

KHAKE SAR BEH MOHR/ 1977
“O Solo Selado”

um filme de MARVA NABILI

Realização, Argumento, Montagem: Marva Nabili *Fotografia* (16 mm, cor): Barbod Taheri *Música:* Hooreh Assistente de câmara: Iradj Mahmoodi *Colaboração:* Mohamed Jalali, Keumars Mahmoodi, Hamid Shahidi *Com:* Flora Shabavis e os aldeãos de Galleh Noo-Asgar.

Produção: Marva Nabili (Irão, 1977) *Cópia:* Venera Films, DCP (restauro digital da UCLA Film and Television Archive a partir dos negativos em 16 mm, do internegativo, das bandas de som magnético e óptico), cor, falado em iraniano com um cartão em inglês, legendado em inglês e electronicamente em português, 90 minutos *Título na cópia:* «The Seadled Soil» *Título internacional:* The Sealed Soil *Dedicatória a Ferydoun Rahnema Estreia:* Festival Internacional de Cinema de Londres 1977 (nunca foi apresentado publicamente no Irão até à data) *Reposição:* 19 de Agosto de 2017, no London Feminist Film Festival (Reino Unido) *Ao que se crê, primeira apresentação pública em Portugal.*

E-x-t-r-a-o-r-d-i-n-á-r-i-o! Vê-se “*O Solo Selado*” de Marva Nabili, filme de silêncios e espanto, e ouve-se a exclamação do amolador de facas de um outro filme, repetindo a palavra superlativa numa voz alta pausada.¹ Extraordinário filme. Secreto, profundo, “*O Solo Selado*”, que Marva Nabili dedica ao realizador e poeta Fereydoun Rahnema e abre citando Albert Camus (em *O Homem Revoltado*, 1951), tem a delicadeza, a beleza e a ferocidade do mundo. De 1977, é um filme que irradia o desejo de liberdade, dos poucos realizados por uma mulher no Irão, mais de uma década depois do assombro anterior de “*A Casa É Negra*” de Feroz Farrokhzad (1962), filmado numa colónia de leprosos no noroeste iraniano com a sensibilidade poética e cinematográfica ímpares da autora (1934-1967).

“*O Solo Selado*” constrói-se perto da personagem da jovem aldeã do sudoeste do país que recusa terminantemente casar uma vez chegada à suposta idade, levando a família a julgá-la possuída por espíritos malignos e a procurar ajuda exorcista. Isto enquanto a aldeia, pobre, se confronta com a necessidade não desejada de mudança para uma cidade recém-construída para o efeito pelo Xá Reza Pahlavi, nas cercanias, que os mais novinhos já frequentam nas idas e vindas à escola. Diz a epígrafe de Camus, “Mas antes que o homem aceite o mundo sagrado e para que possa aceitá-lo – ou antes que fuja dele e para que possa fugir dele – há sempre um tempo de procura espiritual e revolta.”

Os tons são ocre, também há verde-escuro, a tonalidade das árvores e a da água, salpicos de cor dos tecidos estampados que vestem as pessoas e alegram as casas. A textura transparece da matéria do 16 mm original, casando com a paisagem e as figuras, a sensualidade dos enquadramentos. Os planos são longos, contemplativos, são belos planos-sequência do cinema iraniano, tão fértil em belos planos-sequência casados com a paisagem e as figuras que a habitam. Pela altura em que o filme de Marva Nabili não estreou no Irão, onde foi rodado em seis dias sem autorização e com uma equipa não profissional após um mês de ensaios na aldeia, Abbas Kiariostami já filmava desde o início da década, a partir do Kanun, em Teerão. 1977

¹ Trata-se de uma personagem de Straub-Huillet em *Sicília!* (1999) na mesa de montagem filmada por Pedro Costa em *Onde Jaz o Teu Sorriso?* (2001) Sendo *Sicília!* o filme em que o viajante descobre “que bela coisa, o mundo”, justa parece a lembrança.

é, aliás, o ano da excepção à regra das suas produções no Instituto para o Desenvolvimento de Crianças e Jovens Adultos até 1992 (*E A Vida Continua*), com “*O Relatório*”, a longa-metragem em que dá o protagonismo a uma mulher, o que por décadas não voltaria a suceder. Era o tempo do Irão autocrático imediatamente pré-Revolução Islâmica, que uns dois anos depois cederia ao poder do aiatola Khomeini, fecharia o país, traria mais censura, apertaria mais ainda o cerco à população, sobremaneira às mulheres, a quem cobriria o cabelo e a silhueta numa regressão de costumes que dura até hoje com a revolta e a opressão conhecidas. Não havia mulheres a filmar, embora tivesse havido o caso meteórico de Feroz Farrokhzad, sete anos mais velha do que Marva Nabili, e haja outros casos, como o da pioneira actriz-realizadora Shahla Riahi (1927-2019) que produziu e realizou *Marjan* (1956) aparentemente a partir da história de uma tribo de ciganos que se instala na proximidade de uma aldeia.

Em 1977 – voltamos à data de “*O Solo Selado*”, o cinema, que florescia desde os anos 1960, conhecia não obstante um segundo momento *novo*. Viu-se na Cinemateca, no recente, panorâmico, programa realizado em 2023, “Tijolos e Espelhos – O Cinema Iraniano Revisitado (1955-2015)” reunindo, do lado da indústria, o filme *farsi* e, do lado independente, ou alternativo, aberto por Ebrahim Golestan na década de 1950, a nova vaga que alinharia Dariush Mehrjui, Farrokh Ghaffari, Kamran Shirdel, Nosrat Karimi, Sohrab Shahid Saless Bahram Beyzaie, Amir Naderi antes de Abbas Kiarostami – “o milagre do cinema pós-revolucionário” – Jafar Panahi e tantos outros. Escreveu na altura Ehsan Khoshbakht, “A nova vaga iraniana foi essencialmente um movimento realista que permitiu excursões no simbolismo e mesmo no surrealismo.” “A nova vaga iraniana foi, em essência, um cinema subversivo criado por dissidentes que enfrentaram problemas similares quanto à censura. Foi uma família unida, mesmo que o individualismo das suas figuras principais raramente tenha permitido o lançamento de manifestos.”

“*O Solo Selado*” não podia contar-se entre os muitos títulos apresentados em 2023, em Lisboa, não existiam materiais para projecção. Como tantos outros, o filme de Marva Nabili, que à época circulou nos festivais internacionais, tornou-se uma raridade, uma miragem. Até pelo menos 2017 quando foi mostrado em Londres num festival feminista numa rara cópia 16 mm, impulsionando o restauro digital (na UCLA, concluído e apresentado em 2024). Mark Cousins – honra lhe seja – puxara-o para a sua expressiva série de 2018 *As Mulheres Fazem Cinema* e, como noutros casos de outros filmes e cineastas (veja-se a búlgara Binka Jeliaskova que por estes dias Lisboa descobre na Cinemateca), trouxe-o à superfície. Aí (episódios 2 e 3), mostra excertos deste “raramente visto filme de Marva Nabili” cuja protagonista “recusa casar-se e tira o véu na rua, à chuva. Segue o seu próprio caminho” quando, “a trinta e quatro minutos de filme ainda não vimos o seu rosto”. Na época (Irão, antes da Revolução Islâmica) – ainda Cousins – “muitas mulheres usavam mini-saia na cidade e os cinemas mostravam filmes sexualizados. Mas aqui, no campo [numa cena de “*Solo Selado*”], as coisas são tradicionais.”

A tradição ainda era o que era na realidade rural iraniana pré-Revolução. Marva Nabili (nascida em 1944) estudara pintura na universidade em Teerão e conhecera o cinema da Nova Vaga iraniana dos anos 1960 através de Fereydoun Rahnema (1930-1975), a quem dedica o filme, seu professor e a pessoa que a dirigira como actriz em *Siavash dar Takht-e Jamshid* (1966), sugerindo-lhe que viajasse para a Europa e estudasse cinema. Coisa que ela fez, com escala em Londres, antes de aportar em Nova Iorque, onde se licenciou em cinema e assentou. Regressa temporariamente ao Irão para escrever e realizar uma série televisiva de oito horas baseada em contos infantis persas, o subterfúgio para filmar, longe da vista das autoridades e com os próprios meios esta sua primeira longa-metragem. A história de uma camponesa de dezoito anos num momento de transição para a idade adulta quando a sua comunidade vive o dilema que separa a cultura tradicional da modernização, nasceu na e da aldeia em que Nabili filmou, com os aldeãos e Flora Shabavis (mulher do director de fotografia Barbod Taheri, nome relevante da Nova Vaga iraniana).

Nabili elegeu como motivo a história verídica de uma rapariga de quinze anos que recusava casar e, para o exorcismo do filme, que soube ser uma solução comum, filmou o verdadeiro exorcista da aldeia deixando-o actuar como de costume. Quando a rodagem terminou, viajou com o material escondido no fundo de uma mala para Nova Iorque onde montou o filme num mês. As falas que flutuam no laconismo geral são vozes de corpos diferentes dos que habitam os planos, fruto de dobragens num segundo momento. Nunca o filme podia ter sido rodado senão clandestinamente. Di-lo a cineasta em entrevistas dos anos 2000 ou no registo de uma recente passagem de *“Solo Selado”* no Festival de Nova Iorque. Continua a expressar o gosto que lhe deu realizá-lo, ainda que nunca tenha podido mostrá-lo no seu país de origem. Ou que depois a vida de cineasta não tenha corrido especialmente bem (de 1984, a sua longa-metragem americana *Nightsongs* foi mal-vista e mal-recebida: filmada entre a comunidade chinesa imigrante de Chinatown e referindo dificuldades de integração, foi acusada de usurpação de comunidade). Também *“Solo Selado”* teve de esperar por reverberação alargada.

Começa-o com o plano em que uma jovem mulher penteia o longo cabelo negro e liso. No interior da casa com paredes de argila na aldeia de argila, a rapariga está sentada de perfil no chão, sobre tapetes e tecidos estampados, penteia-se e cobre a cabeça. No plano seguinte, um plano geral exterior que fixa a porta por onde ela sai, está no pátio da casa, rodeado por árvores para lá da construção, os pássaros chilreiam, ouve-se um galo e outro, grasnam galinhas que às tantas entram em campo, a mulher alumia uma candeia, ateia uma pequena fogueira onde há-de cozinhar no chão, entra e sai de outra das portas que dão para o pátio. O primeiro plano-sequência do filme fixa o tom, o sossego, o vagar e os gestos quotidianos da rapariga e da família: a preparação da comida, as rezas, as crianças, o pequeno-almoço ao romper do dia. O pátio é um palco privilegiado de *“Solo Selado”*, aí se passa a primeira sequência, depois outras.

É aí que a irmã mais nova diz meio a brincar, à mais velha, que espera que ela case depressa para deixar de lhe dar ordens (a mãe já tinha aludido a como uma rapariga casadoira precisa de recato). A irmã mais nova, que vai à escola na cidade fronteira protegida por uma cancela militar, e construída com cimento pelo governo para desalojar-realojar os aldeãos, traz de lá o sopro de novos costumes. Lavar o cabelo todos os dias e querer vestidos novos, por exemplo. A irmã mais velha está num lugar intermédio, e por isso soçobra a dada altura. É com ela que o filme está, acompanhando-lhe os movimentos no vaivém no pátio, a câmara ora fixa ora em deslocações subtis. Numa conversa pós-projecção de 1978 conduzida por Tom Luddy, quando o filme foi apresentado pela primeira vez nos EUA (publicada em Abril de 2021 no blog Notes on cinematograph de Ehsan Khoshbakht), Marva Nabili exaspera-se com um espectador que a acusa de ser excessivamente elíptica: “A razão pela qual esta mulher está a passar por este drama é exactamente pelo que está a acontecer à sua volta. Está à procura de uma identidade porque já não vive no antigamente e a nova vida não lhe serve de maneira nenhuma, está algures no meio. Está confusa, não sabe o que fazer e é possível ver a influência do novo [estilo de vida] na aldeia, como está a mudar tudo.”

Explicando o momento de mudança sócio-económica que o Irão rural atravessava na época, Nabili refere como os camponeses habituados a trabalhar nos campos estavam num lado oposto ao das autoridades que ensaiavam implementar novas companhias agrárias, ocupando as terras e forçando deslocações para a cidade das populações rurais pobres. “Não ficaria surpreendida se as pessoas da aldeia vissem o filme e o compreendessem porque se trata do problema deles. Estou a mostrar o problema e uma ideia com a qual elas se identificam. [...] É um filme exigente. É muito exigente porque é preciso dedicar-lhe a máxima concentração a todo o momento.” Décadas mais tarde, no retrato daquela mulher, da sua vida quotidiana assente na repressão do olhar dos outros e na repetibilidade dos gestos captados pelos planos atentos de Nabili, alguns espectadores e críticos destes dias vêem um estilo que aproximam ao cinema posterior de Kiarostami ou ao de Chantal Akerman – *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de data de produção ligeiramente anterior, é contemporâneo de *“O Solo Selado”* e a associação *a posteriori* é

perceptível, bem-entendidas as diferenças de território e linguagem. Também podem, nessa perspectiva, apontar-se afinidades portuguesas, trazidas pela proximidade das “histórias de quotidiano de silêncio” do motivo rural, em momento de passagem, e a perspectiva feminina de Manuela Serra no *Movimento das Coisas* (1985); ou a profundidade de campo dos planos de estrada percorridos pela rapariga que lembram especialmente a estrada de asfalto, o burro e o homem de capote antigo de *Trás-os-Montes* de António Reis e Margarida Cordeiro (1976, outro filme contemporâneo de “*O Solo Selado*”); ou, num território distinto, o tratamento da extinção de uma comunidade com o fim de um bairro e uma tentativa de realojamento por Pedro Costa na “trilogia das Fontainhas” (1997-2006). É ainda assim possível que seja proveitoso notar que, na época, Marva Nabili dava as suas próprias chaves aludindo a ensinamentos de Robert Bresson e, pela duração dos planos e a atenção à paisagem, à tradição “das miniaturas persas e da poesia que de algum modo transferi para o cinema”, “tentei combinar a teoria brechtiana com a minha própria cultura – a pintura em miniatura e a poesia”.

Há muitos planos memoráveis no “*Solo Selado*”. Parêntesis: tradução literal do original, que remete para solo impermeabilizado e portanto infértil, o título parece transmitir (lê-se procurando explicações de quem conhece a língua) o mau agouro de um adágio popular que incita à morte em vida, e cujo duplo sentido se perde na tradução quando aplicado à protagonista – a sua maldição podia ter sido nascer mulher numa sociedade que lhe negava a identidade. Continuando: mas há três momentos particulares. São três sequências especialmente fortes, e que se respondem, longe do pátio, fora da casa, num bosque junto ao ribeiro onde a rapariga vai por três vezes sentar-se em harmonia com a natureza, filmada a alguma distância durante algum tempo, com chilreios e o rumor das árvores e da água na banda sonora. São momentos de liberdade interior, momentos de sensualidade, os que porventura condensam a necessidade de exorcismo sentida pela aldeia depois da rapariga quebrar (uma cena em casa, a única verdadeiramente estridente do filme).

Na primeira vez, a rapariga está ali a apanhar galhos, em trabalhos da rotina no campo, um vulto de costas para a água: às tantas acocora-se no meio do enquadramento imóvel que mostra ramos de árvore com ribeiro a correr, senta-se, solta o véu da cabeça por um instante, volta a levantar-se e sai dali com o molho de ramos às costas. Veremos, no plano seguinte, que o lugar, tão primordial e recolhido, é muito próximo da estrada atravessada por carros, carrinhas, camiões que ela vai percorrer de regresso a casa, afastando-se da câmara que a fixa sem mudar de posição. Da segunda vez, uns minutos depois, franqueada o pórtico da aldeia de argila que antes a víamos atravessar em movimento inverso – como se fosse a ponte de Murnau – e percorrida a beira da estrada, com cânticos na banda sonora, a vereda que inflecte para o meio das árvores, agora visivelmente sopradas pelo vento – como veria Griffith – está de novo mergulhada no silêncio: a rapariga agacha-se na beira do rio, no meio da folhagem, a escala do plano é mais próximo, e ela retira os lenços, senta-se, respira fundo (ou a sensação é essa), volta a levantar-se e começa a apanhar o molho de ramos que ali a levou. À terceira vez, depois de ouvirmos uma conversa entre mulheres que lavam utensílios no rio afastadas dela, notando como está estranha e silenciosa, como rejeita todo e qualquer pretendente a noivo, a cena começa com ela deitada no meio da folhagem daquele lugar “secreto”: é uma cena mais planificada, a que se chega mais abruptamente porque chega depois das duas outras – ao primeiro plano geral, ainda que aproximado, sucede um outro que descobre o rosto dela de olhos fechados e a boca que sente a chuva que mal vemos cair; o terceiro plano afasta-se de novo, pelo modo como está enquadrada, deitada em arco com a água em fundo, a rapariga está em fusão com a natureza, estende a mão e sente a chuva, ouvimos a tempestade que se aproxima, a chuva cai agora intensamente e a rapariga desvela-se, desfaz as duas tranças, sempre de costas, despe o vestido, vemos-lhe as costas nuas e como sente a chuva no corpo, que se abraça. A duração e a delicadeza da cena dizem tudo de uma muito rara maneira. E o filme continua.

Maria João Madeira