

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

O QUE QUERO VER

2 de Fevereiro de 2022

## AYNEH / 1997

“O ESPELHO”

um filme de JAFAR PANAHI

*Realização, Argumento, Montagem:* Jafar Panahi *Fotografia:* Fardat Djodat *Som:* Yadollah Najali *Montagem de Som:* B. Ardalane *Interpretação:* Mina Mohammad Khani (Mina), Kadem Mojdehi, L. Chirzad, R. Mazdeni, T. Samadpour, N. Omourni, Jafar Panahi (realizador).

*Produção:* Jafar Panahi, Vahid Nikkhah *para* Rooz Film (Irão, 1997) *Director de produção:* M. Matavali *Cópia:* Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35 mm, cor, legendada em inglês e electronicamente em português, 94 minutos *Título internacional:* The Mirror *Estreia mundial:* 6 de Agosto de 1997, no Festival Internacional de Cinema de Locarno (Leopardo de Ouro) *Inédito comercialmente em Portugal Primeira apresentação na Cinemateca:* 23 de Fevereiro de 1999 (“O Sabor do Irão”).

---

Ótimo filme, ótimo reencontro com “o espelho” de Jafar Panahi e a sua inteligência artística. *Ayneh* leva-nos aos anos 1990 que celebraram a bela vaga do cinema iraniano do pós pós-revolução Islâmica de 1979, passados os anos da paralisia vinda com o aiatola Khomeini. Destituído o xá, cancelado o parlamento, direitos cívicos e humanos, a popularidade ocidentalizada do *Filmfarsi* foi não apenas interrompida mas apagada (tornando-se este “o maior segredo da história do cinema”, tem defendido Ehsan Khosbakht) enquanto refluía a “primeira vaga” do *cinema novo* de finais dos anos 1960. O entorpecimento é sacudido por volta de 1983, quando o Fajr Film Festival e a Farabi Cinema Foundation surgem em cena e uma nova geração de cineastas começa a filmar com a nova *sensibilidade experimental* que o trabalho de Abbas Kiarostami divulga internacionalmente abrindo espaço à visibilidade de outros realizadores em que se incluem Mohsen Makhmalbaf (também por si filmado em *Close-Up*, 1990) e Jafar Panahi (também seu assistente nas curtas iniciais ou em *Através das Oliveiras*, 1994). A mesma correnteza leva-nos aos inícios de Panahi na realização, que em boa verdade remontam a finais da década de 1980 no documentário de curta-metragem: *Ayneh* é a sua segunda ficção longa, do mesmo ano de *Ta'm e guilass / O Sabor da Cereja* de Kiarostami em que o ouro do Leopardo e da Palma (atribuições a cada qual pelos festivais de Locarno e Cannes de 1997) consagraram em definitivo o cinema iraniano a Ocidente. Ainda bem porque facilitou conhecê-lo. Por “cá”, com muito gosto em 1999 quando a Cinemateca organizou o pequeno ciclo em que este Panahi, e outros entre outros, revelava o esplendor do cinema contemporâneo no Irão.

Filme em espelho e filme-espelho – questões de construção, em termos da obra, e reflexo nos termos da projecção da realidade –, *Ayneh* é um filme de duas faces, duas partes que distinguem a continuidade narrativa a partir da enunciação do dispositivo cinematográfico. A equação entre a realidade e a forma cinematográfica, a questão dos limites entre a realidade e a ficção, o filme dentro do filme, frequente em Kiarostami, que filmou um tratado exemplar em *Close-up*, e que pulsa noutros filmes como *Salaam Cinema* e *Num va Goldum / “Um Momento de Inocência”* de Makhmalbaf (1995-96), é adoptada por Jafar Panahi que recorre ao efeito de contraste entre as “duas partes”, a primeira respeitando uma imagem cuidadosamente enquadrada, a segunda menos elaborada na aparência, trabalhada com o efeito de “imagem real”. Ou, para voltar ao título,

procurando dar a ver as duas imagens do espelho. Esta linhagem, que Panahi prosseguiria a seu modo em filmes posteriores (ou no “não filme” de 2011: *In film nist / Isto Não É Um Filme*; ou no *Taxi* de 2015, de novo circulando pelas ruas de Teerão, e no *Se rokh / Três Rostos* de 2018), não exclui, no entanto, óbvios pontos de contacto com a sua primeira obra. Longe estava a turbulência dos conflitos somados com a censura e o governo iranianos, prisões e interdições, que Panahi tem vindo a sofrer na pele recusando deixar o seu país.

Na sua segunda longa metragem o cineasta retoma o procedimento de *Badkonake sefid / “O Balão Branco”* (1995), fazendo com que a altura da câmara respeite a altura da protagonista, de novo uma criança, agora um pouco mais velha (Mina tem dez anos, mais três que Razieh, a protagonista do primeiro filme), sozinha nas ruas de Teerão (aqui filmada como uma grande cidade, cheia de trânsito e transeuntes e onde os autocarros, as ruas e as esquinas se assemelham uns aos outros). Como em *“O Balão Branco”*, também a abertura deste filme funciona como uma espécie de prólogo anunciando o que se segue: o primeiro plano descreve um longo movimento de câmara e, juntamente com a segunda sequência, igualmente longa mas, pelo contrário, muito “decoupada”, introduz o tema do filme com economia narrativa, e deixa clara a proximidade da câmara em relação às personagens.

É possível detectar outras semelhanças entre os dois filmes, tais como a sua duração respeitar a duração de uma situação anunciada à partida (no primeiro filme, a hora e meia que antecede a chegada do novo ano, aqui o tempo de um desafio de futebol entre o Irão e a República da Coreia), mas também o próprio facto de a criança ser uma rapariga e ser determinada. Se a denúncia da situação da condição feminina no interior da sociedade iraniana era subtil n’*“O Balão Branco”* – atravessa a filmografia de Panahi e se exacerba em filmes como *Offside* (2006) –, assume n’*“O Espelho”* um carácter mais explícito, seguindo, em conversas de fundo de vozes sobretudo femininas, a experiência de Mina na sua procura do caminho de regresso a casa. E, à parte conversas em fundo ou fora de campo (e nelas podem ouvir-se afirmações surpreendentes, tais como “já não somos escravas”), há momentos particularmente esclarecedores: a separação dos dois sexos no interior dos autocarros, a impossibilidade de as mulheres poderem entrar nos transportes públicos pela porta da frente, o olhar cúmplice trocado entre um rapaz e uma rapariga, cada um do seu respectivo lado do autocarro, e captado pela rapariga, e sobretudo o momento de rebelião de Mina, quando decide enfrentar a equipa de filmagens e arranca, num gesto brusco, o véu branco da cabeça (que no final também não enverga). Por outro lado, trata-se nos dois casos de afirmar (embora aqui de um modo mais declarado) a possibilidade de adoptar uma atitude interveniente e combativa perante a vida. É preciso saber aquilo que se quer e seguir o seu caminho. É válido em todos os campos, no Irão ou noutro país qualquer.

O ponto de partida deste filme, segundo o realizador, é esclarecedor das suas intenções: “Uma vez vi uma velha mulher, sentada num banco, com a carteira no regaço, a olhar para o espaço. Esta imagem tocou-me de um modo muito forte. Pensei na sua vida. Pensei que estivesse num círculo fechado e fosse incapaz de escapar a esse círculo. A imagem não me saiu da cabeça. Nessa altura tive a impressão de que, na nossa sociedade, toda a gente usa uma máscara sobre a cara, que não consegue tirar. Pensei que só uma criança, porque ainda não foi contaminada, pode decidir remover a máscara da cara, deixar de interpretar um papel e tentar ser ela própria.” A citação reenvia-nos para o momento em que Mina tira o véu e assume a sua vontade.

Acontece cerca de quarenta minutos volvidos, numa súbita mudança de tom, a denúncia do dispositivo cinematográfico. Ao reparo em *off*, do realizador, “Mina, não olhes para a câmara”, a actriz tem uma explosão inesperada, tira do braço o gesso falso e, da cabeça, o véu branco: “Não quero continuar a fazer este filme.” Captada por uma câmara 16 mm, descobrimos então a equipa de filmagens no interior do autocarro. Depois de tentativas infrutíferas para convencer a rapariga, decidida a deixar de representar, o filme vai continuar e voltar ao formato 35 mm, mas agora (pretensamente, pretensamente porque – não o podemos esquecer – trata-se de cinema e de uma ficção) no enalço da rapariga que interpreta o seu próprio papel, desconhecendo a perseguição a que a equipa se dedica no seu enalço guiada pelo som do microfone que conserva sobre si.

Os primeiros momentos desta “perseguição” são dos melhores até ao fim do filme (e à vitória da equipa iraniana por 6-2, “um resultado sem precedentes”): a câmara a deambular pelas ruas e entre as pessoas procura “verdadeiramente” a sua protagonista, repetindo os gestos praticados enquanto representava o papel de outra, mais nova, mais chorona e aleijada, coisas que ela não é e que explicará à velha mulher com quem contracenara no autocarro como as razões do seu abandono do filme. A banda de som que guia esta “perseguição”, acompanha também a colagem ao “efeito de realidade”. Por vezes estridente, por vezes confuso, por vezes ruidoso, e por vezes silencioso por corte abrupto.

Ao silêncio se voltará no fim, quando o microfone, já noutras mãos, se desliga e não ouvimos as últimas explicações de Mina, por fim em casa e dominando o plano fixo, a câmara colocada a uma conveniente distância em frente a ela. E de som ainda se trata numa citação cinéfila de “*O Espelho*”, em que se refere a história da exibição cinematográfica no Irão, marcada, depois da revolução islâmica, pela impossibilidade de distribuição do cinema de produção estrangeira, sobretudo americana (restringindo-se à circulação ilegal em cassetes vídeo): “Conheces actores de cinema?”, pergunta a Mina o motorista do táxi que ela apanha a dada altura. “E sabes quem sou? O teu pai conhece-me bem. Sou o duplo (a voz) de John Wayne. O meu nome? Diz-lhe John Wayne, ele lembrar-se-á.”

Maria João Madeira