

## BASEYNAT / 1977

(“A Piscina”)

Um filme de Binka Jeliaskova

*Realização:* Binka Jeliaskova / *Argumento:* Hristo Ganey / *Direção de fotografia:* Ivaylo Trenchev / *Montagem:* Madlena Dyakova / *Cenografia:* Mary-Terez Gospodinova / *Maquilhagem:* Agnes Kazasova / *Guarda-roupa:* Lyubka Madzharova / *Som:* Lubcho Petrov / *Misturas:* Metodi Shterev / *Música original:* Simeon Pironkov / *Interpretação:* Kosta Tsonev (Apostol), Yanina Kasheva (Bella), Kliment Denchev (Bufo), Tzvetana Maneva (Dora), Petar Slabakov (Petar Slabakov), Georgi Kaloyanchev, Vassil Mihajlov, Stefan Stefanov, Olga Kircheva, Velika Kolarova, Zorka Georgieva, Vihar Stoychev, Kameliya Kostadinova, Elena Kuneva, Stefan Delchev, Milka Popangelova, Georgi Kishkilov, Tacho Tachev, Dimitar Tzonev, Nikola Chipriyanov, Dimitar Keranov, Stela Arnaudova, Lyuba Petrova, Kina Mutafova, Spas Spasov, Pavel Todorov, Mihail Slavov.

*Empresa produtora:* Boyana Film (Bulgária, 1961) / *Direção de produção:* Vesela Dimitrova / *Assistentes de realização:* Lilyana Denkova, Bogdan Budinov / *Assistentes de produção:* Ekaterina Dimitrova, Todor Todorov / *Cópia:* Bulgarian National Film Archive, 35mm, cor, falado em búlgaro, legendado eletronicamente em inglês e português / *Duração:* 148 minutos / *Estreia:* julho de 1977, Festival de Cinema de Moscovo / *Estreia na Bulgária:* 29 de agosto de 1977 / *Inédito comercialmente em Portugal* (mas exibido a 8 de março de 1978 na sala Estúdio Apolo 70 no âmbito da II Semana do Cinema Búlgaro) / *Primeira exibição na Cinemateca.*

---

Às três últimas ficções de Binka Jeliaskova resolvi atribuir o apodo «Trilogia do Silêncio». A proposta de *trilogizar* os derradeiros filmes da realizadora não é ideia minha, é uma proposta da crítica e historiadora de cinema Neda Stanimirova. É ela que, no documentário BINKA: TO TELL A STORY ABOUT SILENCE (2006), afirma «Então [após A SUA ÚLTIMA PALAVRA], foi-lhe permitido realizar mais três filmes a partir de argumentos de Hristo Ganey. Três filmes que formam uma peculiar trilogia» (sublinhe-se peculiar). De seguida, o argumentista Angel Vagenstein acrescenta «Esses filmes refletem as suas [Binka Jeliaskova e Hristo Ganey] crises pessoais: a crise de propósito e a crise ideológica. Eles começaram, subitamente, a perder o rumo. “Para onde vamos? O que realmente queremos?” Algo lhes escapou: a devoção, a paixão, o êxtase... o espírito revolucionário. Ainda que, se repararem, esses três últimos filmes são todos altamente críticos.» Estes três filmes – A PISCINA, O GRANDE BANHO NOTURNO e PELOS TELHADOS, À NOITE – são, portanto, o resultado de uma desilusão, são a consequência da ingenuidade política dos primeiros anos que se transforma numa estratégia de hiper saturação simbólica, onde a crítica sociopolítica se entrevê através de uma complexa teia de personagens, situações e formas altamente ambíguas. São filmes sobre a crise ideológica do socialismo de estado, ou antes, da crise espiritual daqueles que eram os intelectuais de um regime que oprimia a sua expressão artística.

Poder-lhe-ia ter chamado «Trilogia da Crise» ou «Trilogia da Desilusão», mas a verdade é que o tema do silêncio atravessa toda a obra da realizadora e, em particular, os seus três últimos filmes – não é por acaso que o documentário de Elka Nikolova tem como subtítulo «contar uma história de silêncio». E, se a reflexão em torno das diferentes facetas do silêncio percorre os três últimos filmes de Binka Jeliaskova, ela surge de forma muito particular em A PISCINA, que trata de problematizar essa mesma questão. Numa das sequências mais significativas desse filme, Boyan, o ator cómico que gosta de registar sons para depois construir as bandas sonoras dos seus espetáculos de mímica, viaja num carro com Apostol e Bella e sai-se com «se o silêncio é de ouro, este carro é um tesouro.» Esta frase feita desperta nele uma ideia: e se além de registar ruídos, sons ambiente, gritos e risos, ele tentasse gravar o som do silêncio? «Nunca me tinha ocorrido gravar o silêncio» diz ele, começando depois a identificar, com a ajuda de Apostol e Bella, diferentes tipos de silêncio (ou de silenciamento): «o silêncio de um operário diante do patrão, o silêncio do patrão diante do empresário, o silêncio de alguém diante doutrem, o silêncio do condutor diante do polícia, o silêncio do polícia diante de três bandidos, o silêncio das estátuas, o silêncio diante do próprio silêncio, o silêncio de uma jovem e bela rapariga diante de uma pergunta desconfortável, o silêncio de um homem adulto confuso diante de uma jovem insolente.»

Estão eles neste exercício de «cartografia do silêncio» e Boyan pede, subitamente, para que Apostol pare o carro. «Quero saber o que acham as pessoas!» Vira-se então para Apostol e pergunta «o que é então o silêncio?» «Fraqueza», diz-lhe o amigo. «E para ti?» «Confiança», responde Bella. Sai então do carro e, no meio da multidão, começa a recolher as respostas dos transeuntes (a câmara não o acompanha, ouvimos apenas o resultado da sua recolha na trilha de som, o que dá a entender que eventualmente as respostas são, de facto, *vox populi*). «Diga-me o que é o silêncio para si, em poucas palavras.» «O silêncio é consentimento.» «E para você?» «Quem fala muito engana-se.» «E qual a sua opinião?» «Pode significar muitas coisas, por exemplo, preocupações.» «E para si?» «O silêncio é o melhor que há – poder estar calado, não falar...» «E qual a sua posição, meu senhor?» «O silêncio é uma estupidez, a verdade está na luta; um homem em silêncio é um homem meio-morto.» «E para a senhora?» «As pessoas dizem que “o silêncio é de ouro, e a palavra é de prata”». «E qual a sua opinião?» «O silêncio é uma forma de nos perdermos nos nossos pensamentos.» «E para si?» «O silêncio é o maior sinal de hipocrisia.»

Esta recolha – quase antropológica – sobre o entendimento popular do «significado do silêncio» surge no filme de forma lúdica, quase como um *gag* cómico (e o filme está pejado deles, tanto através da *performatividade* de Boyan/Bufo, como a partir de certos apontamentos sociológicos onde a ficção se dilui no documentário – penso nas sequências filmadas na piscina com a turma de terceira idade). Porém, a recolha revela uma profunda interrogação filosófica sobre, por um lado, os mecanismos de silenciamento que o totalitarismo soviético impunha e, por outro, o sentido revolucionário da passividade ou, melhor dito, sobre a possibilidade de uma resistência não-implicada através do silêncio.

Tanto assim é que, logo no arranque de *A PISCINA*, quando Bella e Apostol se conhecem, a sua apresentação faz-se através de um jogo em que os dois falam apenas com perguntas até que o primeiro se distraia e responda, de facto, à última questão que lhe foi colocada. Aqui, neste jogo inocente, esconde-se um método que encontra no desvio e na dissuasão uma forma de lidar com um mundo inquisitivo. Esta é, claramente, uma «estratégia» bastante diferente do pragmatismo argumentativo de *A VIDA PASSA CALMAMENTE...*, do romantismo utópico de *ÉRAMOS JOVENS* ou da alegoria cristalina de *O BALÃO CATIVO*. O percurso de Binka Jeliaskova caminha em direção à abstração e a «Trilogia do Silêncio» surge como o expoente desse trabalho. Segundo a própria realizadora, quando *A PISCINA* venceu o prémio de Melhor Realização no Festival de Moscovo, o ditador Todor Zhivkov tê-la-á chamado para lhe perguntar sobre o «significado» do filme: «quero saber de que trata o seu filme». Binka Jeliskova ter-lhe-á respondido que se tratava de uma reflexão sobre «disputas artísticas que não envolvem questões políticas». Mas como retratar «disputas artísticas» sem abordar «questões políticas» quando a realizadora tinha visto duas das suas quatro longas-metragens anteriores proibidas (ou invisibilizadas)? E, como se isso não bastasse, fora despedida do estúdio estatal, viu vários dos seus projetos cancelados ou atribuídos a outros realizadores e o seu marido foi expulso do partido e impedido de trabalhar como escritor durante vários anos.

*A PISCINA* é, de forma cifrada (mas não de forma hermética), um filme sobre a impotência dos artistas perante a força de um estado totalitário e, em particular, sobre a sobrevivência (se não material, espiritual) desses artistas quando o regime de partido único os rejeita e lhes impede o acesso à profissão. É, por isso, um filme de resistência, mas onde este se faz de forma simbólica a partir dos silêncios, dos não-ditos ou dos subentendidos. Daí a bifurcação das personagens masculinas que, como percebe Bella, já no fim, são «duas faces do mesmo homem». Pois note-se. Apostol é um arquiteto que vê os seus projetos sucessivamente rejeitados pelo comité de aprovação dos edifícios públicos. A sua proposta para um novo hospital foi recusada pelos colegas de profissão que o acusaram de desenhar não um hospital, mas uma tenda de circo (recorde-se que a dimensão burlesca de *O BALÃO CATIVO* foi aquilo que mais incomodou o Comité Central). No fim de contas, o único arquiteto que votou a favor do projeto de Apostol (sabendo que este seria rejeitado pela maioria) foi aquele que foi encarregado de o concretizar – Binka Jeliaskova referiu mais do que uma vez que foi um colega seu, realizador, que terá sussurrado aos ouvidos de Todor Zhivkov que o burro de *O BALÃO CATIVO* era uma metáfora sobre a falência da autoridade do estado e uma paródia do seu líder e que, só por causa disso, instalou a dúvida junto do ditador que levou à invisibilização do filme.

Depois de vários anos impedidos de fazer cinema, Binka e Hristo desenham a personagem de um arquiteto cheio de projetos, mas incapaz de os concretizar – e que confessa, a certa altura, que apenas fez *casas novas que parecem antigas* (naquilo que é um comentário sobre a eventual «proximidade» dos primeiros filmes de Jeliaskova ao dito «realismo socialista»). «Só somos arquitetos se construímos edifícios» murmura o colega de Apostol que ficou com o projeto do hospital. Ele representa os artistas comprometidos com o regime que preferem a mediania anónima à expressão candente de um ponto de vista. Este colega é apenas a reencarnação da personagem do escultor de *A VIDA PASSA CALMAMENTE...*, agora despedido de um certo maniqueísmo doutrinário que estava no cerne dramático desse primeiro filme.

O reverso de Apostol é Bufo/Boyan. Comece-se por notar que o nome desta personagem, Boyan, é uma corruptela do nome dos Estúdios Boyana que produziam o cinema de longa-metragem na Bulgária, estúdios esses que remeteram a realizadora e o seu marido para o silêncio – daí que a ironia de Boyan ser um *clown* mudo tem uma forte dimensão satírica. Aliás, Boyan carrega em si toda a tragédia do paradoxo criativo em contexto ditatorial, já que sendo um «palhaço silencioso» é aquele que mais se preocupa em comunicar. É ele que saltita de namorada em namorada, que se apresenta com o seu número de telefone e que passa a vida a atender telefonemas. Ao mesmo tempo, é ele que tem vários telefones estragados, que tem um auscultador desligado através do qual «diz tudo aquilo que não posso dizer» (fala com pessoas mortas, ídolos distantes, figuras mitológicas, etc.) e que, no final do filme, como parte do seu espetáculo de mímica, elabora todo um *gag* em torno das comunicações interrompidas, enredando-se – literalmente – numa teia de linhas telefónicas que lhe impedem todo e qualquer movimento.

Esta personagem, ao contrário da de Apostol, tem acesso à palavra (é-lhe permitido continuar o seu trabalho criativo), mas essa palavra é inexpressiva ou, no máximo, expressa as suas próprias limitações – uma personagem, em *O GRANDE BANHO NOTURNO*, sofre da mesma «maleita» da *palavra inexpressiva* afirmando que «quando não quero pensar digo apenas absurdidades». De facto, Bufo é, além de uma referência à opereta (o bufão, o bobo), um nome que, em italiano, significa simultaneamente graça e falsidade. Tudo em torno de Bufo é divertido e dissimulado – é o próprio que, no seu estúdio, entre os vários acessórios que utiliza nos espetáculos, afirma «tudo aqui é falso»: os instrumentos musicais não dão música, os telefones não chamam, tudo é a sua mera aparência. Eis o comentário definitivo de Jeliaskova/Ganev sobre a criação artística em contexto totalitário: toda a expressão controlada não é mais do que a aparência de liberdade.

Tudo isto serve à realizadora como palco de expiação das suas agruras e, por isso mesmo, *A PISCINA* é um dos seus filmes mais pessoais (todos eles o são, de uma forma ou de outra, mas aqui a intimidade ganha contornos de provocação). Muito do que Binka Jeliaskova encena em *A PISCINA* é autorreferencial. Em primeiro lugar, este é o primeiro dos seus filmes (o segundo será o filme imediatamente posterior, *O GRANDE BANHO NOTURNO*) em que se figura o próprio cinema através da inclusão de personagens que trabalham em rodagens (televisivas, neste caso, de cinema, no outro). A mãe de Bella é uma conhecida apresentadora (de programas edificantes sobre a classe operária) e, como tal, em várias sequências acompanhamos a rodagem dessas reportagens. Já em *O GRANDE BANHO* há uma personagem que é produtor de cinema cuja rodagem se vê temporariamente interrompida (outro comentário). Isto permite a Binka Jeliaskova um exercício autorreflexivo onde mais do que se expor a dicotomia cinema/televisão, se usa esse dispositivo para construir um jogo de espelhos (cheio de inversões, deformações e ilusões) onde é a própria obra de Jeliaskova que é posta em evidência.

O filme arranca, nem de propósito, com uma rapariga que rebenta um balão, sendo que, ao longo das mais de duas horas do filme, vários serão os balões que rebentam – e tudo culmina numa extraordinária cena de sexo (das poucas da sua filmografia) toda ele rodada por entre um oceano de balões que vão explodindo. Recorde-se que era exatamente essa a solução visual que a realizadora empregava em *A VIDA PASSA CALMAMENTE...* quando o filho descobria que os pais se tinham divorciado (e foi precisamente o tema do divórcio um dos assuntos que mais celeuma gerou junto do Comité de Cinematografia) e, claro, todo o *BALÃO CATIVO* explora as múltiplas significações metafóricas deste objeto. Outro exemplo encontra-se no instante em que Bella defende que «um artista é mais do que um número» e, logo de seguida, se ouve o som de um burro a zurrar (remetendo para a cena do burro que lhe havia causado tanta chatice em o

BALÃO CATIVO). De forma mais direta, o filme expõe também o poder de manipulação do cinema quando contrasta o testemunho do ex-militar (que, entretanto, morre de ataque cardíaco) com aquilo que é a montagem final da reportagem televisiva (que encurta e descontextualiza as suas afirmações – impondo-lhe um comentário *off*). O mesmo acontecerá depois, em O GRANDE BANHO NOTURNO, quando um técnico explica que «em cinema tudo é artifício», mas que, independentemente disso, há que zelar por ele.

Mas isto é apenas uma pequena parte do *teatro de saturações* que Binka Jeliaskova põe em cena. Tudo em A PISCINA (e, de forma equivalente, em O GRANDE BANHO NOTURNO) é altamente carregado de múltiplos sentidos: a versão soviética da Coca-Cola (chamada Koka-Kora) denuncia já o jogo de espelhos; Bella a trincar violentamente uma maçã como quem comete o pecado originário; a sequência da gravação dos gritos (que antecipa o BLOW OUT de Brian de Palma) expondo o artifício cinematográfico; o cartaz de o filme de Giuseppe Rosati, IL TESTIMONE DEVE TACERE (1974), que aparece afixado no atelier de Boyan na sua versão inglesa, apropriadamente intitulada «Silence the Witness»; Bella a atravessar o espelho, como Alice; a descoberta de um passaporte do tempo da resistência debaixo do soalho da casa de Bella (ficando a dúvida sobre a natureza desse documento) que, por sua vez, se transforma num exercício iconoclasta (comentário sobre o desligamento político e histórico da nova geração); a canção de Peggy Lee que se ouve a dada altura, *Me and My Shadow*; a oposição entre a sequência do algodão doce com a reportagem de abertura do filme sobre os trabalhadores metalúrgicos; a fotografia de Bella, Bufo e Apostol e a sequência em que Bella ensaia, com os polegares, as possíveis combinações deste triângulo, como que apagando (*à la* Estaline) o elemento indesejado da equação.

De qualquer forma, o elemento mais expressivo da dramaturgia de A PISCINA está, desde logo, no título. Binka Jeliaskova parte deste espaço de agregação comunitária, a piscina pública onde jovens e velhos exercitam o corpo, para elaborar uma metáfora sobre o próprio cinema (ou, se assim se quiser entender, sobre a *cultura*). A relação da câmara com a torre de onde saltam os mergulhadores é uma relação mimética, com o olhar da prancha a coincidir, frequentemente, com olhar da grua de cinema. O ponto de vista que Binka propõe é o ponto de vista do mergulhador, um olhar distante e elevado. É, de forma não casuística, o mesmo ponto de vista do balão que, do alto da atmosfera, observava os camponeses em O BALÃO CATIVO. Só que ao contrário dessoutro filme, em que os universos terreno e celeste não se imiscuíam, em A PISCINA, tudo gira em torno do salto. A realizadora faz desse gesto uma alegoria sobre a coragem ou, inversamente, sobre o desespero (coisas que não são mutuamente exclusivas). Quando, a certa altura, a mãe de Bella lhe pergunta o que anda a fazer a filha na piscina, uma vez que não sabe nadar, ela responde-lhe «não sei nadar, mas sei saltar». Eis o pressuposto deste filme: lançar-se independentemente das consequências. E, de facto, Bella desobedece a todas as regras que impedem que se salte de certo andar ou se mergulhe com roupa (e ela decide saltar com vestido de gala...). O seu salto espoleta toda a ação, é ele que enceta as novas relações com aqueles dois homens mais velhos, é ele que quebra a ligação de Bella à sua geração (ela salta porque ficou «pendurada» pelo engatão da turma, que se esqueceu no dia do baile de finalistas), é ele que estabelece um desejo de descoberta. Saltar é, claramente, uma metáfora do filmar.

Só que, sendo este um filme onde se expurgam os traumas dos filmes passados, Binka Jeliaksova e Hristo Ganev tratam de converter o espaço da piscina pública num retrato do impasse em que os dois artistas se encontravam pouco tempo antes de lhes ser permitido fazer o filme. Após a morte por ataque cardíaco de um *ex-partisan* enquanto nadava (que marca o fim de uma relação direta com a resistência, quase três décadas após o fim da Segunda Guerra Mundial, e remete para a morte heroica que abre A VIDA PASSA CALMAMENTE...), a piscina é esvaziada e assim permanece até ao final do filme. Aquele vazio é a figuração visual do silêncio e é, mais do que isso, a representação da censura: sem água, só um louco se atreveria a saltar. O desejo de filmar pode ser inconsequente, mas não é suicidário. Bella arrepender-se-á do salto. E Binka?