

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

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

PARTE 1 – ANTES DA REVOLUÇÃO

9 de Fevereiro e 11 de Março de 2023

KHESHT O AYENEH / 1964

“TIJOLO E ESPELHO”

um filme de EBRAHIM GOLESTAN

Realização, Argumento, Montagem: Ebrahim Golestan *Fotografia:* Soleiman Minasian *Som:* Mahmoud Hangval *Assistente de realização:* Zackaria Hashemi *Interpretação:* Taji Ahmadi (Taji, a namorada do taxista), Zackaria Hashemi (Hashem, o taxista), Jalal Moghadam (homem prolixo no café), Massoud Faghieh (homem que come pistachios no café), Parviz Fanizadeh (homossexual no café), Mehri Mehrnia (a mulher louca nas ruínas), Manouchehr Farid (o polícia), Pari Saberi (a enfermeira), Jalal Rameshi (músico), Akbar Meshkin (o homem no tribunal e na TV), Forough Farrokhzad (a mulher de véu, não creditada), Goli Bozorgmehr, Ghafar Hosseinpour, etc.

Produção: Studio Golestan (Irão, 1963-64) *Produtor:* Ebrahim Golestan *Cópia:* Cineteca di Bologna, DCP (versão restaurada pela Cineteca di Bologna e Ecran Noir Productions em 2018, com a supervisão de Ebrahim Golestan: restauro em 4K a partir do negativo de câmara original e o negativo de som persa; algumas das cenas cortadas foram reintegradas no filme), preto-e-branco, versão original em persa legendada em inglês e com legendagem electrónica em português, 126 minutos + sequência de 3 minutos excluída da montagem e recuperada no restauro *Título internacional:* Brick and Mirror *Título internacional alternativo:* Mudbrick and Mirror *Estreia:* 1964; Novembro de 1990, Festival 3 continents (Nantes) *Estreia no Irão:* 12 de Junho de 1966, em Teerão *Inédito comercialmente em Portugal Primeira apresentação na Cinemateca:* 15 de Julho de 2016 (“Realizador convidado: Edgardo Cozarinsky”).

NOTA

Esta versão do filme, a apresentar em dcp conforme o restauro digital de 2018 supervisionado por Ebrahim Golestan (ver características da “cópia” acima) inclui uma cena de cerca de três minutos eliminada na montagem que permaneceu inédita, e é aqui mostrada logo a seguir ao final. É justamente apresentada como uma “Sinfonia de Teerão” (não requerendo legendas, não está legendada). O cartão explicativo no dcp explica: “Esta ‘sinfonia da cidade’ de Teerão foi uma das cenas integralmente montadas e eliminadas de “Tijolo e Espelho”, redescobertas durante o restauro do filme na Cineteca di Bologna. Originalmente era suposta surgir, no filme, antes da cena do hospital, sendo narrada pelo operador de uma *shahr-e farang* (um dispositivo *peepshow*) que verbaliza, em rima, uma descrição exagerada do que está a mostrar.”

a primeira sessão do filme, programada no dia 2 de Fevereiro e a apresentar por Ehsan Khoshbahkt, não se realizou por problemas técnicos inultrapassáveis; realizar-se-á uma sessão suplementar a 11 de Março (19h), na sala M. Félix Ribeiro

Voltando a Jean-Luc Godard e a Jean-Marie Straub, a quem o começo de 2023 foi dedicado na Cinemateca, tivemos ainda há pouco a oportunidade de, nesta mesma sala, escutar Ebrahim Golestan nas suas (talvez não)correspondências com JLG filmadas ao longo de vinte e nove semanas por Mitra Farahani em *À Vendredi, Robinson* (2022). É um bom *raccord* de programação com este Fevereiro iraniano. Nesse filme epistolar da era presente, o velho Golestan riposta em pingue-pongue ao velho Godard – precisando que ripostar pode não equivaler a uma resposta – e não chegam a encontrar-se

senão virtualmente. Já haviam falhado o encontro nos anos 1960 das Novas Vagas, ficando célebre a da pronúncia francesa ao contrário da razoavelmente desconhecida “primeira” NV do cinema iraniano. Em 1964, Godard estreava *Bande à part* metendo-se pela ficção policial-musical (ou western, dizia ele) nos subúrbios de Paris onde, vivendo como no cinema, as personagens logram uma visita relâmpago ao museu do Louvre. Em Teerão, Golestan concluía “*Tijolo e Espelho*”, uma primeira longa-metragem filmada num preto-e-branco Scope rasante, de diálogos esparsos e com voz *off*, banda sonora rica em ruídos e pouca música, que lembra e não lembra um *film noir* de desolação moderna, antes de provocar outras lembranças e de encrustar a sua própria força essencial no espectador contemporâneo.

Ehsan Khoshbahkt chama-lhe “a primeira verdadeira obra-prima moderna do cinema iraniano”, é capaz de ter razão. Costuma ser indicado, ao lado de *Shabe ghuzi* / “*A Noite do Corcunda*” de Farrokh Ghaffari (a ver dias 22 ou 27 de Fevereiro) como um seu primeiro exemplo. É um grande filme do medo, o medo que ronda, corrói e corrompe no curso da dúzia de cenas que compõem a narrativa de “*Tijolo e Espelho*”, uma história da cidade de Teerão filmada por um homem de Teerão, conhecido como escritor, tradutor, fotógrafo, produtor-realizador. Nome fulcral desse movimento da Nova Vaga anterior ao que, nos anos 1970/80 de Dariush Mehrjui (nome comum aos “dois andamentos NV”), Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Jafar Panahi e todos os outros, trouxe o cinema iraniano ao Ocidente, Golestan (de quem estão programados uma série de títulos neste ciclo-revisitação) é o influente intelectual iraniano que, em 1957, fundou o primeiro estúdio independente de cinema no país, associando-se à poeta e cineasta Feroz Farrokhzad até à morte desta em 1967, numa colaboração fértil da obra dela (*Khaneh siah ast* / “*A Casa É Negra*”, 1962) e sua (de 1961 a 1974, data da segunda e última longa, *Asrar ganj dareheye jenni* / “*Os Misteriosos Tesouros do Vale dos Fantasmas*”). A Golestan, que saiu do Irão em 1975, onde a sua obra é hoje oficialmente desconhecida, são sempre associadas a arte e a poesia, tendo sido na escrita que, a partir de então, se concentrou “no exílio”.

De antes da revolução islâmica que sucedeu à monarquia do Xá Reza Pahlevi transformando a face do Irão em 1979, este admirável “*Tijolo e Espelho*” é tido como um filme seminal em diversos sentidos: terá sido o primeiro filme iraniano em formato Scope, o primeiro a fazer uso do som directo (como “*A Casa É Negra*” no formato curto) e, pela textura da sua banda sonora da cidade, a “primeira sinfonia urbana de Teerão”. Assim se lê num texto publicado em linha (numa página RAF project), que refere, entre as inovações formais, a montagem poética e a quebra da regra dos 180 graus em fase com o que estava a ser praticado por alguns cineastas do “novo cinema” americano e europeu da época. É aí que se assinalam outras primeiras vezes deste filme no cinema iraniano: “É o primeiro filme iraniano com um retrato realista de mulher por oposição a nova celebração de lugares-comuns. É a primeira vez que um filme iraniano des-familiariza e, não incluindo cenas de dança e farsa, redefine a experiência do café. Pela primeira vez no cinema iraniano, regista-se a presença da personagem de um intelectual, e pela primeira vez de sempre os intelectuais são criticados num filme. E é o primeiro filme iraniano a explorar ideias como a cultura urbana e o consumismo.”

A citação, longa, vale pelo que transmite de conhecimento desta ainda desconhecida época do cinema iraniano, da qual Ehsan Khoshbahkt é hoje das mais citadas fontes. Numa publicação acessível no seu blog pessoal (Notes on cinematograph), Ehsan contextualiza historicamente o filme de Golestan como uma obra seguinte ao golpe de Estado: “A produção começou na Primavera de 1963 com uma pequena

equipa de cinco pessoas e sem guião finalizado. A única parte escrita – o taxista e a mulher nas ruínas – tornou-se a base da primeira filmagem, seguida de cenas improvisadas no mercado de legumes de Teerão. O dano da lente anamórfica durante a filmagem da cena no Palácio de Justiça atrasou a produção. Em 5 de Junho de 1963, quando a equipa aguardava a remessa de uma nova lente proveniente de França, dá-se uma manifestação contra a prisão do Aiatola Khomeni, que adensou a atmosfera de tensão representada no filme. Quando a produção foi retomada, a sequência no quarto de Hashem (compreendendo 40 minutos do filme) levou cinco semanas a rodar, sendo sucedida pela rodagem de quatro semanas das cenas do recinto e do orfanato. [...nas três semanas em que o filme esteve em cartaz em Teerão, 1966, sem boas graças críticas] Os que viram “*Tijolo e Espelho*” como um filme realista ficaram desconcertados com os longos solilóquios das personagens... A forma do solilóquio reflecte simultaneamente a consideração de Golestan por Orson Welles, a tradição da narrativa oral e o uso frequente da metáfora na cultura persa.”

O rasto da redescoberta do filme em anos recentes tem-no associado a Welles via o kafkiano *Processo* mas sobretudo ao cinema de Antonioni (*L'Avventura, La Notte, L'Eclisse...*) pela batida da alienação, ou ainda, em recuo temporal, à corrente neo-realista, bem como ao registo do universo de Dostoievski e ao expressionismo (na marca física e metafísica dos lamentos-solilóquio das personagens). Num texto de 2018, Jonathan Rosenbaum (que tem estado atento aos filmes iranianos recém-descobertos a partir dos EUA) liga a sequência no quarto de Hashem a *À bout de souffle* e a *Mépris* de Godard, notando – é bem notado – a sua “organização e flutuações múltiplas a respeito da ansiosa relação de um casal num espaço confinado. E quando a luz do dia por fim chega, o mapa inexorável dos falhanços institucionais do filme, no seio do bulício da Teerão do começo dos anos 60 volve-se num comprovativo épico da sociedade como um todo”. Um pouco como se sente num filme português de finais dos anos 1990, *Ossos* de Pedro Costa, com o rapaz e o bebé sem colo materno a circularem na desolação dos subúrbios de Lisboa. Ainda que – já agora, acrescenta-se – venha à ideia, em alguns dos planos da personagem do taxista na paisagem geral da cidade, *Belarmino* de Fernando Lopes, do mesmo exacto ano deste Golestan em que também Portugal sentia sopros do Cinema Novo.

“*Tijolo e Espelho*” é um filme desse outro tempo, a reverberar no desamparo presente do povo iraniano. No subtexto há um poema, o poema de Attar (a poesia e o sufismo persa do século XII) de onde vem o título de Golestan e que reza qualquer coisa como: “O que o velho vê num tijolo de barro, o jovem vê num espelho.” No princípio há a sensação de viagem escuro dentro com as cintilações luminosas, os néons que desenham rectas simétricas de luz na noite atravessada de automóvel, como se Teerão fosse outra *naked city*, à imagem do filme nova-iorquino de Jules Dassin (1948). A acção começa pouco depois, estruturando-se o filme numa dúzia de sequências em que, mantendo-se o fio narrativo, emergem blocos consistentes de surpreendente experimentação e variação formal enquanto o protagonismo vai oscilando entre a solidão da personagem masculina e a solidão da personagem feminina, no encontro e desencontro que a travessia da noite com a bebé desconhecida propicia. O registo formal tem mesmo espaço para variar no interior de uma mesma sequência, como a que decorre no quarto do taxista em que os três passam parte da noite e que ocupa uma posição central no filme, tanto tirando partido da duração dos planos como de uma *découpage* feita de campos e contra-campos rápidos cujo melhor *raccord* se encontra na “sequência extra” da sinfonia da cidade recuperada no restauro (a ver em posfácio).

Farrokhzad encarna a presença mais enigmática deste enigmático “*Tijolo e Espelho*”, sendo seu o vulto da mulher velada de negro e sapatos de salto alto que, de certo modo, abre e fecha o filme, imprimindo-lhe a marcha entre duas corridas de táxi. Na primeira, segue no banco de trás do táxi onde deixa a bebé que será uma das três personagens do filme, juntamente com o motorista desse táxi e a namorada dele, que gradualmente ascende ao primeiro plano. No final, quando a história se dissolve no plano geral do trânsito da cidade, o seu vulto é entrevisto, a apanhar novo carro de praça, pelo taxista a partir do interior do amolgado veículo com o qual ganha a vida. Tudo se passa em cerca de vinte e quatro angustiantes horas, de sequência em sequência, sempre à beira de estarrecer. A do café cheio de fumo e burburinho onde Hashem começa por levar a bebé é magistral, como as que depois têm lugar na esquadra de polícia; nas ruas com a namorada que levam ao quarto onde não deve haver barulho para que os vizinhos não acordem, mas há, e Taji, que teme o escuro, responde ao choro da bebé dizendo-lhe que grite “enquanto não é crescida, enquanto não tem medo”; e as que têm lugar no hospital, no tribunal, entre ruínas, no orfanato, diante de uma montra de televisores em que o intelectual prega publicamente o exacto contrário do que afirma em privado negando a possibilidade da compaixão... e “provando” como tudo parece perdido... entre planos fixos, belos travellings, planos de perturbação extrema como os que, no orfanato, põem um bando de bebés pequenos sentados em bacios a avançar na direcção do contra-campo de Taji. Poucos planos contêm tamanho abalo.

“O sangue circulará na cidade. Temos de nos livrar do corpo. [...]” As primeiras palavras do filme vêm do rádio do táxi, escutam-se em *off*, imprimindo o tom, que só a espaços uns compassos acústicos acodem: “O sossego do crepúsculo estava agora mergulhado no frio da escuridão. O caçador avançava pela calada na mata. O perigo latejava no escuro. O terror cintilava na floresta. A noite era dura. A noite parecia infundável. Nos olhos da coruja só reflectia a angústia. O medo era o único sinal de vida. O caçador avançava pela calada na noite. As feras olhavam fixamente. E vastos eram os olhos dos mil e um perigos. A noite cedia à escuridão. De noite, ninguém distinguia a presa do caçador.”

Mais implacável é a formulação de duas perguntas em que cabe o espectro da ameaça que paira na noite de “*Tijolo e Espelho*”: “Sabes o que é o mal? Sabes o que é o medo?”

Maria João Madeira