

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

TIJOLOS E ESPELHOS, O CINEMA IRANIANO REVISITADO (1955-2015)

PARTE II – DEPOIS DA REVOLUÇÃO

25 e 29 de Março de 2023

TALAYE SORGH / 2003

SANGUE E OURO

um filme de JAFAR PANAHI

Realização e Montagem: Jafar Panahi *Argumento:* Abbas Kiarostami *Fotografia (cor):* Hossain Jafarian *Som:* Masoud Behman *Cenários:* Iraj Raminfar, Morteza Kheirkhah *Música:* Peyman Yazdanian *Interpretação:* Hossein Emadeddin (*Hussein*), Kamyar Sheisi (*Ali*), Azita Raveji (*a noiva*), Sharam vaziri (*o joalheiro*), Pourang Nakhaei (*Fourang*), etc.

Produção: Jafar Panahi Film Productions (Irão, 2003) *Produtor:* Jafar Panahi *Cópia:* 35 mm, cor, 97 minutos, legendada em sueco e electronicamente em português *Estreia Mundial:* 24 de Maio de 2003, no Festival Internacional de Cinema de Cannes (Un Certain Regard) *Estreia Comercial Portuguesa:* 31 de Março de 2005, no cinema King (Lisboa) *Grafia alternativa:* Talaye Sorkh *Título internacional:* Crimson Gold *Primeira apresentação na Cinemateca:* 25 de Junho de 2005 (“As Jóias no Cinema: Maldições e Condões”).

Quando SANGUE E OURO estreou em França a revista *Les Inrockuptibles* publicou excertos de uma entrevista com Jafar Panahi, em que o realizador iraniano exprimia uma declaração de princípios que vale a pena citar: “Para mim o cinema é uma coisa sagrada, não no sentido religioso do termo mas porque confere um sentido à minha vida. Quando somos habitados por uma tal concepção de arte, não pensamos em mais nada, estamos concentrados nesse objectivo. O dinheiro, a celebridade, tornam-se muito secundários, mesmo sabendo que estes dois aspectos podem ser úteis para que continue a fazer filmes. Digo sempre a mim próprio que tenho um espectador privilegiado que devo satisfazer: eu e a minha consciência.” O filme que esta sessão dá a (re)ver é a quinta e longa-metragem de Panahi, que depois dele realizou OFFSIDE (2006, proibido no Irão antes de estrear) e a seguir a fiada de longas filmadas clandestinamente no Irão entre estadias prisionais várias, todas elas estreadas fora do seu país, e em Portugal com os bons títulos ISTO NÃO É UM FILME, TAXI, TRÊS ROSTOS, URSOS NÃO HÁ (2011-2022). Além de obras curtas e assinadas com outros realizadores. Ao que se sabe, não faltam a Panahi novos projectos. Ou a noção de si e da sua consciência como espectadores a privilegiar.

Abra-se um parêntesis para recordar como Panahi é um dos mais fortes nomes do cinema iraniano a afirmar-se na década passada na órbita de uma proclamada nova vaga reconhecida internacionalmente em torno da figura tutelar de Abbas Kiarostami, que reencontramos nos créditos de SANGUE E OURO como autor do argumento (o filme nasceu do relato de um caso verídico contado por Kiarostami a Panahi). Foi em tributo à primeira curta-metragem de Kiarostami (“O PÃO E A RUA”, 1970) que Panahi filmou, pela primeira vez para cinema (“O AMIGO”, 1992) e foi dele que foi assistente de realização (ATRAVÉS DAS OLIVEIRAS, 1994) um ano antes da sua primeira longa, que por sua vez partiu de um argumento de Kiarostami (“O BALÃO BRANCO”, 1995), com a qual conquistou o consenso da crítica que o recebeu como revelação e o primeiro dos seus prémios internacionais

(prémio da crítica da edição desse ano do Festival de Cannes). Seguiram-se “O ESPELHO” (Leopardo de Ouro do Festival de Locarno em 1997) e O CÍRCULO (Leão de Ouro do Festival de Veneza de 2000). SANGUE E OURO foi prémio do júri no Festival de Cannes em 2003 e OFFSIDE grande prémio do júri no Festival de Berlim em 2006. São factos e valem o que valem, mas acontece tais factos corresponderem a certos percursos e a certas obras com justeza. É o caso. Os espectadores da Cinemateca saberão, tendo podido entrar em contacto com a obra de Panahi na altura em que ela se afirmava (“O BALÃO BRANCO” e “O ESPELHO” foram aqui apresentados em 1999 no contexto de um Ciclo que deu conta da hipótese dessa “Nova Vaga iraniana”) e tendo podido segui-la entretanto. Ao contrário, de resto, do que sucede com os espectadores iranianos uma vez que, debatendo-se com seriíssimas questões de censura, O CÍRCULO, SANGUE E OURO e OFFSIDE não foram vistos no Irão. E que a posterior condição (internamente) clandestina da filmografia corre no mesmo sentido.

Conhecendo os filmes de Panahi, sabe-se do reconhecimento da marca geracional do cinema iraniano dos anos 1990, em traços muito largos definível pela simplicidade de narrativas assentes na observação da realidade quotidiana, frequentemente representada pelo olhar de uma criança, e numa simultânea complexidade expressa em subentendidos e nas relações entre personagens, apontando para retratos da sociedade iraniana contemporânea; pela subtileza e pela delicadeza do olhar; pela assumpção de uma linhagem realista e de tradição documental. Sabe-se ainda da noção da apropriação destes termos para a construção, filme a filme, de um universo de autor que se singulariza variando a partir de recorrências mestras. Ou seja, o minimalismo e a concentração narrativa favorecidos por uma delimitação temporal precisa (em “O BALÃO BRANCO” e “O ESPELHO” o tempo real da acção coincide com a duração de projecção, o que mais tarde se reflecte em OFFSIDE, quase todo supostamente filmado durante um jogo de futebol; SANGUE E OURO concentra-se nos últimos dias de vida do seu protagonista), mas também a marca urbana (as ruas de Teerão são o cenário e a palpitação de “O BALÃO BRANCO” e “O ESPELHO”, de O CÍRCULO e de SANGUE E OURO, TÁXI), e ainda uma crescentemente visível atenção social: as realidades sociais urbanas, os conflitos de classe, de religião, as minorias, a denuncia da condição feminina na sociedade iraniana, atravessam, desde o primeiro, em que a protagonista é uma rapariguinha, todos os filmes de Panahi, tornando-se mais explícitos a partir de O CÍRCULO, o que explicará as dificuldades também elas crescentes que o realizador foi conhecendo no seu país onde, ainda, assim, e apesar de os seus últimos filmes não terem tido permissão de exibição, conseguiu continuar a filmar até 2006 (a autorização para as filmagens de OFFSIDE foi já obtida com recurso a subterfúgios).

SANGUE E OURO é particularmente duro e particularmente focado na questão da repressão. Trata-se da história de um condenado, alguém que sabemos condenado desde o início já que o filme abre com a explicitação de um assalto a uma joalheria que corre mal e que, no fim da primeira sequência, enclausura o seu protagonista no espaço fechado da loja onde, no mesmo plano, assistimos ao seu suicídio com um tiro na cabeça, em *off*. A câmara mantém-se no mesmo eixo durante boa parte da duração da cena, fixa e em movimento lento num travelling para a frente que enquadra mais de perto a personagem contra as grades de ferro da porta que a cercam, com a rua a descoberto do outro lado. É então que sobe e que, deixando de ver a personagem, se ouve o tiro. Secamente, é daí que depois se parte para a revisitação dos últimos dias do protagonista no flashback que consubstancia a acção dramática, circular, retomada no final a sequência de abertura, mas no ponto anterior àquele em que nesse início ela começa. Não há repetição, não se volta a ver o que já foi visto, mas os momentos que antecedem o já visto. O filme pára num corte

de novo seco, quando chega ao passo e ao enquadramento de abertura (a estrutura circular vem já de O CÍRCULO, mas é aqui que, em termos de precisão visual narrativa, o círculo é perfeito).

A claustrofobia de SANGUE E OURO está de acordo com a do seu protagonista, Hussein, e com a da estrutura narrativa que evoca o modelo hollywoodiano do *noir*, que à época da estreia alimentou a tese segundo a qual, neste filme, Panahi se desviava do “padrão iraniano” filiando-se no “padrão clássico americano”. Certo e errado: a raiz clássica enquadra já “O BALÃO BRANCO”, como se notará lembrando o seu suspense hitchcockiano, do mesmo modo que participa do fundo de “O ESPELHO”, no qual um motorista de táxi lembra à pequena protagonista que em tempos foi o duplo (a voz) de John Wayne, ao mesmo tempo aludindo à história da exibição cinematográfica no Irão (marcada pela impossibilidade de distribuição – legal – de cinema americano depois da revolução islâmica) e a uma cinefilia “clássica”. Como os filmes anteriores, SANGUE E OURO está bem ancorado na sua realidade geográfica e temporal. É do Irão urbano contemporâneo que trata. Como eles também, a matéria narrativa abre para uma visão simultaneamente “local” e universal, adquirindo a sua gravidade nas múltiplas camadas de sentidos e numa simplicidade narrativa que nunca ilude a complexidade das suas entrelinhas. O que é aqui mais transparente é, por um lado, a construção do filme a partir de um modelo “de estúdio” e, por outro, a angústia sem fúria (mas que logo sabemos em ponto de ebulição interior) de uma personagem que carrega o peso da sua história pessoal e a de um país, que o trucidaram (a experiência de guerra e o que ela o transformou; a insuportável invisibilidade com que atravessa as ruas de Teerão, sempre mais na posição de quem ouve do que de quem se exprime).

Não falámos dos vários episódios do filme, dos encontros de Hussein, da sinalização permanente da tensão da sociedade de Teerão, da acção dramática do filme como diagnóstico da revolta explosiva de Hussein, depois do gatilho de um mudo mergulho na piscina interior de um apartamento de luxo no 18º andar de um prédio de onde a cidade se descobre, nocturna, em plano geral, um plano a que ele responde por uma imolação. Nem do seu único móbil (comprar um colar à noiva) ou da sua única obsessão no filme (tornar-se visível aos olhos de uma sociedade que insiste em não olhar para ele). Ou da sua fobia ao capacete que dispensa para sentir liberdade de movimentos na motorizada em que percorre a cidade a distribuir pizzas (mas que lhe cobre a cabeça no momento do assalto). E das noites de Teerão, atravessada por Hussein, permanentemente aossada pela presença de carros ou sirenes de polícia. Ou do cantar dos pássaros nos planos da joalharia em pleno assalto e do quarto minúsculo de Hussein a lembrar uma cela. Mas também é verdade que não falámos de outra coisa.

Maria João Madeira