

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
3 de Fevereiro de 2023
TIJOLOS E ESPELHOS – O CINEMA IRANIANO REVISITADO (1955-2015)
PARTE I – ANTES DA REVOLUÇÃO

GAVAZNHA / 1974 “O Veado”

Um filme de Masoud Kimial

Argumento: Masoud Kimial / *Diretor de fotografia* (35 mm, preto & branco, formato 1x37): Nemat Haghghi / *Cenários e figurinos:* não identificados / *Música:* Esfandir Moufaredzadeh / *Montagem:* Abbas Ganjavi / *Som:* Reza Ghavidei (gravação), Rubik Mansouri (montagem) / *Interpretação:* Behnouz Vossoughi (*Seyed Rasoul*), Faramarz Ghanbani (*Ghodrat*), Nosrat Partovi (*Fati*), Parviz Fanizadeh (*Mohammad*), Garshab Raoufi (*o vendedor de droga*), Enayat Bakhshi (*o senhorio*), Manoucher Naderi (*Abbas*).

Produção: Mehdi Missaghieh para o estúdio Misaghie (Teerão) / *Cópia:* digital (transcrita do original em 35 mm), versão original com legendas em inglês e legendagem eletrónica em português / *Duração:* 125 minutos / *Estreia mundial:* III Festival Internacional de Teerão, Dezembro de 1974; distribuído comercialmente em 1975 numa versão com o desenlace alterado / *Inédito comercialmente em Portugal* / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

com a presença de Ehsan Khoshbahkt

Esta cópia apresenta a montagem original do filme, cujo desenlace foi totalmente modificado pela censura iraniana à época. Este desenlace imposto pela censura é mostrado após a palavra “fim”, a título informativo.

Nascido em 1941 e ainda ativo (o seu filme mais recente data de 2022), Masoud Kimial teve um percurso singular. Filho de um padeiro, aprendeu a linguagem cinematográfica como autodidata, isto é pela cinefilia, vendo o que as salas de cinema de Teerão tinham para oferecer. Depois de apreender sozinho a linguagem cinematográfica, Kimial aprendeu o essencial da técnica com um realizador mais velho que acreditava no seu talento e estreou-se na realização em 1968. O seu segundo filme, **Gheisar** (1969), é considerado um ponto de referência e de viragem no cinema iraniano, pela maneira como são abordadas certas questões. Desde a sua estreia, Masoud Kimial fez um total de trinta e três longas-metragens, de que **Gavaznha** é a sétima. Tinha onze longas no seu currículo, o mais recente dos quais de 1978, quando sobreveio a revolução islâmica, no ano seguinte. Depois de uma pausa, retomou a partir de 1982 as suas atividades a um ritmo regular, o que indica que as relações entre o poder político e iraniano e os cineastas são bastante complexas, como talvez já fossem no tempo do Xá e como costumam ser nos regimes repressivos, onde há por vezes discretos canais de comunicação, os contactos pessoais podem contar e os critérios de censura podem conhecer “camadas” (por exemplo, um filme pode ser proibido mas autorizado para exportação, por exemplo).

O filme que vamos ver, numa cópia que reconstitui as intenções originais do realizador, é um autêntico sobrevivente. Foi apresentado no III Festival Internacional de Cinema de Teerão, em fins de 1974 e, como é indicado na cópia, foi objeto de severa censura política. Alguns diálogos foram alterados para que o personagem de Ghodrat aparecesse como um assaltante de direito comum e não como membro de um dos grupos de resistência política (sem dúvida marxista), que o regime do Xá perseguia implacavelmente. Um novo desenlace teve de ser rodado, alterando por completo o que tinha sido feito pelo realizador. Assim deturpado, o filme teve estreia comercial no Irão em 1975, mas deixou de ser apresentado a seguir à revolução de 1979. Por outras palavras, na prática, continua proibido.

Gavaznha é aquilo que na linguagem comum pode ser definido como um “filme forte” e, por conseguinte, é o resultado de uma notável *mise en scène*, que prova que o realizador sabe o que quer e sabe chegar onde quer. As boas ideias de *mise en scène* surgem já no genérico, em que

vemos arames farpados e que se desenrola sobre uma cançoneta, talvez folclórica, por uma voz quase infantil. Esta cançoneta voltará mais tarde no desenlace e no genérico de fim e é então que é legendada e o espectador que não domina o farsi percebe o seu sentido: a canção adverte um pardal sobre o perigo de morte que correrá caso pouse no beiral de uma janela: não menor é o perigo que corre Ghodrat e, por extensão, todos os iranianos que saírem da linha. O contraste entre a brutalidade do desenlace e o tom da canção é o mais cruel dos comentários sobre aquilo que acabamos de ver. Esta canção faz eco ao título do filme, que designa um animal totalmente diferente do pardal, um animal destinado a ser caçado, do mesmo modo que Ghodrat acabará cercado e caçado pela polícia. Como era de se esperar, estamos muito longe do estilo “minimalista” e elíptico que fez com que cinema iraniano conquistasse o público internacional a partir dos anos 80. Isto é apenas um sinal da riqueza deste cinema. O esplêndido domínio que Masoud Kimial manifesta sobre a *mise en scène* não exclui um certo ecletismo, fruto talvez do facto de ele ter aprendido a linguagem cinematográfica sozinho, nas salas de cinema, livre do terrorismo das teorias, o que o faz adotar figuras de estilo distintas (desprovido de referências iranianas, o espectador pensa no cinema italiano ou americano “independente” de início dos anos 60), que nem sempre se encontram num mesmo filme, mas que aqui se fundem perfeitamente. Nas cenas de abertura, que nos mergulham de imediato na metrópole que é a capital iraniana, a câmara é extremamente fluida, tanto nos seus movimentos como na variada escala de planos; porém em duas passagens em que um personagem faz uma narrativa pormenorizada do seu percurso ou das suas decepções (primeiro Seyed, muito mais tarde a sua mulher), a câmara estaca por diversos minutos, em longos planos fixos que têm o efeito de uma lupa e desnudam o personagem à medida que o monólogo se desenrola. Na sequência em que os dois antigos amigos se encontram, Kimial adota de modo brilhante uma solução que parece saída de um filme americano do período clássico (numa opção ao mesmo tempo realista e simbólica, os dois homens estão separados por um vidro, Ghodrat vê por diversos instantes Seyed sem que este sequer o veja), que se transforma quase num momento de melodrama médio-oriental quando os dois se abraçam. Uma das sequências mais fortes do filme, quando Seyed, no auge da “ressaca”, implora longamente ao vendedor de drogas que lhe prolongue um pouco mais o crédito, é levada pelo realizador ao extremo, não pelo que se passa, mas pela duração da sequência, que resume em alguns duríssimos minutos todo o inferno que vive Seyed, o terrível conflito entre a consciência e a impotência. Numa ideia sutil, os dois personagens mais negativos, ambos exploradores desapiedados, o *dealer* e o senhorio, têm o mesmo nome, pois são as duas faces da mesma situação. A cena da tentativa de expulsão coletiva dos inquilinos (que têm péssimas relações de vizinhança: aqui os pobres não são “bonzinhos”) conhece a mais surpreendente e convincente das reviravoltas, quando os oprimidos se voltam literalmente contra o poder. A única ideia menos convincente do argumento é o homicídio do *dealer*, catarse indispensável para Seyed, mas demasiado demonstrativa da “salvação” do personagem, o que é acentuado quando ele “devolve” a droga que comprara. Note-se, por comparação, a discrição com que é insinuado que Ghodrat pertence a um movimento clandestino: ele elogia a manobra de diversão de um vizinho junto à polícia e é-nos dito que quem está na clandestinidade nunca deve passar mais de dois dias na mesma casa.

No cerne do filme está a relação entre os dois protagonistas, um dos quais fora mentor do outro, uma situação que se inverteu por completo. O ativista político, de pendor intelectual, vive retirado do mundo por força das circunstâncias, Seyed, o toxicodependente, vive no mundo, na realidade. Um tenta salvar o outro, Seyed tenta salvar Ghodrat da polícia política e este tenta salvar o amigo de si mesmo. O cruel e lúcido desenlace é tanto mais forte que não é anunciado, percebemos de súbito que a polícia descobriu o *veado* e vem caçá-lo. Toda a complexidade da relação entre os dois homens vem ao de cima neste desenlace, em que eles se juntam para enfrentar as forças da opressão: a partir do momento em que o fim se aproxima, deixamos de ver os dois amigos, vemos apenas a fachada da casa onde estão refugiados ser metralhada e a explosão de uma granada, que marca o único fim possível naquele contexto e é seguido pelo cruel epítáfio que é a cançoneta (o desenlace imposto pela censura e incluído nesta cópia, merece um estudo separado). **Gavaznha** é um denso momento de cinema, que nada perdeu da sua força meio século depois de ter sido realizado.

Antonio Rodrigues