



Programa Europeu
de Educação para o Cinema
dirigido aos Jovens

ZHALEIKA (2016)

ELIZA PETKOVA

CADERNO
PEDAGÓGICO



ÍNDICE

I - INTRODUÇÃO

- CinEd: Uma colecção de filmes, uma pedagogia de cinema **p.2**
- Porquê este filme hoje? **p.3**
- Ficha técnica **p.5**

II - O FILME

- Contexto **p.5**
- A Autora e a sua Obra **p.8**
- Filmografia seleccionada **p.8**
- O filme na obra da autora **p.9**
- Filiações **p.9**
- Testemunhos **p.10**

III - ANÁLISE

- Capítulos do filme **p.12**
- Questões de cinema **p.14**
- Análise de um fotograma: Lora ou a irrupção dum corpo jovem e livre **p.20**
- Análise de um plano: A prisioneira que quer escapar **p.21**
- Análise de uma sequência: O panóptico e o tribunal comunitário **p.22**

IV - CORRESPONDÊNCIAS

- Imagens em eco **p.25**
- Diálogo entre filmes CinEd **p.26**
- Diálogo com outras artes **p.31**
- Acolhimento: Olhares cruzados **p.36**

V - ACTIVIDADES PEDAGÓGICAS **p.37**

CINED: UMA COLECÇÃO DE FILMES, UMA PEDAGOGIA DE CINEMA

O CinEd dedica-se à transmissão da Sétima Arte enquanto objecto cultural e material que ajuda a pensar o mundo. Para tal, elaborou-se uma pedagogia comum a partir de uma selecção de filmes produzidos pelos países europeus parceiros do projecto. A abordagem quer-se adaptada à nossa época, caracterizada por mudanças rápidas, extraordinárias e constantes na maneira de ver, receber, difundir e produzir imagens. Estas podem ser vistas numa multiplicidade de ecrãs: desde os maiores ecrãs de cinema às televisões, computadores e tablets, até aos smartphones mais pequenos. O cinema é uma arte ainda jovem, mas cujo fim foi já várias vezes vaticinado. Obviamente, tal não aconteceu.

Estas mudanças repercutem-se no cinema: a sua transmissão deve tê-las em conta, nomeadamente na maneira cada vez mais fragmentada de visionar filmes em ecrãs diferentes. As publicações CinEd propõem e defendem uma pedagogia sensível e indutiva, interactiva e intuitiva, que difunde saberes, ferramentas de análise e possibilidades de diálogo entre as imagens e os filmes. As obras são abordadas em escalas diferentes: no seu conjunto, mas também por fragmentos, e segundo temporalidades diferentes – fotogramas, planos, sequências.

Os autores deste caderno convidam os alunos a interagir com os filmes de uma forma livre e flexível. Um dos grandes desafios é compreender e identificar-se com a imagem cinematográfica através de abordagens diferentes: descrição, etapa essencial de qualquer processo de análise, e a capacidade de extrair e seleccionar imagens, organizá-las, compará-las e confrontá-las. Trata-se de imagens do filme a analisar e de outros, assim como de outras artes visuais e narrativas (fotografia, literatura, pintura, teatro, banda desenhada...). O objectivo não é a transitoriedade das imagens, mas o seu sentido. Deste modo, o cinema torna-se uma arte sintética particularmente imprescindível na construção e fortalecimento do olhar das novas gerações.

Autores

Yoana Pavlova é uma búlgara sediada em França, escritora, crítica, curadora, investigadora independente e tradutora. Fundadora de Festivalists.com, uma plataforma de crítica dos media experimentais, também explora as artes digitais e a cultura na forma de textos, documentos visuais, e mediante materiais analógicos. Mentora de vários programas europeus para aspirantes a críticos e jornalistas de cinema, ela tem colaborado com o programa CinEd desde 2018.

Arnaud Hée tem escrito sobre cinema desde 2007 (imagens documentais, Bref, Études, Critikat) e contribuiu para vários livros. Foi professor de história e geografia até 2010; ensinou também na La Fémis de 2013 a 2017 e trabalhou no âmbito da pedagogia do cinema assim como para os festivais Cinéma du Réel em Paris e Entrevues em Belfort. Desde 2017, é um dos programadores de *La cinémathèque du documentaire* na Bpi (Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou), onde promove retrospectivas e projecções regulares.

Contributos para as actividades pedagógicas: Ralitsa Assenova, Evi Karageorgu (coordenação Colectivo Arte Urbana - CinEd para a Bulgária)

Agradecimentos: Eliza Petkova, Nathalie Bourgeois, Maya Dimitrova, Vera Herold, Laura Lomanto

Coordenação Geral: Cinemateca Portuguesa

Coordenação Pedagógica: Nathalie Bourgeois / Le Cinéma, cent ans de jeunesse

Design: Elena Gamalova

Copyright: CinEd / Cinemateca Portuguesa / Colectivo Arte Urbana

PORQUÊ ESTE FILME, HOJE

Zhaleika é um instrumento tradicional eslavo cujo timbre se pode descrever como lancinante e nasalado, triste e compassivo. Na Bulgária, o termo *zhaleika* também indica a faixa negra ou o lenço preto que homens e mulheres usam quando alguém próximo morre, assim como o ritual do luto em geral. Proveniente da palavra proto-eslava para dor, žal, o título original do filme de Eliza Petkova permanece por traduzir no seu lançamento internacional, como para sublinhar a ideia de que os ritos e as emoções sobre a morte são universais.

Zhaleika não é apenas sobre a morte de um homem e as consequências para todos à sua volta, é também sobre o lento declínio de Pirin, uma pequena aldeia cravada no coração do monte Pirin. Como um filme da maturidade, *Zhaleika* incide numa jovem protagonista – a rebelde e obstinada Lora, assim como nos seus jovens amigos. O drama da sua turbulenta dinâmica justapõe-se à quase caricata rotina dos mais velhos lidando com as agruras e os hábitos da vida aldeã.

O olhar da cineasta naturalmente acompanha os mais novos, seguindo-os incansavelmente com a câmara, e abeira-se deles para captar os derradeiros momentos da inocência. Contudo, o tom geral do filme é elegíaco. Assim como é natural que os adolescentes se revoltam e quebrem laços em busca da sua verdadeira identidade, é também lógico para a jovem geração despedir-se dos seus modestos lares em busca de melhor vida, se bem que isto deixe uma irreparável falha no tecido sociodemográfico e cultural de qualquer pequena localidade.

Sendo mulher, o ponto de vista de Eliza Petkova é também o de uma mulher, e *Zhaleika* aborda os muitos modos como a sociedade patriarcal policia o corpo feminino. Retratando a presença sensual de Lora sem nela projectar fantasias machistas, a cineasta não deixa de explorar como a incontida expressão de liberdade da protagonista em termos de vestuário e comportamento choca com a percepção habitual do modo como uma rapariga dessa idade é suposta actuar, em particular no seguimento da morte do pai.

FICHA TÉCNICA

Estreia mundial: Berlinale Generation 14+, 2016

Produção (país): Alemanha

Produção (companhia): alemã Film & Television Academy Berlim (DFFB)

Duração: 92 min

Cor: cor

Formato: 1:2,35

Realizadora / argumentista: Eliza Petkova

Directora de fotografia: Constanze Schmitt

Guarda-roupa: Waris Klampfer

Direcção artística: Hristina Dyakova, Janet Ivanova

Montagem: Hannes Marget, Eliza Petkova

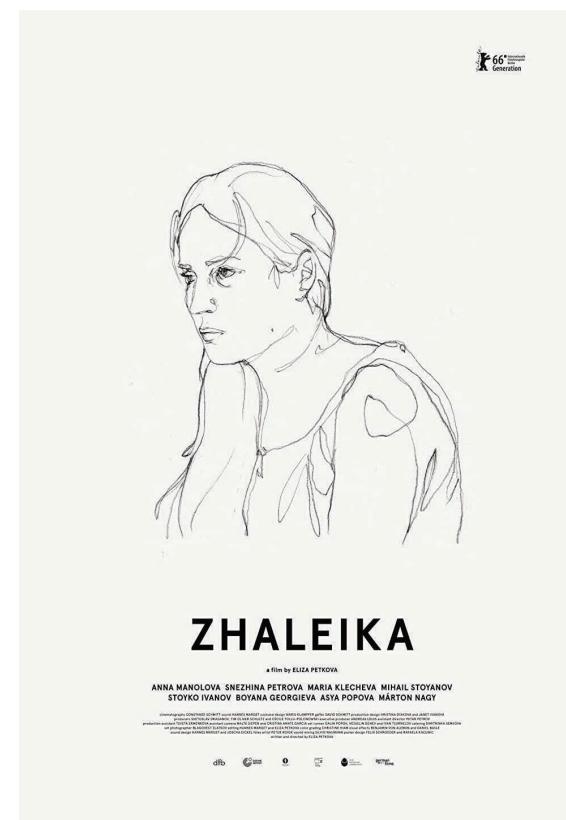
Registo sonoro: Hannes Marget

Montagem de som e misturas: Hannes Marget, Joscha Eickel

Produtor executivo: Andreas Louis

Produtores: Svetoslav Draganov, Tim Oliver Schultz, Cécile Tollu-Polonowski

Elenco: Anna Manolova, Snezhina Petrova, Mihail Stoyanov, Maria Klecheva, Stoyko Ivanov, Boyana Georgieva, Asya Popova, Márton Nagy



A Poética
dos contos de fadas

Tradição -
Modernidade



Linguagem
corporal

Documentário - Ficção

FOCO E SINOPSE

A POÉTICA DOS CONTOS DE FADAS

O argumento de *Zhaleika* - se o lermos como um texto literário - oferece algumas das trinta *funções das Dramatis Personae* propostas por Vladimir Propp no seu livro *Morfologia do Conto*, uma análise pormenorizada baseada em centenas de contos de fadas publicado há cerca de um século, em 1928.¹ As seguintes funções clássicas são facilmente detectadas no argumento de Eliza Petkova: 1 - “Um dos membros da família ausente de casa” (26); 2 - “Um interdito é dirigida ao herói” (26); 3 - “O interdito é violado” (27); 9 - “O infortúnio ou carência é dado a conhecer” (36); 11 - “O herói deixa o lar” (39). O que é peculiar na obra de Eliza Petkov é o facto de o “herói” ser uma jovem mulher, e o final em aberto (com “eu esperava que mudasses radicalmente” como sinal óbvio da iminente iniciação) faz antever as suas subseqüentes aventuras, felizmente com um final feliz. O filme usa também sabiamente o seu décor natural e o folclore local para elaborar um sistema de mitopoéticos gestos que tornam a peripeteia de Lora tanto excepcional como universal.

TRADIÇÃO - MODERNIDADE

Logo a partir do primeiro enquadramento, a tensão dramática de *Zhaleika* é construída mediante dicotomias, e tradição/modernidade é a mais visível. Da disparidade nos trajos de Lora e os trajos de luto das anciãs na sua família, ao contraste entre os símbolos de status da vida contemporânea (dispositivos móveis) e as antigas formas de viver (criação de animais e legumes), esta eclética paleta é a realidade do dia a dia na Bulgária rural. O filme capta subtilmente essa existência na fronteira entre o passado e o futuro, num presente que parece ser tecido de conflitos. O filme de Eliza Petkova também sublinha o facto de, apesar da morte da figura do pai, a ordem patriarcal, com as suas tradições e exigências intermináveis, ser mantida e imposta pelas mulheres.

DOCUMENTÁRIO - FICÇÃO

No contexto da indústria do cinema, “documentário” e “ficção” são a cada passo separados por razões

práticas, sobretudo em se tratando de financiamento, produção, distribuição, apresentação, avaliação de diversos tipos de cinema. Na obra de muitos realizadores debutantes, todavia, esses géneros são difíceis de distinguir, sobretudo devido ao impulso natural para auto-expressão imediata. Em *Zhaleika*, primeira realização de Eliza Petkova inspirada por eventos do seu próprio passado, é não só o peso da experiência vivida que funde documentário e ficção mas também a opção de recorrer quase por inteiro a actores não profissionais, os habitantes da aldeia de Pirin. A grande excepção é Snezhina Petrova, protagonizando a mãe de Lora. Formada como actriz de palco, profissional em teatro experimental, dança, realização, e pedagogia, o seu papel é talvez o mais difícil no filme, na medida em que combina elementos cómicos e trágicos.

LINGUAGEM CORPORAL

Estamos em presença dum filme em que não se fala muito, a insociabilidade entre Lora e a família (o silêncio pesado à mesa), assim como na aldeia, um fulcro muito importante.

Nós também conhecemos Lora através do seu corpo - ela mergulha na água, cheia de energia e transbordante de sensualidade juvenil. Nessa aldeia, congelada no tempo, com uma população muito envelhecida, o corpo de Lora é algo de anómalo por si só. A grande questão do filme é saber quando e como ela deixará esse lugar. O ritual do velório exige que o corpo seja coberto e silenciado, neutralizado, mas Lora recusa conformar-se.

A linguagem corporal e a comunicação não-verbal são também evidentes entre Lora e a avó, interpretada por Maria Klecheva, que Elitsa Petkova encontrou na aldeia. Embora sem palavras, os olhares trocados entre as duas, o modo como a anciã pega na mão da sua neta, exprimem claramente o seu apoio às aspirações de Lora.

SINOPSE

Lora ama Todor, e Todor também parece amar Lora apesar da diferença nas suas visões do mundo. Dado que têm ambos 17 anos, os seus inocentes sentimentos parecem ser o mais importante, e não só para eles mas para todos na pequena aldeia de montanha onde vivem. Enquanto eles sonham com as perspectivas para lá das montanhas, o pai de Lora morre subitamente, e os vizinhos começam a bisbilhotar sobre qual será o castigo divino pela forma de vida “dissipada” de Lora.

À luz desta nova situação social e económica para a família, a severa mãe de Lora trata de a pôr na linha, mas sem resultado. Entretanto, os amigos dela e até Todor começam a evitá-la. Obstina e inquieta, muito diferente da sua obediente irmã mais nova, Lora continua a viver como se nada fosse, recusando-se a aceitar o papel de orfã inconsolável, e a avó é a única pessoa a apoiá-la em silêncio. A chegada dum jovem alemão turista que precisa de apoio abre a Lora novos horizontes, e uma saída para a sua vida presente.

¹ Vladimir Propp, *Morfologia do conto popular*: Segunda Edição (Imprensa Universidade do Texas, 1968).

CONTEXTO

A MONTANHA NO CINEMA BÚLGARO

Devido a dificuldades logísticas e opções ideológicas, as aldeias de montanha e as pequenas cidades permaneceram um território inexplorado no cinema búlgaro por muitos anos. Reservadas tradicionalmente como tema da literatura búlgara (**ver Diálogo com outras artes – Literatura**), o cinema muda de orientação, com o chamado *ciclo da migração*: “Na década de 70, o cinema búlgaro começa a definir as dimensões do conflito de valores causado pela violenta mudança de identidade verificada na década de 50. O principal problema posto pelo ciclo da migração é a questão da destruição da tradição búlgara e a perda dos valores básicos que sustentavam o nosso povo em séculos de convulsões históricas”.²

Com efeito a chamada colectivização na Bulgária de 1944 a 1959, que melhorou ligeiramente a vida cidadina devido à morte de Estaline e ao processo de desestalinização na segunda metade da década de 50, levou *de facto* ao empobrecimento e desilusão com o regime socialista, e ao despovoamento da periferia. No entanto, quando Bratoeva-Daraktchieva escreve sobre tradição, ela refere-se ao patriarcado. Ironicamente, um dos mais conhecidos títulos do ciclo da migração é, de Lyudmil Kirkov, *Matriarchy* (1977), criticando o status-quo e pathos socialista, revelando também a realidade demográfica e existencial nas pequenas povoações búlgaras que prevalecem até hoje.

REDESCOBERTA DIGITAL E MULHERES REALIZADORAS

Após o forte impacto dos anos 90, o chamado período de transição do socialismo de estado para a economia de mercado, o cinema búlgaro gradualmente recobra vida e reencontra o seu público graças às tecnologias digitais. Na década de 90, a indústria do cinema búlgaro sobrevive em grande medida graças ao cinema documental, que, no entanto, altera o seu enfoque, a sua estética, assim como o seu posicionamento perante a sociedade em termos de visibilidade.

Em 2000, Iglia Trifonova, então uma aclamada realizadora documental, estreia *Letter to America* (2000) – um híbrido na fronteira entre ficção e pesquisa antropológica, e a crowd-pleaser too. Intrigante coincidência: *Letter to America* é também filmado na aldeia de Pirin. Bratoeva-Daraktchieva considera-o um filme marcante e sonda as suas profundas raízes culturais: “As tradições folclóricas ganham significado para as personagens e os espectadores somente quando a sua herança espiritual é posta a par do “estranho” e quando as personagens encontram um modo de o integrar no seu presente, no contemporâneo”.³

Nas décadas seguintes, várias mulheres realizadoras voltaram do estrangeiro, e às montanhas búlgaras para filmar um projecto de baixo orçamento entre documentário e ficção, de Zornitsa Sophia com o seu Heart of Sarajevo winner *Mila from Mars* (2004) a Ralitz Petrova com *Godless* (2016), o primeiro título búlgaro a conquistar o prémio Golden Leopard no Festival de Cinema de Locarno.



² 2- Ingeborg Bratoeva-Daraktchieva, Cinema búlgaro de Kalin the Eagle para Missão Londres (Instituto de Estudos Artísticos, 2013) p. 182.

³ *Ibidem.* p. 276.

O CINEMA ALEMÃO EM BUSCA DE NOVAS SENSIBILIDADES

No contexto da actual prática europeia de co-produção, é normal que dois ou mais países com diferentes culturas histórias e oportunidades orçamentais optem por trabalhar juntos para fazerem uma longa metragem. O resultado final nem sempre é bastante criativo ou satisfatório para os espectadores de diversas partes do mundo e com diversas origens. Entretanto, em anos recentes, apesar da rica tradição cinematográfica da Alemanha, dois outros *flâneurs* surgiram a par de *Zhaleika*, ambos realizados por mulheres e passados nas Balcãs (na Roménia e na Bulgária, respectivamente). Embora muito diferentes em termos de estilo, Maren Ade's *Toni Erdmann* (2016) e Valeska Grisebach's *Western* (2017) têm um notável sentido do cómico, mas também muita paciência, atenção, e empatia com a paisagem e as pessoas que eles filmam, para que as Balcãs não se tornem algo exótico. *Toni Erdmann* e *Western* foram ambos estreados em Cannes e foram também muito bem recebidos, tanto pelos críticos como pelos espectadores.



A AUTORA E A SUA OBRA

ELITZA PETKOVA



Elitza Petkova nasceu na Bulgária em 1983 e mudou-se para a Alemanha pouco após terminar o curso secundário, em 2003. Tendo obtido um mestrado em filosofia e Estudos Japoneses Modernos na Heinrich Heine University de Dusseldorf muda-se para Berlim em 2008, e aí trabalha como realizadora documental independente. Em 2011, começa os seus estudos de realização na Academia de Cinema e Televisão de Berlim (DFFB), diplomando-se em 2020.

Ela realiza curtas metragens durante a sua frequência no DFFB, e uma delas, *Absent* ([*Abwesend*] 2014) é seleccionada em 2015 para o programa Cinéfondation, em Cannes. Em 2016, *Zhaleika* é seleccionada para a 66ª Berlinale, na secção Generation 14+, e recebe Menção Especial do Jury Internacional. Em 2020, Petkova's segunda longa metragem, *A Fish Swimming Upside Down* [*Ein Fisch, der auf dem Rücken schwimmt*] faz parte da 70ª Berlinale, na selecção Perspektive Deutsches Kino. Nesse mesmo ano, conquista o Wim Wenders Grant, e em 2021 recebe o Kompagnon-Fellowship Award na 71ª Berlinale. Também em 2021, o Festival Internacional de Cinema de Shanghai estreia o seu documentário de longa metragem *Mayor, Shepherd, Widow, Dragon* [*Bürgermeister, Schäfer, Witwe, Drache*]. Petkova é co-fundadora da Reka Pictures, juntamente com Konstantin Kann.

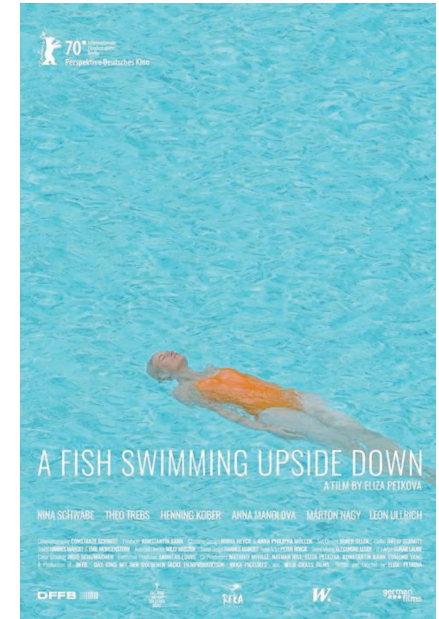
No início da década de 2010, Petkova descobre por acaso a aldeia de Pirin durante uma das suas visitas à Bulgária. Tendo já sido o décor do filme *Letter to America*, de Iglia Trifonova, a aldeia acha-se ainda mais desertificada uma década depois. Petkova estabelece muitos contactos pessoais com os aldeões e começa a visitá-los regularmente. Até hoje, ela filmou na aldeia e em íntima colaboração com os locais (as pessoas da terra) duas longas metragens: a obra de ficção *Zhaleika* (2016) e o documentário *Mayor, Shepherd, Widow, Dragon* (2021). Ela trabalha actualmente num projecto para um terceiro filme no ambiente de Pirin que será um híbrido entre ficção e cinema documental. (ver testemunhos)

FILMOGRAFIA SELECIONADA

Mayor, Shepherd, Widow, Dragon (2021), longa metragem
Sounds of Nature (2021), curta metragem

A Fish Swimming Upside Down (2020), longa metragem
Zhaleika (2016), longa metragem
Umbilical Cord (2016), curta metragem

Harmonia (2015), série da web
Absent (2014), curta metragem
My Son (2013), curta metragem
Chinese Whispers (2010), média metragem



O FILME NO CONTEXTO DA OBRA

Desde os seus primeiros projectos de filmes, antes mesmo da formação na DFFB, Petkova demonstra não só afinidade com o cinema documental, mas também uma queda para as questões sociais, sobretudo para os problemas de minorias e migração. Consequentemente, toda a sua prática durante os estudos de cinema se assemelha à de um processo de pesquisa – desenvolvendo e ensaiando diversos estilos. Apesar da entusiástica recepção pelos críticos e espectadores, de certo modo *Zhaleika* é também a experiência de uma aluna, com todo o encanto duma obra de longo fôlego e mais sofisticada.

Tendo dominado a linguagem fílmica nos seus próprios termos, Petkova pode sem problemas "cindir" o documental e o ficcional para os trabalhar em profundidade e separadamente. Não obstante, alguns elementos permanecem nos dois domínios, como para reforçar a sua mensagem. *A Fish Swimming Upside Down* revela a excepcional maturidade, da autora enquanto que *Mayor, Shepherd, Widow, Dragon* veiculam a sua velha preocupação pelos lugares e as gentes que inspiraram *Zhaleika*.

Alguns rostos de *Zhaleika* também se tornaram uma "mascote" creativa que acompanha Petkova de filme para filme. Por exemplo, Anna Manolova aparece em *A Fish Swimming Upside Down* como mulher de limpeza na casa duma família alemã rica, embora com um aspecto muito diverso se a formos comparar à de *Zhaleika*. Maria Klecheva, no papel de avó em *Zhaleika*, é a Widow from Mayor, Shepherd, Widow, Dragon, e aí ela está presente com a sua autêntica história pessoal – vêmo-la em sua casa e conhecemos os seu filho biológico, que vive na mesma aldeia e partilha muitas das dificuldades diárias dela.

Embora seja um filme "alemão", o que é decisivo na realização de *Zhaleika* é a união pessoal e profissional que Petkova forma com o cinema búlgaro. Desde a participação no projecto do veterano realizador documental e produtor Svetoslav Draganov até ao Grand Prix do Sofia Filme Fest como prova de reconhecimento e ao "alinhamento" de Petkova com outros autores contemporâneos da Bulgária em termos de estética, empenhamento social, e perspectivas de futuro. Entre esses figuram Ralitzia Petrova, Milko Lazarov, e o duo Kristina Grozeva e Petar Valchanov.



INSPIRAÇÕES

Sendo alguém que trabalhou profissionalmente com imagens em movimento ainda antes de ser realizadora, e depois formada por uma das mais prestigiadas escolas de cinema da Europa, é lógico que Eliza Petkova refira uma quantidade de nomes ou fontes de Inspiração do mundo do cinema.

“Tanto eu como a minha directora de fotografia somos fãs de filmes independentes, a começar pela Escola de Berlim, com todos esses maravilhosos realizadores alemães autores de concisas, calmas, meditativas obras, passando pelo humor seco e negro de realizadores suecos como Ruben Östlund ou Roy Anderson. Sou também grande fã do cinema austríaco, Ulrich Seidel, Michael Haneke, Nikolaus Geyrhalter – como autor de documentários que passam da fotografia ao cinema. Também o cinema da Ásia, por exemplo Apichatpong Weerasethakul, que joga com a margem entre realismo e magia, e até com alguns níveis transcendentais que surgem no enquadramento naturalista” (ver 4 e a secção Testemunhos abaixo).

O que é de facto intrigante na filmografia de Eliza Petkova, no entanto, é a que ponto o seu estilo se adapta ao enredo e ao lugar da obra. Embora quase sempre ela colabore com uma equipa técnica constante de operador de câmara, engenheiro de som, co-montador, assim como com certos actores, o trabalho deles parece transformar-se de acordo com o estilo que uma história específica requer. Como a própria Petkova admite (ver Testemunhos), para *Zhaleika* o factor decisivo para a aparência e atmosfera do filme é o lugar da rodagem, que se torna muito mais do que um mero local.



TESTEMUNHOS⁴

“[...] Em larga medida, é também uma autobiografia, pelo que acho bastante natural encarar a Bulgária como local de rodagem. Esses eventos em torno da morte do pai, a compaixão e as expectativas dos outros, esses estados que experimentei mais intensamente na minha aldeia, onde todas as mulheres idosas, sentadas em bancos, me abordavam para discutir esse assunto; de certo modo a aldeia surgia como o local que naturalizara esta história. (...) Era importante para mim que o lugar não fosse um mero décor, tido como algo exótico, ou coisa no género, mas que realmente fosse uma parte essencial do filme, isto é, os locais tinham de participar activamente na sua naturalidade. A decoração quase não é tocada, sobretudo no quarto de Lora, porque aí não há jovens. (...) Eu diria que em *Zhaleika* 30% da abordagem é bastante documental, visto haver cenas puramente documentais que não podem ser mostradas de outro modo”.

“Apaixonei-me pelo lugar dessa aldeia, e os moradores caíram-me no goto a tal ponto que concebi um objectivo: enquanto for deste mundo e esta aldeia também for deste mundo (e não é provável que ela perdure, porque são velhos e morrem, e de cada vez que lá vou, alguns amigos já não se contam entre os vivos), realizar ali um projecto de tantos em tantos anos – como documentos, como fatias de tempo a acompanhar esse processo de extinção. O filme documental *Mayor, Shepherd, Widow, Dragon* faz parte do meu plano, e já dei início a um novo projecto que mostra outro aspecto da aldeia, que engloba o documentário e a ficção”.

“Quando rodámos *Zhaleika*, Constanze e eu tínhamos já feito vários filmes juntas, pelo que a confiança criativa entre nós era substancial, posso até dizer que a linguagem visual se deve sobretudo a ela. (...) grande parte das filmagens fizeram-se intuitivamente. Uma coisa era clara – nós não queríamos recorrer a uma câmara portátil, os planos deviam ter tempo, se possível, e a haver movimento, deveria ser panorâmico”.

“Tenho esta regra não escrita não repetir enquadramentos, se possível. Por isso, observamos a reacção mais demoradamente, ou se há um diálogo entre duas personagens, em muitos filmes clássicos vemos uma pessoa dizer algo, depois a outra, de novo a primeira – esse ping-pong não faz parte dos meus filmes. Espero o que for necessário para a reacção e acção do outro, e abandono quando já sei que posso terminar a cena sem voltar aonde começara. Há certamente momentos em que tenho de violar essa regra, mas é algo que procuro seguir no meu cinema em geral. Cada plano terá de ser um novo início de algo que continua e não nos leva a voltar atrás”.

“Todo o filme é improvisado, de facto, mas quando falo de "improvisação" não quero dizer

que ignorássemos o que íamos filmar – havia um argumento, com deixas, mas eu sempre pedia aos actores que não decorassem esses diálogos, antes se lembrassem dos conflitos ou dos temas que determinam as diversas cenas. Ensaiávamos bastante, antes de filmar, quase como no teatro, onde o fito era que cada actor, visto na maioria serem debutantes ou amadores (excepto Snezhina Petrova e Márton Nagy, o turista), fosse capaz de assumir o seu papel, sentir-se bem nele, apto a canalizar essa improvisação que nós filmávamos. Esta é a minha abordagem, mesmo em filmes bastante estilizados [...] Por vezes não importa o que se diz, o que conta é como isso é dito.

“A minha avó era muito religiosa, ela trabalhou numa igreja e muitas das cenas que eu previ para *Zhaleika* são cenas a que assisti em criança, cenas que me perturbaram ou me infundiram respeito”.

“Eu acho que a arte em geral tem sempre um aspecto terapêutico. Não creio que a arte seja algo irreprimível, que tem de sair cá para fora, por via dum trauma ou emoção que tem de se manifestar. Deve haver bastante distância, observação, e abstracção para que isso seja apresentado não como uma pilha de nervos, mas como algo bem pensado, com linhas puras e elegantes, o que só é possível não se deixando afectar”.

⁴ A entrevista é realizada online por Yoana Pavlova a 6 de janeiro, 2022, especialmente para os recursos do actual CinEd.



CAPÍTULOS DO FILME



1 – Uma anciã da aldeia entoia um lamento. Nós somos testemunhas de cenas pastoris, rebanhos calcorreando bucólicas paisagens, vacas sendo ordenhadas à mão. É a época do verão e da adolescência. Lora é captada aqui entre a inocente alegria da infância e a sensualidade da jovem mulher em que se vai tornando. Ela experimenta a sua iniciação amorosa com Todor, com o qual entretém ternos e sensuais jogos.

(0:00 – 0:51 min)



2 – A juventude, vigor, e aspirações de Lora contrastam com a aldeia povoada por gente idosa. O pai procura ensiná-la a cuidar do jardim. Lora e Todor voltam a encontrar-se, compram cigarros, e isolam-se num celeiro, para poderem fumar, escutar música, beijarem-se languidamente. O rapaz empresta a Lora a sua camisa quando começa a refrescar, ao entardecer.

(5:02 – 13:20 min)



3 – Os homens discutem numa forma muito masculina de sociabilidade. Depois é altura das perguntas, quando Lora regressa a casa, mostrando-se mais próxima da avó. Dali a pouco, os adolescentes isolam-se de novo dos outros: eles convivem, discutem, brincam, abraçam-se. Lora está de volta, diante da mãe, elas descascam batatas. A jovem fala do seu plano de estudar literatura em Sofia, a capital. A incomunicabilidade entre as duas é evidente.

(13:21 – 20:40 min)



4 – Lora vai buscar leite; o pai, que está a jardinar, parece não se achar bem. Ela encontra Todor, os jovens beijam-se ao verem-se longe da vista das pessoas, ela devolve a camisa ao rapaz. De volta a casa, Lora é repreendida pelo pai que encontrou um cigarro no quarto dela. O pai também a acusa de indecência pela sua aparência e comportamento, preocupado com o julgamento comunitário.

(20:41 – 27:00 min)



5 – Testemunhamos cenas da vida na aldeia. O pai de Lora está sentado tranquilo, mas de súbito tosse e depara com sangue na sua mão. No seu quarto, Lora entretém-se com a amiga Elena, escutam música e fazem uma sessão de selfies. Depois saem numa scooter em direcção à discoteca. Os jovens são possuídos pela música e pela dança, mas uma disputa com um rapaz desconhecido perturba o ambiente.

(27:01 – 37:16 min)



6 – Lora é acordada pela mãe aos gritos e a irmã mais nova vem aconchegar-se na cama dela. Apercebemo-nos que o pai morreu. A avó assiste a mãe na lavagem ritual do corpo. As fases do velório seguem-se uma após outra, com todas as tradições inerentes (a tigela de farinha que se enche, a comunidade das carpideiras). A seguir a aldeia apresenta os seus pêsames à família disposta em fila, Lora parece ausente, com uma raiva contida.

(37:17 – 45:20 min)



7 – Lora sai de casa sem envergar o lenço do luto, a mãe puxa-a para trás. Embora a avó mostre compreensão, Lora é julgada pelos aldeões, cujos olhares e palavras dirigidos a ela, a censuram e culpam pela morte do pai. A irmã mais nova é também sujeita a esses ritos e tradições. Nem Todor, nem Elena aceitam a companhia de Lora, apercebemo-nos que eles foram proibidos de a ver, ela é ostracizada.

(45:21 – 55:03 min)



8 – Lora é surpreendida pela mãe no quarto, a escutar música nos headphones e a dançar, seguindo-se um momento muito tenso. Depois, vemos as duas na igreja, Lora passeia e dá voltas a uma imagem. Ao visitar a sepultura do pai, depara com Todor e Elena a passearem juntos. Na sepultura, a mãe fala para o pai, mas o que ela pretende é censurar Lora.

(55:04 – 01:03:16)



9 – Lora erra pela aldeia, mergulha o seu lenço no regato. Encontra um grupo de jovens da aldeia, incluindo Elena e Todor. Ela rapta este para o seu íntimo refúgio. Hesitantes, redescobrem no entanto a sua intimidade, o abraço deles parece levar à primeira relação sexual. No entanto, a porta abre-se, são surpreendidos no acto, e fogem.

(01:03:17 – 1:11:38)



10 – Um jovem de mochila chega à aldeia a pé e fala com as anciãs que estão sentadas num banco como de costume. Ele procura um sítio para montar a tenda, mas o diálogo é impossível e não se entendem. O mesmo sucede na mercearia da aldeia onde ele pede aveia. Lora entra na loja e diz que sabe falar inglês, o que não parece ser o caso. Ela leva o rapaz até às colinas ao pé da aldeia, escutando música lado a lado enquanto contemplam as casas que emergem da vegetação.

(01:11:39 – 1:20:01)



11 – Ao jantar paira de novo o silêncio sobre a mesa familiar. De manhã cedo, Lora esgueira-se da casa para ir ter com o turista acampado, mas ele já partiu. Ela contempla a aldeia desse ponto alto. Nesse mesmo dia, Lora deixa-se ir, mas dessa vez é mesmo uma partida. Ela diz adeus ao pai deixando o lenço de luto na sepultura. A irmã mais nova ouve-a ir-se embora mas não diz nada. Lora mete-se à estrada, não sem lançar um último olhar à aldeia.

(01:20:02 – Final)

QUESTÕES DE CINEMA

ELEMENTOS DOCUMENTAIS NA FICÇÃO

Zhaleika é uma obra de ficção com uma dimensão documental, o que por vezes se caracteriza como filme híbrido. A forma documental não é manifestada através duma *mise-en-scène* caracterizada por clichés estafados (a câmara portátil, os movimentos), mas antes através das fendas duma realidade que parece ser convidada a entrar no filme, o método de Eliza Petkova invoca essa específica tensão onde a vida e o real se entrelaçam com o espaço ficcional.

FILMAR O QUE NÃO TARDARÁ A DESAPARECER

Esta atitude faz parte duma certa linhagem na história do cinema, associada a documentários que também são formas híbridas. Esses documentários assinalaram intervenções por cineastas na realidade que filmaram. Essa a linha de Robert Flaherty, cujo *Nanook of the North* (1922) levou os protagonistas a retomar um tipo de vida que já não era o deles, dado que a personagem principal e sua família se tinham já fixado na costa. *Moana* (1926) e *Man of Aran* (1934) adoptam o mesmo princípio, o último entrando já na ficção. Esta encenação da realidade por forma a testemunhar o que irá desaparecer tem outros notáveis exemplos, como *Farrebique* (1947) de Georges Rouquier. Este filme é uma evocação da vida camponesa no Aveyron, numa quinta que vai ser ligada à electricidade – aqui de novo com alguma forma de realidade encenada no filme, tendo também uma forte dimensão documental. Podemos ainda referir a série de filmes que Vittorio De Seta rodou nos anos 50 que registaram e sublimaram a sobrevivência arcaica da Itália do sul (*Lu tempu di li pisci spata, Pasqua in Sicily, Banditi a Orgosolo...*). Numa relação directa com *Zhaleika*, pode-se decerto aludir a *Stendali – suonano ancora* (1959), onde Cecilia Mangini encena as últimas carpideiras duma aldeia na Puglia, baseada num texto escrito por Pier Paolo Pasolini.

Em *Zhaleika*, a filiação com Robert Flaherty é manifestada pelo modo como ela situa o cinema no contexto dum lugar e duma comunidade pré-existent, mas também como algo partilhado, sob o signo do encontro, da fraternidade. Para a realizadora, foi antes de mais o encontro com o lugar durante uma caminhada no verão de 2012. Depois as visitas regulares que a levaram a regressar aí em muitas ocasiões para testemunhar evolução desses confins, perdidos nas montanhas, onde ela se propôs fazer filmes regularmente. Essa dimensão documental capta a presença desses habitantes e do seu lugar, dando-se também conta de que eles estão votados a desaparecer, assim *Zhaleika* constitui um arquivo desse lugar e dessa gente. Isto é verdade, mas não só relativamente ao rito do velório associado ao lenço da cabeça, o filme possui também uma real dimensão antropológica mediante o estudo das relações entre indivíduos e comunidade, mediante gestos ancestrais cuja transmissão pode ser interrompida. Daí que a aldeia não seja meramente um pano de fundo, ela é personificada pelos corpos, rostos, e vozes dos que nela habitam.



1



2



3



4

COEXISTÊNCIA DE REGISTOS

A dimensão documental de *Zhaleika* é anunciada com o plano inaugural duma anciã que canta uma canção tradicional a capella envergando uma t-shirt *Gimme gimme more*, referência ao grande sucesso de Britney Spears em 2007. Ela canta afectando um tipo de presença típico do cinema documental, i.e., consciente da câmara, assumida como um elemento da *mise-en-scène*. Esta cena induz com humor a primeira coabitação entre tradição e modernidade.

Elitza Petkova considera que cerca de um terço dos planos do filme pertencem ao registo documental (**ver Testemunhos**). Podemos considerar que a abertura do filme pertence também a essa parte, já que essa cantora chegou repleta de planos da vida pastoril. Notamos além disso que o encadeamento do filme é marcado por alternâncias, sem simetria nem sistema preciso, entre sequências documentais e o progresso da intriga – esses primeiros minutos levam-nos a Lora, que mergulha no rio. Esta coabitação de registos, estas passagens de um para outro, sem que a continuidade do filme sofra por isso, acham-se em particular no início do capítulo 3 (a discussão entre os homens da aldeia), – mais ainda no capítulo 5, que reúne os seguintes elementos documentais: um cabrito a ser abatido, a sociabilidade masculina, a lavagem da roupa à velha maneira, e uma canção tradicional polifónica cantada por mulheres.



6



5



7

TENSÕES

O abate do jovem animal é impressionante com a sua mistura de brutalidade e distanciamento, de revelação e sugestão. Observamos a cena num plano geral, o acto em si é largamente ocultado pela perna de uma das duas mulheres presentes. Um corte elíptico assegura que a duração não é insistente, desconfortável, dá-nos acesso às consequências do acto – o animal morto a ser lavado e preparado. Essa morte real nutre a dimensão antropológica do filme: ritos, gestos, rituais sagrados ou profanos. Esta cena sublinha a personagem do dia a dia, a normalidade, e a banalidade de tal acto, hoje relegado à invisibilidade no seio das sociedades modernas e urbanas. Essas cenas documentais não são uma afectação mas alimentam todo o filme, elas podem produzir reflexos na ficção, adquirir uma dimensão

metafórica, quase sempre o caso quando o cinema encena morte de animais. Aqui relaciona-se com o iminente fim de Stoyan, sendo os seus restos mortais lavados e preparados para o velório. No mesmo registo, pode-se aperceber uma importação metafórica quando a mulher corta ramos dum carvalho no início da sequência a seguir ao velório e funeral de Stoyan. Isto induz uma assumpção cósmica: os humanos, as plantas, e os animais pertencem ao mesmo mundo, à mesma temporalidade, ao mesmo ciclo vida-morte.



8



10



9

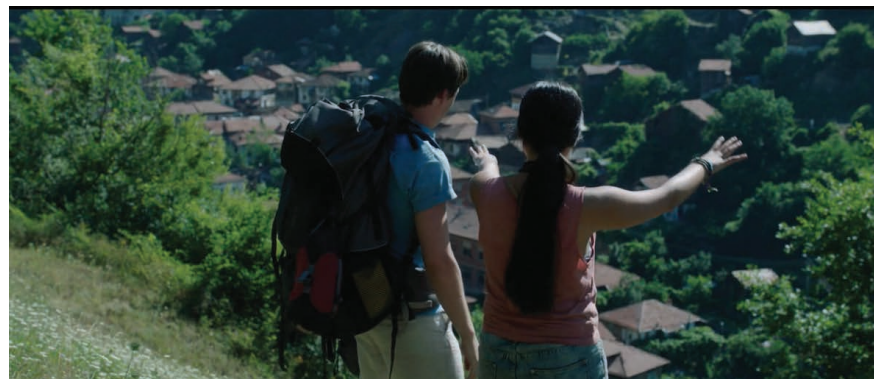


11

A realizadora diz que respeitou escrupulosamente o lugar, o único décor "manipulado" é o do quarto de Lora, para pôr de pé alguns elementos: o letreiro de Las Vegas, as fotos e os cartazes (**ver Testemunhos**). Além disso, basta de facto assumir esse contexto documental para lhe insuflar os elementos de ficção carregados pelos actores e pelos não-actores, que, logicamente, reflectem de novo o duplo regime de ficção-documental. Assim, Anna Manolova estreia-se como actriz no papel de Lora, como Mihail Stoyanov no papel de Todor. A mãe é interpretada por Snezhina Petrova, uma actriz veterana, tanto no teatro como no cinema e na televisão. Quanto ao pai e à avó, não são actores profissionais, tal como, claro, os inúmeros aldeões. Este elenco produz estranheza, heterogeneidade, nós também sentimos falhas na sua actuação, que o filme assume, e precisamente procura produzir e aproveitar os resultados.



12



13



14

ABERTO / FECHADO, PÚBLICO / PRIVADO

Estes são motivos centrais do filme onde as sensações de confinamento, opressão, vigilância constituem importantes pontos da tensão dramática e da jornada de Lora. Eles constituem grande parte da *mise-en-scène*. Pode-se considerar que o filme no seu todo converge para duas cenas onde a adolescente protagonista alcança esse simbólico ponto de vista que revela os telhados da aldeia. Então o horizonte abre-se, literalmente, e podemos considerar isso uma forma de resolução: Lora apercebe-se desse lugar familiar duma forma aberta à exterioridade, a novas perspectivas, como se elas fossem destacadas por uma invisível embora considerável força centrípeta. O catalisador deste horizonte é a passagem do turista alemão que literalmente personifica o estranho e o além, que interfere com ela e que ela agarra, como se fosse um sinal do destino. Esta alteridade vinda de fora, de longe, do desconhecido é também significada linguisticamente, num registo cómico que produz desentendimento e incompreensão, tanto entre o jovem alemão e as velhas, como entre ele e Lora.

Nesse sentido, *Zhaleika* desdobra toda uma dramaturgia e um espaço imaginário, com esse espaço final proporcionando um novo horizonte, e antes disso – uma quantidade de percalços, obstáculos, impasses (ver Análise duma sequência). A começar pela opressiva mesa familiar, onde Lora se sente presa, reagindo contra o silêncio, contra a sua mãe e até contra as austeras paredes (ver Análise dum plano). Nesse contexto, a salvação só pode vir de fora, de outro lugar, e com um sinal que é esperado. À janela do seu quarto, ela parece observar algo, buscando precisamente uma perspectiva, uma linha de voo, como a irmã Anne ("Anne, irmã Anne, vês alguém vindo?") em *O Barba Azul*, de Charles Perrault. Linhas evanescentes e falsas perspectivas com letreiros de Las Vegas e postais, perante aquele que chega em carne e osso através da figura do turista.



1



2



3



4



5



6

FICANDO FORA DE VISTA

Essa dimensão do olhar abrindo-se para uma perspectiva fechada ou aberta é duplicada pelo motivo da intrusão, e é muito difícil viver à margem do contexto da aldeia. Isso sucede primeiro no espaço doméstico onde a privacidade do quarto de Lora é violada – se os cigarros foram lá achados, isso foi por terem sido procurados na sua ausência. Ai temos a mãe que entra enquanto ela dança escutando música com os *headphones*. A pequena Asja, numa atitude mais benevolente e perturbada, também observa a irmã através da porta entreaberta. Evitar os olhares é também uma grande dificuldade em se tratando do seu amor com Todor. E quando o abraço ardente parece levá-los a um acto sexual, dá-se a intrusão do olhar estranho que repõe tudo em questão.

A discussão de Lora com o pai sobre os cigarros associa por completo a modalidade do olhar, quer na esfera doméstica, quer na esfera pública, o teatro do boato, a modalidade do controle moral e dos corpos. É-se condenado a viver sob o olhar de duas comunidades inextricavelmente ligadas: a família e a aldeia. Esse olhar produz um panóptico crítico extremamente opressivo; ele é também o garante das normas sociais e culturais que Lora decidiu não contemplar (ver Análise duma sequência). Para pertencer e inventar-se a si mesmo, há que sair de si mesmo. Nós lembramos que o último olhar pertence a Lora, o que ela dirige à aldeia, antes de prosseguir a sua caminhada para outros horizontes.



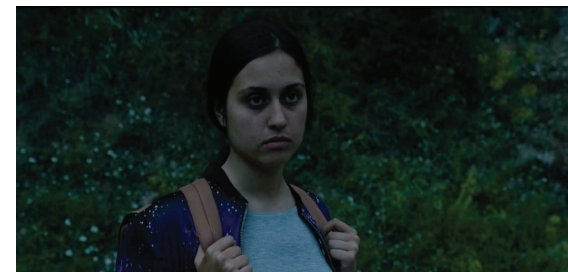
7



10



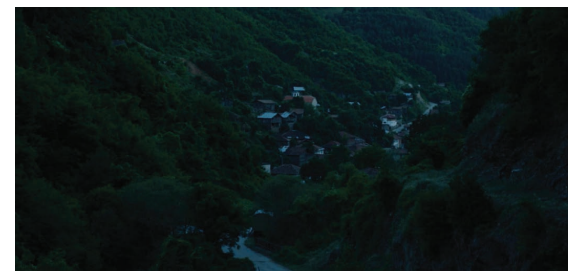
8



11



9



12

ANÁLISE DUM FOTOGRAMA

LORA OU A IRRUPÇÃO DUM CORPO JOVEM E LIVRE

É aqui que encontramos Lora pela primeira vez, pouco mais de três minutos após o início do filme. Elitza Petkova joga com o contraste criado pela cena precedente: a canção da avó, a cabeça da velha senhora coberta com um lenço característico das mulheres camponesas nas aldeias dos Balcãs, cenas de vida pastoril nos verdadeiramente bucólicos arredores, onde os rebanhos são pastoreados, e as vacas ou cabras ordenhadas à mão. Os três primeiros minutos pairam num tempo imutável de tradições e gestos ancestrais. Nesse prólogo, apenas uma coisa perturba um pouco a homogeneidade e anuncia o que se seguirá: uma anciã enverga uma T-shirt com o sucesso de Britney Spears Gimme More. É assim que as tensões dominantes do filme (tradição/modernidade, aqui/algures, velho/jovem) são articuladas mediante esse primeiro plano duma mulher camponesa. E a primeira imagem de Lora manifesta-os, até os reforça, dado que ela surge como uma figura de movimento num cenário feito de imobilidade.

Nós notamos que Lora é captada num enquadramento bastante similar aos planos prévios onde as pessoas (as anciãs, os camponeses trabalhando) surgem num primeiro plano ligeiramente mais próximo. Daí, o contraste ser menos no enquadramento do que na impressão de movimento que emerge desta imagem, mesmo quando fixa, ao passo que tudo até então fora envolto em placidez, dentro das linhas precisas de gestos repetidos desde outros tempos. Esta impressão de movimento é acentuada pelos borrifos que perturbam a visão, levando o filme a um formalismo plástico, uma espécie de impressionismo – com os reflexos e os vislumbres de luz na água e no ar. Podemos também dizer que testemunhámos uma mudança de registo, visto o que precede poder ser relacionado com o cinema documental, ao passo que nós entraríamos aqui na ficção (ver **Questões de Cinema – Elementos documentais na ficção**).

O mais impactante e espectacular contraste consiste na irrupção da juventude, não tanto em termos de idade mas antes como um corpo: intenso, forte, vigoroso, vivaz. E claro, em movimento, somos tentados a dizer em liberdade, numa espécie de alegre

coreografia – o motivo da dança reaparece mais tarde no filme. Esse corpo também transpira boa saúde, por trás dos borrifos de água distinguimos a pele suave, tisonada pelo sol. A realizadora traz literalmente um corpo repleto de vida para o seu filme. E num processo de crescimento, embora não seja fácil dizer a idade exacta de Lora à primeira vista, senão que se acha entre a mulher e a criança. De facto, aqui o registo é inteiramente o da infância, jogo, e inocente diversão. Mas há também crescentes sinais de assertiva feminilidade e sensualidade, mais ou menos assumida, que talvez escape à própria personagem. Tudo isso emana das formas femininas rodeadas por rapazes, coberta por uma simples T-shirt colada à pele. Assim, essa imagem torna possível induzir outros temas essenciais em *Zhaleika*: a infância a ponto de ser deixada para trás, o amor e a iniciação sexual, a descoberta do poder da sedução.



ANÁLISE DUM PLANO

A CATIVA QUE QUER ESCAPAR

(19:00 A 20:40)

Este é quase um plano sequência, apenas precedido, no início desta cena com pouco mais de dois minutos, por um plano bastante longo (33 segundos) focado em Lora ocupada na tarefa doméstica de descascar batatas; percebemos de imediato quanto isso a aborrece e até a perturba. A sua solidão é interrompida apenas pelas intervenções da mãe, fora de campo – Lora exprime as suas respostas com o olhar, sem ocultar a sua contrariedade. Embora não responda com palavras, nós notamos a grande clareza da sua linguagem corporal, que é uma das características e qualidades de todo o filme.

Durando 1 minuto e 40 segundos, com rigorosa fixidez, o plano surge entre duas cenas em exteriores, antes (ternos jogos de amor com Todor) e depois (uma caminhada através das ruelas da aldeia para ir buscar leite). Isso reforça a dimensão estática, a pesada atmosfera, essa impressão de encerrar e constringer o corpo da adolescente, questão central do todo o filme – o plano foi escolhido também devido ao perfeito contraste com a previamente analisada imagem (ver **Análise dum fotograma – Lora ou a irrupção dum corpo jovem e livre**).

No esquema do plano, no início Lora é vista de trás, a três quartos. Isso confere um lugar especial à mãe, frente à filha: aspecto seco, rígida e tensa postura, rosto duro. E é todo o plano que refere secura, rigidez, severidade, tensão. O décor transmite uma austera nudez: um quarto marcado pela gradação entre a escuridão e uma hesitante luz, sem dúvida proveniente da janela – artificial ou não. As características da luz também contribuem para essa opressiva atmosfera, o décor, e essa particularmente intratável mãe faziam de Lora uma verdadeira cativa, encurralada naquele lugar. E, na iluminação do plano, a massa escura que lhe pesa nas costas e nos ombros surge como uma força que ameaça engoli-la, ou pelo menos puxá-la para trás, como uma perturbadora mão invisível.

Essa sombria e opressiva atmosfera é um leitmotif nas cenas íntimas de família que servem como expressão da norma, dos constrangimentos. Nós notamos aqui a precisão dos olhares que não se intersectam, quase apenas roçam uns nos outros, acentuando o desconforto, a tensão, e a distância entre mãe e filha. O incomunicável passa através desses corpos como que fechados um para o outro, e a linguagem transmite-o. As palavras não circulam, elas esbarram com o não dito, a recusa: quando Lora declara à mãe pela primeira vez o seu desejo de estudar em Sofia, e tem de lhe perguntar duas vezes o que ela acha; ela é repreendida de cada vez para deitar as cascas no contentor. As palavras de Lora procuram repelir a sua condição cativa, quando tudo no plano é centrípeto, encerrando, incluindo o som. Fora de campo, o som é dominado pelo ruído nas ações dos descascadores de batatas, ao passo que a mistura de som em pós-produção tende a abafar as vozes. Cada uma das palavras ditas induz um movimento centrífugo, um desejo de começar de novo, que talvez tenha pouco a ver com o possível gosto pela literatura, mas que responde sobretudo a uma imperiosa necessidade: ir embora, extirpar-se, inventar-se a si própria noutro lugar.



1



2



3



4



5



6

ANÁLISE DUMA SEQUÊNCIA

PANÓPTICO E TRIBUNAL COMUNITÁRIO

CAPÍTULO 7 (46:47 A 50:07)

Nota: a análise desta sequência não se refere à totalidade do capítulo 7, apenas ao seu segmento central

Tudo no início da sequência evoca o velório: as velas que vão sendo acesas sucessivamente, porque, segundo a tradição, uma chama deve ficar sempre acesa para honrar o falecido, e obviamente as vestes negras do velório envergadas pelas mulheres da casa. A atmosfera é sombria, e a *mise-en-scène* acentua isso com a iluminação, as duas personagens surgem como sombras – a mãe de Lora, com as suas severas e sérias feições. As poucas palavras quebram o pesado silêncio. O velório possuiu os corpos e o lugar; nada nos concede sair dessa sombria atmosfera. Nesse contexto, a aparência de Lora constitui um elemento heterogêneo, visto ela trajar de cor, e mesmo se a sua expressão facial é intensa, firme, o seu vigor e a sua juventude expõem-na como uma forma de provocação. Isso não escapa à mãe, que observa a aparência da filha, buscando a aprovação da avó. Esta, aqui por palavras mas quase sempre mediante linguagem corporal, proporciona um olhar, uma palmadinha gentil no corpo da sua neta, que traduz, se não um apoio, pelo menos alguma compreensão. Lora considera o reparo maternal – ela aceita ir buscar o lenço e põe-no ao pescoço – mas de novo como uma forma de provocação, dado que a sua aparência, perante a norma da comunidade, é não obstante indecente.



1



2



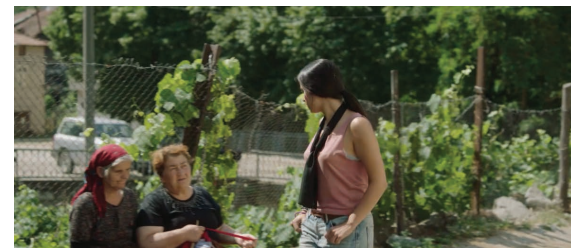
3



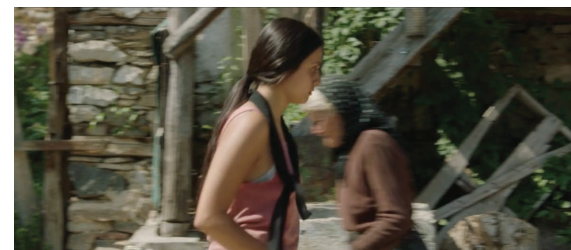
4



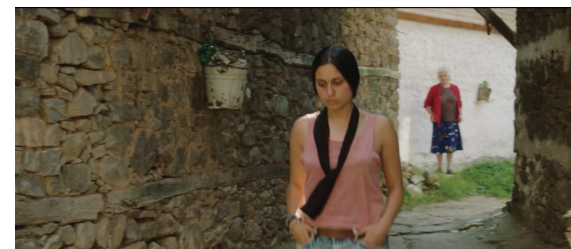
5



6



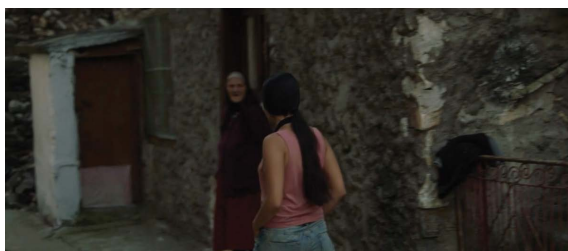
7



8



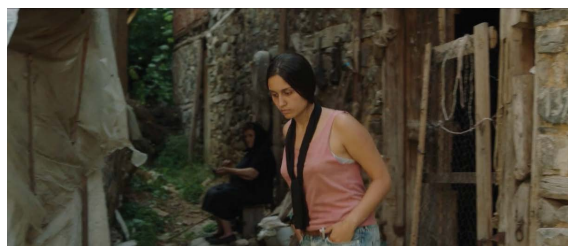
9



10



11



12



13

OLHARES E VOZES DA COMUNIDADE

Lora precipita-se então numa das suas habituais deambulações pela aldeia, que é dada, como sempre, em planos gerais em que atravessa boa parte do enquadramento – uma trajectória acompanhada aqui por uma panorâmica para a esquerda. Nós sabemos – em particular da conversa com o pai sobre a sua suposta indecência – que ela é cobiçada, mas nós não vemos esses olhares. A convenção é bastante diferente aqui, visto Elitza Petrova focar-se no olhar desta comunidade, e acompanhá-la numa forma particular no seio do filme. Primeiro, nós apercebemos o olhar dessa mulher que se agita no seu jardim, depois de súbito pára, como em estado de choque, por causa da roupa de Lora. Esse primeiro olhar é o eixo em que assenta a panorâmica.

Após o olhar, segue-se a palavra, igualmente acusatória, que se revelará, tremendamente culpabilizante, ao ser dito por essa mulher sentada no banco que o pai de Lora morreu por causa dos pecados da filha. E aquela que pronuncia as palavras é secundada pelo olhar fixo, particularmente inquietante, dessa mulher muito velha que permanece a seu lado. Nota-se, na continuidade duma sequência, que a realizadora dispôs observadores em cada recanto da aldeia, de costume tão deserta, como uma forma de sublinhar a sensação de opressão e de confinamento induzida pelo olhar da comunidade. Outra inflexão da *mise-en-scène*: o enquadramento tende a reduzir-se, a produzir a mesma impressão de opressão, de confinamento. A sequência evoca os mecanismos da feitiçaria em tempos medievais e actuais, em que a feiticeira era acusada de ser uma figura do Mal vivendo à margem das regras da comunidade, a cada passo indecente na sua forma de vida, representando assim um perigo para a comunidade. O que nós testemunhamos no filme é certamente uma opressiva cena de ostracismo.

NO LABIRINTO

A *mise-en-scène* continua a crescer, povoando as ruelas com figuras femininas que claramente articulam essa culpa. O ritmo de cada cena também muda, a duração dos planos torna-se mais curta como uma cilada envolvendo Lora, perseguida pelas palavras e pelos olhares que não consegue evitar. Até quando tenta escapar virando à direita numa ruela, acaba por deparar invariavelmente com outra presença, o olhar e a voz que pronuncia a sua sentença de culpada pela morte do pai. Esse ritmo instituído é como se o julgamento não viesse das pessoas mas da própria voz da comunidade, autoridade que se impõe aos indivíduos, os quais apenas existem através dela. O tratamento sonoro duma cena, inicialmente naturalista, assume então uma tonalidade mais abstracta, onírica – num sentido de pesadelo.

O ritmo acelera de novo, Lora parece vaguear por um labirinto infernal, ela tem que voltar atrás, acelerar o passo, a voz da comunidade torna-se uma espécie de lamento que ecoa as carpideiras. Essa voz mais abstracta, de sonho, parece penetrar na consciência de Lora, como se essa culpa fosse insidiosamente infiltrando-se nela. Esse labirinto que a sequência constrói com a montagem e a *mise-en-scène* do lugar fornece uma representação mental do estado íntimo de Lora – ela tem de lutar contra essa culpa que lhe é imposta, e por isso tem de escapar, achar a saída desse labirinto. Essa hipótese psicológica é corroborada pelo fim da cena que intervém como um regresso à realidade – um breve e acutilante plano, como o corte que se segue. A protagonista é então parada por uma aldeã que lhe faz notar ter perdido o seu lenço de luto – Lora parece regressar dum pesadelo, o modo como ela se volta evoca um súbito despertar. Observamos de novo a firme e tensa face de Lora, mas podemos também ver nela um certo pavor. Nós mal temos tempo de notar no fundo da imagem duas silhuetas examinando a cena, última manifestação desse panóptico que é a aldeia: um dispositivo para a contínua vigilância dos indivíduos.

IMAGENS EM ECO

INICIAÇÃO AMOROSA NO VERÃO

O parêntese do verão dá lugar à disponibilidade sentimental, sobretudo na adolescência quando é desejável experimentar diversas facetas, com múltiplas possibilidades. Essa direcção é largamente explorada pelo cinema, tanto no passado como agora, sem dúvida porque se trata de um tema universal.

1. **Summer of Giacomo**, Alessandro Comodin, 2010
2. **The Summer of Sangailé**, Alanté Kavaïté, 2015
3. **A Summer Dress**, François Ozon, 1996
4. **Summer of '42**, Robert Mulligan, 1972



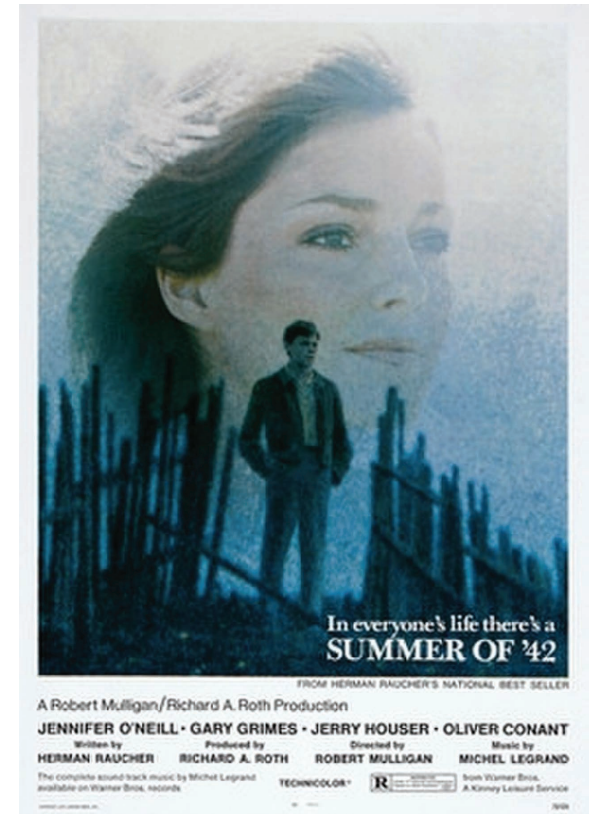
1



2



3



4

DIÁLOGO ENTRE FILMES: ZHALEIKA E OUTROS TÍTULOS DA COLECÇÃO CINED

SINAIS DOS TEMPOS

Como encaixa o contexto histórico nos filmes? Este é um elemento importante da *mise-en-scène*, bastante tido em conta pelos autores, depois apoiado pelo décor e pelo guarda-roupa, e, a outro nível, pela produção através dos locais de rodagem. Mas a época pode também escapar à vontade e intenções da equipa – pode no entanto ser reconhecida pela estética do filme e sinais que este contém.

Nesse aspecto, *Zhaleika* é um filme muito interessante e invulgar, na medida em que os sinais do presente não são abundantes, só se destacam quando são mostrados: como o casaco de seda com lantejoulas de Lora, os vários objectos que se encontram no seu quarto (cartazes, letreiros, computador, *headphones*), e as *scooters* durante a cena na discoteca.

E é tudo, salvo o turista alemão (roupas, mochila). Nesta aldeia paira sobretudo uma espécie de eternidade – ocupações, corpos, gestos, e ritos parecem ter estado sempre ali; aparências (as roupas, em particular) parecem imutáveis.



1 - Zhaleika



2 - Zhaleika



3 - Zhaleika

Na medida em que são abordados os sinais dos tempos e o tema do conflito geracional pais-filhos, *Zhaleika* é uma espécie de oposto de *Shelter*, o outro filme búlgaro na colecção CinEd. Nesse filme, numa espécie de fetichismo, os pais da personagem principal, Rado, vivem no que parece ser um museu de mobiliário e objectos característicos do antigo regime, dando uma impressão de sufocação e de vida numa redoma do passado, sem terem de facto vivido na época pós-1989. Os amigos do rapaz – Tenx e Courtney – impelem a acção para outra época, a da rebelião punk dos anos 80 que se reflete no ar gótico deste. A direcção artística do filme é de grande nível, a tal ponto tão bem executada que se é levado a pensar que ela joga com arquétipos, clichés: com a revolta de Tenx e Courtney; com o piegas, pegajoso conformismo dos pais de Rado; com o rapaz algo perdido no meio disso. Também, fora do apartamento, que parece preservado nessa época passada, o período socialista acha-se omnipresente na paisagem, primeiro e sobretudo através da arquitectura – os grandes blocos de habitação colectiva meio degradados que actuam como barreiras físicas face ao horizonte dos jovens.

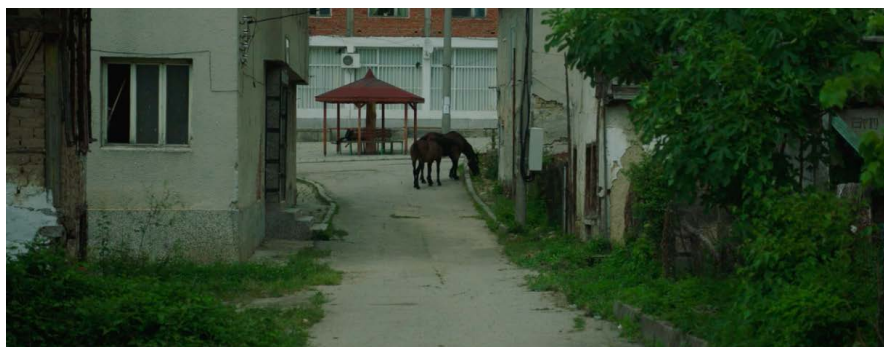
Zhaleika e *Shelter* convergem na medida em que através das jovens personagens e deste conjunto de indicadores eles desvelam mundos que estão morrendo, como que em ruínas: a civilização rural tradicional dos Rhodopes e a geração "intermédia" dos pais de Rado que viveram durante o regime comunista e o rescaldo (sendo assim uns perdedores, o que explica as suas nostálgicas manifestações). Em *Zhaleika*, a memória do tempo do regime comunista não é referida, não é manifesta, levando-nos a conjecturar se a colectivização da agricultura terá grassado aqui durante o regime. Em todo o caso, Eliza Petkova traça um mundo flutuando numa eternidade, pelo menos numa longa fatia de tempo que parece resistir aos solavancos da História.



4 - Zhaleika



7 - Shelter



5 - Zhaleika



8 - Shelter



6 - Zhaleika



9 - Shelter



10 - Shelter

Os dois filmes romenos na colecção, *The Way I Spent the End of the World* “Como passei o fim do mundo” de Catalin Mitulescu e *The Happiest Girl in the World* (A rapariga mais feliz do mundo) de Radu Jude, também abordam o conflito de gerações, ambos oferecendo numerosos e relevantes ecos de *Zhaleika* e *Shelter*. Catalin Mitulescu investe na reconstrução histórica, que também se acha estreitamente ligada à sua história pessoal. Esse desejo de reviver o passado – o momento crítico de 1989 quando uma revolução acabou com o reinado de Nicolae Ceausescu – passa pela precisão desses sinais, nas roupas (os característicos uniformes escolares, em particular), na decoração (a omnipresença dos retratos do líder) e, claro, a arquitectura. Estes sinais apontam para uma autenticidade sobreposta ao valor da memória, da lembrança, para trazer a época histórica à vida no ecrã. Essa atenção ao pormenor remete para a de Dragomir Sholev em *Shelter*, muito embora *The Way I Spent the End of the World* seja sobre o presente do filme, não uma nostálgica sobrevivência do passado.

Em *The Happiest Girl in the World*, Radu Jude encena um trio familiar – pai, mãe, filha – de provincianos que chegam à capital no seu velho carro, que não é escolhido por acaso. Em 1966, um ano após a chegada de Ceausescu ao poder, o governo optou pelo apoio técnico da Renault à Dacia, a marca nacional romena, para deixar de depender da pesada tutela da URSS. E foi o Renault 12 que se tornou a ponta de lança da marca Romena. É portanto nesse emblemático carro (e em triste estado) que a jovem e os seus pais viajam para receberem o prémio conquistado num concurso: um Renault-Dacia a estrear, último modelo, ganho graças à campanha de marketing duma marca de sumo de laranja. Nesta mordaz sátira da sociedade de consumo em que Delia deve dizer uma frase publicitária para reclamar o seu prémio, Radu Jude destaca a vaidade dos objectos e da época. As coisas mais modernas estão destinadas a tornar-se no futuro ruínas, o novo automóvel está destinado a tornar-se ruínas no futuro.



11 - The Way I Spent the End of the World



12 - The Way I Spent the End of the World



13 - The Way I Spent the End of the World



14 - The Happiest Girl in the World



15 - The Happiest Girl in the World



16 - The Happiest Girl in the World



17 - The Happiest Girl in the World

The Happiest Girl in the World baseia-se num método dedicado a absorver os sinais dos tempos. É sobretudo a cultura de consumismo que infesta a paisagem dos arredores de Bucareste quando se a contempla da janela do carro: vastos e luzidios centros comerciais abrigando grandes marcas internacionais. E quando o filme foca o local do plano publicitário num largo do centro da capital, a vida desenrola-se em seu redor. De facto, Radu Jude não traça uma fronteira impermeável entre o que está sob controle do filme e o que é da ordem da vida quotidiana na capital, o seu bailado de transeuntes, a sua circulação, e, obviamente, uma abundância de sinais dos tempos: as roupas, os sinais, o "design" da época. *The Happiest Girl in the World* por isso representa uma marca *hic et nunc* da época do filme, como se a ficção fosse rodeada pela realidade desenrolando-se em perfeito sincronismo.

Este método para absorver a realidade duma época no âmbito duma ficção, esta impressão do contemporâneo lembra bastante o cinema dos anos 60 de Jean-Luc Godard, por vezes assinalado pela sua suposta veia "sociológica" (*Une femme mariée* em 1964, *Masculin Féminin* em 1966, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* em 1967). Embora *Pierrot le Fou* não pertença propriamente a essa linhagem, distingue-se pela mesma capacidade de inscrever o seu próprio tempo na obra, numa espécie de reciclagem de objectos e sinais (i.e., a abundância de marcas, rótulos, com os quais Godard tanto gosta de jogar), integrando-os na forma cinematográfica, estilizando-os, elaborando paralelamente um discurso crítico sobre eles. *Pierrot le Fou* partilha com *The Happiest Girl in the World* o facto de aceitar esses sinais sem se sujeitar a eles, mantendo diálogos com eles, de molde a estabelecer, a meio século de distância, duas poderosas sátiras da sociedade de consumo. Ambas são de grande relevância.



18 - The Happiest Girl in the World



19 - The Happiest Girl in the World



20 - Pierrot le Fou



23 - Pierrot le Fou



21 - Pierrot le Fou



24 - Pierrot le Fou



22 - Pierrot le Fou

DIÁLOGO COM OUTRAS ARTES

MÚSICA

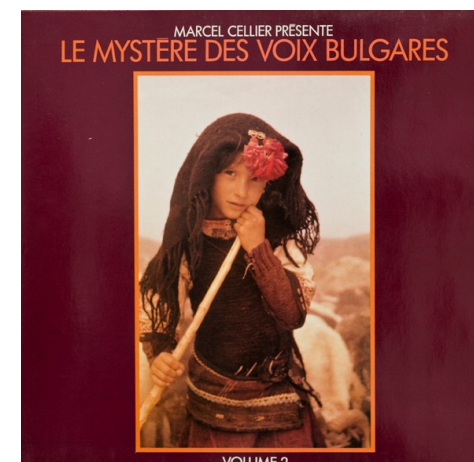
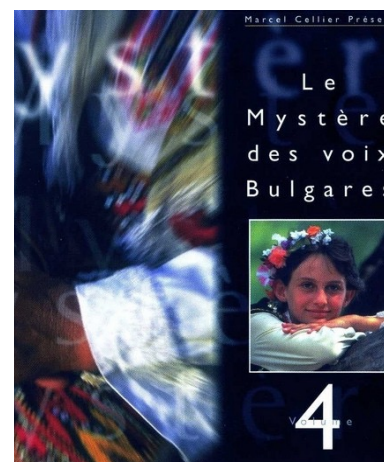
Toda a música em *Zhaleika* é diegética, isso implica que cada canção que o público ouve faz parte do enredo, i.e., as personagens também podem ouvi-las. Essas canções são cantadas ou tocadas mediante diversos recursos da tecnologia contemporânea, apreciadas quer em privado quer em público, como um meio de sublinhar os vários estados emocionais de Lora e a sua pertença a uma subcultura que é a dela. Para quem for familiar com a cena musical dos Balcãs e da Alemanha, a escolha é rica de significado.

FOLK

A música folclórica, tal como a dança e vários ritos tradicionais, foram adoptados pelo socialismo de estado como uma forma de identidade nacional. Todas as actuações individuais e de grupo eram encorajadas, e até subsidiadas pelo estado antes de 1989, e não apenas na Bulgária – o mesmo se aplicava a outros países do Bloco de Leste com um rico património folclórico. O estado garantia que essa “cultura original” fosse largamente coberta pelos *media* estatais, era parte da sua política, e também proporcionava espaços para eventos temáticos do calendário cultural a nível nacional e local. Na década de 70, o produtor suíço Marcel Cellier rotula o Coro Feminino da Radiotelevisão estatal búlgara como *O Mistério das Vozes Búlgaras* e faz dos arranjos modernos das melodias tradicionais búlgaras um fenómeno mundial.

Esse inesperado sucesso serviu bem a propaganda socialista, embora o reconhecimento internacional da música folclórica búlgara tenha redundado num cliché ideológico que afastou muitos búlgaros do folclore não só como tesouro cultural mas também como uma oportunidade para partilhar experiências emocionais (essa foi a sua função social durante séculos). O que nós escutamos em *Zhaleika* é o famoso canto a duas-vozes, pelo qual a região de Pirin é conhecida, e todas as canções são interpretadas na sua autêntica, “crua” versão, que acentua a ideia da música como linguagem universal, imediata.

Outro exemplo: *Balcãs Melody* (2012) dir. Stefan Schwietert.



MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Três canções por Frau Duffner constituem os créditos para a música de *Zhaleika*, todas do álbum *Oh Moon...* (2015): *Poprishchin's Nose* (inspirada por Gogol), *Ardofus* (inspirada por Shakespeare), e *Repeating*. O estilo é minimalista, experimental, *trip hop*, e, segundo a página Bandcamp do grupo, também *Berlim*. “Frau Duffner inspira. Ela grita e cobra quatro cabeças” – por trás desta enigmática, surrealista descrição actua uma banda alemã muito especial de quatro membros. Após a saída de outro álbum em 2018, o grupo anunciou o fim do seu projecto.

As canções de Mika Bangemann são saturadas de nostalgia, enquanto as letras são em inglês e na veia da poesia modernista. O que é interessante a propósito de vocalista de Frau Duffner é ela ter estado activamente envolvida no activismo teatral e político, ambos durante o seu período com o grupo e posteriormente. Em suma, Frau Duffner produz o tipo de música que apenas se pode “descobrir” numa grande capital – e a questão é como Lora, vivendo numa aldeia isolada da Bulgária, foi logo tropeçar com essa banda, constituindo um dos irónicos mistérios de *Zhaleika*.

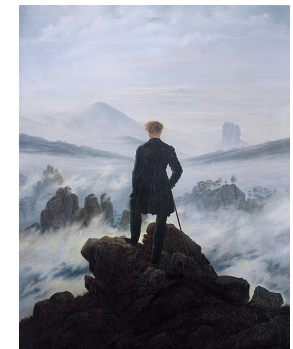


PINTURA E ICONOGRAFIA

RÜCKENFIGUR

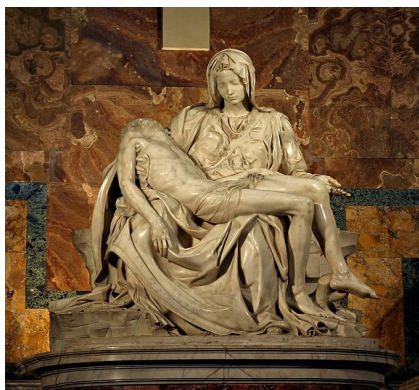
Uma das mais famosas pinturas *rückenfigur* é, de Caspar David Friedrich, *Caminhante sobre um mar de névoa* (1818). A ideia de representar figuras humanas de costas voltadas para o observador não é nova, mas o romantismo alemão transformou-a numa característica sua. Já desiludido com a rápida industrialização da Europa ocidental nos finais do século dezoito, o romantismo alemão recolhe o lema de Jean-Jacques Rousseau, “regresso à natureza!”, e desenvolve um influente movimento nos domínios da filosofia, da estética, da literatura e da crítica.

Desde finais do século dezoito e ao longo do século dezanove, a personagem *Rückenfigur* perseverou na harmonia com o mundo natural – com o protagonista privado de rosto, ou seja, duma individualidade reconhecível. Os observadores podem facilmente identificar-se com a figura central, como forma duma proto imersiva arte. Do mesmo passo, a silhueta isolada na tela veicula um sentido de solidão ou melancolia, denotando assim o trágico modo de existência do indivíduo moderno e a nossa impossibilidade de recuperar a inocência.



ICONOGRAFIA

A *Lamentação de Cristo* é um motivo religioso popular tanto na cristandade ocidental como na oriental. A princípio, a iconografia bizantina tratou a *Deposição de Cristo* como um episódio significativo, assinalando a morte do corpo humano de Jesus após a crucificação na Sexta-feira Santa, antes da sua divina ressurreição no Domingo de Páscoa. Muito mais conservador em termos de meios narrativos e visuais, o cristianismo ortodoxo tende a fixar-se numa representação minimalista, geralmente incluindo no velório Maria (a mãe de Jesus), Maria Madalena, São João Evangelista, José de Arimateia, e Nicodemus. Gradualmente, os artistas ocidentais expandiram e modernizaram o imaginário da cena, acrescentando mais personagens, perspectiva linear e pormenores em segundo plano, vestuário, e acessórios contemporâneos. Surgem também novos sub-gêneros, incluindo a Pietà, onde apenas vemos a figura da mãe de Jesus sustendo o corpo, constituindo a escultura do mesmo nome de Michelangelo Buonarroti um dos mais proeminentes e mediatizados exemplos.



FOTOGRAFIA

"VAMOS FAZER UMAS SELFIES!"

A palavra "*selfie*" vem de "auto-retrato", com o sufixo – i.e., acentuando o informal, gentil, redutor uso dessa palavra. Tal como os pintores, muitos fotógrafos, tanto amadores como profissionais, praticaram o auto-retrato desde a invenção dessa forma visual, em geral recorrendo a um disparador remoto ou a superfícies reflectoras, tais como espelhos, janelas, vidro, água. Durante muitos séculos, foram sobretudo homens a retratar mulheres, mas entretanto o desenvolvimento da fotografia providenciou às mulheres os meios de optarem pela sua própria visão.

Vivian Maier, por exemplo, foi uma fotógrafa de rua americana que tirou centenas de imagens, incluindo muitos auto-retratos, trabalhando como ama-seca e governanta. A sua obra foi descoberta quase por acaso no final da sua vida, em 2009, e a sua fama atingiu um auge graças à Internet, quando ela já não era deste mundo. A título de comparação, Instagram, a plataforma social que deu foros de forma e estética ao *selfie*, surgiu em 2010.

Como reacção contra a abundância digital e os padrões de beleza irrealistas dos *selfies* retocados, Stephanie Leigh Rose lançou o movimento anti-selfie com séries de fotos intituladas STEFDIES⁷.

⁶ <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/>

⁷ <https://stefdies.com/>



LITERATURA

O *balkan* (literalmente “cadeia de montanhas arborizadas” na língua turca contemporânea) tem sido um lugar e um tema chave na literatura búlgara – nomeadamente na poesia, no romance histórico, relatos de viagem, jornalismo, ensaio, etc. – mas sobretudo entre o final do século dezanove e o final do século vinte. Devido às particularidades da história da Bulgária e ao desenvolvimento urbano, as regiões montanhosas são hoje economicamente precárias e nelas reside grande parte da minoria Pomak do país. Pobreza, crise demográfica, falta de oportunidades profissionais e educativas, fraco sistema de saúde, e poucas infraestruturas afectam as vidas daqueles que optaram por ficar.

Recentemente, deu-se um renovado interesse por essas regiões com as suas complexas problemáticas, visíveis sobretudo no tão aplaudido livro de Kapka Kassabova *Border: A Journey to the Edge of Europa* (Granta, 2017). Escrita por um autor erudito que emigrou da Bulgária na adolescência, esta reportagem narrativa aborda o espaço mitopoético da montanha com uma ideia de intertextualidade, alusiva aos clássicos literários, acrescentando também um toque de interpretação pessoal e sóbrio realismo.



⁸ <https://kapka-kassabova.net/books/border-a-journey-to-the-edge-of-europe/>

ACOLHIMENTO: OLHARES CRUZADOS

CINEUROPA.ORG - ZHALEIKA: TRADIÇÃO DE LUTA / ŠTEFAN DOBROIU

Logo a partir das primeiras cenas, duas coisas são óbvias: Lora vive num mundo tradicional, onde tanto a doçura como a rebelião são menosprezadas, e ela não se sente bem ali. Ao testemunhar a cena onde dúzias de velhos aldeões aguardam em vão as suas reformas mensais, Lora diz, “Eu não quero aguardar na fila a minha reforma (reforma). Eles não-de trazer-ma a casa. É assim que se passa normalmente noutros países. A sua atitude crítica suscita o espanto dos outros jovens, pois eles sabem muito bem que as coisas não mudam tão depressa.

A vida de Lora altera-se quando o pai doente, Stoyan (**Stoyko Ivanov**), morre. Se até então as travessuras da rapariga, os seus jeans rasgados e o seu comportamento não passavam de um transtorno para a família, a relutância de Lora em envergar a *zhaleika*, o lenço usado como sinal de luto, suscitarão a fúria da mãe e dos vizinhos. Se o queijo se fez do mesmo modo durante milhares de anos, porque haveriam de aceitar-se outras formas de velório?

A directora de fotografia **Constanze Schmitt** roda o filme como um documentário: por vezes o público tem a impressão que a câmara foi deixada ali, captando relances da vida real na aldeia sem nome. É eficaz: os anciãos aguardarão as suas pensões até ao fim dos tempos, enquanto os homens passarão as noites (ou os dias e as noites) no café. Nesse mundo imóvel, Lora é uma faca afiada desesperada por cortar cerce a hierarquia social, um metal tóxico que não se molda à forma que ela quer. Ciente desse conflito, o público fica-se perguntando: será que a faca irá cortar, ou deter-se-á, ficará romba e será vencida? A questão não reside em “se”, mas antes em “quando” e “como”.

Petkova constrói a sua história sobre contrastes: velhos e jovens, ruído e calma. Após uma canção tradicional interpretada por anciãs, mostra-se Lora contemplando um vídeo no YouTube e cantando um sucesso com a sua melhor amiga, Elena (**Boyana Georgieva**). Dos gritos que se sucedem à morte do pai passa-se a um plano das majestosas montanhas que rodeiam a aldeia, enquanto as velhas emitem comentários chocados a propósito de Lora ter deixado cair a sua *zhaleika*, diluídos por planos duma floresta verde.

KULTURA.BG - ZHALEIKA: ANTES DA ODISSEIA / MITKO NOVKOV

Zhaleika (realização: Eliza Petkova, direcção de fotografia: Constanze Schmitt) é o filme do 20º-aniversário de Sofia Film Fest, de acordo com o júri. Isso não surpreenderá: na Berlinale do mesmo ano recebeu um prémio especial (Menção Especial do Júri Internacional) na categoria Generation 14+. Assim, o filme – embora primeiro filme com actores não profissionais – atingiu a liderança e tem a aura duma obra reconhecida por um grande fórum cinematográfico. Nós sabemos quanto o cinema búlgaro aprecia o sucesso, quanto ele carece ser consagrado numa sólida lista dum festival de cinema. [...]

Com isto não quero dizer que *Zhaleika* não merece o prémio SFF, pelo contrário – merece-o plenamente, por ser uma bem ponderada e bem executada longa metragem, se bem que considerada produção dum aluno. Fixei-me no termo de bem ponderada, porque algumas reservas foram postas a propósito deste filme trair a autenticidade por a protagonista ter utilizado uma banda alemã numa remota aldeia búlgara. Tais alegações, no entanto, apenas sublinham a pouca familiaridade dos que as expressam com a vida na “obscura província,” como se costuma chamar aos cantos perdidos da mãe pátria. Aqui, a propósito, testemunhamos um problema que não parece ser frequente no campo de visão dos especialistas críticos de cinema’ – a percepção dum filme que depende da vivência da autora. E isso seria muito interessante de estudar, sobretudo por características onde – ao invés do cinema documental – estar em contacto com as emoções, percutir as finas e frágeis cordas da sensibilidade humana, os níveis subconscientes da psique, tudo isso desempenha um grande papel na percepção da obra. Eu pretendo que quem já encontrou histórias de divergência entre ambiente e íntimos desejos deveria apreciar *Zhaleika* muito mais profunda e sinceramente do que outros para quem a civilização e a cultura é um facto adquirido, ou como diz a expressão, “nasceram num berço de ouro”. Uma coisa é quando alguém teve de marcar diferença para conceber a sua própria identidade, outra quando essa identidade é construída na base de identificação e imitação, em vez de rejeição e oposição.

ANTES DA PROJEÇÃO

Com os alunos, observe atentamente este fotograma do filme



Procure que os alunos **descrevam** o que viram nele – cores, personagens, locais, onde a câmara é colocada – e antecipe o que acontecerá no filme. Pode também mostrar-lhes o cartaz (**ver página 3**). Quais são as diferenças na estética das duas imagens e como se alteram as expectativas?

Escutem a canção folclórica com que abre o filme, Gledai me, gledai, libe (só o som, sem imagem). Que tipo de emoção transporta a melodia, como será a letra?

APÓS A PROJEÇÃO

Iniciar uma conversa com os alunos de imediato após a projecção. Eis algumas questões decisivas para ajudar na discussão:

- Comparar as suas expectativas antes do filme (só de ver os fotogramas com o que realmente se passou)
- Como contar a história de Lora com as vossas próprias palavras?
- Quais as cenas/momentos que impressionaram mais. Porquê?
- Quais são os momentos documentais no filme?
- Como muda o filme após o infortúnio familiar? Visualmente e na sua atmosfera?

- Como mudam as personagens no filme?
- A atitude dos amigos de Lora e das suas pessoas mais queridas muda em relação a ela?

Após a discussão, poderá prosseguir com alguns **exercícios**.

Eis algumas propostas, formuladas por forma a poderem ser dirigidas directamente aos alunos:

Exercício 1

Que plano parece melhor descrever o filme? Fazer um cartaz do filme inspirado nesse plano. Servir-se de várias técnicas – desenho, colagem, digitais.

Exercício 2

Como descrever esta cena? Que papel desempenha ela no filme? Que impressão causa?

Ler o diálogo duma cena e depois comentar.

A mãe

Não sujes a toalha.
Não estás farta do teu cabelo?
Não queres cortá-lo?

Lora

Não.

A mãe

Porque não?

Lora

Quero lá saber.
Quando terminar a escola...
Quero ir para Sofia
estudar literatura

A mãe

Ainda vais na primeira batata?

Despacha-te, ou não teremos terminado antes do almoço.

Lora

Que acha?

A mãe

Não sei.
A decisão cabe a ti,
que tenho eu a ver com isso?
Nunca te vejo a ler ou a
mostrar interesse.

Lora

Eu leio.

A mãe

Lês o quê, então, Lora?

Lora

Eu leio, na escola, nós lemos.

A mãe

Que tipo de literatura
queres estudar, filha?
Não sei.

Lora

É o meu tema favorito na escola.
é o que eu quero aprender.
Que acha?

A mãe

Apanha as cascas da mesa!
Quantas vezes tenho de to dizer?

Exercício 3

Com os alunos, visionar o vídeo pedagógico *At the Table*, (à Mesa) que se pode encontrar na colecção CinEd, e comparar a cena acima (código hora: 18:10–20:22) com os excertos no vídeo. Comparar a *mise-en-scène*, como foi filmado, os locais, o diálogo (ou a actuação na ausência de diálogo), o recurso à montagem.

Que outras cenas à mesa em *Zhaleika* o(a) impressionaram? Porquê? Poderá voltar a vê-lo na aula.

Exercício 4

Tente recriar a cena à mesa (código de tempo: 18:10–20:22) e filmá-la podendo modificar a acção e o argumento por forma a se adequar ao clima – poderão eles dobrar a roupa, descascar ovos?

Considerar o papel de realizador, assistente de realização, director de fotografia, a escolha dos actores, decidir como eles se vão vestir, decidir o que levarão durante o diálogo (que objectos serão precisos). Que farão eles com as suas mãos?

Uma vez escolhidos os actores e o local, pensar maduramente sobre como eles serão filmados. Se há uma câmara, uma cena pode ser repetida várias vezes para encontrar a melhor forma, ângulo..

Antes de filmar, ter o cuidado de ensaiar – os actores precisam de saber as suas deixas e de sentir-se à vontade ao dizê-las.

O exercício pode também ser feito em casa escolhendo um adulto na família.

Exercício 5*Observação documental*

O filme é rodado em diversos estilos documentais. Embora a história seja ficcional, a localização é autêntica, e a maior parte das personagens do filme interpretam os seus próprios papéis – ou seja, a realizadora Elitza Petkova capta a realidade da vida quotidiana – os idosos aguardando as reformas, a maneira como estão vestidos, a cena com as galinhas.

Qual é o aspecto das pessoas que encontra no seu dia a dia? Quando se aguarda numa fila? Ao comprar algo numa loja? Dirigindo-se à paragem de autocarro? Tomando o autocarro? O que está mais habituado a ver no dia a dia? E se alguém lhe pedisse para captar vistas estáticas do seu quotidiano, o que escolheria?

1. Tente descrever isso mediante um curto texto ou algumas palavras/frases chave.

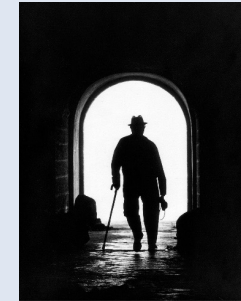
2. Filme o que descreveu e observe o que se passa diante da câmara. Verificam-se surpresas? Pode repetir o exercício várias vezes, a várias horas do dia e comparar a atmosfera (por exemplo, a paragem de autocarro durante a manhã, ao meio-dia, ao entardecer...).

Dicas práticas para o seu trabalho:

– Se filmar com um telemóvel, mantê-lo na horizontal (formato 16:9 ou 4:3) – escolhendo entre os dois formatos conforme a sua opção pessoal, esses parâmetros encontram-se em qualquer telemóvel. Não é recomendável gravar os vídeos e fotos na vertical (como no Instagram e nas histórias do Facebook), esse não é um formato de cinema, e limita bastante a informação que se pode apresentar no enquadramento.

– Atenção à luz – pode-se recorrer apenas à luz natural ou servir-se de algumas fontes de luz

adicionais. Pode também usar o *contraluz* com vantagem: aí a fonte de luz acha-se atrás do seu assunto, pelo que nós apenas vemos a silhueta. Desse modo pode criar-se uma interessante silhueta sombria, ou optar por manter anónima a identidade da pessoa que está a filmar.



Exemplo duma fotografia em contraluz
Autor: Joaquim Alves Gaspar

Se filmar recorrendo ao seu telemóvel, a imagem sairá tremida, mas há várias opções para evitar isso: 1) recorrer a um tripé, se tem algum; 2) encostar o telemóvel a livros ou outros objectos que o mantenham fixo; 3) segurar o telemóvel apoiando os cotovelos numa mesa ou noutra superfície sólida.

Como montar (reunir) as imagens num telemóvel ou num computador?

- **Num computador:** Podem-se montar os planos que se filmou com programas grátis e open-source, tais como **OpenShot** (nível básico) ou **Shotcut** (nível profissional) e aprender a servir-se deles graças aos manuais disponíveis em linha. O processo de montagem divide-se em três partes: importar as fotos, reunir os planos, exportar a montagem para um ficheiro separado. Se possível, opte por uma codificação em **MP4** (também chamado H.264).
- Podem ser montados os clips recorrendo à função merge de **Vegavid Edit**, **Trim Cut Story (iOS)**, ou **VidCreator (Android)**, que permite importar as imagens e reuni-las no telemóvel; por ordem de selecção, e em seguida exportar essa montagem.

Exercício 7

"Vamos fazer umas selfies!"

Como fazer para guardar uma imagem sua para amigos íntimos, ou família e parentes, ou ainda para anexá-la a um projecto educativo, de trabalho, ou lazer? Por qual roupa opta, qual o fundo que escolhe, qual será a expressão do seu rosto? Irá aplicar algum filtro?

Observe uma selecção dos auto-retratos de Vivian Maier e tente descrever a mulher que os fez. Como era o seu dia-a-dia? Em que medida as roupas dela e o ambiente das imagens o/a informam da época e do local? <http://www.vivianmaier.com/gallery/auto-portraits/>.

Capte um auto-retrato seu usando de algumas técnicas que Vivian Maier aplicava para aparecer no enquadramento – mediante o reflexo num espelho ou como uma sombra. Considere o local que irá escolher para obter o efeito desejado. Poderá imprimir e analisar todos os retratos na aula.



VISUAL CREDITS

Cover: still from *Zhaleika*, dir. Eliza Petkova © CinEd / p. 3: Poster of *Zhaleika*, dir. Eliza Petkova © DFFB / p. 4: Still from *Zhaleika*, dir. Eliza Petkova © CinEd / p. 6: Still from *Letter to America*, dir. Igljka Trifonova © KLAS FILM; *Mila from Mars*, dir. Zornitsa Sophia; Ralitz Petrova (photography on set) and still from *Godless*, dir. Ralitz Petrova © Ralitz Petrova / p. 7: Posters of *Toni Erdmann* by Maren Ade and *Western* by Valeska Grisebach © Komplizen Film / p. 8: Photography of Eliza Petkova © Festival Internacional de Cine de Valencia – Cinema Jove; poster of *A Fish Swimming Upside Down*, dir. Eliza Petkova © DFFB / p. 9: Still from *Mayor, Shepherd, Widow, Dragon*, dir. Eliza Petkova © Wood Water Films; Still from *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*, dir. Apichatpong Weerasethakul © Illuminations Films / p. 11: Photographs from *Zhaleika*'s set: Pirin village © Svetoslav Draganov (producer) / p. 12 – 13: Stills from *Zhaleika*, dir. Eliza Petkova © CinEd / p. 14: 1 – *Farrebique*, dir. Georges Rouquier © Les Films Étienne Lallier; 2 – *Moana*, dir. Robert Flaherty © Flaherty Film Seminar; 3 – *Nanook of the North*, dir. Robert Flaherty © Flaherty Film Seminar; 4 – *Stendali – Suonano ancora*, dir. Cecilia Mangini © Cineteca di Bologna / p. 15 – 24: Stills from *Zhaleika*, dir. Eliza Petkova © CinEd / p. 25 : 1 - *Summer of Giacomo*, dir. Alessandro Comodin © Alessandro Comodin; 2 - *The Summer of Sangailé*, dir. Alanté Kavaïté © Les Films d'Antoine; 3 - *A Summer Dress*, dir. François Ozon © Fidélité Films; 4 – *Summer of '42*, dir. Robert Mulligan © Mulligan-Roth Productions / p. 26 - 30: Stills from *Zhaleika*, dir. Eliza Petkova, *Shelter*, dir. Dragomir Sholev, *The Way I Spent the End of the World*, dir. Catalin Mitulescu, *The Happiest Girl in the World*, dir. Radu Jude and *Pierrot le Fou*, dir. Jean- Luc Godard © CinEd / p. 31: *Le Mystere des voix bulgares -* © Marcel Cellier / p. 32: Stills from *Zhaleika*, dir. Eliza Petkova © CinEd; Photography by Frau Duffner @ Frau Duffner / <https://frauduffner.bandcamp.com/album/oh-moon>; Caspar David Friedrich - *Wanderer above the sea of fog* © Hamburger Kunsthalle / p. 33: Still from *Zhaleika*, dir. Eliza Petkova © CinEd; Meister von Nerezi - *The Lamentation over the dead Christ* © The Yorck Project (2002) ; *Michelangelo's Pietà* in St. Peter's Basilica in the Vatican © St. Peter's Basilica; photography by Stanislav Traykov; Giotto - *No. 36 Scenes from the Life of Christ: 20. Lamentation (The Mourning of Christ)*, collection Cappella degli Scrovegni © photography Web Gallery of Art; Andrea Mantegna - *Lamentation of Christ*, collection © Pinacoteca di Brera / p. 34: Still from *Zhaleika*, dir. Eliza Petkova © CinEd; Vivian Maier - *Self-Portrait*, 1954 © 2022 Maloof Collection, Ltd. / p. 35: Kapka Kassabova - *Border* (Bulgarian book cover) © Janet 45; Kapka Kassabova – *Lisière* (French book cover) © Marchialy / p. 37: Still from *Zhaleika*, dir. Eliza Petkova © CinEd / p. 38: Joaquim Alves Gaspar - *A man walking in a tunnel with a camera in S. Martinho do Porto* © Joaquim Alves Gaspar / p. 39: Vivian Maier - *Self-Portrait*, 1955 © 2022 Maloof Collection, Ltd. Back cover: Still from *Zhaleika*, dir. Eliza Petkova © CinEd, Tradução de António Sabler.

COPYRIGHT

CinEd / Cinemateca Portuguesa / Arte Urbana Collectif

Este caderno pedagógico destina-se exclusivamente para fins não comerciais. Não poderá ser utilizado parcial ou totalmente para qualquer benefício financeiro, sob pena de ser processado.



CINED.EU: UMA PLATAFORMA DEDICADA À EDUCAÇÃO PARA O CINEMA

Cined propõe:

- Uma plataforma com conteúdos multilingues e gratuitamente acessíveis em 45 países europeus para a organização de projecções públicas não comerciais.
- Uma colecção de filmes europeus dedicados aos jovens.
- Ferramentas pedagógicas simples para acompanhar as sessões (cadernos pedagógicos com pistas de trabalho para o mediador/professor, ficha público jovem, vídeo pedagógico destinado à análise comparada de excertos).

Cined é um programa de cooperação europeia dedicado à educação para o cinema dirigido aos jovens.

Cined é co-financiado pela Europa Criativa / MEDIA da União Europeia.

Os filmes disponibilizados na plataforma Cined destinam-se exclusivamente para utilização não comercial, no âmbito de exposições culturais públicas.

