

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
O MODERNO CINEMA DA BULGÁRIA: DIÁLOGOS COM O PASSADO
10 e 12 de outubro de 2024

MORETO (“O Mar”) / 1967

Um filme de PETAR DONEV

Realização: Petar Donev / *Argumento:* Georgi Branev / *Direção de fotografia:* Boris Yanakiev / *Operador:* Krasimir Kostov / *Som:* Slavcho Dilyanov / *Música:* Kiril Donchev / *Montagem:* Dimitrichka Zlateva / *Maquilhagem:* Ekaterina Simova / *Interpretação:* Stefan Danailov (Toni), Severina Teneva (Zhana), Itschak Fintzi (inspetor), Stanko Mihaylov, Yevstati Stratev, Boryana Barakova, Nikolay Iwanow, Boris Radivenski.

Produção: Boyana Film, Feature Film Studio (Bulgária, 1967) / *Produção executiva:* Maria Gamova / *Chefe de produção:* Vesela Dimitrova / *Assistentes de realização:* Ivan Kirillov, Petar Tronev / *Cópia:* DCP (a partir de digitalização de matérias em 35mm), preto e branco, falado em búlgaro, legendado em inglês e legendado eletronicamente em português / *Restauro digital:* Bulgarian National Film Archive no âmbito da iniciativa A Season of Classic Films (ACE, Creative Europe MEDIA) na Jugoslovenska Kinoteka / *Duração:* 62 minutos / *Estreia:* 23 de junho de 1967, Bulgária / *Primeira exibição na Cinemateca.*

Sessões com apresentação. A seguir à projeção de dia 12 haverá uma mesa-redonda sobre o Ciclo “O Moderno Cinema da Bulgária: Diálogos com o Passado” no contexto da história do cinema búlgaro com a participação de Rosen Spasov e Angel Radev do Bulgarian National Film Archive.

Quando começa o cinema moderno? O debate é extenso e aguerrido. Cada um defende a sua musa, o seu autor, o seu filme. O certo é que o cinema moderno se constrói a partir dos escombros do neo-realismo. Ele corresponde ao edifício da reconstrução de uma Europa esventrada pela Guerra. Assim sendo, estou com aqueles que veem em **Viaggio in Italia** (1954), de Rossellini, o filme que marcou a transição de um “cinema de ruínas” para um “cinema arruinado”. O que marca essa transformação talvez seja a revisitação da figura do casal, que volta a dominar as narrativas do cinema moderno. Só que – entretanto – o casal passou do romântico ao trágico e a sua desagregação passou a sintomatizar a falências das relações após o trauma. Michelangelo Antonioni viria a cristalizar a melancolia niilista da geração na dita “trilogia da incomunicabilidade” ou “trilogia da alienação”: **L’avventura** (1960), **La notte** (1961) e **L’eclisse** (1962). E, a partir deste ponto, com a chegada da Nouvelle Vague francesa, que reinterpreta esse mesmo sentimento a partir de uma perspectiva mais iconoclasta, espalham-se um pouco por toda a Europa as ressonâncias desta nova atitude. Em Portugal, o Novo Cinema ecoa essa movida, em especial Paulo Rocha, com os seus dois primeiros filmes: **Os Verdes Anos** (1963) e **Mudar de Vida** (1966). Mas, um pouco por toda a parte, as reverberações melancólicas de Rossellini, Antonioni e Varda [não esquecer o pioneirismo de **La Pointe Courte** (1955)] e a iconoclastia de Truffaut e Godard fizeram-se sentir.

Moreto (“O Mar”), de Petar Donev, é a prova acabada de que, mesmo do outro lado da cortina, numa Bulgária soviética, se escutava o rumor do “novo cinema”. O argumento de Georgi Branev está recheado de referências à “cena cultural” do ocidente, a começar pela tirada recorrente de algumas personagens – *c’est la vie...* – e culminando em citações a filmes de *gangsters* (ou, mais do que aos filmes eles mesmos, à forma como estes foram interpretados por Godard através da figura camaleónica de Jean-Paul Belmondo – veja-se o modo como popular ator búlgaro Stefan Danailov segura o cigarro entre os lábios, como carrega o chapéu, como conduz o carro para se entender como aquela *performatividade* é já uma reação irónica à postura do galã clássico). Pode ainda entender-se a sequência com a demolição de uma fábrica, quando a protagonista (Severina Teneva, que dá ares de Jean Seberg) rememora os bombardeamentos, como uma alusão enviesada a Duras-Resnais e o seu

Hiroshima mon amour (1959) – sequência essa que desemboca num magnífico beijo em grande plano com incêndios em fundo. E, para lá disso, também Zsa Zsa Gabór, a *miss* húngara que fez sucesso nas américas, é citada a certa altura como um ícone de ocidentalização do leste (e, nem de propósito, o filme arranca com uma entrevista à nova *miss* Bulgária que se conclui com uma imagem de “fuga” e o suspiro do protagonista que lamenta “Todas as pessoas sabem já o querem, exceto eu”).

Além destas “intertextualidades”, os elementos da modernidade (ou já de uma pós-modernidade) fazem-se sentir também em pequenos elementos autorreferenciais, como seja o facto de o protagonista, durante a primeira metade do filme, se virar amiúde para a câmara, comentando a ação – para já não falar do eco da própria montagem, onde o primeiro plano é já uma antecipação do final, onde as mesmas imagens se repetem. Porém, encapsular **Moreto** na categoria dos “sucedâneos” do cinema moderno é reduzi-lo a uma ilustração sociocultural que pouco adianta no entendimento deste belo filme.

Tudo aqui é de uma extraordinária elegância. Um engate fica-se por uma troca de olhares furtivos ao balcão de um bar. Uma dança sela o contrato de um romance passageiro. Uma panorâmica constrói uma figura de autoridade. Um navio é uma miragem, uma fantasia de Marselha (cidade que ela nunca viu, mas imaginou a partir dos relatos da prima) – fica-se sem palavras perante o longo plano daquela caravela que surge aqui como corpo estranho vindo de um filme de piratas, mas trágico porque aquela caravela está encalhada na areia, impossibilitada de embarcar para onde quer que seja. *Um homem mata peixes, o outro destrói guitarras* – está-lhes feito o retrato. Uma rejeição faz-se num olhar e num som de motor a arrancar em *off*. Uma reconciliação faz-se num perturbador contracampo que desfaz a linearidade do espaço e do tempo. Um beijo à beira-mar – já o filme vai a meio e ainda não sabemos que ela se chama Zhana. Um inspetor é um cabo de guarda-chuva. O medo é uma chapada na cara. Uma tentativa de suicídio desfaz-se num abraço na falésia – e a essa cena segue-se esse perturbador *travelling* onde o carro atravessa uma multidão de homens excitados (nunca o desejo foi tão animal, tão violento, tão chocante, precisamente porque esse plano responde ao impulso de morte). A pureza é uma vaca. A fé está em ruínas.

E o que dizer dessa discussão sem confronto, toda feita de olhares e “conversas mentais”? E o que dizer do momento em que as máscaras caem e as personagens se prendem – literalmente – nas malhas das redes de pesca? E o regresso do guarda-chuva, espetado na terra como um arpão, como quem marca um território. E o riso histérico nas areias? E a bofetada? E o choro? E aquele plano de grua final que lhes tira o horizonte – que lhes tira até o mar – e os deixa “encalhados” em terra, como a caravela?

Moreto é um filme de êxtases e exclamações. Um filme de uma economia absoluta (62 minutos bem contados), onde cada sequência é um tratado sobre a gestão dos tempos dramáticos, sobre a eficácia das significações, sobre a potência dos simbolismos. E talvez não haja maior elogio do que – um dia – fazer-se uma *sessão dupla* deste “conto moral” búlgaro com essoutro monumento ao poder transformador (e transfigurador) da culpa, **La mujer sin cabeza** (2008), de Lucrecia Martel.

Ricardo Vieira Lisboa