



CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
Cinemateca Júnior
Palácio Foz – Praça dos Restauradores

BADKONAKE SEFID / Irão, 1995
“O BALÃO BRANCO”

um filme de JAFAR PANAHI

Realização, Decoração, Montagem: Jafar Panahi Argumento: Abbas Kiarostami a partir de uma ideia original de Jafar Panahi Fotografia: Fardat Djodat Som: M. Mortazavi, S. Ahmadi Misturas de Som: Mehdi Dezhbodi Interpretação: Aida Mohammadkhani (Razieh), Mohsen Kalifi (Ali), Feresteh Sard Orfani (a mãe), Anna Borkowska (a velha), Mohammad Bakhtiari (o alfaiate), Mohammad Shahani (o soldado).

Produção: Kurosh Mazrouki para Ferdos Film / Fundação Farabi (Irão, 1995) Cópia: Digital legendada em português, 83 minutos Inédito comercialmente em Portugal Primeira apresentação na Cinemateca: 24 de Março de 2001 (“Anos 90: Revelações”).

NOTA

O texto desta “folha” foi originalmente escrito em 2001, quando da primeira passagem do filme na Cinemateca. Embora merecendo uma revisão de fundo, distribui-se agora com ligeiras alterações, mantendo o rasto do momento em que foi escrito. MJM



Entre os nomes que se distinguiram no cinema iraniano no final do século XX, tutelados pelo invulgar exemplo de Abbas Kiarostami, Jafar Panahi é dos mais sonantes, a par dos Makhmalbaf (Mohsen e Samira, pai e filha), que sensivelmente pela mesma altura assinavam SALAAM CINEMA (1994, em homenagem ao cinema por ocasião do seu centenário) e SIB / “A MAÇÃ” (1998, primeira obra de Samira). Panahi, a quem o século XXI reservou uma recheada história de censura e persistência com sobejos requintes de malvez por parte das autoridades do seu país (que recusou abandonar preferindo fingir os ditames do regime) e provas sobre provas de apego cinematográfico pelo seu lado, foi recebido como “revelação” à primeira vez como realizador na longa-metragem. A vez deste BADKONAKE SEFID, ou “O BALÃO BRANCO”.

A tal reconhecimento não foi alheio o impacto do filme nos festivais de cinema por onde circulou, repetido nos filmes imediatamente posteriores: “O BALÃO BRANCO” é distinguido com o Prémio da Crítica Internacional no Festival de Cannes de 1995; *AYNEH* / “O ESPELHO” vence o Leopardo de Ouro do Festival de Locarno em 1997; *DAYEREH* / O CÍRCULO vence o Leão de Ouro no Festival de Veneza de 2000. É também O CÍRCULO, terceira longa-metragem de Panahi, a primeira a ser proibida no Irão, ainda antes dos filmes ainda mais polémicos, das prisões, dos gestos arriscados que foi protagonizando sem deixar de filmar. Mesmo à revelia ou clandestinamente, Panahi tem continuado com *SANGUE E OURO* (2003), *OFFSIDE* (2006), *ISTO NÃO É UM FILME* (2011) ou *TAXI* (2015) e *TRÊS ROSTOS* (2018).

Tudo isso estava por acontecer. Em meados dos anos 1990, olhava-se para o que viera antes: Panahi, cuja formação se fez na Escola de cinema e televisão de Teerão, filmara pela primeira vez para cinema em 1992, assinando “O AMIGO”, curta-metragem de ficção em tributo à primeira curta-metragem de Abbas Kiarostami, “O PÃO E A RUA”. “O BALÃO BRANCO”, com argumento de Kiarostami, de quem Panahi é assistente em *ATRAVÉS DAS OLIVEIRAS*, prolonga a colaboração. Do trabalho com Kiarostami para “O BALÃO BRANCO”, Panahi conta: “originalmente o meu filme devia durar cerca de 45 minutos, mas Kiarostami incentivou-me a realizar uma longa-metragem e ajudou-me a encontrar os meios de produção. A escrita com Kiarostami? Não existe. Não são esses os seus hábitos de trabalho. São-no as conversas entre nós, registadas por mim num gravador e depois transcritas em papel.”

Na mesma entrevista aos *Inrockuptibles* (Dezembro de 1995), Panahi explica a sua forma de trabalhar com os actores (então algo parecida com a de Kiarostami), que vale a pena citar, já que a sua direcção se revela de forma extraordinária no desempenho de Aida Mohammadkhani, a jovem protagonista de “BALÃO BRANCO”: “Neste género de filmes não é possível seguir escrupulosamente um guião. Os actores não profissionais e as crianças impõem a transformação diária das coisas. Com efeito, o período anterior à rodagem, a escolha dos actores, é essencial. É simples: é preciso procurar nos locais onde sabemos antecipadamente que as pessoas se encontram. O alfaiate do filme é um verdadeiro alfaiate. O vendedor de peixes e o encantador de serpentes, também. Quando se trabalha com um actor profissional, ele procura a inspiração no argumento. Faz uma composição. Aqui o alfaiate representa aquilo que vive. O meu filme conta a história de uma rapariga obstinada. A ideia de filmar alguém que tem uma ideia fixa e que deseja concretizá-la seduzia-me. Encontrei rapidamente a intérprete para este papel. No seu olhar, reconheci logo a vontade e a obstinação da personagem. (...) Deve haver uma equipa reduzida, nem maquilhador, nem decorador. A criança deve poder concentrar-se no seu trabalho. Também não utilizo claquete no início ou no fim das sequências. Por vezes filmo durante os ensaios, sem que os actores se apercebam... a melhor *take* é sempre a primeira. À segunda, os actores estão mais conscientes daquilo que fazem.”

Certo é que “O BALÃO BRANCO” demonstra uma assinalável capacidade narrativa, que começa no eficaz plano de sequência inicial. Um “tema” aparentemente (e só aparentemente) insignificante abarca uma série de acontecimentos, permitindo a construção de um filme que faz a apologia da infância e da sua visão do mundo adulto. O motivo: a falta de um “objecto” desejado – o peixe vermelho que se compra tradicionalmente na chegada do novo ano iraniano no primeiro dia da Primavera, mas um peixe maior do que aqueles que nadam no lago do pátio da casa de Razieh, a protagonista de sete anos. A sucessão dos acontecimentos que se desenrolam a partir de um incidente inesperado (a saída de casa, a perda da nota de 500 tomans necessária à compra do peixe vermelho) confere ao filme um suspense digno de Hitchcock.

A influência inegável de Abbas Kiarostami é visível no minimalismo e na simplicidade da narrativa assente na observação da realidade quotidiana através do olhar da criança, e na sua, simultânea, complexidade ao nível

das relações que se estabelecem entre as personagens. O argumento, trabalhado a partir de uma ideia original de Panahi e inicialmente pensado para uma curta-metragem em 16mm, é, segundo Kiarostami, uma história sobre personagens marginais que assumem papéis fulcrais no decurso dos acontecimentos (as personagens com que Razieh se vai cruzando).

De facto, os subentendidos têm um peso fundamental. Como a ausência visual do pai, cuja tirania entendemos através do que o ouvimos dizer e, mais tarde, do que se adivinha pela cara marcada de Ali, assim percebendo como a casa é, para Razieh, o lugar de submissão e a rua se afigura como possibilidade de libertação. Como a atitude obstinada de Razieh deixa entrever uma crítica subtil da condição feminina naquela sociedade, que, aliás, é um tema ainda mais explícito nos posteriores “O ESPELHO” e O CÍRCULO – uma vez na rua, o primeiro lugar em que Razieh se detém é um lugar impróprio para raparigas: “Queria ver o que não é bom para os meus olhos, o que nunca me deixam ver.” Também as realidades sociais (o plural é importante) das ruas de Teerão estão presentes, em fundo: encantadores de serpentes, um alfaiate, um soldado em licença, um vendedor de balões afegão. Neste sentido, o percurso da pequena Razieh serve um retrato da sociedade urbana iraniana, dos seus conflitos de classe, de religiões, das suas minorias (e é de sublinhar que um dos aspectos do filme, que se perde em qualquer tradução, é a convivência de vários dialectos da linguagem iraniana). O essencial é sempre, no entanto, a presença da pequena Razieh e as suas reacções às situações e aos encontros que se vão sucedendo.

Nas palavras de outro realizador iraniano, Ebrahim Forouzesh, cujos filmes já passaram pela Cinemateca (“A CHAVE”, “O JARRO”), também este não é “um filme chocolate”. Ou seja, é um filme que faz jus a uma das reconhecidas marcas “iranianas”, desenvolvendo-se a partir de um pretexto simples e identificável (o peixe, como a chave ou o jarro nos filmes de Forouzesh tal como o caderno de ONDE FICA A CASA DO MEU AMIGO? de Kiarostami. E é verdade que, como aqueles filmes, é tudo menos doce. A grande “arma” do filme de Panahi é a posição da câmara, sempre à altura da sua protagonista. Tudo o que vemos é através do olhar dela, do seu ponto de vista. O longo plano sequência com que o filme abre funciona neste sentido como um prólogo. Antes de se deter em Razieh (e a partir daí a acompanhar) a câmara mostra-nos o burburinho das ruas de Teerão, a azáfama dos comerciantes e das mulheres que fazem as últimas compras. No mesmo movimento, passamos pelo soldado e pelo vendedor de balões. É aliás este quem indica, à mãe de Razieh, a direcção a seguir, ajudando, pela primeira vez a pequena (no final é dele que virá, também, o socorro). Assim que encontramos Razieh, sozinha no plano, é para ficarmos com ela durante o que será um percurso de iniciação. Sentimo-nos solidários. Quanto à “moral” da história, “é com o espectador”, que poderá “descobri-la no interior de si próprio”. “Fiz tudo para que o espectador partilhe a percepção da criança, o seu olhar. Tentamos, com ela, encontrar uma solução para o problema que a aflige.”

Uma das particularidades do filme é que o tempo real da acção coincide com a duração da projecção: uma hora e meia, os exactos minutos que faltam para a chegada do novo ano, como somos avisados desde o princípio (que “O ESPELHO”, o filme em “duas faces” que separam a continuidade narrativa a partir da enunciação do dispositivo cinematográfico, repete associando o tempo da acção ao de um jogo de futebol). A contagem é decrescente. Acabamos no início do Ano Novo. O vendedor de balões afegão, o estranho àquela sociedade, fica sozinho com um último balão (o balão branco do título) – o plano fixo reforça a solidão do refugiado vindo de outro país.