Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema

Binka Jeliaskova: a luta é um murmúrio | A Cinemateca com o Indielisboa

3 e 8 de Maio de 2025

ПРИВЪРЗАНИЯТ БАЛОН |
PRIVARZANIYAT BALON/ 1967
“O Balão Cativo”

um filme de BINKA JELIASKOVA

Realização: Binka Jeliaskova *Argumento:* Yordan Radichkov [a partir da sua peça “Alarido”, baseada em factos reais] *Fotografia* (35 mm): Emil Vagenshtain *Som* (mono): Doncho Hinov, Dmitriy Stefanov *Montagem:* Borislav Penev *Música:* Simeon Pironkov *Decoração:* Hristo Gradeschliev *Caracterização:* Philipia Kaminska *Interpretação:* Georgi Kaloianchev, Grigor Vachkov, Ivan Bratanov.

Produção: Boyana Film (Bulgária, 1967) *Cópia:* Arquivo de Cinema Nacional da Bulgária, 35 mm, preto-e-branco, falado em búlgaro com legendas em inglês e legendado electronicamente em português, 93 minutos *Título internacional:* The Tied-up Balloon, The Attached Balloon *Ante-estreia:* Montreal Expo 67 *Estreia:* 1 de Dezembro de 1967, na Bulgária *Estreia internacional:* Berlinale 1989 *Ao que se crê inédito em Portugal Primeira apresentação na Cinemateca.*

sessão de dia 3 com a presença de Svetlana Ganeva

Apresso-me a rir de tudo, com medo de ser obrigado a chorar.
Beaumarchais, n’As Bodas de Fígaro (1784)

As Bodas de Fígaro não estão identificadas no escrito do autor da peça popularizada pela ópera de Mozart, a primeira da pauta de citações do filme de Binka Jeliaskova, que também traz Séneca, César Bórgia, Maquiavel ou a Bíblia, já referenciados na peça de Yordan Radichkov, igualmente autor do argumento, reconhecido escritor da literatura búlgara do século XX. As palavras de Beaumarchais assinalam a dimensão corrosiva da delicada e extravagante “alegoria política” de Jeliaskova. Quando as lemos tomando-as por epígrafe – as citações revelam-se marcações que organizam o filme –, já entramos em *Privarzaniyat balon* ao som de tambores, das falas-pregão de um homem que anuncia informações úteis do quotidiano da aldeia à qual se dirige enquanto os créditos do genérico correm sobre curtos planos fixos, sacudidos, de imagens fotográficas. A entrada é ribombante, o filme será forte. Em todo o caso, anuncia-se poderoso. É. Uma hipótese de sinopse condensa: na Segunda Guerra Mundial, um imenso balão, tipo zepelim com corda ou, em termos militares, um balão de barragem, aparece de nenhures no céu de uma aldeia rural búlgara, alimentando a imaginação da população e consequentes especulações e discórdia enquanto, enigmático, desprendendo-se do solo onde os aldeões querem até-lo, o balão, que parece ter uma voz masculina e o dom da fala, viaja pelo céu soprado pelo vento.

Uma cineasta com uma visão estonteante. O qualificativo é de Mark Cousins a propósito de “*Éramos Jovens*” (1961), a solo, “a primeira longa-metragem quase desconhecida da quase desconhecida Binka Jeliaskova”, vista na altura da estreia por “mais de metade da população adulta da Bulgária”. Para muita gente espectadora de cinema do século XXI, o ensaístico-documental *As Mulheres Fazem Cinema* (2018, uma série de “catorze horas de viagem estrada fora pela História do cinema composta por mais de mil excertos de filmes realizados por mulheres ao longo de treze décadas”) foi a via do primeiro contacto com as imagens de Jeliaskova. E de “*O Balão Cativo*” (ou “balão atado”), aí descrito como um filme extraordinariamente inventivo, divertido e delicado, e evidentemente censurado: “as suas ideias eram demasiado livres”. “O balão começa por ser agoirento, mas de seguida a sua leveza e flutuação parecem desafiar o peso da vida soviética.” É tudo verdade, as imagens de

Privarzaniyat balon são extraordinárias, estonteantes, enigmáticas, flutuantes, potentes. O terceiro filme numa década de Binka Jeliaskova é uma extraordinária obra. E uma extraordinária obra que as autoridades arrumaram diligentemente em gavetas, censurando-o sem proibição oficial, já que passou num festival em Montreal em 1967, a sua passagem posterior em Veneza foi impedida, esteve em exibição numa única sala, em Sófia, por um período fugaz, findo o qual foi deixado longe da vista. Como dos corações. A visibilidade do filme foi reconquistada em 1990, derrubados os muros. A da cineasta tem levado mais tempo e, embora este filme preciso tenha, entretanto, sido consagrado como um título crucial da cinematografia búlgara, esta retrospectiva “Binka Jeliaskova: a luta é um murmúrio” é apenas a segunda integral da realizadora fora da Bulgária. Felizmente, acompanhada da publicação de um volume de *Cadernos da Cinemateca*, organizado por Ricardo Vieira Lisboa, com extensa informação e análise, em português, sobre o cinema de Jeliaskova e o seu percurso.

A recomendação está feita, a leitura é proveitosa. Lembre-se, então, brevemente, que Binka Jeliaskova se estreia na realização com Hristo Ganev, seu marido e seu argumentista, com quem esteve em Portugal em 1974, acompanhando o pós-Revolução dos Cravos que então filmaram, de norte a sul, no curioso retrato do país programado em Abril – “*Procurem em P*” (1975, assinado apenas por Ganev). “*E a Vida Passa Calmamente...*” (1957), o filme co-realizado por ambos na primeira das vezes de Jeliaskova, tem origem na sua experiência comum “como resistentes *partisan*, fervorosos defensores do projecto comunista e, depois, artistas dissidentes e desiludidos com a corrupção do novo regime soviético”: banido durante três décadas por desgosto do comité central do Partido Comunista Búlgaro só estreia em 1988, nas “vésperas” da mudança dos tempos e das vontades.

No contexto histórico da Bulgária sob ocupação nazi durante a Segunda Guerra e seguindo uma história de amor, “*Éramos Jovens*”, o filme da muita popularidade na Bulgária da época, baseia-se igualmente na experiência do casal Jeliaskova-Ganev, retratando a realidade dos resistentes anti-fascistas. “Se é certo que Binka Jeliaskova terá sido uma artista inconformista e inconformada, também é evidente que foi uma realizadora martirizada pelo poder totalitário do socialismo de Estado búlgaro.” Continua Ricardo Vieira Lisboa, “Binka Jeliaskova, cineasta polí(p)tica” – “O percurso cinematográfico de Binka Jeliaskova faz a travessia do realismo social e psicológico do pós-guerra para as ambiguidades da alegoria do novo individualismo materialista e essa travessia faz-se de forma bipartida, com um filme de transição – *A Sua Última Palavra* (1973) que, continuando a retratar a luta antifascista (tema imorredoiro das cinematografias soviéticas – aqui, em particular, um conjunto de mulheres que, fazendo parte da resistência, foram encarceradas, torturadas e condenadas à morte pelas forças nazis), fá-lo através de uma mundividência contemporânea, também ela estética.”

Se a obra de Binka Jeliaskova – seis ficções, dois filmes documentais, um telefilme em trinta anos, a partir do limiar do cinema moderno ao longo de um percurso marcado por censuras sucessivas e períodos sem filmar – é perspectivável a partir dos três núcleos assumidos como uma *Trilogia da Resistência*, uma *Trilogia do Cárcere*, centrada em prisões de mulheres, e uma *Trilogia do Silêncio*, nos anos 1970, “*O Balão Cativo*”, que acirra todas as desconfianças do regime como terceiro vértice da primeira “trilogia anti-fascista”, filmada a preto-e-branco, não obstante enquadrando-se, na filmografia de Jeliaskova, como um belo ovni. O seu monólito, contemporâneo do monólito do *2001: A Space Odyssey* de Stanley Kubrick (1968). O seu balão, uns onze anos após o balão parisiense de Albert Lamorisse (*Le Ballon rouge*, 1956). O seu *Encontros Imediatos do Terceiro Grau* (Steven Spielberg, 1977), numa leitura de Cousins. Um antecessor da baleia húngara das *Harmonias de Werckmeister* de Béla Tarr (2000) numa lembrança de Luís Miguel Oliveira (no *Público*, “Binka Jeliaskova não passou calmamente”). Realismo mágico com laivos buñuelianos também pode dizer-se, embora sejam mais comuns referências a Fellini ou Kusturica. É o filme em que a cineasta parte da literatura, em que o objecto não identificado é o tal balão-zepelim-de barragem que viaja, livre, com o vento, por mais que os aldeãos queiram agarrá-lo, e em que o ponto de vista da liberdade panorâmica se mantém enigmático para quem o olha de baixo. E em que, narrador onisciente, o balão fala sem pejo comentando a triste sorte humana.

A primeira sequência em movimento, a primeira vista, é aérea. Sobre os campos, em aproximação a terra, quando uma voz anuncia a obrigatoriedade dos cidadãos adoptarem a hora europeia, no contracampo de um território de galos e galinhas passeantes. Tiquetaque, a imagem suspende-se para a inscrição da hora matinal (cinco da manhã) e retoma o movimento com um canto de galo, enquanto um homem se escapule de tronco nu e um outro toca trombeta, se vislumbra uma bandeira, todos olham para o céu. É só o princípio, a liberdade criativa do filme de Binka Jeliaskova continua, reflectindo a atenção que o balão capta numa menina em terra. O espanto da rapariga, uma rapariga descalça vestida de branco, um espanto que lhe acode aos olhos, contagia todos os planos do filme, de mistério intacto. O material literário de Yordan Radichkov tem a inspiração do real – parte do acontecimento verídico do descolamento de um balão de barragem em Ploiesti, que sobrevoou a aldeia natal de Radichkov, Cherkaski, durante a Segunda Guerra, pondo os camponeses a correrem no seu enalço na expectativa de usarem a sua seda para fabricarem camisas e calças. O vestuário transmuta-se em expectativa do espírito, numa ideia de libertação. A Jeliaskova interessou decerto a possibilidade elíptica, a cifra, o chão de experimentação cinematográfica, o ensaio de voo, a matéria agreste da paisagem em que tudo acontece na terra, muitas vezes vista do céu.

O projecto foi de longo curso (seis anos de trabalho, registam as crónicas) e não pouco acidentado. O filme acrescenta a bela personagem da rapariga de branco. Lê-se no texto de Neda Stanimirova publicado no *Caderno Binka Jeliaskova* (“Três Capítulos de ‘O Processo do Cinema: «Congelado no Tempo»””, p. 84) que esta personagem “é uma espécie de projecção terrena do próprio balão, que, tal como ele, foge, esconde-se dos camponeses ou dança com eles e, no fim, também como o balão, é abatida. No entanto, quem aponta contra ela não são os militares, mas um dos próprios camponeses. A morte da rapariga e a destruição do balão são vistas pela realizadora com tamanho sofrimento pessoal, que elevou os acordes finais do filme à tragédia. [...] Através de uma polifonia que se expressa na complexa mistura do cómico e do trágico, da alegria carnavalesca e da palhaçada assustadora, emerge no filme a multifacetada imagem do carácter nacional búlgaro – que reúne a combinação improvável de pragmatismo e idealismo, de sarcasmo cínico e lirismo escondido, de humor rude e imaginação selvagem, de calculismo e capacidade para o voo do espírito”.

Fica o ambiente doce e cortante do filme, ficam os planos de beleza oscilante, uma coreografia de corpos na paisagem e a sua leveza, a dança dos camponeses, olhares com e sem contracampo, a inscrição do burlesco num registo real-literário-onírico ancorado num gesto político e cinematográfico, vivas pela liberdade de espírito. A elevação, a suspensão, o poder magnético de um aparelho de navegação aérea e o do sopro do vento.

Maria João Madeira