

## CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

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

PARTE 1 – ANTES DA REVOLUÇÃO

16 e 27 de Fevereiro de 2023

### RAGHASEYE SHAHR / 1970

#### “A DANÇARINA DA CIDADE”

um filme de SHAPOUR GHARIB

*Realização:* Shapour Gharib *Argumento, Assistente de realização:* Mohamm-Reza Mirlohi *Fotografia* (35 mm, preto-e-branco), *Montagem:* Iraj Sadefhpour *Música:* Esfandir Monfaredzadeh *Interpretação:* Forouzan / Parvin Kheirbakhsh (Pari), Naser Malek Motiee (Gholam), Bahman Mofid, Shagrzad, Hassan Shahin, Shahruz Ramtin (Amir), Hassan Rezai, Farangis Foruhar, Simin Alizadeh (a mulher de Gholam), Akbar Jannati Shirazi (dono do cabaret), etc.

*Produção:* Aas Film (Irão, 1970) *Produtores:* Abbas Homayoun, Iraj Sadefhpour *Cópia:* ficheiro digital (preservação digital de uma cópia 35 mm depositada no CNC por Mehdi Boushehri, com o apoio da Cineteca di Bologna e da Michigan State University), preto-e-branco, versão original com legendagem electrónica em português (a partir da tradução em inglês de Ehsan Khoshbakht), 120 minutos *Título internacional:* *Dancer of the City Inédito em Portugal, Primeira apresentação mundial da versão digitalizada* (uma versão restaurada – de momento em finalização– será apresentada na edição de 2023 do festival Il Cinema Ritrovato, em Bolonha): o cartão inicial adverte tratar-se de um filme do lote de títulos pré-revolucionários iranianos actualmente proibidos no seu país de produção.

---

O enredo não é original, a energia, bastante musical, tem sabor iraniano embora não o das cerejas. Em *Raghaseye Shahr*, isto é, “*A Dançarina da Cidade*”, descritivo da mais carnal das personagens femininas do filme, Pari, interpretada por Forouzan, grande estrela iraniana da época, voltamos a encontrar Naser Malek Motiee no papel do protagonista. Era então “o rei do cinema iraniano”. Vimo-lo em *Gheysar*, segunda longa-metragem de Masoud Kimiai (1969, apresentada como uma obra influente no novo cinema iraniano), que aí ensaiava romper com a tradição popular do *filmfarsi* contando com uma banda sonora composta por Esfandiar Monfaredzadeh, tal como sucede em *Raghaseye Shahr*. Neste filme de Shapour Gharib, Motiee interpreta a personagem de Gholam, o homem que parece o protótipo do macho iraniano (por afinidade com o latino-americano quando em uso) num momento de interrupção da vida conjugal-familiar. O tempo da sua deriva com a dançarina é basicamente o da narrativa, entre o momento em que o vemos hesitar abrir a porta de casa, antes de se afastar da vozearia que se ouve do lado de lá, e o momento em que troca o fato preto por um fato branco para abandonar Teerão de automóvel com a família, sem cuidar da mulher que fica a vê-lo partir oculta. Entretanto, haverá dança.

Actor-realizador cuja filmografia se concentra no período anterior à revolução de 1979, Motiee foi extremamente popular no Irão da época, tal como Forouzan, nome artístico de Parvin Kheirbakhsh, que começou por ser conhecida no seu país como voz de múltiplas dobragens e teve por par de excelência o actor Mohammad-Ali Fardin (representado neste Ciclo em *Faryade Nimeshab / “O Choro da Meia-noite”*, realizado em 1961 por Samuel Khachikian). Forouzan e Motiee viveram em Teerão entre as décadas de 1930 e de 2010, concentrando-se as suas filmografias nas décadas de 1960 e 70 (sendo que a de Motiee, mais velho que Forouzan, começou nos anos 1950). Tal como sucedeu com outros actores, ambos sofreram

os ventos trazidos pela revolução islâmica, que ao estrelato pré-1979 fez suceder o afastamento abrupto dos ecrãs, proibindo-os de trabalhar. Em *3 Rostos* (2018) Jafar Panahi abordou obliquamente a questão ao filmar como “terceiro rosto”, um rosto na realidade invisível por comparação com os das duas outras atrizes de gerações mais novas, o esquecimento e o isolamento de Shahrzad, “que cantava e dançava em filmes antes da revolução”, aí surgindo como um vulto distante a pintar algures num campo iraniano. “*A Dançarina da Cidade*” vem desse tempo.

Estamos ainda no domínio do *filmfarsi*, a florescente indústria de cinema popular iraniano pré-revolução (re)descoberta pelas bandas do Ocidente com o filme-ensaio de Ehsan Khoshbakht que esteve na raiz da presente retrospectiva (*Filmfarsi*, 2019). Nesse filme expõe-se a essência de uma história compilada entre 1953 e 1979 cuja matéria só sobreviveu graças à clandestinidade (vhs) das cassetes pirata. Ehsan começa o dando a ver a tragédia do incêndio-atentado numa sala de cinema em Abadã onde centenas de pessoas perderam a vida a pouco menos de um ano da revolução de 1979, no dia do 25º quinto aniversário do Golpe de Estado, quando assistiam a *Gavaznha / “O Veado”* de Kimiai (1974). “O cinema [uma das primeiras vítimas da revolução] foi velado” como veladas foram as mulheres e toda essa produção foi interdita, desaparecendo compulsivamente da superfície tal como os seus protagonistas, exilados ou pura e simplesmente riscados do mapa. Dessas cinzas (tese de *Filmfarsi*) renasceria o cinema iraniano da década seguinte, sendo que, no caso dos cineastas, várias das novas grandes figuras haviam começado no caldo do *filmfarsi*, como Dariush Merjui ou Abbas Kiarostami (vimos um belo exemplo do seu trabalho nos créditos dos filmes em *Gheysar*, de Kimiai, 1969). Numa época de “esquizofrenia iraniana”, “o *filmfarsi* era o cinema de uma nação a sofrer de dupla personalidade” diz Ehsan no seu filme-ensaio, em que começa por explicar como o termo foi cunhado pelo crítico de cinema Amir Houshang Kavousi no ano do Golpe de Estado para referir o cinema comercial e como, na sua definição (*film + farsi*), implicava a troça de um cinema nacional piegas e desastrado, de baixíssima produção (de B a Z). “Uma miscelânea espontânea de diversos cinemas populares nacionais dando a ilusão de algo unicamente iraniano.”

A história de Gholam e Pari, o homem casado e a dançarina de cabaret que é sobreponível à de “*A Dançarina da Cidade*”, joga com as ideias-feitas da masculinidade mas também do lugar do espectáculo numa sociedade patriarcal e religiosa. E é como o enunciado na nota de apresentação: talhado no contexto *filmfarsi*, trata-se de um título que participa de “uma vaga de filmes iranianos com ambições artísticas”, o que é “em parte evidente na realização e no realismo do trabalho das localizações [os cenários exteriores e interiores da cidade], mas também na banda sonora, que muda entre o tom lúgubre das cordas e dos instrumentos percussivos e músicas pop descaradamente *groovy*”. Nos primeiros seis, sete minutos de filme não há música. É mais ou menos o tempo do “prólogo” que nos apresenta o desencanto de Gholam entre a casa em que não encontra estímulo, de costas voltadas para o cansaço da mulher e a energia dos dois filhos pequenos, e a carpintaria onde desabafa os seus males e cujo espaço de oficina por vezes atravessa com fúria, deixando ver o lado rufia que há em si.

A música entra na banda sonora no plano nocturno em que ele se afasta de casa sem ter aberto a porta, na segunda das noites do filme, os tais minutos que contam a monotonia desgraciosa da vida. E depois como música de cena, com a actuação de Pari no cabaret onde Gholam, escutando uma canção triste, fica siderado com ela, como bem dão a ver os campos e contra-campos em grande plano. Haverá peripécias antes que os dois se envolvam, para desgosto do proprietário do estabelecimento e sem que Pari saiba que está a relacionar-se com um homem casado pai de filhos (coisa que o homem não se limita a omitir, nega). Depois de uns números mais coreográficos na primeira parte (“Pari tem de dançar!” ao invés de cantar a melancolia, grita a plateia masculina qual matilha desvairada), Pari volta a actuar no cabaret quando a história descarrila, sendo arrancada do palco pela violência da possessividade machista do parceiro que

pouco depois, seguindo-o pelas ruas da cidade, descobre ter uma vida oficial paralela. É uma cena especialmente sincopada, exemplar da violência intrínseca daquela sociedade e daquele tempo histórico e ao mesmo tempo exemplar da vibração cinematográfica do *filmfarsi*, com o ritmo da dança, uma certa vertigem musical-sexual-cultural, a contaminar o batimento dos enquadramentos, dos planos e da montagem.

O “terceiro” momento de actuações de Pari no cabaret, como sempre ladeada pelos músicos que com ela partilham o palco ao vivo, acontece perto do final, ainda mais peripécias volvidas com enganos, apaziguamentos, desacatos, cenas de faca e alguidar, crime e tragédia, pode ler-se como de emancipação. É uma imagem poderosa, ainda que as linhas narrativas continuem a bater a tecla do “macho iraniano” que no fim dessa sequência, no camarim, desfere um golpe de arma branca num abraço de cara fechada: a dançarina actua travestida da imagem masculina dele, com bigode e fatiota a combinarem com um número de striptease malicioso q.b., que lhe devolve o vestido curto, o cabelo solto, o corpo curvilíneo.

O cabaret e a carpintaria, dois espaços de trabalho (afectos aos protagonistas) amplos e particulares que dizem alguma coisa do retrato sócio-cultural da época, tal como as casas que as personagens habitam ou os cafés que frequentam, são os dois grandes cenários interiores do filme. Incluindo, no caso do primeiro, o espaço do camarim das raparigas decorado com fotografias de actores e atrizes reconhecíveis, dos quais se destaca Jean-Paul Belmondo, que assim, numa prova fotográfica pregada na parede, olha as personagens e nos olha, a nós espectadores, a partir daquela realidade iraniana testemunhando o momento em fase urbana com alguma contemporaneidade ocidental, ou pelo menos esse desejo. Também é curioso notar que a cena de sexo entre Pari e Gholam – uma cena bastante *fragmentada* lembrando Godard, *Une femme mariée* – progride para a elipse marcada entre o foque e o desfoque de uma outra fotografia de cinema noutra parede branca que encima a cama ocupada pelos dois: uma cena de filme, um casal estendido numa cama de ferro em situação idêntica medeia a representação, insistindo no poder sugestivo de tais imagens de outras latitudes.

E há o cenário da cidade propriamente dito, as suas ruas, vielas, pátios, avenidas, o trânsito, as vistas gerais. Também os exteriores participam da narrativa, seja expondo a desolação da noite inicial de Gholam seja revelando, inversamente, a sua distensão quando a alegria surge nuns toques de bola com um grupo de miúdos cruzado por acaso. E é no meio da rua que o filme acaba, depois da melodramática facada à traição no camarim, do lamentável desfecho redentor que reconduz Gholam à casa de família, do resgate de Pari pelas mulheres. Com um ramo de flores na mão, caminhando pela cidade, entre reflexos envidraçados, Pari vê o amante-o homem que a esfaqueou e fica a observar a sua harmonia e a sua partida, o “final feliz” do filme. É uma última sequência musical, no ritmo angustiado da personagem nesse momento espectadora, que um movimento de câmara ligeiro enquadra em avanço como um vulto solitário na estrada onde o automóvel se afasta. Mas então ela volta às costas, começa a caminhar na direcção contrária com as pernas nuas a descoberto do chador que mais ou menos a cobre por cima do vestido curto. Tal como parece descobrir-se, despoja-se das flores e das lágrimas, voltando ao bulício da cidade. A imagem congela num grande plano de dignidade enquanto a música continua e três outras imagens fotográficas ampliam sucessivas vezes a vista geral do cenário urbano semelhante a um cruzamento onde Pari fica. Este filme, que talvez pudesse intitular-se “o sexo e a cidade, Irão, 1970”, acaba então fazendo jus a uma recorrência muito iraniana da época (observa-se nesta retrospectiva), variando sobre as possibilidades da imagem fixa de outras novas vagas.