

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

**Cinema Fundamentalista:
O Cinema Iraniano Após a Revolução Islâmica**

MARCOS KAHTALIAN

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. **Marcos
Kahtalian** e aprovada pela Comissão
Julgadora em
03/12/2001

Prof. Dr. Mareius Cesar Soares Freire
-orientador-

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em
Multimeios sob a orientação do Prof. Dr
Marcius Freire

CAMPINAS - 2001

UNIDADE BC
Nº CHAMADA/T/UNICAMP
K122c
V
TOMADA DE PREÇOS
48057
16-837-02
PREÇO R\$ 11,00
DATA 10-04-02
Nº CPD

CM00165697-B

BID 235747

FICHA CATALOGRÁFICA
Biblioteca do IA-Unicamp

Kahtalian, Marcos

K122c Cinema fundamentalista: o cinema iraniano após a Revolução Islâmica/Marcos Kahtalian - Campinas, SP: (s.n), 2001

Orientador: Marcius Freire

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes

1. Cinema-Irã. 2. Cinema-Islamismo. I. Freire, Marcius. II Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

200213982

Para Cibele, Vicente e Antonio.

Meus amores fundamentais

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, para o Prof Marcius Freire, meu orientador, pela leitura atenta, crítica precisa, atenção e estímulo, essenciais para o desenvolvimento desse trabalho, em que descobrimos juntos um mundo novo. Alá seja louvado !

Para os Professores Fernão Ramos e Lucia Nagib, pelos importantes comentários e sugestões no processo de qualificação, bem como pela condução sempre instigante de suas aulas.

A Pós-Graduação em Multimeios, pela acolhida e rica vivência.

E, sem dúvida alguma, ao Prof. João Luiz Vieira, da UFF, por aceitar participar desta banca e, por ter, em algum momento da minha vida, despertado meu amor pelo estudo do cinema.

RESUMO

Esta dissertação procura elaborar um breve panorama do cinema iraniano após a Revolução Islâmica, ocorrida em 1979. O texto analisa os fatores socioculturais e históricos da Revolução que condicionaram o nascimento de um novo modo de fazer cinema no Irã, bem como detalha as condições específicas de produção e organização dessa cinematografia, dentro de um contexto mais amplo de Terceiro Cinema. Especial ênfase do trabalho é dedicada aos traços estilísticos do cinema iraniano, entendidos pelo autor como o traço documental, o traço poético, o traço reflexivo, aspectos recorrentes dos filmes de crianças e o humanismo temático. A análise desses elementos estilísticos é baseada tanto na leitura crítica da bibliografia existente, quanto na apreciação, em termos de análise fílmica das obras mais representativas do cinema iraniano, notadamente a partir de cineastas como Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Jafar Panahi, Majid Majidi e outros.

SUMÁRIO

	pg
1 INTRODUÇÃO	11
2 TERCEIRO CINEMA E O CASO IRANIANO	17
2.1 Terceiro Cinema como reação ao cinema norte-americano	17
2.2 O cinema iraniano é Terceiro Cinema ?	35
3 O CASO IRANIANO	43
3.1 Antecedentes, história	43
3.2 Situação do Cinema Após a revolução	48
3.2.1 Organização do Cinema: aspectos políticos e econômicos	50
3.2.2 Aspectos socioculturais: Recepção e Censura	54
3.2.3 Questões Intelectuais: temas nacionais	56
4 TRAÇOS ESTILÍSTICOS GERAIS	59
4.1 Documentário ou Ficção ?	59
4.1.1 A Relação de tensão com o fato real e a Indexação	60
4.1.2 Roteiro, Temas, Realismo	69
4.1.3 Atores não profissionais	78
4.1.4 Câmera, montagem e décor	80
4.2 Não falar senão por poesia: ênfase poética do novo cinema iraniano	90
4.2.1 A Tradição da poesia	91
4.2.2 Poesia e Cinema	95
4.2.3 Que tipo de poesia é a poesia do cinema iraniano	98
4.3 Crianças no Paraíso: Uma tradição do cinema iraniano	103
4.3.1 Por quê tantos filmes sobre crianças ?	105
4.3.2 A Criança como Estratégia	111
4.4 A Obsessiva Reflexividade	119
4.5 Humanismo	130
5 CONCLUSÃO	135
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	139

1 INTRODUÇÃO

O cinema iraniano após a Revolução Islâmica é um fato estético incontestável na cinematografia contemporânea. São mais de 300 os prêmios que este cinema vem acumulando desde o ano revolucionário de 1979, em festivais tão díspares quanto Cannes, Oscar, Veneza, Locarno, São Paul e outros.

Praticamente do nada (do nada, é claro, para nós) surgem cineastas como Abbas Kiarostami, Moshem Makhmalbaf, Majjid Majidi, Jafar Panahi e uma série de outros que com obras como “Gosto de Cereja”, “O Balão Branco”, “Crianças no Paraíso”, “Close-Up”, “Gabbeh” e outros exemplos, “subitamente” tomam de assalto os cinemas do mundo todo.

Como isso aconteceu ? Foi uma combustão espontânea ? Um desenvolvimento natural de uma cinematografia emergente ? E nesse caso, se esse desenvolvimento foi natural, por que motivos essa cinematografia acabou tomando dimensões e mesmo assumindo determinados traços estilísticos muito semelhantes a ponto de quase podermos falar de um movimento ou como já chamaram alguns criticos norte americanos uma “Iranian new wave” ?

De fato, antes de justificar este estudo, gostaria de dizer que ele procura desvendar um mistério. Afinal, a pergunta que poderia ser feita - e que eu modestamente gostaria de ajudar a responder - é de que modo um dos países mais fechados, mais desconhecidos do mundo, é capaz de em 20 anos produzir uma das cinematografias mundiais mais originais, expressivas e internacionalmente reconhecidas ?.

Nesta dissertação irei procurar documentar e registrar o desenvolvimento desse cinema a partir do momento determinante na história iraniana recente que é a Revolução Fundamentalista de 1979, levada à cabo pelo Aiatolá Khomeini .

A idéia é situar minha pesquisa nos anos que vão de 1979 a 1999 - 20 anos- talvez um pouco antes e um pouco depois, para que, com esse recuo, eu possa reconstituir não só o florescimento dessa cinematografia (veremos que de fato, pode-se falar em florescimento mesmo numérico de produções) como também entender quais os caminhos que levaram o filme iraniano após revolução a adotar um desenvolvimento singular. Exemplo dessa singularidade, desse “caso” iraniano são os filmes de criança (de e sobre, nem sempre para) verdadeira instituição iraniana, quase um gênero. Como isso acontece ? Quais as intrincadas relações com o governo fundamentalista iraniano, as novas diretrizes culturais, os projetos políticos, a ética e a estética de um país que se revela culturalmente por imagem em movimento.

Do ponto de vista prático esta dissertação divide-se em dois grandes objetivos. O primeiro objetivo, de caráter mais geral é tentar construir um panorama desse cinema pós 1979, de modo a definir as origens, motivações e estabelecimento dessa cinematografia. O segundo objetivo, de caráter mais específico será o de tentar entender e estudar alguns traços estilísticos recorrentes do cinema iraniano que, se não chegam a constituir um movimento esteticamente programático e definido, ao menos marcam profundamente, senão mesmo - como tentarei demonstrar- marcam indicialmente os filmes iranianos recentes. Tal análise de traços estilísticos será feita sempre de forma empírica, sobre o conjunto das produções do período, referenciando-se portanto aos exemplos que ilustram algumas das características desse cinema.

A pesquisa não é muito fácil devido à pouca disponibilidade de material bibliográfico sobre o assunto. Apenas um livro, publicado na França em 1999, trata do cinema iraniano recente. Na verdade, o que existe sobre o cinema iraniano mais recente são artigos, muitos dos quais realizados fora do âmbito acadêmico, isto é, em revistas e jornais de divulgação cinematográfica e cultural, tanto no Brasil quanto no exterior. Evidentemente, tal material não é desprezível, apenas rarefeito. Contudo, tanto a crítica diária, quanto as análises um pouco mais depuradas de pensadores do cinema novo

iraniano possuem o mérito do frescor da recepção. Se podem perder por falta de recuo histórico, ganham como testemunho de uma experiência filmica. Minha intenção, com relação a esses artigos é menos tomá-los como normativos, e mais como sintomáticos de uma estado de recepção atual sobre esta cinematografia. Na verdade, minha tarefa limita-se à reconstituir uma história recente e seus desdobramentos estéticos ocorridos nesse cinema. É um trabalho tanto para levantar algumas pistas estéticas que me parecem consistentes quanto para situar cultural e historicamente uma cinematografia que, como afirmei antes, marca profundamente o fim do século.

A análise filmica será uma das sustentações da dissertação. Esta tarefa é, ao contrário da pesquisa bibliográfica, facilitada pelo farto material disponível. Em português, inglês ou francês, grande parte do cinema iraniano contemporâneo está disponível em vídeo - notadamente os filmes que obtiveram destaque internacional, mas não apenas esses.

Um último material de pesquisa importante para esta dissertação são as entrevistas concedidas pelos realizadores a numerosos veículos de comunicação. Particularmente importante é o filme “Friendly Persuasion” de Jamsheed Akrami, que documenta o atual momento do cinema iraniano, com excertos de 12 de seus principais realizadores. Estas entrevistas, na verdade, muitas vezes longos depoimentos são muito úteis para situar a visão dos autores sobre sua obra e sobre a intrincada relação dela com o governo iraniano e suas relações político-culturais. Esses depoimentos sepultam, muitas vezes, qualquer pretensão à generalização fácil, ao reducionismo teórico e mostram como, muito provavelmente, o desenvolvimento de uma cinematografia tão particular - e tão forte- no Irã, deve-se a um conjunto de fatores condicionantes - mas não determinantes - que tornou o caso iraniano tão singular.

A importância desse estudo, pioneiro no Brasil e no mundo, é não apenas revelar um caso, não se trata apenas de uma descoberta acadêmica. Trata-se de saber que lições e que aprendizado o cinema iraniano pós revolucionário nos dá. Como uma nação

periférica, absolutamente isolada, estigmatizada como reacionária, fundamentalista xiita, e todos os predicados que mui ocidentalmente queiramos lhe dedicar pode ter uma produção fílmica tão forte, mesmo na arena global, dominando uma arte complexa em recursos tecnológicos e econômicos como é o caso do audiovisual cinematográfico ?

Para contar essa história e refletir um pouco sobre essas questões, dividi este trabalho em 4 capítulos centrais e uma conclusão.

O primeiro capítulo trata da inserção ou não do cinema iraniano dentro do conceito crítico de Terceiro Cinema. Tal capítulo, introdutório ao meu tema de estudo propriamente dito, poderá parecer estranho e até deslocado de contexto, em uma primeira leitura. Neste capítulo, em seu primeiro momento, procuro definir e historiar a gênese do conceito de Terceiro Cinema e em uma segunda parte, tento responder se o cinema iraniano pode ser considerado uma espécie de consequência dessa teoria. Pareceu-me de fundamental importância esse assunto em virtude de dois pontos: o quase completo desconhecimento das idéias contidas no conceito de Terceiro Cinema, no Brasil e, por outro lado, na importância de articular uma cinematografia singular, como a iraniana, em um contexto mais amplo de discussão ideológica, no atual cenário de globalização econômico-cultural.

No segundo capítulo abordo diretamente o cinema iraniano, basicamente de um ponto de vista de contextualização. Assim, o capítulo contém uma pequena história do cinema iraniano, antes e depois da revolução, bem como trata de explicar a atual organização do cinema iraniano, as estruturas de produção, os códigos de censura e as linhas básicas de pensamento. É o capítulo indispensável para poder situar a discussão estilística que virá a seguir, dentro de uma esfera concreta, a partir dos fatores condicionantes (porém nunca determinantes) das condições de produção, distribuição e recepção do cinema iraniano.

O terceiro capítulo é a verdadeira essência desta dissertação, tendo sido minha motivação inicial para pesquisar o assunto. Nele discorro sobre o que considere os traços estilísticos fundamentais desse cinema, após a revolução, a saber: o traço documental, os filmes de e sobre crianças (mas não para elas), a obsessiva reflexividade, a ênfase poética e a visão humanista. Esses cinco pontos são analisados de forma bastante descritiva, através da análise de filmes, sempre tendo em perspectiva as teorias que possam sustentar minha análise. Assim é que com relação ao traço documental remeto-me às idéias de indexalidade e assertividade dos pensadores ditos cognitivistas sobre o cinema de não ficção, bem como procuro evidenciar a tensa relação com o real mantida pelos filmes iranianos. Para abordar o assunto de crianças no cinema iraniano analiso os fatores que levaram ao surgimento de, na opinião de sua crítica especializada, a um “quase gênero” tipicamente iraniano, o filme de crianças, que apresenta recorrentes estilísticos particulares. A questão da reflexividade é analisada a partir de dois pontos: uma ótica tradicional de desconstrução da linguagem clássica do cinema narrativo e uma ótica particular pela qual o cinema iraniano procura desconstruir “o modelo”. A ênfase poética é vista a partir da discussão das teorias da poesia no cinema, passando pelos conceitos de fotogenia (Epstein) e cinema de poesia (Pasolini), procurando mostrar que o caráter poético do cinema iraniano pode ser entendido sob o prisma de uma poesia do real, de um real revelado pela câmera como poético, dentro de uma tradição, portanto, realista. As poéticas particulares são interpretadas a partir de um horizonte humanista recorrente do cinema iraniano.

Dessa forma creio poder concluir a dissertação apontando para alguns problemas e considerações gerais suscitadas pelo “caso” iraniano, sua originalidade e expressividade no panorama do cinema mundial.

1 TERCEIRO CINEMA E O CASO IRANIANO

1.1 O terceiro cinema como reação ao cinema americano

O cinema americano é o rolo compressor de uma das mais pujantes indústrias econômicas do planeta: a indústria do entretenimento. O produto cultural, como entretenimento, engloba uma séria convergente de interesses midiáticos: de parque de diversões às redes de TV; da Internet ao mercado editorial; de games à venda de produtos e merchandising; do lançamento de modas à criação e manutenção de uma inegável hegemonia cultural, um *American way*. Evidentemente tal fato não é novo. Roosevelt já dizia, no calor do *new deal* que “onde entrarem nossos filmes entrarão nossos produtos”. São conhecidas as práticas de dominação mercadológica levadas à cabo pelas MPA (*motion pictures associations*) que em priscas épocas eram ideologicamente identificadas como o inimigo a quem os cinemas nacionais deveriam combater. Nessa época, folcloricamente falando, lembra Arnaldo Jabor, que sempre que os cineastas se reuniam pra resolver o problema do cinema brasileiro decidiam que tinham que matar Harry Stone, então representante da MPA no Brasil .

Claro está que se a hegemonia é de longa data, se a influência cultural é conhecida, o que espanta a atual crítica da cultura é a extrema imbricação de interesses envolvidos na equação da qual o cinema – notadamente americano – faz parte no mercado. Nessa equação talvez o cinema seja apenas a parte mais glamourosa, a que dá início a numerosos outros subprodutos que pôr sua vez serão distribuídos em diversos outros suportes. Na verdade o filme é percebido pelos executivos da indústria americana como conteúdo, o qual tem que ser distribuído de forma maximizada visando a

rentabilização ótima do investimento. Assim, por exemplo, 90% dos filmes hoje são vistos – consumidos- sob a forma de vídeo.¹

Tal situação de grande impacto econômico-cultural tem engendrado reações das cinematografias nacionais que, em meio a um cenário de irrecusável e irrefreável globalização procuram se valer de artifícios os mais diversos. Seja através da criação de leis internas (e muitas vezes a multiplicação de festivais derivam dessas leis ou políticas), do tipo cotas de exibição, seja através de acordos internacionais de comércio, ou mesmo de pressão política baseada em questionamentos culturais – o caso notório é a França, sendo que nesse caso a defesa de seu cinema pode ser percebida em um contexto mais amplo de defesa da cultura e sobretudo língua francesas.

Todas essas reações procuram de alguma forma criar mecanismos de redução do efeito massificador da indústria de cinema norte-americano. Todas elas reconhecem e validam a economia de mercado e procuram de alguma forma encontrar, criar ou desenvolver seus próprios espaços de mercado. Mais ou menos pragmáticas, mais ou menos ingênuas, são reações contra esta avassaladora preponderância do audiovisual tal como vem sendo codificado pelo cinema americano.

Uma das mais notáveis e interessantes tentativas de articulação teórica de uma reação em bloco à esta hegemonia é aquilo que vem sendo chamado de TERCEIRO CINEMA. O que é e como situa-se o Terceiro Cinema e sua relação com o cinema iraniano é o que irei procurar mostrar a seguir.

Terceiro Cinema é um termo que tem sido empregado pela crítica cinematográfica inglesa e americana desde meados dos anos 80 e que busca dar conta de

¹ Ver o ensaio de André Parente: “Os anos 90: cinema e audiovisual, uma questão política”, in : *Ensaio sobre o cinema do simulacro*. Rio de Janeiro, Pazulim e UFRJ, 1998.

uma multiplicidade de manifestações cinematográficas que procurariam reagir a esse *status quo*. A definição de Terceiro Cinema é difusa. Não se pode defini-lo nem esteticamente, nem com conceitos muito formalizados. Antes, a definição do terceiro cinema é ideológica. O principal teórico, espécie de porta voz dessa corrente, Teshome Gabriel, procura dizer que o que caracteriza esse cinema é “ a ideologia que ele sustenta, a consciência que ela apresenta. Um cinema do terceiro mundo que se opõe ao imperialismo e à opressão de classes, em todas as suas ramificações e manifestações.”²

Seria portanto o Terceiro Cinema um cinema do terceiro mundo ? A resposta categórica é não, embora, inegavelmente o qualificativo de “terceiro cinema” seja um empréstimo, ou um reconhecimento da importância das práticas culturais terceiro mundistas. De fato, a inspiração mesma para o nome provém de uma série de manifestos cinematográficos gerados em meados dos anos 60 em diferentes países da América Latina: “Estética da Fome”, de Glauber Rocha, em 1965, “Por um Cinema Imperfeito” de Julio Garcia Espinosa, em 1969 e finalmente o manifesto de Solanas e Getino “Por um Terceiro Cinema”, também de 1969.³

Se a inspiração teórica do conceito de Terceiro Cinema é terceiro mundista- e basicamente da América Latina - pois como veremos a seguir - há um constante referenciamento à produção audiovisual desse continente - o conceito é mais amplo do que sua denominação geográfica. Para fazer Terceiro Cinema não basta produzir no terceiro mundo. Aliás, produzir no terceiro mundo não é nem mesmo uma condição necessária para o conceito em questão, pois os filmes produzidos no primeiro mundo, realizados por ou sobre minorias, de um modo geral também podem ser considerados Terceiro Cinema. De forma muito precisa, Robert Stam elenca o vasto repertório

² A principal sistematização das idéias referentes ao conceito de terceiro Cinema pode ser encontrada no livro “Questions of Third Cinema”, de Jim Pines e Paul Willemen, London, BFI, 1994. A primeira edição desse livro é de 1989, tendo sido publicado como resultado de um seminário promovido em 1986 em Edimburgo, por ocasião do 40 aniversário do EIFF (Edinburgh International Film Festival). O seminário durou uma semana e reuniu alguns dos principais teóricos do conceito, como Jim Pines, Paul Willemem, Teshome Gabriel e Hamid Nacify.

³ O livro de José Carlos Avelar, “A Ponte Clandestina” aborda em detalhes esses e outros manifestos e analisando todo o contexto político cultural em que eles surgiram e suas implicações.

abrangido por esse referencial teórico. Sua reflexão ao mesmo tempo aponta para as razões que permitiram o surgimento e cristalização do Terceiro Cinema. Vale a pena reproduzir aqui o texto onde esse autor delimita o assunto abordado:

“Num momento onde as grandes histórias do Ocidente parecem ter sido ditas e reeditadas ad infinitum, onde um certo pós-modernismo (Lyotard) fala de um “fim” das metanarrativas e quando Fukuyama nos fala sobre um “fim da história”, devemos nos perguntar: precisamente de que histórias e de que narrativas está sendo declarado o fim? A Europa dominante pode sem dúvida rejeitar seu repertório de histórias, mas o povo do terceiro mundo, minorias do primeiro mundo, mulheres, gays e lésbicas, apenas começaram a contar suas histórias e a desconstruir as deles.”⁴

A visão de Robert Stam sobre o assunto particularmente sugere que o Terceiro Cinema pode ser visto ou analisado sob o prisma do multiculturalismo. “Multiculturalismo e a Mídia” é mesmo o subtítulo do livro de onde foi retirada a citação do autor. Cabe aqui, portanto, ressaltar que essa noção não é unânime, nem endossada por todos os teóricos do Terceiro Cinema. Se existe, sem dúvida, proximidade e simpatia entre multiculturalismo e terceiro cinema, e mesmo se, no âmbito cinematográfico o inimigo comum é o cinema clássico narrativo industrial de padrões norte americanos, não se pode fazer uma superposição dos dois termos. Não é correto, por exemplo, colocar em uma mesma categoria um cinema “revolucionário”, “marxista, e o cinema feminista, salvo pelo único prisma de que tais cinemas defendem ou sublinham teses para suas respectivas correntes e possuem uma visão essencialmente negativa do modelo dominante de cinema.

Enquanto aquilo que se convencionou chamar de “cultural studies”,⁵ de um modo geral estão preocupados em entender as relações intersubjetivas do tecido social, num retorno

⁴ cf. “The Third Worldist Film”, pg 248 in Stam, Robert e Shohat, Ella “Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the Media. London, Routledge, 1994.

ao cotidiano, abrindo mão das grandes teorias interpretativas, avaliando o papel do autor no sistema social e o grau de independência das audiências, o Terceiro Cinema é um conceito que procura posicionar uma saída cultural de grande vigor crítico para um impasse teórico-metodológico decorrente do fracasso das grandes utopias do século XX e especialmente das questões levantadas pelo pós-estruturalismo.

Gostaria de situar melhor, a seguir, o quadro cultural em que se desenvolve a idéia de Terceiro Cinema.

Em 1986 no quadragésimo festival de cinema de Edinburgo (EIFF) foi realizada, durante 3 dias a, “conferência do terceiro cinema” onde tais temas foram ativamente discutidos entre os principais teóricos e interessados., como Jim Pines, June Giovanni e Paul Willemen. O programa do festival propunha discutir uma saída teórica para o pensamento crítico, situado entre o vazio de teorias pós-estruturalistas, ou o servilismo representado pela aceitação passiva dos mecanismos de mercado, como uma espécie de consumismo . O que marcava o programa do festival eram as discussões centro/periferia, dominação/subordinação e sobretudo resistência e hegemonia.

Explicitamente o programa do festival anunciava:

“Os ativistas culturais fora da esfera branca euro-americana, enquanto tomavam conhecimento das teorias dos anos 70 e dos seus genuínos achados, continuaram

⁵ É verdade que também os estudos culturais não podem ser reduzidos a uma ou outra categoria, contudo é inegável o peso dos movimentos sociais do primeiro mundo nessa questão, especialmente as questões referentes à gênero, possivelmente sendo as preocupações feministas as de maior desenvolvimento subsequente. Sobre o complexo desenvolvimento dos estudos culturais ver: Mattelart, Armand e Michèle. História das teorias da Comunicação. São Paulo, Loyola, 1999. O grande desenvolvimento das idéias feministas no cinema, desde o famoso artigo de Laura Mulvey (Prazer Visual e Cinema Narrativo) pode ser lido em Kaplan, Ann “ A mulher e O Cinema”, São Paulo, Rocco, 1995.

A marca desse cinema seria recusar a noção simplista de identidade nacional e autenticidade cultural por oposição aos valores de um imperialismo colonialista tomado em bloco como predador; nem ser míope a ponto de só ver uma dita “pureza” local, mas também não ser cosmopolita ao extremo. Trata-se de uma verdadeira noção de mediação cultural, aliás, muito próxima à noção de antropofagia cultural. Curiosamente, Willemem entende que não apenas este é o verdadeiro caminho do cinema mas aponta que este tipo de cinema - o terceiro cinema - não é propositadamente inovador, mas uma mistura hábil de renovação e conservadorismo. Ele conjuga, ao mesmo tempo, obras de tendências e caráter populares com refinamentos e críticas que podem ser absorvidas pelas platéias dentro de seu contexto histórico preciso. É por essa razão que Nelson Pereira dos Santos aparece como paradigmático dessa noção, sendo vários de seus filmes objetos de citação e estudos, especialmente os da fase mais madura como: *Amuleto de Ogum*, *Estrada da Vida* etc.¹⁰

O que é particularmente interessante na noção de Terceiro Cinema é o reconhecimento explícito da importância das práticas culturais do terceiro mundo, e especialmente da América Latina, como contribuição singular a uma teoria da cultura. Essa “singularidade” do caso Latino Americano é manifesta por todos os pensadores dessa corrente que, contudo, não aprofundam a questão dessa especificidade latino-americana. Há uma forte corrente latino-americana de estudos sobre cultura, comunicação e principalmente recepção, onde talvez a figura central seja o colombiano Jesus Martin Barbero. Essa corrente manifestamente entende que, na América Latina, a dissidência cultural não significa uma contracultura, ou o folclore de museu, mas a “densidade, e a pluralidade das culturas populares, o espaço de um conflito profundo e

¹⁰ NPSantos se já era padrinho espiritual do cinema novo agora também é do Terceiro Cinema. A excelente obra de Fabrís, *Mariarosária, Nelson Pereira dos Santos, um Olhar Neo-realista ?* revela em minúcias a trajetória do cineasta, que, fundamentalmente nunca se afastou de uma visão realista do cinema. Aliás a própria identificação de Nelson com a corrente acima é uma poderosa pista do significado mediatizado das dicotomias nacional/estrangeiro, realista/não realista, popular/erudito, a eterna dialética do ser e não ser, que marca de forma muito clara a vida do produtor cultural latino-americano.

de uma dinâmica incontrolável”, onde a ausência de uma dicotomia simplista é regra, onde a “mestiçagem” é a verdade cultural.¹¹

Contextualizado o ambiente cultural em que se instala e se desenvolve o conceito de terceiro cinema, bem como compreendidos a importância e os empréstimos teóricos tomados de pensadores do terceiro mundo, especialmente latino-americanos, cabe agora entender melhor o escopo do conceito. O que define um filme como sendo Terceiro Cinema ? Ou, perguntando de outra forma, o que faz de um cinema, Terceiro Cinema ?

Na visão de Paul Willemen, o Terceiro Cinema apareceu pela primeira vez no fim dos anos 60, na América Latina, tendo renascido em 1982 a partir da obra de Teshome Gabriel “Third Cinema in the Third World – The Aesthetics of Liberation”. Como inspiração, essa idéia foi norteadada pela Revolução Cubana (1959) e pelo Cinema Novo brasileiro, com a publicação de Glauber do seu Estética da Fome. A estas duas origens básicas somam-se os já citados manifestos de Solanas e Garcia Espinosa. Willemen na verdade, em seu artigo traça uma genealogia histórica dos desenvolvimentos teóricos dos cinemas do terceiro mundo. Assim é que, junto aos manifestos programáticos latino-americanos vão juntar-se o manifesto publicado no Cairo, Movimento do Novo Cinema (Jamaat as cinema al jadida, 1967), o “Cinema al badil”, (Jornal Al tariq, 1972), o “Primeiro Manifesto do Cinema palestino” (1972, publicado no festival de Damasco do mesmo ano e outros.¹²

Todos esses manifestos seriam o primeiro desabrochar do conceito, ou como diz o autor, o primeiro momento do Terceiro Cinema. De forma arguta, Willemem nota que, devido ao calor dos acontecimentos, à pressão política, e ao forte nacionalismo

¹¹ Barbero, Jesus Martin. Dos meios às mediações. Comunicação, cultura, hegemonia. Editora UFRJ, 1999,pgs 16-17. Como se pode notar, o próprio livro de Barbero aborda já no título a questão da hegemonia. Nestor Garcia Canclini em prefácio do livro mostra que a América Latina está produzindo uma teoria original, que foge tanto das ilusões românticas, quanto do aristocracismo Frankfurtiano e do marxismo reducionista.

¹² Citados, entre outros no artigo “Third Cinema: notes and Reflections” in Questions of Third Cinema”, London, BFI, 1994.

envolvido nas questões abordadas em tantas declarações “revolucionárias”, muitos aspectos interessantes e distintivos de cada manifesto foram mal compreendidos ou ainda passaram despercebidos por culpa de uma leitura política mais imediata. Assim, alguns pontos importantes desse primeiro momento precisam ser recuperados, principalmente os aspectos comuns das idéias desenvolvidas pelos teóricos iniciais.

Essas características comuns seriam: a recusa de um cinema manipulador, a recusa da prescrição de uma estética comum e principalmente na aproximação das relações entre a realidade social e a significação filmica. Vamos examinar rapidamente essas questões.

Parece não haver dúvida quanto à recusa a um cinema manipulador, ilusionista, enfim, para usar uma metáfora comum, um cinema transparente. José Carlos Avellar faz o cotejamento bem apurado dessa visão e seria desnecessário insistir aqui sobre alguns aspectos problemáticos da questão. Por exemplo, pode-se argumentar que existem graus de manipulação distintos e há um certo aspecto panfletário das obras do período que não pode ser negado como fortemente manipulador. Contudo, parece evidente que o aspecto principal de recusa a uma adesão imparcial aos mecanismos ilusionistas do cinema clássico são um elemento central dessas propostas.

Quanto à recusa a uma estética comum, a questão é mais problemática, visto que muitas cinematografias do período parecem assumir traços comuns, mas também porque os próprios manifestos se não prescrevem, sugerem uma estética. Concordo com Willemem no principal, contudo, quando afirma que, na verdade o que emerge dos manifestos do período não é uma estética pronta, definitiva e acabada, mas um *conjunto de atitudes negativas* frente àquilo que não se podia fazer. Assim, “o zoom é ideológico”, “a identificação alienada com um personagem é um erro”, e muitos outros não podem ser encontrados, sobretudo em textos críticos, debates, festivais e outras manifestações vivas dos problemas e questionamentos estéticos vividos pelos cineastas

naquele momento.¹³ De fato, a própria análise lado a lado de tantas obras e a questão autoral, forte naquele momento, podem evidenciar a dificuldade de se sugerir programaticamente uma estética.

O terceiro aspecto, isto é, a relação entre a significação do filme e o contexto social são considerados os mais importantes para Willemen pois colocam o Terceiro Cinema não como o produto da América Latina, mas como a expressão de um cinema anti-imperialista, anti-individualista, a favor do povo. Nesse sentido, quem melhor definiu o conceito de Terceiro Cinema, para Willemen, foi o cineasta Fernando Solanas. Extraindo uma longa citação de Solanas, reproduzida em “CinémaAction, no1”, temos uma verdadeira classificação dos mundos cinematográficos: o primeiro cinema seria imperialista, burguês, opressor; O segundo Cinema seria pequeno-burguês, individualista, psicologizante, fechado em si mesmo; já o Terceiro Cinema seria uma categoria aberta, não terminada, em processo, que uniria os aspectos sociais, culturais, políticos, em uma forma democrática, experimental mergulhada nas realidades nacionais, “é a expressão de uma nova cultura, e de mudanças sociais”.¹⁴

Não é difícil entender que Solanas propõe menos uma definição do que uma atitude e que, dito de tal forma, o Terceiro Cinema continua definindo-se pela negação. A intervenção de Solanas foi importante, porém, criticamente relevada, não só por suas incongruências teóricas, como pretendo mostrar a seguir, mas, não menos importante, por seu aspecto datado.

Essa justamente é a operação teórica construída no chamado segundo momento do Terceiro Cinema, cujo pensamento fundador é de Teshome Gabriel: a idéia é recuperar os aspectos originais, teóricos e práticos da primeira fase (e com ela recuperar

¹³ Glauber Rocha e toda a sua obra são o mais rico exemplo dos aspectos negativistas do período. Particularmente interessante são dois livros: “Ideário de Glauber Rocha”, Org por Siney Rezende, Rio de Janeiro, Philobilo, 1986 onde o pensamento contraditório do cineasta, explosivo, mas profundamente marcado pelo dia a dia das questões culturais está reproduzido através do recorte paciente de suas intervenções no cenário cultural brasileiro;

¹⁴ Op.cit, pg 9.

também Brecht, Benjamin, Bakhtin etc)¹⁵ para mostrar novos caminhos, novos desenvolvimentos para o que, segundo os autores, era um desenvolvimento promissor.

Gabriel, em 1982, no seu livro “Third Cinema in the Third World”, lança a idéia de que o Terceiro Cinema não pode ser confinado aos países do terceiro mundo. O que melhor distinguiria essa corrente seria o caráter ideológico e a consciência que ele apresenta. Assim, o Terceiro Cinema comportaria inúmeros temas, e estilos, “tão variados, como são variadas as vidas que ele apresenta”. Gabriel em sua apresentação do Terceiro Cinema internacionaliza o conceito, apoiando-se fortemente nos textos e leituras de Bakhtin, sobretudo nas noções de voz própria e nos aspectos sociais do discurso. Assim é que propõe que os filmes dessa corrente teriam uma mesma organização do espaço e do tempo, diferente da tradição cinematográfica euro-americana. Esta organização diferenciada do espaço do tempo é que possibilitaria a identificação do Terceiro Cinema, onde quer que ele seja produzido. Gabriel utiliza para suas análises, que veremos mais detalhadamente a seguir, a noção bakhtiniana de “cronotopos”, a maneira como cada comunidade organiza e percebe sua inserção no espaço e no tempo.¹⁶

Em minha opinião, este passo teórico dado por Gabriel, esta internacionalização, por assim dizer de um conceito fluido é muito problemática. Se, por um lado, como apontou Willemem, Gabriel politiza a questão, trazendo à tona reflexões importantes para a prática cultural contemporânea e, principalmente contrapondo-se globalmente à produção Euro-Americana, por outro lado, justamente a tentativa de encaixar no mesmo conceito cinematografias tão distintas esbarra em problemas aparentemente insuperáveis. Esses problemas são, até mesmo nos próprios termos Bakhtinianos, a profunda inserção nacional de cada cinematografia e a dificuldade de mostrar que cada cinema distinto apresenta características comuns. Usando um exemplo citado por

¹⁵ ibidem, pg 15.

¹⁶ ver Bakhtin, Mikhail, “ A Cultura popular da Idade Média e do Renascimento: o contexto de François Rabelais”, Brasília, Hucitec, 1987 e também “Questões de Literatura e Estética”, São Paulo, Hucitec/Unesp, 1990.

Willemsen, qual a afinidade entre “O Homem do Pau Brasil”, de J.P de Andrade e a obra de um Sembene, por exemplo ? Poderíamos prosseguir *ad infinitum* em comparações desse tipo, e, se é possível encontrar similaridades, também será possível encontrar diferenças, bem como profundas assimilações do modelo dominante de cinema, a quem globalmente o Terceiro Cinema procuraria combater. É mesmo discutível se a “ideologia” sustentada pelo Terceiro Cinema é a mesma, e se as diferentes cinematografias partilham da mesma “consciência”. Aliás, vale lembrar aqui que em nenhum momento Gabriel consegue definir afirmativamente de que ideologia e de que consciência está falando, embora claramente o referencial teórico seja de inspiração marxista, sendo grande a identificação com as idéias de Jameson.

Gostaria de comentar agora como Gabriel pretende sustentar a noção de que se possa identificar e reconhecer um Terceiro Cinema, hoje, após a fase inicial do desenvolvimento das estéticas “revolucionárias” do cinema terceiro mundista, já comentadas anteriormente.

O ensaio essencial de Teshome Gabriel sobre o Terceiro Cinema é “Towards a critical Theory of Third World Films”, publicado pela primeira vez em 1989 e reproduzido no livro produzido a partir dos textos e debates surgidos no Festival de Edimburgo. Abrindo o ensaio com uma longa citação do Estética da Fome de Glauber, Teshome Gabriel divide o ensaio em 2 partes: Em um primeiro momento ele procura estabelecer uma matriz crítica da evolução cultural das fases do Terceiro Cinema,; Num segundo momento o autor procura aplicar o seu modelo teórico às obras do Terceiro Cinema estabelecendo uma verdadeira taxinomia estética.

Referindo-se explicitamente a uma análise proposta por Franz Fanon, segundo a qual o Terceiro Mundo passaria por um processo “da dominação à liberação”, através de fases distintas, Gabriel analisa o cinema produzido no Terceiro Mundo de forma bastante linear. Segundo ele, três fases governariam esse cinema. Esquemáticamente, é possível descrever da seguinte forma o modelo proposto:

FASE 1 - Fase da Assimilação Desqualificada

Nessa fase:

Indústria: Identificação com a Indústria Holywoodiana. A tentativa é reproduzir hollywoods do Terceiro Mundo, como modelo de produção.

Temáticas: entretenimento, sensacionalismo, romances escapistas, musicais, comédias etc. O objetivo é atrair multidões que gerem lucro nas bilheterias.

Estilo: Brilhantismo visual, ênfase nas propriedades formais do cinema copiado do modelo norte-americano. Uma assimilação desqualificada.

FASE 2 - A Fase da Memória

Nessa fase:

Indústria: Nacionalização da indústria, dos talentos e um controle mais vertical da produção e distribuição.

Temáticas: Folclore, cultura e histórias nacionais, o choque urbano/rural, valores tradicionais versus modernos. Exemplos citados: Barravento de Glauber Rocha e o primeiro Sembene Ousmane (Mandabi).

Estilo: Tentativas de tornar o estilo mais indigenista, mais particular. O estilo básico ainda é o da Fase I, porém já se verifica uma preocupação maior com a orientação espacial em detrimento da manipulação temporal. Segundo Gabriel, a preocupação e ênfase espacial “emerge da experiência da vastidão do espaço e das massas do Terceiro Mundo. Esta nostalgia da imensidão da natureza projeta-se na forma do filme, resultando em longas tomadas e grandes planos gerais...o que é parte de um simbolismo maior das orientações temáticas do Terceiro Mundo...”¹⁷

FASE 3 - A Fase Combativa

Nessa fase:

Indústria: Comandada por uma instituição pública, nacionalizada e controlada pelo povo. O modelo é o ICAIC cubano e suas variações.

Temáticas: Vidas e lutas das pessoas do terceiro mundo. Fase madura pois vê as implicações ideológicas do filme. Exemplos citados são o filme “Terra Prometida” de Miguel Littin, “Ceddo”, filme de Sembene de 1977 e “Di Cavalcanti” e “Idade da Terra”, de Glauber¹⁸.

Estilo: O filme como ferramenta ideológica. O ponto de vista ideológico. Assim “Di Cavalcanti” subverteria a noção de documentário, a ritualização cristã da morte, por um ritualística crítica baseada no “Quarup das tribos amazonenses”, propondo uma nova existência.

A tese proposta por Gabriel é tão linear e esquemática, procurando ver paralelismos e, mais ainda, quase que determinismos e correspondências imediatas entre a situação política por um lado e os filmes, de outro, que ele mesmo reconhece que existe alguma superposição, alguma mistura entre as fases e que elas não se desenvolvem organicamente. Assim, Fernando Solanas pode hoje realizar filmes da Fase 1 e também da Fase 3. Ora, isto posto, fica claro que se é possível realizar filmes da Fase 1, 2 ou 3 a qualquer momento, não faz sentido uma análise histórico diacrônica, pois ela torna-se a-histórica, ou uma abstração idealista como qualquer outra. O que Gabriel propõe é um modelo de liberação do Terceiro Cinema, atribuindo para si a capacidade dos juízos de valor classificatórios não apenas das fases propostas como da hierarquia de

¹⁷ Op cit. N do T pg 33.

¹⁸ Uma maneira interessante de se entender o que são as fases propostas por Gabriel é acompanhar a classificação atribuída aos filmes de Glauber e outros cineastas brasileiros. Por exemplo, “Deus e O Diabo na Terra do Sol”, “Terra em Transe”, seriam todos da Fase 2. “Eles não usam Black Tie” pertenceria simultaneamente à Fase 2 e à Fase 3, numa espécie de “grey area”, pois conteria elementos dos dois momentos. As “grey areas” não devem, segundo o autor, serem enfatizadas, pois o que ele pretende reforçar é o processo de evolução, de liberação do Cinema do Terceiro Mundo. Glauber e Leon morreram sem saber em que fase estavam.

importância que os filmes teriam rumo a uma “conscientização”. Trata-se de mais uma proposta finalista, orientada por uma visão míope das intrincadas relações entre arte e sociedade, sempre girando em torno da noção de reflexo.

A meu ver a transposição de esquemas político sociais para a análise cinematográfica (e da cultura em geral) é problemática e só pode ser aceita sob parâmetros muito cuidadosos, como já demonstrou Marc Ferro.¹⁹ Gabriel comete o erro de uma leitura superficial das mais variadas manifestações cinematográficas e sua teoria pode ser discutida sob vários prismas: a) É viável em 1989 e ainda mais hoje falar de Terceiro Mundo, como se este representasse um conjunto de aspirações comuns ? É aplicável, como marca de origem, a categoria política de Terceiro Mundo às manifestações culturais e cinematográficas tão abertamente distintas como, por exemplo, um filme brasileiro da década de 90 – qualquer um – e uma produção artesanal de Mali, a obra de Souleyman Cissé ?

De fato, é preciso boa dose de relativismo teórico para perceber uma unidade supra cultural e mesmo ideológica permeando manifestações cinematográficas tão diversas. Esta diversidade e pluralidade cultural não é, contudo, aparentemente relevante para seus teóricos que, de qualquer forma, procuram constituir um corpus teórico para o terceiro cinema. Encontrariam eles uma linha comum, uma maneira de organizar o tempo e o espaço diferente da visão ocidental ?

Querendo provar essa tese e com uma determinação verdadeiramente hercúlea, Teshome Gabriel chega a fazer uma espécie de quadro estilístico que procura comparar traços comuns do dito Terceiro Cinema por oposição ao cinema hollywoodiano. Assim, o autor passa a classificar numerosos procedimentos estilísticos como recorrentes desse cinema, tais como: tipos de iluminação, movimentos de câmera, formas de atuação

¹⁹ Ver “Analyse de film, analyse de société” de Marc Ferro, Paris, hachette, 1976. Esse e “Cinéma et Histoire” propõe o filme como um elemento ativo, não puramente reflexo das situações sociais, mas de forma dinâmica no curso dos acontecimentos. Marc Ferro será o orientador da tese de doutoramento de Hormuz Key, o primeiro trabalho de fôlego sobre o cinema iraniano, objeto deste estudo.

características etc. Estabelece assim uma taxinomia que nos permitiria compreender o que é o Terceiro Cinema. O Terceiro Cinema, novamente por oposição ao modelo dominante de cinema, pode ser reconhecido por empregar os seguintes elementos estilísticos, entre outros:

Iluminação: não convencional, não codificada como a hollywoodiana;

Ângulo da Câmera: Angulação da câmera escolhida em função da posição social ocupada pelo personagem. Câmera alta ou baixa para mostrar relações de dominação etc

Planos: Uso mínimo de close-up. Isso é talvez, segundo o autor, devido à ausência de realismo psicológico !

Movimentos de Câmera: Perspectiva fixa nos filmes africanos. Câmera na mão nos filmes latino americanos. Se a câmera se move não é para acompanhar a psicologia individual, mas o todo, a massa.

Estúdio: Uso de locações, caráter documentário.

Montagem Paralela: para fazer um comentário ideológico e não para criar suspense.

Atores: uso de atores não profissionais.

Herói: O herói é produto das circunstâncias históricas.

Enfim, poderia prosseguir a enumeração dos recorrentes estéticos que supostamente identificariam um filme do Terceiro Mundo e melhor ainda, identificariam o Terceiro Cinema. A citação de numerosos contra-exemplos de ambos os lados seria suficiente para refutar tais conceitos. Gabriel mostra um profundo desconhecimento das nuances cinematográficas dos países do Terceiro Mundo e, mesmo, da pluralidade de manifestações que um mesmo país comporta. É impossível, apenas para ficar no exemplo caseiro, dizer que exista UM cinema brasileiro, quanto mais latino-americano e terceiro mundista. Esta visão estreita do fenômeno cinematográfico privilegia, na verdade um certo modelo de filme e de terceiro mundo. Como Gabriel mesmo afirma no final do seu estudo, de forma teleológica:

“A Fase Combativa (Fase 3) na qual os determinantes históricos do Terceiro Mundo se manifestam nos mostra o **horizonte final** (grifo meu) de coexistência da cultura tradicional.”²⁰

Em seguida o autor afirma que o aporte das culturas orais ao novo meio que é o cinema (e que somente agora, segundo ele estaria sendo desenvolvido em sua plenitude no Terceiro Mundo) é grande contribuição aos cinemas mundiais.

Ora, é até possível encontrar alguma similaridade entre obras tão díspares como por exemplo as de Nelson Pereira dos Santos e Sembene. É possível encontrar ecos da importância da oralidade em obras latino-americanas. Porém a operação de enquadrar um conjunto de cinematografias em um conceito (Terceiro Cinema) tão vasto e abrangente não resiste à menor análise. A conclusão a que chego é que um filme pertence ao Terceiro Cinema não porque seja produzido no Terceiro Mundo (não existe uma marca indicial de produção), não porque compartilhe de uma mesma categoria estética ou porque respeite uma história evolutiva, mas unicamente porque sustenta “uma ideologia e uma consciência” que os teóricos do conceito acreditam ser a “verdadeira ideologia” e a “verdadeira consciência.”

Assim é que, a única validade desse conceito reside precisamente na sua força como posição política: como palavra de ordem, como alerta, como luta contra a homogeneização cultural ocidental. Wilemem também percebe isso, embora jamais critique tão abertamente Gabriel ou Stam.

Conceito fraco como teoria estética, não o é dentro da esfera política. A política, como manifestação prática e articulada de reflexões ideológicas talvez seja a única instância de sustentação da idéia de Terceiro Cinema. Um cinema como Reação, como resposta a um padrão dominante, por mais incomparáveis que sejam essas respostas. A questão é que a resposta ao “padrão” enseja respostas tão variáveis quanto suas

²⁰ op cit, pg 50.

cinematografias. É precisamente essa a riqueza de cada cultura, e do cinema em particular: mostrar novas possibilidades, expressar diferenças.

Ao pretender que o Terceiro Cinema persiga uma determinada ideologia, de orientação popular, marxista, na minha opinião, necessariamente os autores atrofiam um conceito que politicamente pode ser muito promissor.

Promissor como é o caso do cinema iraniano posterior à Revolução Muçulmana, que passarei agora a apresentar.

1.2 O Cinema Iraniano é Terceiro Cinema ?

O cinema iraniano pré-revolucionário (Revolução Islâmica de 1979) não escapou da agitação comum às cinematografias do terceiro mundo. Assim como a cinematografia latino-americana, africana e asiática, parte importante do cinema iraniano dos anos 60 e 70 foi movida por uma grande politização ideológica do discurso . Esta inclinação de forte cunho ideológico foi traduzida em obras que, como outras do Terceiro Mundo, eram também renovadoras esteticamente, expressando a idéia, então consensual de que não existe arte revolucionária sem forma revolucionária.

O tema da politização intensa do cinema iraniano pré-revolucionário é desenvolvido com ampla profundidade e farta análise de exemplos por Hormuz Kéy.²¹ Kéy defende a tese de que o cinema iraniano pode ser assim entendido: “Um cinema: duas estratégias”. Para o autor, o cinema anterior à Revolução radicalizou em sua politização visando efetivamente agir sobre a sociedade, derrubar o regime do Xá, transformar as estruturas sociais em uma busca efetiva da revolução que viria a

acontecer. É como se este cinema prenunciasse a Revolução Islâmica, e não apenas isso, mas também fosse agente efetivo de uma mudança e de fortes anseios sociais. De forma convincente, e nunca maniqueísta, o autor mostra como a “futura Revolução” e o ódio ao Xá eram tematizados, de forma alegórica, em filmes fundamentais para o cinema iraniano como “A Vaca” (Dariush Mehrjoui, 1969), “A Vinda do estrangeiro”, “César”, “Reza Motori” (1968, 1969, 1970, todos de Masoud Kimiai) e toda a obra subsequente, principalmente de Massoud Kimiai e Dariush Mehrjoui culminando com “A Viagem da Pedra” (1978, Kimiai), verdadeira alegoria didática sobre o que o povo tinha que fazer para assumir o poder.

Essa politização do cinema, ocorrida basicamente dez anos antes da Revolução Islâmica, lança as bases de modernização do cinema iraniano, que viria a se desenvolver posteriormente, após 1979. Até então o cinema iraniano era dominado pelos assim chamados filmes “farsi”²², e a sociedade iraniana vivia sob o reinado do Xá, percebido como corrupto e corrompido pelos valores degradantes do ocidente (Kéy, 1979). O escritor Jalal Al Ahmad, lança o termo “ocidentalite” para descrever os males de que padecia o Irã, termo depois assumido pelo mais importante ideólogo do Irã Islâmico, Al Shariati, o grande teórico dos Xiitas como força política.²³

Este momento, ou, nos termos de Key, esta estratégia, é seguida pelo momento pós revolucionário onde o objetivo já não é mais a tomada do poder, mas a transformação do indivíduo, como pré-condição para uma libertação maior. O cinema iraniano assume um processo de auto-terapia, de exorcismo de fantasmas, de denúncia de graves deformações “morais” da sociedade, agora vistos sob o prisma do indivíduo imerso em uma cultura que se debate com várias tradições geradoras de grandes conflitos.

²¹ Key, Hormuz. “Lé cinéma iranien: l image d une société en bouillonnement”, Paris, Karthala, 1999.

²² Designação genérica e depreciativa de todos os filmes comerciais, escapistas, popularescos, baseados em intrigas chulas, sem nenhuma preocupação social ou de maior refinamento estético.

²³ op cit, pg 17

Para tentar responder se o cinema iraniano é Terceiro Cinema, parece-me fundamental fazer essa distinção entre esses dois momentos do Irã. Talvez seja possível assumir que haveria uma preocupação comum entre o cinema iraniano pré-revolucionário e alguns elementos característicos do Terceiro Cinema. De fato, o contexto que antecede a revolução Islâmica no Irã é muito semelhante, do ponto de vista de agitação cultural, a grande parte dos movimentos de independência e luta pela democracia no terceiro mundo. Curiosamente, ao contrário do que hoje parece, quando é lugar comum imaginar um Irã islamizado e fechado, as forças revolucionárias que derrubaram o Xá eram constituídas por milícias e grupos os mais diversos, como Xiitas, intelectuais cristãos e muçulmanos, grupos marxistas (inclusive marxistas muçulmanos), reformistas, associações operárias e comerciais, manifestações populares de todo tipo. A linha xiita, que viria a predominar somente ficou fortalecida após a tomada do poder em 1979, e em função da radicalização islâmica, que procurava apagar todos os vestígios de “corrupção ocidental”.²⁴ Essa vitória da linha Xiita é fundamental para entender o que viria a ocorrer depois com o cinema iraniano, quando a euforia pré-revolucionária dá lugar a um certo desencanto conformado com os rumos da Revolução. Essa migração da radicalização política para um *mea culpa* reflexivo é admiravelmente ilustrada por toda a obra de Mohsen Makhmalbaf, mas principalmente pelo filme “Um Instante de Inocência” (1996) onde literalmente o cineasta abjura o jovem revolucionário xiita que foi.²⁵

Assim, se existem pontos em comum entre os filmes pré-revolucionários e os filmes do assim chamado Terceiro Cinema, há um número maior de evidências de que o cinema iraniano como um todo persiga um caminho absolutamente particular. Existe uma relação de continuidade entre o período pré e pós revolucionários, pois como já foi

²⁴ Para entender o que ocorreu no Irã em termos de lutas intestinas para assumir o poder ver Roy ,Olivier “L échec de l islam politique”, Paris, Seuil, 1992 e Shayegan, Daryush “Qu est ce que une révolution religieuse”, Paris, Presse D aujourd'hui, 1982.

²⁵ Irei comentar mais sobre esse filme em outro momento, visto que ele é capital para entender o cinema pós-revolucionário , objeto deste estudo.

dito, é justamente este cinema politizado que moderniza o cinema iraniano, sendo a maioria dos cineastas pós revolucionários iniciantes do período anterior.

É notável, por exemplo, que não exista nenhuma menção ao cinema iraniano nos escritos dos teóricos do Terceiro Cinema. A única referência que encontrei relacionando estes dois temas foi no ensaio “Iranian Cinema: Before the revolution” de Shahin Parhami.²⁶ Para esse autor, o cinema iraniano pré-revolucionário era um Terceiro Cinema muito diferente do que existia na mesma época na América Latina e África, devido às insuperáveis diferenças dos contextos sócio-históricos que em um lugar vai gerar, por exemplo uma revolução marxista (Cuba) e em outro um estado teocrático (Irã) ambos profundamente marcados por suas tradições. No caso iraniano, como veremos a seguir, há uma longa tradição persa de construção simbólica das obras de arte, com o objetivo de escapar dos rigores da censura. Esta tradição simbólica, metafísica e, altamente alegórica é mantida no atual cinema iraniano.²⁷ Assim, mesmo a ideologização pré-revolucionária do cinema possui um caráter distinto das ideologias e da “consciência do Terceiro Cinema”. Em primeiro lugar, o cinema iraniano nunca manifestou uma pretensão internacionalista, nem seus cineastas chegaram a propor uma estética, ou qualquer tipo de programa. As obras pré-revolucionárias (a minoria dos filmes sérios, não “farsi”) não se referem a modelos ideológicos comuns ao Terceiro Cinema (consciência de classe, reflexividade, visão marxista, olhar brechtiniano), mas quando muito se parecem por propor modelos dicotômicos do BEM (Os valores tradicionais, a revolução) contra o MAL (O Xá, os valores ocidentais). Não existe um questionamento, por exemplo, de papéis e posições sociais, nenhum tipo de questão de gênero. Não se pode, enfim, realizar correspondências muito profundas entre sociedades ocidentais de capitalismo altamente desenvolvido, de forte classe média e grande desenvolvimento econômico como é o caso do Brasil e um estado teocrático, islâmico, de imensa maioria pobre, analfabeta, jovem, rural, tradicionalista, submetida antes da

²⁶ Revista OffScreen, Teerã, dez 1999. Reproduzido no site: www.cinemairan.com, 05/01/01. O site Cinema Iran é o maior portal de língua inglesa dedicado ao cinema iraniano.

²⁷ Ver Hormuz Kéy. Mostrarei, mais tarde, como essa tradição inicia-se com a poesia Sufi, corrente mística desenvolvida no interior do islamismo e que teve seus maiores expoentes na Pérsia.

Revolução à uma Dinastia do Xá, opulenta e absolutamente indiferente às graves questões sociais do país. Essa tese, da diferença do contexto, sustentada por Parhami, parece-me fundamental, pois de outro modo é fácil cair na tentação de propor modelos universais de desenvolvimento, “de liberação”, de caráter evolutivo, como se a Verdade, e a História, possuíssem uma visão correta, uma visão iluminada, esclarecedora e reveladora das mazelas sociais. Trata-se, na minha visão, de abstração tão grande quanto o “Fim da História”, pois também ao propor um modelo de “Terceiro Cinema” – que, já disse, é interessante como palavra de ordem política – assimilam-se as diferenças em nome de uma suposta idéia comum, comumente compartilhada.

No caso Iraniano, grande parte dos mais expressivos cineastas percebe o seu trabalho como poético, como uma manifestação poeticamente sensível ao meio e à cultura em que vivem (Kéy,1999). Um filme iraniano não é marxista, nem brechtiniano, nem mesmo diretamente “sustenta” uma ideologia. A própria religião islâmica aparece apenas de forma recôndita, camuflada, como um pano de fundo. Os filmes não contestam o islamismo, nem mesmo referem-se a ele. Essa singularidade salta aos olhos de críticos ocidentais que freqüentemente esperam dos cineastas iranianos alguma declaração de crítica ao governo ou algo assim²⁸. Aliás, após a revolução, do ponto de vista estritamente político, os filmes iranianos são manifestações conservadoras, controladas, promovidas e censuradas pelo governo.

No entanto, se politicamente os filmes iranianos, em uma primeira leitura são conservadores, isto não quer dizer que eles não sejam politizados. Veremos nos

²⁸ Vale a pena reproduzir parte da entrevista da cineasta Samira Makhmalbaf, concedida à Sally Weale, do The Guardian e publicada e traduzida no Estado de São Paulo, 14/01/01. Diz a cineasta, que estava em Londres para promover o filme “Quadro Negro” (2000): “Imagino que nenhum político iraniano venha para cá. Não é? Eles nunca foram entrevistados por vocês, por isso quando chegamos aqui, vocês pensam que somos políticos. Não, eu não sou política. Se eu tivesse nascido em algum outro lugar, não estaria falando tanto de política. Eu poderia usar a linguagem da arte. Mesmo se fizesse esse tipo de filme que fala diretamente de política, seria o mesmo que nada. Nada, porque seria falar como um jornalista. Estaria dizendo coisas superficiais. Os filmes que faço são mais profundos”. Esse tipo de comportamento é recorrente nos cineastas iranianos em viagens de divulgação de seus filmes no exterior. Mesmo reconhecendo aspectos políticos em suas obras, insistem em ressaltar o caráter artístico, poético, de suas obras.

próximos capítulos como esse novo cinema foi engendrado e a clareza política de sua origem. Se são políticos, o são antes de mais nada por desejarem projetar uma imagem do novo Governo Iraniano, por de alguma forma reagirem à dominação massiça das produções do grande cinema americano e ocidental em geral. Esta reação aos filmes “farsi”, à “influência ocidental”, é possivelmente o único ponto em comum com parte das idéias do Terceiro Cinema. Trata-se, na verdade, da questão central para a Indústria Audiovisual, do domínio e projeção de suas representações.

De fato, a questão da representação é central para o conceito de terceiro cinema. O próprio caso do Irã foi analisado por Hamid Naficy. Na coletânea sobre o Terceiro Cinema publicada no Festival de Edimburgo há um artigo dele intitulado “Mediawork s Representation of the Other: The case of Iran.” Naficy procura mostrar como o Irã pós 1979 foi, em suas palavras, comoditizado, de modo a espetacularizar uma suposta fundamentalização do mundo, supostamente levada a cabo pelo Irã. A imprensa norte americana fez do resgate dos reféns americanos na embaixada do Teerã uma ação de salvação do mundo livre, o que deu origem a numerosos seriados e à criação de estereótipos difundidos há longo tempo sobre a civilização árabe e islâmica.²⁹

Esta crítica à representação é bastante precisa e necessária, quando analisa a representação do outro pelo cinema clássico. Interessante é notar que a crítica à representação, mesmo no caso de Naficy, define-se também sempre por negação. É mais a questão de “como não queremos ser vistos”, do que “como desejamos ser vistos”. Responder que imagem, que representação uma determinada cultura pretende de si mesma é uma pergunta muito difícil de responder, mesmo porque de difícil concordância interna. O novo cinema iraniano nasce, sem dúvida de um desejo manifesto e programático do novo estado de gerar novas representações, embora - e

²⁹ O artigo de Naficy é mais amplo e interessante propondo um modelo de análise do “Trabalho da Mídia” tomado de empréstimo do conceito de “trabalho do Sonho”, desenvolvido por Freud em “A Interpretação dos Sonhos”. O caso Iraniano é o objeto de análise, até mesmo pelo interesse do autor. Há vasta bibliografia para se entender a “comoditização” do mundo árabe. A referência básica, contudo é: Said, Edward “Covering Islam: How the Media and the experts determine how we see the rest of world”, New York, Panthéon, 1981. Ver também de Naficy “Iran Media Index”, Westport, Greenwood press, 1984.

isso é que é notável - ele não consiga definir exatamente que tipo de representação pretenda. O caso iraniano é ainda mais interessante pois é conhecida a interdição sobre a representação, principalmente da figura humana, no Islã. Isso mostra e coloca em questão a possibilidade de existência de um cinema islâmico e , portanto, também de uma representação islâmica.

As dificuldades decorrentes desse problema central da representação para o cinema revolucionário do Irã são imensas, na qual interferem contraditoriamente, tensamente, censura governamental, tradições persas, interpretações do Corão, pressões sociais, influências estrangeiras. É desse caldeirão em ebulição, como diria Kéy, que irá formar-se um cinema absolutamente singular, sob todos os pontos de vista, experiência única no mundo contemporâneo.

Assim, não creio que o cinema iraniano possa se alinhar com o chamado Terceiro Cinema a não ser como *vontade expressa de representação*. Como produto cultural que deseja construir, projetar, reivindicar uma visão absolutamente diversa do cenário hegemônico das imagens ocidentais.

Como o cinema iraniano faz isso, após 1979, com um desenvolvimento particular inconfundível é o que pretendo mostrar a seguir. Para isso vou agora procurar ampliar a compreensão do que é esse fato cultural político e estético do cinema iraniano em seus desdobramentos e ramificações pela nova sociedade formada.

3 O CASO IRANIANO

O cinema iraniano marcou de forma indelével os anos 90. Ao longo desses anos, perto de 300 prêmios foram conquistados em festivais por filmes iranianos³⁰³⁰. Festivais tão distintos em seus propósitos, tão diversos em sua penetração e abrangência, como a Mostra de São Paulo, Cannes, Locarno e o Oscar reconheceram a força desse cinema. Tal fato se deve sem sombra de dúvida aos inegáveis méritos artísticos e, por que não dizer, promocionais do cinema iraniano, que conseguiu romper o bloqueio do grande cinema comercial e penetrar nas platéias mais seletas e intelectuais do mundo. Muitas perguntas se fazem, e a curiosidade e o anseio por conhecer essa nova geração de cineastas são imensos. O Irã, após a Revolução Islâmica de 1979, certamente um dos países mais fechados, mais hodiernamente desconhecidos pela cultura ocidental, emerge de súbito como não só um grande produtor, (atualmente sua produção anual, só de longas está em torno de 70 filmes ano, e a cada ano 20 novos cineastas entram no mercado), mas também como um refinado produtor artístico, com qualidades estéticas indiscutíveis para as mais diversas platéias. Como isso aconteceu ? O que está por trás do renascimento do cinema iraniano pós-revolução. Responder a essas perguntas é um dos objetivos desse capítulo.

3.1 Antecedentes, história

Evidentemente não se faz uma cinematografia complexa como a iraniana da noite para o dia. Cinema, arte coletiva, industrial, exige tempo para maturar seus quadros técnico e artísticos.

A maioria dos comentadores do cinema iraniano faz questão de referir-se a uma proto-história do cinema no Irã. Esses estudos procuram apontar a riqueza e exuberância

³⁰ Ver artigo de Chesire, Godfrey. "Where Iranian Cinema is ?" in Film Comment, V29 march/april, 1993.

visual da Pérsia, com rica tradição pictórico-cultural, e o choque cultural provocado pela islamização, gerando diversos problemas para a figuração. Estudiosos mostram como no Irã sobreviveu a tradição de densa plasticidade, sobretudo através das artes de miniaturas, da tapeçaria, e mesmo de metáforas sonoras e visuais, exploradas pela poesia e narrativas populares³¹. Particularmente importante para compreender a cultura iraniana é a influência da poesia mística Sufi, notável pelo peso de seu simbolismo e pelo artifício de ser altamente conotativa, procurando transmitir conteúdos ocultos ou proibidos. Este assunto e sua repercussão especialmente sobre as artes visuais iranianas, abordarei mais tarde na análise estilística do filme.

É interessante notar a existência de algumas artes da narrativa, como o Pardeh - Khani, que pode ser comparado ao Benshi japonês, onde um narrador ao lado de uma pintura vai revelando as partes não mostradas de um quadro enquanto progredia a história. Outras artes dramáticas importantes no contexto dessa pré-história são os Nagali, espécie de narradores que improvisavam histórias a partir de quadros e desenhos e outras atividades dramáticas como Khaymeshab-bazi (marionetes), Saye-bazi (teatro de sombras), Rouhozi (comédias) e outros.

O cinema propriamente dito chegou ao Irã em 18 de agosto de 1900, quando Mirza Ebrahim Khan Akas Bashi adquiriu os equipamentos do cinematógrafo Lumière, vistos pela comitiva do Xá na grande exposição Universal de Paris. O xá mandou comprar os equipamentos e Bashi registrou a comitiva do Xá na Bélgica, em visita ao festival das flores. Alguns especialistas consideram esta talvez a primeira filmagem etnográfica da história do cinema iraniano.

³¹ Essas e outras referências relativas à história do cinema iraniano foram extraídas das seguintes fontes: Issari, Mohammad Ali. *Cinema in Iran -1900-1979*. Metuchen: The Scarecrow press, 1989. Maghsoudlou, Bahman. *Iranian Cinema: New York*, Nyu Press, 1987. Nayeri, Farah. "Iranian Cinema: what Happened in between". In *Sight and Soud*, V3, December, 1993. Para uma rápida, porém excelente visão de conjunto, Hamid Naficy escreveu também o capítulo sobre o cinema iraniano em "The Oxford History of World Cinema". É de Naficy também "Islamizing Cinema in Iran", 1992.

O cinema, contudo, como diversão popular, diferentemente de outros países ocidentais, nunca ocorreu de fato nos primórdios do cinema iraniano. Assim como no Japão, o cinema ficou circunscrito à apreciação da família real e de nobres, em festividades e solenidades como casamentos, circuncisões e outros eventos. Este período inicial e quase todo o período mudo foi marcado por pouquíssima produção local e mesmo com grande dificuldade de exibição pública. Até o início dos anos 30 não havia mais do que 27 salas de cinema em todo o Irã, geralmente fruto de idealismo empresarial de imigrantes russos e armênios que conseguiam as permissões do Xá para o estabelecimento de uma casa exibidora. Em 1925, para desenvolver a indústria de cinema no Irã, um armênio Iraniano chamado Ovanes Ohanian começou o projeto de implantar uma escola de cinema em Teerã. Ovanian, fez 2 filmes, mas não prosperou como cineasta nem empresário. Nesse período de pioneirismo o grande nome é Abdulk Hossein Sepenta, ou simplesmente Sepenta, como é mais conhecido aquele que viria a ser o pai do cinema falado iraniano. Autor de grande sucessos, como o primeiro filme falado iraniano (A Garota de Lor) em cartaz por mais de dois anos e outros sucessos, Sepenta conseguiu as bênçãos do Xá, obtendo assim financiamento e liberdade para seus trabalhos em cinema. Seu trabalho procurava ou glorificar o passado do Irã, a grande Pérsia, de Ciro, ou apontar o futuro vitorioso da modernidade iraniana. Sepenta passou um breve período também na Índia - nesse período era intensa a troca de experiências entre Irã e Índia, também no campo cinematográfico - e após o seu retorno em 1936, tentou fundar sem sucesso uma companhia de cinema. Acometido por problemas financeiros e familiares, Sepenta continuou produtivo, publicando livros, realizando filmes, dirigindo revistas de arte e cultura. Três anos antes de morrer, em 1968, Sepenta tentou realizar seu último filme. Ao contrário dos filmes anteriores de passado épico, Sepenta saiu às ruas com uma 8mm para registrar o cotidiano de Teerã. Esse filme, nunca foi exibido comercialmente.

Assim como outras cinematografias periféricas, o cinema iraniano é povoado de ciclos. As datas dos sucessivos renascimentos do cinema iraniano somente atestam a fragilidade da sustentação industrial econômica do cinema em um país periférico que, no

período da Segunda Guerra viu sua produção ser paralisada. Além da crise do pós-guerra, o absoluto desinteresse do Xá Reza, o primeiro da dinastia Pahlavi, a hegemonia do cinema estrangeiro, nesse momento principalmente norte americano e também o desinteresse da burguesia iraniana, provocaram o virtual desaparecimento do cinema iraniano das telas.

Com o crescimento do número de salas de cinema e o domínio do produto estrangeiro, a dublagem passou a ser a única manifestação iraniana no cinema. Este fato, aparentemente prosaico, foi de capital popularização do cinema no Irã, de maioria analfabeta, ao mesmo tempo que ajudou a fundar estúdios de dublagem e a formar uma geração de técnicos em som e mixagem.

De 1950 a 1960 a indústria de cinema cresce rapidamente no Irã. Vários estúdios surgiram e de 1950 até 1965 foram produzidos 324 filmes. Somente em Teerã, a capital, havia 72 salas de cinema. O cinema deste período é classificado pelos críticos como absolutamente desprovido de qualidades artísticas, explicitamente comercial, com temas relacionados à dança, à música, semelhante ao cinema popular indiano, com dramas ocidentais adaptados ao Irã. Ao mesmo tempo, como não poderia deixar de ser, tal profusão gerou a possibilidade do aparecimento de obras singulares como o filme de realismo mágico (Shab-e-Ghouzi) de Farouk Ghafari, selecionado para festivais internacionais e os documentários produzidos pelo estúdio de Ebrahim Goulesan, um dos quais, (A Casa é Negra, de 1963) recebeu o prêmio de melhor documentário no festival de Oberhausen, em 1963.

Este processo culminaria no período anterior à Revolução Islâmica, que é considerado o período de maturidade do cinema iraniano, os anos 70. Instituída em 1963, a Universidade de Arte Dramática iria graduar os primeiros cineastas, que dariam início a uma produção instigante, com o surgimento de vários festivais nacionais e associações de desenvolvimento de cinema, como a Cinema -e Azad (cinema livre) conduzida por jovens cineastas que em sistema de cooperativa realizavam vários filmes

em super 8 e A Instituição para o Desenvolvimento Intelectual das Crianças e Jovens, dirigida por Lili Ara, amiga de Rainha Farah Diba. O departamento de cinema dessa instituição, criado em 1969 seria a primeira escola de jovens cineastas como Amir Naderi, Abbas Kiarostami, Bahram Beizai entre outros. Dos anos 70, os cineastas e obras mais importantes foram Parviz Kimiavi com (Mongóis), Bahram Beizai (Ragbar) Sohrab Shaid Sales (natureza sem espírito), Abbas Kiarostami (O relato) e Dariush Mehrjui, formado na UCLA, diretor de Gav (a Vaca, 1969) e o controvertido Dayerehy-e-Mina (Mina Cicl, 1975), banido das telas durante três anos por abordar o comércio ilegal de sangue no país.

Assim, pode-se dizer que, quando veio a Revolução Islâmica de 1979, paralisando a produção, o cinema iraniano caminhava para um processo de maturidade, com uma geração de cineastas de destaque e a formação de quadros técnicos e de um público acostumado a assistir os filmes iranianos, face mesmo à própria fragilidade da TV local, como provedora de conteúdo e entretenimento popular. Não se pode pensar, portanto que o cinema Iraniano, após Khomeini, especialmente o da década de 90 seja um desenvolvimento espontâneo, sem raízes não apenas cinematográficas, mas sobretudo arraigadas na cultura popular e nos círculos intelectuais, para os quais, como veremos, mais adiante, a explicitação das opiniões do cineasta é considerado como essencial para o papel desempenhado pela artista na vida social.

3.2 Situação do Cinema Após a revolução

“Nós não somos contra o cinema. Nós somos contra a prostituição”

Ayatollah Khomeiny, 1979.³²

A comparação implícita entre cinema e prostituição proposta pelo Ayatollah Khomeiny sugere a percepção pública do novo governo sobre a qualificação do seu cinema até aquele momento. De fato, o cinema iraniano, “farsi”, quase todo ele, nunca foi levado a sério pelos intelectuais iranianos e, como quase tudo após a revolução, foram considerados nocivos à nova mentalidade islâmica. É curioso notar, e caberia um estudo mais aprofundado, como os produtores dos filmes “farsi” procuraram “islamizar seus filmes” (Naficy, 1992). Essa tentativa tímida, de nos primeiros anos revolucionários, continuar o cinema nas mesmas bases de produção anteriores, apenas agora sob uma suposta orientação islâmica, não surtiu efeito, porque o cinema como um todo, como instituição era visto com suspeito pelo novo governo.

Assim, a consequência imediata da Revolução Islâmica foi a paralisação completa do cinema iraniano. Esta paralisação não é uma figura de retórica, mas destruição real. Mais de 180 cinemas foram destruídos por fanáticos que viam no cinema um agente de corrupção da moralidade e dos ideais muçulmanos. Todas as produções foram suspensas, cineastas foram indiciados como corruptores da sociedade e a censura prévia às obras estabeleceu-se. Nenhum filme podia passar no Irã, sem o selo de aprovação da censura.

Essa “prevenção” contra o cinema, visto como uma chaga (lembro aqui o termo já citado de “ocidentalite”) fazia sentido para o Novo Governo. Afinal, embora alguns cineastas tivessem sobressaído nos dez anos anteriores à revolução, a economia do cinema iraniano era dominada basicamente pelo importador de filmes. Era o importador a figura mais importante do Cinema Iraniano, e companhias americanas, européias e

indianas mantinham seus representantes no solo iraniano. Os filmes “farsi”, por sua vez, não contribuíam muito para essa percepção negativa. Descritos como centrados no ator principal, com intrigas sentimentalóides, o filme farsi era exibido apenas nas piores salas de cinema e possuía uma qualidade técnica considerada lastimável. Uma evidência notável do baixo desenvolvimento artístico do filme farsi é o fato de que, por incrível que possa parecer, até 1979, 90% dos filmes iranianos eram em preto e branco. Esta opção pelo preto e branco, fique claro aqui, não era uma opção estética, mas financeira. Como também o era o fato de que apenas 3 entre 650 filmes produzidos antes da revolução tiveram algum tipo de tratamento com música originalmente composta. Repito: 3 entre 650 ! Além disso, não havia cuidado com a dublagem e a pós sincronização (já que o som direto só foi utilizado no Irã após 1979, contribuindo sem dúvida, para o caráter documentário de boa parte dos novos filmes).

Os produtores “farsi” eram descritos como comerciantes inescrupulosos, desprovidos de ambição artística, preocupados unicamente em rodar o mais rápido possível o filme para exibi-lo (Key, 1979). Em resumo acredito que, assim como boa parte do cinema oriental, do cinema de Hong Kong, qualidade artística era a exceção e como o país era dominado pelas companhias estrangeiras é fácil entender, de um lado o fascínio (considerado corruptor) pelas obras importadas e o descrédito e desinteresse pela produção farsi. Khomeini talvez estivesse certo e o cinema iraniano não era lá tão mais meritório do que a prostituição.

³² Citado por Hormuz Kéy in “Lé Cinéma Iranien”, pg 15.

3.2.1 Organização do Novo Cinema: aspectos políticos e econômicos

O elemento mais importante para se entender o que é o novo cinema iraniano é conhecer o processo de assimilação do cinema, como coisa menor, para tornar-se nas palavras do Ministro da Cultura Iraniano “ O nosso maior produto cultural”.³³

O simples fato do atual presidente iraniano, Mohamad Khatami, ter sido durante 10 anos o ministro Da Cultura e da Orientação Islâmica do Aiatolá Khomeini, o segundo cargo na hierarquia, o cargo responsável pela ideologização das obras culturais, tenha sido também o principal mentor do novo cinema iraniano é uma evidência importantíssima da nova posição conquistada pelo cinema. O atual ministro da Cultura e Orientação Islâmica, Aiatolá Mohajerani, é considerado o principal expoente da ala reformista, e um dos mais experientes políticos iranianos.

O que ocorreu de fato, com o cinema iraniano após a Revolução foi um verdadeiro renascimento, após um curto período de completa estagnação, entre 1979 e 1983. De forma estudada o governo iraniano colocou em ação um projeto que visava ao renascimento do seu cinema sob novas bases culturais e econômicas. Para esta função, o Ministro da Cultura encarregou a Fundação Farabi de colocar em prática um plano de desenvolvimento cinematográfico que seria capaz de estimular o cinema iraniano. Para tanto algumas medidas foram tomadas:

- A Fundação Farabi passou a ser o único importador de filmes estrangeiros e também de equipamentos cinematográficos e material sensível; Os impostos para importação de equipamentos e película foram suspensos;

³³ entrevista do Aiatolá Mohajerani, Ministro da cultura e Orientação Islâmica, à Folha de São Paulo, 4 de Junho de 2000.

- O preço do ingresso nas salas de cinema foi reduzido mediante a eliminação dos impostos embutidos no ticket:
- Foi criado um cambio fixo em dólar, 6 vezes menor do que o câmbio real, para tornar economicamente interessante a exploração comercial do cinema;
- Foram impostas aos bancos iranianos taxas de empréstimo a juros reduzidíssimos (5% ^{aa}) e amplo prazo para amortização dos empréstimos, como 20 anos em alguns casos. Os bancos chegam a financiar 70% do custo de produção de um filme, desde que o filme seja “recomendado”.
- O filme passou a ser comercializado como forma de geração de receitas para outros canais de distribuição como: Exportado para companhias estrangeiras, vendido para a Irã Air para ser exibido durante voês internacionais e comprado pela televisão e pelos distribuidores privados de filmes.

Essas e outras medidas estimularam basicamente o setor privado e numerosas instituições de caráter público ou privado a realizarem filmes. Importante é notar que o governo iraniano nunca se preocupou em controlar verticalmente a produção, pois os filmes produzidos pelo governo não representam nem 15% do total de filmes. A orientação da Fundação Farabi sempre foi de desenvolver um cinema iraniano e não um cinema oficial e a noção de que a pior coisa que podia ocorrer para o cinema iraniano era que virasse mera propaganda ideológica de estado está clara nos pronunciamentos do presidente da Fundação Farabi, Sr M. Dadgou (Key, 1979).

Assim, o cinema iraniano passou a ser uma atividade economicamente viável, sustentada pelo setor privado mas, é claro, em constante tensão quanto à liberdade de criação. Talvez seja a tensão entre a relativa independência da produção e o controle cultural complexo exercido pela censura do novo governo (censura sobre a qual darei detalhes a seguir) que possibilitou o desenvolvimento de um cinema tão particular, de um lado carregado de códigos de representação e de outro, pleno de simbolismo, poesia e sobretudo portador de um desejo de expressar uma nova realidade.

Dessa forma é que diversas instituições islâmicas apropriaram-se da produção dos filmes como forma de difundir ou cumprir seus objetivos culturais, sociais ou pedagógicos. Nesse ponto o Irã parece ser o único lugar do mundo onde fazem filmes instituições tão diversas como : “Centro Artístico da Propaganda Islâmica”, “ A Fundação dos deserdados”, “ A Fundação dos Mártires”, A “Fundação da Criança e do Adolescente”, os setores culturais dos ministérios da “Eletricidade”, da “Saúde”, da “Justiça”, etc. Todos esses segmentos da sociedade iraniana parecem imbuídos do genuíno desejo de expressar suas opiniões através do cinema, maior veículo de comunicação de massa do país. E, o mais interessante é que todas essas instituições, bem como os produtores privados precisam submeter seus filmes aos mesmos rigores e comitês de censura, sendo possível que mesmo um filme produzido pela Fundação Farabi possa ser censurado como de fato já ocorreu. Esta aparente contradição (eu prefiro dizer tensão) entre um cinema que ao mesmo tempo é estimulado e censurado, precisa ser entendida sob o prisma do funcionamento de uma sociedade islâmica e de seu governo teocrático. Trata-se da questão de interpretação do Corão e da visão conflitante entre Liberdade e Fé. Desta tensão está ciente o ministro da Cultura, bem como é sabido que algumas sociedades islâmicas conseguem conviver com uma razoável grau de liberdade e tolerância.³⁴

Hoje, os filmes iranianos apresentam um custo médio de 150 mil dólares são feitos 70 longas por ano, contando o país com 300 cineastas, sendo algumas poucas mulheres.

³⁴ Ver novamente a entrevista e a matéria publicada no Jornal Folha de São Paulo, 4/07/00. Em Teerã, para variar, proliferam os mercados negros de produtos ocidentais, sobretudo CD, Cigarros, Filmes. Provedores de Internet clandestinos e rádios piratas são comuns, sendo que não existe uma rígida política contra esses e outros “delitos”. O Homossexualismo, por exemplo, é tolerado no Irã e a prostituição comum, com pouca repressão, embora, evidentemente, tanto homossexuais e prostitutas no máximo são tolerados, sofrendo forte discriminação popular. Existe um precedente histórico famoso da liberdade dentro do Islã, o caso do Califado de Córdoba, na Espanha, quando da invasão da Europa, Séc. VIII pelos Mouros.

Logicamente uma tal mudança alterou a percepção pública sobre o cinema. É impressionante a admiração, respeito e quase fanatismo que os iranianos nutrem por seu cinema, após a revolução, com festivais regulares, 10 revistas populares dedicadas ao cinema, além do ingresso calculado em 80 toumans (cerca de dez centavos de dólar) fazendo do cinema o maior veículo de massa, devido às dificuldades econômicas que impedem uma maior difusão da televisão. De certa forma, é como se, somente agora o iraniano se visse refletido nas telas, manifestando pelo seu cinema um amor quase infantil. Notável obra sobre esse “amor infantil” é o filme “Close-UP” de Abbas Kiarostami e também o filme “Salvem o Cinema” de Mohsen Makhmalbaf. Nos dois filmes, que serão objetos de análise posterior, vemos personagens completamente absorvidos pelo mundo do cinema, desejando representar, atuar, dirigir filmes, comentando como o cinema alterou visceralmente suas existências.

O absoluto controle desse cinema e, ao mesmo tempo a relativa independência artística dos diretores e de seu talento, acrescido da enorme adesão popular ao cinema, criam uma relação de significações que transcende esquemas dualísticos de adesão/rejeição, conformismo, inconformismo. Não é mesmo possível sequer entender o papel do cineasta e sua sustentação na sociedade iraniana. Sem essa avaliação é impossível compreender de forma plena as nuances estéticas e culturais do novo cinema iraniano.

3.2.2 Aspectos socioculturais: Recepção e Censura

Até hoje persiste muito forte a censura prévia no Irã. Creio que sobre esse assunto cabe fazer uma breve digressão, para compreender melhor o funcionamento do cinema no Irã.³⁵

Como já foi dito antes, os primeiros anos da revolução até 1983, foram perniciosos para o cinema, visto como parte do projeto do Xá Pahlavi de ocidentalizar o Irã. Assim, não só grande parte dos cinemas foi destruída, mas a imensa maioria das obras tanto estrangeiras quanto iranianas foi proibida de ser exibida. De 2208 filmes avaliados entre 1979 a 1983, apenas 152 puderam ser exibidos e, mesmo assim, sofrendo cortes ou edições purgativas. O nu foi banido das telas e tudo o que pudesse ser percebido como imoralidade. Assim, mesmo a exposição dos corpos era censurada, e, quando o simples corte poderia comprometer a compreensão da narrativa, as partes do corpo consideradas impróprias, sobretudo da mulher, eram cobertas com tarjas negras. Nesse momento de transição, o governo iraniano ainda estava estruturando seus códigos de censura que, mais tarde, foram particularmente severos quanto à possibilidade de mostrar o corpo de uma mulher. Não só a mulher só pode aparecer usando o “Xador”, vestimenta negra que cobre quase todo o corpo, deixando visível apenas parte do rosto, como, nas palavras de Naficy, uma certa gramática da composição foi desenvolvida, visando a atenuar qualquer tipo de insinuação sexual. Este fato gera enormes dificuldades, na opinião da maioria dos cineastas iranianos que sentem dificuldade em mostrar relação homem-mulher no Irã. Mesmo um casal só pode se tocar nas telas se de fato, for casado na vida real. Assim é que, como procurarei mostrar depois, os cineastas desenvolveram várias estratégias simbólicas para abordar assuntos considerados difíceis ou impróprios. Somente a criança encontra uma relativa liberdade de figuração no cinema iraniano, motivada pela ausência de prescrições rígidas, o que, na opinião de

³⁵ O livro de Hormuz Kéy, já citado, possui um capítulo sobre censura no cinema iraniano que é obrigatório. Outra referência é o capítulo “Iranian Cinema” de Hamid Naficy, incluído na “Oxford History of World Cinema”, Oxford, Oxford Univ Press, 1996, pgs 672 a 678.

muitos, sem dúvida estimulou o desenvolvimento de quase um gênero de filmes sobre crianças.

Outros aspecto curioso da censura no Irã, é que ela funciona em quatro etapas. Em primeiro lugar, o roteiro precisa ser aprovado por uma comissão ministerial, para verificação da pertinência de seus temas. A Segunda etapa é a de submissão da aprovação da lista dos integrantes tanto da equipe quanto do elenco. Terceira etapa é o envio do filme terminado para a apreciação do comitê de censura - que pode aprová-lo integralmente, rejeitá-lo ou propor alterações. A Quarta etapa é a classificação do filme segundo os critérios A B e C.

O critério A, B, C é uma forma de orientar tanto a recepção quanto a promoção do filme dentro Irã. Trata-se , talvez da única censura de caráter qualitativo no mundo. Se, por exemplo, um filme recebe a classificação A, significa que ele não apenas passará na Televisão e será exibido nos melhores cinemas, como também terá todo o apoio do governo. Se, em contrapartida, no extremo, um filme é classificado como C, não apenas ele não é exibido na TV, não é feita sua divulgação pela TV e ele será exibido durante apenas poucos dias, nos piores cinemas. Em resumo, as quatro instâncias de censura são fatores determinantes tanto para a possibilidade de produção quanto de distribuição do filme. A censura, no Irã, na verdade, acaba determinando, ou melhor dizendo, condicionando, no mínimo estéticas ou temáticas que possam ser adaptadas aos seus códigos.

3.2.3 Questões Intelectuais: temas nacionais

Talvez de forma ainda incipiente, mas instigante, quem melhor tenha definido a inserção do cinema e do cineasta no Irã após a revolução tenha sido Ahmad Sadri, grande intelectual iraniano, que em um artigo procura mostrar como não se pode entender o atual cinema iraniano de forma dualística, ou é isto ou é aquilo, resistindo o filme iraniano à classificação em categorias³⁶. De fato, como será possível verificar, os filmes iranianos resistem à classificação, deixando dúvidas quanto à sua vinculação à esta ou aquela categoria, a este ou aquele gênero cinematográfico. No capítulo referente aos traços estilísticos, irei mostrar como as noções de ficção/não ficção, poesia/realismo, reflexividade/linearidade se confundem no panorama do novo cinema iraniano.

Três características temáticas, três grandes temas nacionais, segundo Sadri, são recorrentes nas telas iranianas: a profunda questão da autoridade, a Moral, e o que o autor de forma muito apropriada chamou de obsessiva reflexividade.

A política de autoridade e o autoritarismo são considerados pela arte iraniana atual, como verdadeiras doenças sociais. Sadri fala mesmo de uma epidemia psicológica, de uma doença sociológica. Nas palavras do primeiro ministro é como se, depois de anos de autoritarismo sob os regimes dos Xás da Pérsia, cada iraniano tivesse o vírus da autoridade em si. A crítica à autoridade está presente em uma série de filmes, a partir da descrição de um personagem que ao mesmo tempo é vítima e algoz de sua autoridade. O tema da autoridade nunca pode ser visto sob uma ótica caricatural, contudo. Samira Makmalbaf, no filme ficção/documentário “As Maças” não procurou retratar ou mesmo julgar o Pai que prendia as filhas como um tirano, mas como um homem vítima de sua própria busca absurda de uma pureza religiosa. A criança de “Onde Fica a Casa de Meu Amigo”, filme de grande sucesso de Abbas Kiarostami, é reprimida constantemente por todos os adultos com quem cruza, em sua busca

desesperada pelo endereço da casa do amigo. Caso o menino não possa devolver o caderno de seu amigo, até o dia seguinte, não só será humilhado publicamente, como será expulso da escola. Em “Salve o Cinema”, Mohsen Makhmalbaf faz o papel de um diretor tirano que determina como os atores devem atuar. Assim é que, para ganhar um papel no filme dele, os atores tem que ser capazes de chorar, sempre que ele pedir, no intervalo até ele contar até 10. Caso os pretendentes a atores, que responderam um anúncio de jornal, para teste, não consigam chorar serão um fracasso no cinema. Makhmalbaf mostra como a partir do momento que os atores aprendem o que “faz um diretor”, passam a agir como ele, exigindo provas de obediência absurdas dos novos pretendentes a atores.

A busca da virtude, uma moral simples, do universo puro das crianças, daqueles que merecem misericórdia é outra recorrência do cinema iraniano. Os atos generosos, a compaixão, a moral das coisas simples e banais do cotidiano, são valorizados em contraposição a esquemas ideológicos e moralizantes. É como se o cinema iraniano promovesse uma poética da inocência, da ingenuidade, enraizada nas classes populares, mas sobretudo nas crianças. É longa a lista de filmes em que o protagonista principal é uma criança em luta para cumprir uma obrigação moral simples, em luta para ser capaz de respeitar uma ética dos despossuídos. Assim é que o menino de “Onde Fica a Casa do Meu Amigo” não descansará até restituir o caderno a seu amigo. Os dois irmãos de “Filhos do Paraíso” precisam ser pontuais para dividirem o único sapato que possuem, para que não sejam ridicularizados na escola, nem repreendidos pelos pais. As crianças de “O Jarro” lutam para convencer o pai de um colega de classe a consertar O Jarro, que se constitui do recipiente que conserva água para as crianças beberem durante o intervalo das aulas, em uma escola. Exemplos como esses podem ser comentados a todo momento no cinema iraniano.

E, de maneira talvez mais claramente localizada, é interessante notar uma profunda reflexividade no cinema iraniano. Essa “Reflexividade Obsessiva”, segundo

³⁶ Sadri, Ahmad. “Searchers: The new Iranian cinema” in *The Iranian*, Illinois, Sep, 1996.

Sadri, manifesta características interessantes, porque muito freqüentemente ela refere-se à própria presença física e ao comentário do diretor em cena. Tal encarnação da reflexividade, bem como a profusão de câmeras expostas nos filmes, não ocorre por ser uma opção estetizante mas por representar a própria opinião ou engajamento do cineasta com as situações e conteúdos representados. Na verdade a interrupção narrativa apresentada entre outros termos pela presença do diretor, é mesmo uma reflexão, uma mediação. E, embora o efeito narrativo desse interrupção seja um distanciamento para a emissão de um julgamento, quase como um coro, não se pode dizer que este seja um cinema brechtiniano no sentido de ser anti-ilusionista. Não se trata da presença do diretor de uma figura de retórica – seria mesmo curioso verificar então como se repetem os filmes iranianos – mas sim o diretor assumindo e exercendo uma função que historicamente tem sido assumida pelos intelectuais no Irã, de forma bastante parcimoniosa aliás, e raramente com juízos claros de valor. Faz parte, portanto, da tradição iraniana, a exposição de uma opinião, no seio de uma própria obra artística. O governo, os intelectuais, e o povo, esperam conhecer explicitamente a opinião de um cineasta, sobretudo se o assunto tem conotações político-ideológicas. O maior exemplo, em minha opinião, dessa reflexividade obsessiva, é “Salvem O Cinema” (1995) filme de Mohsen Makhmalbaf rodado em função das comemorações do centenário do cinema e que, o tempo inteiro remete-se ao que é o cinema, o que é ser um cineasta, o que é atuar e o que significa poder fazer cinema no Irã hoje. Se, sem sombra de dúvida, explicitamente esse filme coloca a reflexividade como elemento central, não é o único. Sobre este assunto irei comentar mais profundamente em capítulo especial sobre a reflexividade, que parece-me de capital importância no atual cinema iraniano.

Após rapidamente levantar as condições e características do desenvolvimento do novo cinema iraniano, é chegado o momento de tentar compreender de forma mais elaborada a sua singularidade, procurando analisar os principais traços estilísticos desse cinema, a partir da visão de suas principais obras.

4 TRAÇOS ESTILÍSTICOS GERAIS

4.1 Documentário ou Ficção ?

Um traço dominante no novo cinema iraniano é seu caráter documental, conforme amplamente notado pela crítica contemporânea. É preciso aí fazer ressalvas e se perguntar: de onde vem a impressão de que os filmes iranianos documentam uma determinada realidade ? O que é o assim entendido caráter documental do cinema iraniano.

Em primeiro lugar é necessário entender que conceitos suportam a idéia de não ficção no cinema iraniano. Duas idéias básicas ocorrem no horizonte do estudo da não ficção: a primeira idéia refere-se à impossibilidade básica de existir um cinema de não ficção. Tudo seria ficção, visto que, como quer a crítica pós moderna, não existem escolhas inocentes: é impossível um cinema direto, um cinema verdade, por exemplo. Já a corrente cognitivista aportou nesse debate procurando fugir de uma distinção esteticista do que é ou não ficção, procurando situar as questões em seus termos de indexalidade. É filme de não ficção aquilo que é declarado (e percebido, dirão outros) como não ficção. Tal definição, de inegável interesse por subtrair a questão do debate formalista e situar a distinção em um plano da assertividade e intencionalidade do autor e da recepção do público, ao mesmo tempo permite que sejam percebidos como documentários filmes do tipo docudramas, ou seja, filmes que mesmo sendo claramente ficcionalizados, procuram retratar uma situação tal qual teria ocorrido na realidade. Exatamente nesse tênue fronteira, nessas *blurred boundaries* é que creio que pode ser situado parte expressiva do cinema iraniano.³⁷

³⁷ O termo "Blurred Boundaries" vem de Bill Nichols. Para entender o pensamento cognitivista sobre não ficção no qual está sustentada minha argumentação sobre o traço documental do cinema iraniano ver artigos de Noel Carrol e Carl Plantinga incluídos no livro: Bordwell, David e Carrol, Noel (org) "Post-

De fato, o trabalho ficcionalizante, autoral, e mesmo a intencionalidade de grande parte desse cinema é em direção à ficção. Por outro lado, diversos procedimentos estilísticos, e numerosas relações com o real trazidas pela tela, por vezes sugerem a possibilidade de uma compreensão não ficcional do filme.

Em minha visão, quatro são os elementos que caracterizam o traço documental como traço estilístico fundamental do novo cinema iraniano. Esses elementos são: A relação de tensão mantida pelo filme com o fato real filmado e aspectos de indexação, o tratamento realista dos temas, o uso de atores não profissionais, aspectos formais de construção do filme e, por último influências gerais que contribuem para a percepção de não ficção.

Embora por vezes esses elementos possam ser sobrepostos, acredito que seja importante analisá-los de forma isolada para verificar como eles permeiam as obras iranianas, como veremos a seguir.

4.1.1 A Relação de tensão com o fato real e a indexação

No Teerã, um jovem desempregado, fingindo ser o cineasta Mohsen Makhmalbaf, aproxima-se de uma família de classe média e promete um papel para os

Theory-Reconstructing film studies” University of Wisconsin Press, 1996. Ver também Carol, Noel “From Real to reel: entangled in nonfiction film” in Carol, Noel Theorizing the moving image, Cambridge, Cambridge Univ Press, 1996. As noções centrais dessa corrente cognitivista são os conceitos de indexação, assertividade e intencionalidade. Carol desenvolveu em 1983 a idéia de que a não ficção vem indexada como não ficção. Plantinga ampliou o conceito sugerindo que a comunicação assertiva sobre um determinado real é determinante para a não ficção, mostrando como a indexação é um fenômeno social condicionado pela percepção pública do que faz de um filme uma não ficção. Carol mais uma vez retrabalha sua visão mostrando como o documentário clássico é um filme de asserção presumida. Sem entrar nos detalhes argumentativos e, fazendo tabula rasa dessa idéias, todos os pensadores dessa corrente definem a não ficção extrinsecamente, isto é, *fora do texto*, ainda que o texto possa reforçar socialmente a indexação/asserção. Conforme já notado por Plantinga, nessa parte da dissertação estarei usando o termo indexação de forma ampla, para evidenciar o traço documental do cinema iraniano e sua dificuldade de

jovens filhos do casal. Durante duas semanas, o falso cineasta convive com a família: ensaia passagens do futuro filme com os filhos, discute problemas de locação, emite opiniões sobre a arte e sobre o cinema. O embuste é descoberto e o impostor é preso. Acusado de tentar planejar um golpe contra a família ludibriada, o falso Makhmalbaf vai a julgamento onde defende-se da acusação imputada, alegando que jamais pretendeu prejudicar a família, nem planejou nenhum golpe. Tudo o que fez foi “querer representar um pouco”, tudo por “amor ao cinema”, e só agiu assim porque a família lhe propiciara a possibilidade de “fugir um pouco de uma vida insuportável”.

A história acima, verdadeira, é a sinopse do filme “Close Up” (1990) de Abbas Kiarostami. O cineasta, preparava-se para encontrar com seu amigo Mohsen Makhmalbaf, para discutir o roteiro para um novo filme, quando casualmente leu em uma revista a estranha história de um homem que havia sido preso por tentar passar pelo cineasta. Kiarostami ficou “comovido” pela história e resolveu fazer um filme sobre o assunto. 40 dias depois o filme estava pronto.

Para realizar o filme, Kiarostami resolveu, em primeiro lugar conhecer o acusado. Sempre filmando com o consentimento do falso Makhmalbaf, Kiarostami conversa com o impostor a quem explica que pretende fazer um filme sobre sua história. Kiarostami vai até o Juiz muçulmano e filma a permissão para filmar o julgamento do acusado. Permissão obtida, Kiarostami filma o julgamento do jovem desempregado, na presença da família e do acusado. Kiarostami explica que filmará o julgamento com duas câmeras: uma em plano geral, para garantir que o todo seja preservado. Outra em “Close UP” no rosto do réu. Ele explica que o Close-Up vai revelar “a verdade” do acusado e é sua garantia de que suas verdadeiras intenções estarão sendo preservadas.

classificação como ficção ou não ficção, como um gênero híbrido, na fronteira, assim como o docudrama e parte do cinema contemporâneo que propositadamente “confunde” o espectador.

Durante a filmagem do julgamento, vemos o tempo inteiro microfones entrando em cena e interrupções do diretor para fazer alguma pergunta. Não existe dúvida: trata-se da filmagem, em estilo direto, do julgamento real do acusado.

A esta e outras cenas que foram filmadas no momento do acontecimento real, somam-se outras cenas reconstituídas. Kiarostami convenceu a todos os participantes daquela incrível história que refizessem os acontecimentos para a câmera, desempenhando as ações que levaram àquele julgamento. Assim é que tanto o falso Mahkmalbaf, como a família que o acolheu (a mãe, o pai, um coronel aposentado e um filho engenheiro desempregado e uma filha que está tentando entrar para a universidade) refazem os acontecimentos. Todos os que aparecem em cena foram as pessoas que de fato tiveram participação nos acontecimentos. É o mesmo guarda que prende o falso cineasta quem faz o papel de guarda; é o mesmo jornalista que cobre a história para a revista sensacionalista quem faz o papel de jornalista e assim sucessivamente. Ou seja: o filme retrata um acontecimento real, de conhecimento público, através das mesmas pessoas que o viveram na realidade. Há momentos reconstituídos e momentos não reconstituídos. Os momentos reais são absolutamente claros pela aparição física da Câmera e de microfones no espaço filmado. Já os momentos reconstituídos não são facilmente perceptíveis pela ausência de um tom ou estilo de interpretação que claramente configure uma representação. O tempo todo, aliás o filme joga com a questão da representação: temos dúvidas se o que se passa é real ou reconstituído. O falso cineasta diz que estava “representando”. Perguntado por Kiarostami se ele preferia representar um ator ou um diretor, diz preferir representar um diretor. O pai confirma que admitiu o falso cineasta em sua residência para possibilitar que seus filhos tivessem uma “experiência real”, ainda que ele, particularmente desconfiasse da fraude. Todos enfim parecem movidos por um desejo absolutamente irresistível de representar diante das Câmera, mesmo o juiz que assente para a presença da câmera no julgamento e permite ao Diretor Kiarostami realizar perguntas e interferir no julgamento.

A impossibilidade de distinguir entre o que é ficção e o que não é nesse filme fica ainda mais evidente quando ao final do filme, Kiarostami registra o encontro real entre o falso e o verdadeiro Makhmalbaf. Filmando de longe, com uma zoom, e com um microfone escondido na roupa do verdadeiro Makhmalbaf, vemos em plano geral o diretor orientando sua equipe para conseguir “pegar” o encontro do falso e do verdadeiro. Ouvimos as instruções do diretor, mas logo o som mostra-se ruim, com muito chiado, como se houvesse ocorrido algum problema no microfone. O som do diálogo entre o falso e o verdadeiro cineasta entra e sai de cena, para aparente desconforto dos realizadores, até que finalmente ele não é mais escutado. Como espectadores, temos a nítida impressão de que ocorreu um problema técnico. Porém, como o que importava era registrar aquele encontro real entre os dois cineastas, entendemos como válido, como documento, que a Câmera mantenha sua posição, apesar da ausência do som. O verdadeiro Makhmalbaf dá uma carona de motocicleta para seu duplo (que, aliás, é quase um sócio, de tão parecido fisicamente). Os dois vão visitar, pela primeira vez, após a libertação do réu, a família que o acolheu. O falso cineasta quer agradecer o perdão consentido pela família, dado no julgamento, que relevou o ato praticado, retirando a queixa. O falso Makhmalbaf quer se desculpar e agradecer. Assim, verdadeiro e falso vão visitar a casa da família e levam flores. De longe, vemos o encontro dos dois “cineastas” com o chefe de família. Lágrimas, emoção e o som volta. Esta volta do som parece um feliz acaso, para um final feliz, mas de fato, o que ocorreu foi que Kiarostami decidiu não gravar a conversa entre os dois “cineastas” por uma questão ética, moral. O verdadeiro Makhmalbaf também confirmou depois ao diretor que gostou de se representar pela primeira vez. Ora, fica claro que a questão da representação, do que é verdadeiro, do que é falso, do que significa uma câmera são pontos absolutamente centrais para esse filme cujo próprio título- “Close Up”- remete para um suposto realismo revelatório que a objetiva seria capaz.

Não há qualquer dúvida para o espectador de que o filme trata de um assunto que não só de fato ocorreu, como provavelmente ocorreu da forma como é mostrado. A opção do diretor por utilizar como atores as mesmas pessoas que sofreram os

acontecimentos relatados na história, desempenhando seus próprios papéis, reforça a indexação do filme com o real e, com noção de relato não ficcional. Se o filme discute, de forma sofisticada, o desejo de representação gerado pelo cinema, nunca é posto em questão que os eventos passados na realidade ocorreram tal qual relatados. Claro está que o grau de assertividade do filme não segue uma orientação tradicional do documentário clássico, griersoniano, em virtude mesmo de que a certa altura do filme o espectador fica absolutamente confuso se o que se passa é verdade ou mentira, ficção ou documentário. Confesso que a primeira vez que vi o filme senti grande dificuldade em distinguir as partes reconstituídas das partes “reais”, “documentais”, tal a ausência de signos de interpretação marcados. Simplesmente não consegui “identificar” nos atores/personagens quando estavam atuando em uma “mise en scene” clássica de quando estavam sendo observados em sua “auto mise en scène”.³⁸ Com certeza essa dificuldade de discernir o que é explicitamente “ficcionalizado” do que foi filmado no momento da ação é decorrente das opções estéticas do diretor, que pretendeu reforçar essa ambigüidade original, como já vimos no caso do som direto da seqüência final. Curioso é verificar como essa “ambigüidade” é construída, nas partes reconstituídas do filme. Kiarostami, ao contrário das cenas “documentais” apaga as marcas do discurso, tornando invisível a montagem, fazendo do filme um discurso transparente em seqüências altamente elaboradas. Como exemplo do preciosismo do diretor, gostaria de comentar a seqüência onde o falso Makhmalbaf é desmascarado, pela visita do jornalista que conhece o verdadeiro Makhmalbaf. Durante essa visita, acompanhamos a angústia silenciosa do “impostor” percebendo a movimentação na casa. O falso cineasta começa a notar os olhares estranhos dirigidos a ele, o entra e sai da mãe e dos irmãos, o pai cochichando com o jornalista. Ele observa guardas entrando na casa e antecipa o pior. A interpretação dos atores nessa seqüência é absolutamente plana. Toda a angústia e sofrimento do falso diretor é mostrada em termos do silêncio, da espera, da movimentação, de um entra e sai difuso de personagens/atores em cena. Esta seqüência é altamente elaborada, com uma complexa coreografia de movimento de câmera

³⁸ A noção de “auto mise en scene” é central para o documentário e para o filme etnográfico em geral. Ver a obra: France, Claudine de, “Cinema e Antropologia”, Campinas, Editora da Unicamp, 1998.

acompanhando e saindo personagens, impossível de se fazer sem uma forte encenação. Contudo, esta encenação é transparente, não parece “ensaiada” pela ausência de qualquer tom interpretativo diferente daquilo que já conhecemos dos personagens reais e, claro, pela montagem invisível.

A confusão proposital entre ficção/não ficção do filme “Close Up” não é de modo algum um exemplo único. O traço documental, a tênue fronteira entre o que é e não é ficção, e a grande tensão mantida com o real são características recorrentes do cinema iraniano. Assim como o filme citado, pelo menos duas outras obras são altamente assertivas e documentais. Trata-se dos filmes “Salve o Cinema” (1995) de Mohsen Makhmalbaf (o verdadeiro !) e o filme “A Maçã” (1998) de sua filha Samira.

“Salve o Cinema” (na verdade a tradução mais apropriada seria “Olá, Cinema”) é o filme resultante da reflexão do diretor acerca do centenário do cinematógrafo. Makhmalbaf publica um anúncio em um jornal de Teerã procurando atores para o seu próximo filme. Cinco mil candidatos aparecem e o diretor registra esse acontecimento e os testes que realiza com a multidão.

A primeira seqüência do filme explicita claramente esta tensão mencionado com o fato real. Falando através de um megafone o diretor explica para a multidão o que está acontecendo. Diz que o filme já começou, mostra as câmeras, que já estão rodando e que eles (os futuros e supostos atores) já estão trabalhando no seu filme). O diretor explica que o seu propósito é entender o que é o cinema e o que é a realidade, investigando o que leva alguém a querer fazer cinema, a querer virar um ator de cinema. Ou seja, não só todas as seqüências desse filme não foram encenadas, como o diretor faz questão de o tempo inteiro comunicar que está fazendo um filme, naquele momento.

Em seguida a câmera acompanha a multidão feroz, lutando para conseguir ser atendida pelos assistentes de Makhmalbaf que estão circulando entre as pessoas distribuindo questionários para serem preenchidos. A Câmera filma de um ângulo alto tudo o que ocorre: empurrões, gritos, pessoas desmaiando. É impossível não deixar de se remeter à

peregrinação até Meca, quando também uma multidão se debate para chegar até o santuário.

Finalmente, alguns pretendentes são chamados pelo diretor. Câmera e microfones visíveis o tempo inteiro, vemos vários grupos de candidatos serem testados pelo diretor, que, enfático, limita-se a ordenar: “Riam”, “Chorem”, “Atirem-se ao chão” etc. Makhmalbaf faz o papel de um diretor autoritário que o tempo todo está procurando descobrir o que há por trás do desejo de representação dos candidatos. O diretor procura mostrar como as pessoas representam-se a si mesmas e como é impossível pretender representar outra pessoa. Somente quando as pessoas são reais, não “interpretam” é que elas fazem cinema. Por essa razão que nenhum candidato consegue passar no limite físico imposto pelo diretor como prova suprema para ganhar um papel: “Para ser um verdadeiro ator de cinema, você precisa ser capaz de chorar até eu contar até 10”, diz o cineasta. Submetidos à essa tortura e à postura agressiva do diretor, os candidatos repensam suas motivações: o que estão fazendo ali, o que sentem, quem são. Por isso se irritam com o diretor, discutem com ele, emocionam-se, despem-se de suas máscaras e tornam-se reais.

Este processo de “investigação do real” é emblemático na seqüência do cego. Um jovem cego está fazendo o teste. Para o espectador não há dúvida de que ele é cego: está de olhos fechados, age e comporta-se como um cego. É o cego. Submetido aos interrogatórios do diretor, o jovem acaba por confessar: “estava interpretando um cego”, não era cego de verdade. Nesse momento, Makhmalbaf lhe diz: “Você acaba de ganhar um papel no meu filme”. Quando o falso cego pergunta sobre o papel, Makhmalbaf avisa que ele acabou de filmar a cena e que aquela cena faz parte do filme. Que o cego fez o seu papel, que ele fez cinema. Assim, o tempo inteiro, o diretor edita o filme, explicitamente comentando para os candidatos (e para o público) o papel que eles estão desempenhando no filme que está sendo rodado.

Pode ser que as intenções do diretor não sejam integralmente percebidas pelos candidatos, mas para o espectador não há dúvida quanto à autenticidade daquelas cenas: são aquelas pessoas, naquele momento, manifestando o desejo de serem atores, na frente do diretor, em carne e osso, contracenando com elas. Nesse filme, como no comentado anteriormente, há uma forte discussão da representação, dos poderes do cinema e de seu impacto sobre a realidade iraniana. Parece que todos os iranianos querem ser atores e não distinguimos muito quando estão sendo atores ou não, isto é, quando claramente ocorre uma representação e quando não. Isso fica ainda mais evidente, no “Salve o Cinema” quando Makhmalbaf chama atores “verdadeiros”, utilizados por ele em outros filmes, para explicar para os candidatos que o cinema exige sacrifícios. Vemos o ator Zinal Zaled ajudando Mohsen e quando o diretor pede para que ele explique como virou ator, Zinal diz que também ele respondeu a um anúncio de jornal e virou ator. Não temos nenhuma pista se aquilo foi verdade ou não, mas, o que é incrível, não conseguimos perceber se Zinal está interpretando ou não. Outros candidatos, testados nesse filme, serão utilizados por Makhmalbaf em outros filmes, provando que, de fato, ele aproveitou esse tipo de teste. Pelo menos um candidato, o policial Mirhadi Tayebi ganhará, no ano seguinte, em 1996 o papel de protagonista no filme “Um instante de Inocência” de Mohsen. Aqui, um aparte: em “Um instante de Inocência”, o policial Mirhadi faz ele mesmo, reconstituindo uma história real. Mirhadi foi o policial da milícia do Xá, esfaqueado por um jovem ativista político, um xiita revolucionário. O jovem xiita, auxiliado por sua prima que fingia se enamorar do guarda, pretendia roubar a arma do policial. Contudo, percebendo o estratagema, o guarda reage e, por causa dessa reação é esfaqueado pelo jovem que, não conseguindo escapar é preso. Esse jovem xiita, que por causa de seu ato ineficaz ficou encarcerado, era o jovem Makhmalbaf, então com 18 anos. Que este mesmo guarda, vinte anos depois, venha a procurar o mesmo jovem que o esfaqueou, agora um famoso cineasta e pedir para atuar é tão inverossímil quanto pode parecer, mas absolutamente verdadeiro, colocando também sobre esse filme o conflito de tensão com o real. É um filme de ficção ? Estão interpretando ou não ? O filme “Um instante de inocência” é a reconstituição desse

episódio e uma reflexão sobre o que poderia ter sido e não foi. Sobre outras vertentes desse filme, comentarei em outro momento desta dissertação.

Assim, a filiação documental dos filmes acima citados é evidente. Outros exemplos poderiam ser citados, mas vou me deter em um último. Trata-se do filme “A Maçã”, obra de estréia de Samira Makhmalbaf, filha de Mohsen.

Samira soube pelos jornais de uma história comovente. Com ajuda do pai, que escreveu o roteiro, retratou uma história verídica. Duas jovens irmãs, de 11 anos eram mantidas encarceradas em sua casa pela mãe cega e pelo pai idoso. Altamente religiosos e acreditando seguirem os preceitos de pureza do Corão, o casal não permitia que as filhas saíssem para as ruas para ter contato com o mundo exterior, visto como degradado e degradante. Sensibilizada pela situação das meninas, as vizinhas começam a fazer queixas de maus tratos aos órgãos de assistência social do Irã. A situação das filhas logo torna-se pública, saindo na imprensa. As meninas não se comunicam, não sabem se comportar e vivem como animais enjaulados, tecendo um mundo próprio em meio à total interdição proposta pelos pais.

Samira lê a história no jornal e resolve fazer o filme. O que é o filme ? O acompanhamento dos julgamentos do caso pelas autoridades competentes, as visitas das assistentes sociais, o dia a dia das meninas, a visão dos pais de que na verdade só queriam proteger suas filhas, a solidariedade da vizinhas etc. Trata-se de um documentário ? A tensão com o real está instalada. Como nos exemplos acima todos representam (se é que representar é a palavra correta) seus próprios papéis. A única cena claramente ficcional é a seqüência final da Maçã. Nesta seqüência, as meninas finalmente saem à rua, no fim do filme e passeiam. Uma vizinha, do alto de uma casa, amarra uma maçã em uma corda, e faz descer a maçã para presentear as crianças. A seqüência mostra a luta das moças para conseguir apanhar a Maçã, aqui, explicitamente simbolizando a liberdade, o desejo, a libertação de uma situação opressora, num efeito metafórico

evidentemente construído, “pensado” como ficção. Todo o resto do filme é a documentação do drama das jovens prisioneiras.

“Close Up”, “Salve o Cinema”, “Um Instante de Inocência” e “A Maçã” são quatro filmes capitais do cinema iraniano, todos premiados e considerados pela crítica como alguns dos mais representativos dessa cinematografia. Eles indicam uma orientação geral, uma propensão ao documental, um vínculo de indexação ao real absolutamente claro. São a regra e não a exceção em um cinema que, como continuarei a mostrar, nasce sobre o desejo de construir e documentar a nova imagem de um país.

Esse desejo documental é reforçado por uma estética predominantemente realista que, mesmo nos casos onde o estatuto ficcional é claro, remetem para uma preocupação em retratar “o real”, que reforça a íntima conexão entre o traço não ficcional e o novo cinema iraniano, como passarei a tratar agora.

4.1.2 Roteiro, Temas, Realismo

Um dos elementos que concorrem para a percepção de um traço documental no cinema iraniano é a escritura do roteiro. Na verdade, no caso iraniano, não existe roteiro de forma clássica. Os filmes não são escritos, mas escrevem-se ao filmar, para parafrasear um famoso verso de Antônio Machado. Assim como é comum no cinema de não ficção, os cineastas iranianos, muito mais do que definir caracteres, definem pessoas e situações. Definem uma linha narrativa, elencam cenas, mas não escrevem falas, não pré-montam o filme no roteiro. Este tipo de roteiro, bastante livre para a experiência do ato de filmar, é quase a regra no cinema documentário, na não ficção e nas reportagens jornalísticas. Existem, antes de mais nada personagens – geralmente pessoas reais, que vivem determinadas situações. Situações essas que são logicamente desenvolvidas durante o filme, onde o roteiro limita-se a indicar os principais elementos

a serem registrados. A cena final do “Close Up” quando o cineasta Makhmalbaf vai de motocicleta com o falso Makhmalbaf à casa de seus acusadores é um claro exemplo disso: Kiarostami somente deu um microfone escondido para os dois atores e limitou-se a registrar, com uma tele, em um carro, todo o percurso. O roteiro não previu um delineamento preciso desta cena, nem os atores/personagens seguiram algum padrão de atuação. Curiosamente este roteiro pouco definido nos moldes clássicos é percebido pelos dirigentes da Fundação Farabi, como uma deficiência.³⁹

Com relação aos temas e objetos básicos do filme iraniano, pode-se afirmar que existe uma predominância de um cinema de características realistas.

O cinema iraniano do período posterior à revolução islâmica é eminentemente realista. Contudo, nesta afirmação, reside o problema da conceituação do realismo. Se tomarmos de empréstimo de Lino Micciché, o renomado pensador do cinema neo-realista italiano, “existem tantos neo-realistas quanto seus cineastas”, podemos dizer que existem tantos realismos no cinema, quanto suas versões⁴⁰. Se podemos falar na existência de um realismo mágico, fantástico, socialista, de realismos e realismos, do que trataria o realismo cinematográfico iraniano ? Existe uma predominância do realismo no assim chamado novo cinema iraniano ?

Para responder a essa questão é preciso primeiro entender o que pode ser compreendido como realismo cinematográfico.

³⁹ Ver a entrevista de M. Dagdou, in “Le cinéma iranien”, Kéy, Hormuz. Paris, Karthala, 1999, pg 240. Dagdou, presidente da fundação Farabi atribui a “inconsistência” da escritura do roteiro à deficiência da literatura iraniana na novela e no romance, em detrimento da supremacia que ocupa a poesia na cultura iraniana. Kiarostami falará em entrevistas que em sua casa só se encontram livros de poesia. Embora sejam opiniões pessoais, sem dúvida refletem a situação do filme iraniano muito mais livre do que o cinema clássico, já a partir do roteiro.

⁴⁰ in Fabris, Mariarosaria “O Neo-Realismo cinematográfico italiano”, São Paulo, Edusp/Fapesp, 1996.

Para Aumont⁴¹, quando se fala em realismo cinematográfico, é preciso de início fazer duas distinções: existe o realismo dos materiais de expressão e o realismo dos temas filmicos.

Existe larga tradição teórica que considera o cinema como essencialmente realista. Não vamos aqui entrar nessa discussão, longa e tema de numerosos estudos. O realismo dos assim chamados modos expressivos do cinema, decorrentes de uma série de procedimentos técnico-estéticos, tais como o registro “aparentemente” neutro da objetiva, modos de iluminação, composição, atuação etc podem ser considerados nada mais nada menos que um vasto conjunto de regras, de códigos, historicamente construídos e variáveis, culturalmente assimilados. Existe um determinado grau de realismo, por exemplo, dentro do cinema americano, que não é o mesmo grau de realismo do cinema iraniano. Embora freqüentemente existam procedimentos técnicos estilísticos comuns, intercambiáveis, o realismo técnico do cinema americano depende da aguda compreensão de seus códigos por parte do público. A ausência ou pouca expressividade desses códigos, em outras cinematografias, muitas vezes sugere uma deficiência no código realista, quando no máximo o é em relação a um suposto padrão. Claro está, portanto, que o realismo dos materiais de expressão cinematográfica são as formas codificadas de uma representação tida como realista, isto que pretende ser espelho ou mímese do real, o qual, real, não possui evidentemente um código de representação próprio, em si.

Quanto ao realismo dos temas e tratamentos, a conceituação do que seja realista é ainda mais tênue pois os temas e os tratamentos dependem evidentemente do que se considera como o real e como representação desse real. Assim, pode-se falar em realismo poético, como o caso do cinema das primeiras vanguardas francesas, quando isso é aparentemente uma contradição em termos. O fato é que, nenhuma definição temática ou de tratamento sustenta uma definição de realismo que não eivada de uma identificação do que seria o real. É fácil, e de resto, já foi feito, reavaliar todas as

⁴¹ Aumont, Jaques et alii “A Estética do Filme”. Campinas, Papirus, 1995.

definições e defesas de Bazin a respeito do neo-realismo italiano e desmontá-las uma a uma. É fácil mostrar a convencionalidade da representação neo-realista em contraponto a uma suposta artificialidade de Hollywood.

Tudo isso explica, e contorna o problema básico do realismo que é o da convenção da representação tida como espelho do real. Na verdade, ainda segundo Aumont, Bazin acaba acertando no tema, por vias tortas. Bazin sugere que seria realista, todas as formas de expressão que, numa célebre passagem, “tendem a fazer aparecer mais realidade na tela”⁴². Esse ganho, esse acréscimo de realidade (aí está claro, em relação a um sistema de representação anterior, que, de tão codificado, já considerado artificial) é o que faria com que o cinema pudesse se pretender realista, por querer aproximar-se do real, despido das convenções anteriores – até mesmo para defender suas novas convicções.

Creio ter deixado claro que o cinema iraniano após a revolução nasce explicitamente com o desejo de criar uma nova representação do Irã. Ao mesmo tempo que esse desejo é, por si só um fator vinculador, é um reconhecimento social de que o antigo sistema (os filmes “farsi”) não representavam o Irã. Se o cinema iraniano é essencialmente realista, o é, em primeiro lugar por ser percebido como realista, por retratar o real de forma mais “fiel”, ou assim percebida.

Esse retrato mais fiel pode ser inclusive reforçado por elementos técnicos que vieram a concorrer para essa percepção “realista”. Por exemplo: o som direto. Antes da revolução, todos os filmes iranianos eram dublados. Com a importação de gravadores e o estímulo ao som direto, feito pela Fundação Farabi, é compreensível o impacto que os novos meios trouxeram ao cinema iraniano. Em alguns momentos, parece que estamos vendo cinema direto ou *verité* tal a crença numa suposta “revelação” do real diante das câmeras. Aliás, as câmeras, antes centradas em estúdio, agora estão nas ruas, já que o

⁴² op cit., pg. 140.

que importa, para o novo governo é retratar o homem comum, e não intrigas de caráter fantasioso.

Um momento preciso dessa crença na revelação de um real é dado pelo filme “Close-Up”. Quando o diretor alerta o acusado, na seqüência do julgamento, que a câmera posicionada nele, em close, *garante a defesa de seus sentimentos mais verdadeiros, ele está dizendo*: a câmera tem o poder da revelação do real.

De resto, não só esse filme tem diversas passagens onde a câmera limita-se a registrar os acontecimentos, de forma mais ou menos documental, cuja seqüência paradigmática sem dúvida é a do julgamento, mas outros filmes sugerem um certo fascínio pela inovação técnica que sempre traz um “ganho” de realismo ao cinema (Aumont, 1995). Ainda para ficar no exemplo do som, existe um filme de Kiarostami, “Lição da tarde” (1996) que procura documentar os problemas escolares das crianças iranianas. Neste filme documentário, Kiarostami limita-se a colocar a câmera em uma sala de aula. Um a um os alunos desfilam diante da câmera e respondem a perguntas prosaicas do diretor: “quando ele se sente feliz”, “O que é estudar”, “Se já foi repreendida”, “O que é um dever” e assim por diante. A crítica iraniana considera esse filme um retrato profunda das mazelas do sistema educacional do país. Em uma frase, o que é este filme? Um documentário de estilo direto, inegavelmente. E, como documentário, o filme foi indexado.

Este fascínio pela inovação, aportando um acréscimo de realismo, é notável também em “Gabbeh” (1996) de Mohsen Makhmalbaf. Nesse caso, o fascínio é pela cor. O filme, abertamente ficcional, conta a estória de uma jovem que se vê impedida de casar com seu maior amor. A história é contada através da tessitura de tapetes (os “gabbeks”) que mostram a evolução dramática do filme. Embora seja um filme de um realismo muito mais poético do que documental, Gabbeh procura quase tangibilizar a cor, não só dos tapetes, como das próprias paisagens iranianas. Filme extremamente colorido, tem o maior exemplo desse fascínio na seqüência da escola, onde o professor

explica o que são as cores para os alunos. Assim, o professor nomeia o azul do céu e em seguida estende a mão para os céus. O plano é cortado: o professor volta e com a mão mostra que apanhou um bouquet de rosas azuis, como num passe de mágica. E assim, sucessivamente, com o amarelo, vermelho, etc. Makhmalbaf demonstrou também seu fascínio pelo som direto em um filme cujo título é inequívoco: “ O silêncio” (1998). Nesse filme, um menino cego –portanto só pode escutar - trabalha como afinador de instrumentos. Todos os dias, no caminho de casa para o trabalho, o menino se perde, fascinado pelos sons novos que ouve nas ruas do Teerã. Como o flautista de Hamelin, o menino escuta um guizo, um som de assobio, uma conversa e segue seus instintos sonoros, perdendo-se na cidade. Todo em som direto, as melhores cenas do filme mostram o menino perdido em um mercado “persa”, ouvindo os sons, de uma forma quase tátil. O filme termina com a Quinta de Beethoven tocada de formas apoteótica por meninos de rua, em panelas velhas.

Por esses e outros exemplo, acredito que a partir do entendimento do realismo como uma temática e um modo de tratamento do filme, que procura espelhar, reproduzir, interpretar um real, que de outro modo não era adequadamente representado (e quase podemos dizer, filmes que sejam capazes de retratar uma visão do real) é que podemos conceituar uma vocação realista para o novo cinema iraniano. Vocação essa que não exclui, nem determina obras e cineastas particulares, mas sim, que condiciona (mas não determina) uma grande parte do cinema iraniano atual. É, ainda, quase uma ética da estética, citando a definição que Micciché fez do neo-realismo italiano, uma forma, uma posição diante do real a ser expressado pelo filme.⁴³

Gostaria agora de comentar como tematicamente se sustenta esse sentimento realista do cinema iraniano, pois acredito que há uma série de temáticas e tratamentos recorrentes no atual cinema iraniano

⁴³ in Fabris, Mariarosaria “O Neo-Realismo cinematográfico italiano”, São Paulo, Edusp/Fapesp, 1996, pg 147.

O primeiro tratamento realista do tema é uma escolha preferencial pelas camadas mais populares e pobres da população. Toda a ênfase do cinema iraniano mais recente tem sido procurar retratar as vidas e o cotidiano das camadas mais populares. A imensa maioria desse cinema gira em torno de intrigas baseadas na dificuldade financeira e material. Em “Filhos do Paraíso” (1997), o diretor Majid Majidi conta a história de um casal de filhos, que precisa se revezar para usar um único sapato que a família possui, para ir à escola. O filme gira em torno dos problemas e conflitos resultantes dessa dificuldade. Em “O Jarro” (1992), toda a trama ocorre porque o jarro que fornece água potável para uma escola no meio do deserto rachou, fazendo vaziar lentamente o reservatório de água disponível. Não existe dinheiro para comprar um novo jarro. As crianças decidem pedir ajuda ao pai de um aluno, um oleiro, para reparar o jarro. O oleiro diz que não trabalha de graça e recusa-se a colaborar, iniciando um conflito. Enfim, como resolver o problema da aquisição de um novo jarro, passa a ser o disparador da evolução dos conflitos e da história no filme. Até mesmo no filme “Close Up”, existe de maneira evidente o problema das dificuldades do dia a dia. O falso cineasta passa a conviver no seio dessa família mais bem posicionada do que ele, onde pode passar horas alheio ao seu cotidiano, discutindo arte, jantando em boas mesas, sentindo-se confortável. Quando desmascarado, ele simplesmente diz que não conseguia contar a verdade porque a vida era muito boa na casa dos novos conhecidos, em relação à sua triste e apagada vida. Não pretendia dar um golpe, apenas fugir do seu cotidiano.

Podemos continuar de forma indefinida os exemplos de temas que concorrem para essa preponderância de retrato das faces mais humildes do Irã. Claro também é que podem ser citados contraexemplos de temas que não se encaixam de forma precisa nessa tendência, sobretudo com alguns filmes de caráter mais poético ou metafísico, como “Gosto de Cereja” (1997) de Kiarostami. Contudo, é notória a preferência e mesmo a supremacia numérica de títulos de filmes que abordam o universo popular, que, é bom lembrar, constitui-se no principal público do cinema iraniano. E, de forma exemplar, vale ainda citar o mais conhecido dos atuais filmes iranianos no Brasil, “O Balão

Branco” (1995) de Jafar Panahi. Nesse filme, uma jovem iraniana, tentando manter a tradição da família de comprar um peixinho dourado na passagem do ano novo, perde o seu dinheiro nas ruas de Teerã. Todo o filme é acerca da luta desesperada da menina para recuperar aquelas que são as últimas economias da família, para comprar o peixinho. Possivelmente, no cinema, nunca a luta por tão pouco dinheiro foi tratada de forma tão densa. Aquele pouco dinheiro não só para a pobre família é muito significativo, como é símbolo da imensa dificuldade financeira por que passa o país, isolado economicamente. E, se olharmos detidamente, mesmo em “Gosto de Cereja”, talvez o mais estetizante e metafísico dos filmes iranianos, persiste o problema do dinheiro, na intriga principal. No filme, um homem planeja se matar e começa a procurar alguém, pelas ruas da cidade, disposto a pagar para que o ajudem a salvá-lo ou enterrá-lo.

Com relação ao tratamento dos temas apresentados, observo a ausência absoluta de filmagens em estúdio. A imensa maioria dos filmes não apenas é filmada em locações, quanto, principalmente, a filmagem ocorre em exteriores. O exterior no filme iraniano é marcante e a paisagem, humana, social e geográfica é quase que uma constante. Personagens atuam, contracenam, passeiam pelas ruas. O ir e vir, o deambular pela cidade, talvez seja a maior recorrência do cinema iraniano, já notado por alguns críticos (Kéy, 1999). Há um deslocamento dos personagens pelos exteriores de forma obsessiva. Esse deslocamento pode ser visto nos filmes de Kiarostami “Gosto de Cereja”, “Através das Oliveiras” (1984), “Vida e Nada Mais” (1992) e principalmente “Onde Fica a Casa do Meu Amigo ?” Nesse filme, talvez o mais classicamente realista dos filmes iranianos, um menino tenta encontrar a casa de seu amigo de escola, para devolver-lhe o caderno que apanhou por engano. O filme é quase todo ele passado nas ruas e subúrbios iranianos, como também o são “Balão Branco”, “Crianças no Paraíso”, “Gosto de Cereja” (que é quase um road-movie urbano”. O exterior da cidade iraniana, as marcas da guerra, a devastação e um cenário que lembra muito “Roma, città aperta” é o de “A Vida Continua” . Nesse filme, Kiarostami vai visitar uma região no Irã

devastada por um terremoto. Kiarostami, no filme, procura pelo paradeiro das crianças do filme “Onde fica a casa do meu amigo?”. A Câmera do diretor passeia pelas estradas iranianas, filma a reconstrução das casas, se detém sobre as ruínas.

Com poucas exceções, também, a grande maioria dos filmes iranianos resume-se a contar, de forma linear, histórias extremamente prosaicas, para não dizer banais, enquanto acontecimentos diegéticos. Os enredos dos filmes iranianos podem ser resumidos em uma linha, como se fosse uma sinopse. Não existem grandes reviravoltas na trama, grandes lances dramáticos, quase nenhuma espetacularidade. O filme resume-se a mostrar a evolução de uma situação cotidiana e seus desdobramentos. A lista abaixo conta mais ou menos tudo o que acontece nos seguintes filmes:

- Menino precisa encontrar amigo para devolver caderno;
- Menina perde dinheiro na rua e precisa resgatá-lo;
- Teste de atores para um novo filme
- Procuram-se atores de filme em uma cidade destruída,
- Homem se passa por cineasta famoso e isso gera problemas;

Os desdobramentos dessas ações cotidianas, tão desprovidas de uma dramaticidade clássica e de uma espetacularidade a priori são, contudo, exploradas de forma altamente densa, poética e impregnada de sentimentos, fatos esses que têm a ver, como será o assunto de outro capítulo, com uma poética também muito particular.

O que é importante frisar é que, por exemplo, não existe, ou ainda, existe de forma somente marginal um cinema iraniano espetacular, apoteótico. Uma das maiores evidências desse fato é a própria inexistência de filmes de gêneros cinematográficos. Não existe um policial iraniano, um filme de terror, um filme de comédia, drama, romance, suspense etc. Não se consegue classificar esse cinema em uma videolocadora, a não ser como arte, ou novidade, ou qualquer outro epíteto abrangente o suficiente para

descartar um enquadramento de gêneros. Ora, o gênero é assentado sobre a perfeita assimilação dos códigos narrativos, basicamente em cima do cinema americano, e por decorrência, em cima de suas estratégias de retenção da atenção e de controle emocional sobre o público. Nada mais anti-americano, portanto, que um filme iraniano, que, a rigor, “nem tem história” para os padrões da indústria.

Esse enredo mínimo, esse quase minimalismo narrativo, comum também em outras cinematografias, (e nos vem a mente parte do cinema japonês, africano e chinês) reforça no caso do cinema iraniano uma crença na força das imagens realistas como capazes de revelarem algo sobre o real, conforme já mencionado. Assim, no filme “A Maçã” acompanhamos o cotidiano de duas irmãs que são mantidas acorrentadas em casa, para não fugirem e não sofrerem com a “barbárie” do mundo exterior. O filme é o lento e pesado cotidiano das filhas, a espera do pai, sempre atrás das grades. Apenas acontece um julgamento para saber se o pai está certo em sua atitude. Não há lágrimas, não há heróis, não há, enfim, gêneros cinematográficos: apenas uma ação se desenrola.

4.1.3 Atores não profissionais

É uma tendência comum no cinema, sempre que este procura acrescentar “realismo” em um filme, a busca por uma interpretação menos convencional (convencional, é claro, em relação a um registro interpretativo anterior). Uma das mais freqüentes estratégias de interpretação realista, visando a uma aproximação com o real de forma quase documental é o emprego sistemático de atores não profissionais nos filmes.

Atores não profissionais seriam capazes de deixar transparecer não só a sua verdade, mas a sua verdade física, isto é, sua maneira de agir e ser, exercendo aquelas atividades que costumeiramente realizam. A esse ganho de realismo, ganho de registro documental, soma-se freqüentemente o impacto originado por dois motivos: tanto o impacto do estranhamento causado por um ator não profissional, isto é, sem vícios interpretativos (o que é contestável, claro) quanto, principalmente, o impacto gerado pela identificação imediata do ator com o personagem.

Essa estratégia interpretativa pode ser encontrada no neo-realismo italiano, onde teve forte teorização (Fabris, 1996). Um momento particularmente inspirado dessa teorização é um pequeno artigo de Pier Paolo Pasolini, intitulado “O Medo do Naturalismo”.⁴⁴Nesse artigo Pasolini explicita o que era implícito para grande parte dos realizadores neo-realistas. Assim, diz o cineasta italiano que “se em um filme, eu quiser representar um carregador autêntico, então pegarei um carregador real e o reproduzirei em corpo e voz”. Não vou entrar aqui nas discussões geradas não só por esse artigo, mas também sobre a noção pasoliniana de cinema como língua escrita da realidade. Muitas vezes, a poética de um autor, desmente a sua teoria ou então, reafirma sua particular visão de mundo (como me parece ser o caso de Pasolini), mas o fato é que o artigo torna evidente que a utilização de atores não profissionais, principalmente representando sua vida, e portanto, reforçando a relação com o real são fatores essenciais para idéia de “reprodução do real”. Esta visão também é compartilhada por Teshome Gabriel que coloca no uso de atores não profissionais um dos elementos fundamentais do Terceiro Cinema, aqui já analisado. Parte importante dos cinemas novos, tanto no Brasil quanto na América Latina, utilizou atores não profissionais em suas produções que, em casos radicais como o de Sanjinès, muitas vezes dispensou totalmente o uso de atores profissionais.

Assim, seja como protagonista ou como elemento secundário da intriga ou como totalidade, a interpretação não profissional é estratégia recorrente de um cinema que

procura “revelar” o real, documentando o corpo e a voz das pessoas, geralmente em papéis desempenhados em suas próprias vidas cotidianas.

A noção de representar o seu próprio papel é central no novo cinema iraniano. Não é outra a mensagem de Makhmalbaf em “Salve o Cinema”. O tempo inteiro o próprio cineasta - e portanto, representando, também ele, seu próprio papel - diz aos aspirantes a ator que eles estão representando seus próprios papéis. Na verdade, para o diretor, somente quando os futuros atores “revelam” para a câmera a motivação real de sua presença ali, eles estão atuando. A interpretação real, para Makhmalbaf, é a interpretação da própria vida da pessoa. Em “Um Instante de Inocência” o guarda que foi esfaqueado quando jovem representa a si, enquanto alguém que quer representar em um filme que tem a ver com sua vida. O guarda é incumbido por Makhmalbaf de ser, além de ator, diretor do ator que o fará quando jovem. Assim é que vemos o guarda ensinando a um jovem o que deve fazer um guarda da época do Xá. Vemos o velho guarda ensinando ao jovem guarda tudo aquilo que deve fazer: como se comportar, como fazer plantão, como reagir a um ataque, como responder a uma pergunta de um passante. É inequívoca a intenção manifesta de que o jovem reproduza tudo aquilo que o velho guarda passou. Nesse sentido, Makhmalbaf mostra uma clivagem interessante que dramatiza a “impossibilidade” da interpretação para quem é sujeito de uma ação. Explico melhor: para o guarda, o jovem é incompetente para reproduzir, tanto fisicamente quanto psicologicamente o seu estado de espírito, na época (e também agora, diga-se). De certa forma, o guarda reproduz a dificuldade original de um diretor que precisa estimular seus atores a interpretar. Mas como estimular, se os atores não vivem ou não viveram os dramas que só o diretor conhece ? Essa angústia da impossibilidade da representação por alguém que “interpreta” uma ação verdadeira é admiravelmente exposta nas aulas de interpretação proporcionadas pelo velho guarda. Pelo final do filme, inesperado, quando os atores jovens deveriam reproduzir a cena do esfaqueamento, mas, rebelando-se contra essa ordem dos diretores, preferem a reconciliação, tenho a impressão de que Makhmalbaf mostra não apenas que o que se

⁴⁴ in Paolini, Pier Paolo. “Empirismo Hereje”, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982. Pgs 203 a 204.

passou poderia ter ocorrido diferente, que é hora de purificar os erros do passado, mas também que os atores só podem representar aos seus próprios sentimentos – e nunca a sentimentos dos outros.

“Um Instante de Inocência “ é amplamente metanarrativo. Ele comenta portanto a própria noção de interpretação e a idéia de representar seu próprio papel. Vimos também como este é o caso de filmes como “Salve o Cinema” e sem dúvida, “Close Up”, onde literalmente todos os atores representam a si mesmos, inclusive o diretor. Contudo esta preferência por atores não profissionais pode ser encontrada também em obras claramente ficcionais, lineares e com uma narrativa estruturada de forma clássica. Tal é o caso de dois filmes paradigmáticos dessa tendência: “Onde Fica a Casa de Meu amigo” (1986), de Kiarostami e “O Jarro” (1991) de Ebrahim Forouzesh.

Os dois filmes acima citados são abertamente ficcionais. “Onde fica a Casa de Meu amigo”, inspirado em uma poesia de Sorahib Sapheri é a história de um menino que ao regressar para sua casa, percebe que ficou com o caderno do amigo dele. Para o menino é imperioso encontrar seu amigo, pois de manhã, durante a aula, o professor repreendeu esse mesmo aluno por não realizar os deveres em seu caderno, mas numa folha avulsa. Caso a cena se repita, além da humilhação em classe, o aluno reincidente nesta grave “falta” será expulso da escola. Ora, o filme é o resumo das desventuras do aluno para encontrar, sozinho, durante uma tarde e uma noite, a casa de seu amigo, que fica em um povoado vizinho. Assim, Ahmed (o aluno) parte numa jornada pelas vielas das ruas pobres da periferia do Teerã. Nessa jornada ele encontrará diversos personagens que, lentamente, o guiarão até o seu destino, não sem percalços e, cujo resultado final não será bem sucedido: Ahmad encontrará a casa do amigo, mas não o amigo, de modo que a busca foi em vão. Ahmad retorna para casa e põe-se a fazer sua lição. No dia seguinte, já em sala de aula, quando o professor pede para ver a lição do dia anterior, Ahmad entrega o caderno pra o amigo, que, cabisbaixo, espera pela punição. Ahmad, contudo, durante a noite fez a lição do amigo, evitando o final infeliz.

Esta intriga singela, absolutamente linear em sua narrativa foi recebida pela crítica iraniana como “ um filme, talvez próximo do documentário, realizado com sutileza e inteligência.”⁴⁵ Os personagens do filme, comparados por outro crítico iraniano como próximos dos de Kurosawa, Flaherty, Olmi e De Sica são “Verdadeiros e suas dimensões humanas”.⁴⁶ O filme ganhou o primeiro prêmio do Festival de Cinema Iraniano em 1986 (FAJR), o Leopardo de Bronze e diversas distinções em festivais internacionais. O impacto causado pelo filme no cinema iraniano contemporâneo é descrito por Hormuz Kéy como gerador de opiniões profundamente contrárias. De um lado acusou-se o cineasta de retratar “muito fielmente” realidade e por isso ele seria negativo. Por outro lado, o filme foi louvado por mostrar as mazelas do sistema educacional iraniano.

Ora, qualquer que seja o ponto de vista adotado para a crítica do filme, o elemento central em discussão, como mencionado textualmente na imprensa da época, é a clara noção de que o filme era não apenas realista, mas quase um documentário de uma determinada situação social. Assim, mesmo como obra ficcional, me vem a cabeça aquelas *Blurred Boundaries* de que fala Bill Nichols e a noção de docudrama como categoria mista. O fato é que tanto o protagonista, quanto as demais participações secundárias são feitas por atores não profissionais o que ajuda a relacionar o filme com o real. Assim, a interpretação do filme é contida, quase sem diálogos. Pode-se dizer que a encenação distancia-se de um modelo clássico de representação, onde há uma evolução psicológica do drama. O filme basicamente exhibe Ahmad à procura da casa do amigo, mostrando através dessa intriga a completa separação entre o universo infantil e o adulto.

Kiarostami amplia relação entre os personagens e o real mais ainda quando em 1992, no filme “Vida e Nada Mais” parte junto com seu filho para uma região devastada por um terremoto. O pretexto desse filme é simples: o diretor e seu filho querem saber o

⁴⁵ in “Le Cinéma Iranien”, pg 116.

⁴⁶ op cit, pg 116.

paradeiro de duas crianças que atuaram no filme “Onde Fica a Casa do Meu Amigo ?”. Com esse pretexto, Kiarostami mostra que a vida continua, apesar dos pesares, apesar de um cataclisma tão grande como um terremoto. Assim as pessoas reconstroem suas vidas, como os dois meninos, marcados pela experiência do filme, mas igualmente personagens de sua própria vida.

O uso de atores não profissionais, portanto, colocando o peso do real, o peso da “não representação clássica” como elemento de verdade e de documentação de pessoas e vidas é um traço dominante do cinema iraniano. Cinema esse que, vale lembrar, mesmo com o enorme prestígio obtido junto ao público interno e externo, não conseguiu criar um *star system* próprio. Não existe um “grande ator” ou uma “grande atriz” no atual cinema iraniano (antes da revolução havia) e nem mesmo a profissão de ator existe de forma auto-sustentável.

Tal fato é notável pois em outros momentos da história do cinema, o uso de atores não profissionais e a tendência documental não impediram o surgimento de grandes estrelas, atores e atrizes, como no cinema neo-realista, em grande parte do cinema latino-americano e Oriental. Tal fato merece ser melhor analisado, mas possivelmente pode ser remetido às questões básicas dos problemas da representação no contexto muçulmano.

Qualquer que seja o motivo, contudo, uma coisa é certa: a interpretação não profissional não é um fator de menor importância dentro do quadro do traço estilístico documental do cinema iraniano.

Encerro essa pequena digressão com uma citação de Kiarostami, que para mim, sintetiza os argumentos expostos acima, da forma como é vista pelo mais influente dos

diretores iranianos: “A pureza dos gestos é muito mais fácil de encontrar entre pessoas que nunca viram uma câmera de filmar, ou mesmo um filme na vida”.⁴⁷⁴⁷

4.1.4 Câmera, montagem e décor

O uso da câmera favorece o traço documental no cinema iraniano por duas características recorrentes, aparentemente contraditórias: O uso de câmera na mão e o uso de uma perspectiva fixa, da câmera. Imobilismo em tripé e movimentação de câmera na mão convivem no cinema iraniano e seu emprego intenso não só favorece o traço documental (como pretendo mostrar) como evidencia elementos singulares desse cinema.

Não me recordo de nenhum filme iraniano que não tenha pelo menos uma passagem com câmera na mão. Por certo, parte desse emprego é devido ao fascínio pela liberdade provocada pela utilização do som direto, pela primeira vez em 1979. Não só o som direto, mas a importação de equipamentos cinematográficos mais modernos, feita pela Fundação Farabi, possuem uma relação direta com essa dominante estética. O som direto, de certa maneira, repetindo a história do cinema direto (dessa vez como farsa) proporcionou o mergulho das câmeras nas ruas e é nítido o interesse por esse cenário natural. Kéy (1999) mostra como o ir e vir dentro da cidade é quase uma obsessão do novo cinema iraniano. Temos esse movimento de peregrinação constante, pelas ruas, em quase todos os filmes aqui citados: “O Balão Branco”, “Onde fica a casa de meu amigo”, “Um instante de inocência”, “Através das Oliveiras” e sem dúvida em “Gosto de Cereja” (1997, Kiarostami) que pode ser definido quase que como um *road movie*

⁴⁷

⁴⁷ Citado por Leon Cakoff em artigo para o jornal Valor Econômico, 14/12/2000.

urbano, de caráter metafísico.⁴⁸ A câmera se compraz em passear pelas ruas da cidade, exibindo em muitos casos a destruição provocada pela guerra (“Bashu”, Beyzai, 1986) como por um terremoto (“A Vida e Nada Mais”, Kiarostami, 1992). É comum a visão de cenários em ruínas, ou a reconstrução de um país que sofreu oito anos de guerra com o Iraque, sofreu ainda a Guerra do Golfo (1990-1991) e sofre de constantes catástrofes naturais, como são os terremotos. Esses exteriores destruídos são freqüentemente citados por críticos como uma referência direta ao neo-realismo italiano (e aí é impossível contar o número de vezes em que se cita “Roma Città Aperta”!), mas o ponto é que eles apenas são a consequência dos fatos recentes da história do país. Essa história é mostrada pela câmera na mão, nas ruas, com ou sem som direto, porém conferindo ao ir e vir dos personagens um aprofunda inserção em sua geografia diegética. Assim, passamos a conhecer as ruas e a vida nas ruas e nas casas do Irã de uma forma que nunca havia sido antes mostrada ao mundo. É indubitável portanto o papel desempenhado pela câmera na mão, nas ruas quase sempre, descrevendo um país isolado no mundo. Para uma mente ocidental, creio, a visão do filme iraniano (ficção ou não) estará sendo sempre indissociável do conhecimento sobre um real revelado (real não conhecido antes, e portanto, o filme é assertivo sobre o real). Esse “conhecimento” gerado pela câmera na mão, nas ruas, esse conhecimento de um “modus vivendi”, até então estranho, aproxima as distâncias entre o Irã e o resto do mundo.⁴⁹

Se a câmera na mão é uma constante, por outro lado, também o é a extrema contemplação da câmera, em longos planos seqüência.

A situação básica da camera como contemplativa merece uma reflexão um pouco mais aprofundada. Percebe-se de maneira leve, uma influência do cinema de Tarkovski em certos filmes iranianos, - Tarkovski fez muito sucesso no Irã. A contemplação da câmera responde a dois imperativos: um de ordem estética, isto é como elemento de

⁴⁸ Esse filme lembra muito “Verão nas Cidades” de Win Wenders, embora o autor nunca tenha manifestado essa influência.

significação no filme e outro mesmo de ordem cultural. O islamismo e a cultura iraniana são pontuados pela contemplação, pela reflexão, pela absorção do homem na paisagem. Trata-se de uma instância culturalmente percebida em toda a vida iraniana, e islâmica, e não apenas nas artes. Ausência de velocidade, a contemplação, a fixação de um ponto do universo, são assunções de sabedoria por excelência, de fervor religioso ou místico. Sobre esse assunto, complexo, pois no caso do cinema sugerem uma determinada imanência do real, vou tratar mais tarde, em razão de sua íntima conexão com a elevada visão poética do cinema iraniano.

Nesse momento gostaria de comentar esteticamente a câmera contemplativa e o grande número de planos seqüência desse cinema, remetendo-me à montagem entre os planos.

A montagem do atual cinema respeita, com raras exceções, a continuidade e as regras básicas da decupagem clássica. É clássica a montagem em “Onde fica a casa do meu amigo?”, “O Jarro”, “O Balão Branco”, “Crianças no Paraíso” e tantos outros. A montagem, em si, não provoca estranhamento. Contudo, ao contrário da montagem clássica invisível cuja essência é a construção do sentido da cena, de forma dramaticamente precisa, a montagem nos filmes iranianos, tanto entre planos, quanto entre cenas e seqüências, é estruturada de forma a menos dramática possível, isto é, trabalha mais com justaposições do que com paralelismo. A montagem em um seqüência quase não narra, não trabalha muito com planos detalhe, com campo, contracampo e outras técnicas já bastante codificadas do cinema narrativo clássico. Não se trata portanto de uma montagem que procura reforçar um determinado significado de uma cena, mas apenas expor situações. Para usar um termo emprestado de Gaudreault, ela é mais uma mostração do que uma narração.

⁴⁹ O crítico da Folha de São Paulo, Luiz Carlos Merten, neste jornal, em 11/05/2001 comenta como agora, depois do conhecimento da vida iraniana provocado pela visão primeiros filmes, passou a entender melhor a vida e o cinema iraniano e portanto, a criticá-los.

Com isso não pretendo dizer que os filmes não são narrativos, pois o são absolutamente. Apenas quero enfatizar que a estrutura de suspense dramático, o campo-contracampo, o plano detalhe são usados de forma o menos freqüente possível. Não só a seqüência é pouco cortada em planos, como os cortes, salvo os de continuidade básica, não são realizados em função de um momento de corte preciso, de uma necessidade única, de um sentido inevitável para a cena. Enfim, o momento do corte, quase nunca é previsível, como antecipação de um sentido “natural” da história. Por isso mesmo, a câmera freqüentemente se detém no plano, “mais do que deveria”, mais do que seria a lógica da narrativa clássica. Gostaria de mostrar esse ponto com alguns exemplos.

Em “Close Up” há uma seqüência que ilustra verdadeiramente esse sentido, direi, não óbvio da montagem. Trata-se do momento, logo no início do filme, quando um jornalista investigativo junto com policiais, vai à casa do pai de família ludibriado, com a intenção de prender o falso Makhmalbaf. Durante o trajeto, o jornalista comenta o furo de reportagem que tem nas mãos, e como será importante a prisão do impostor. A seqüência cria a expectativa do encontro com o acusado. Assim que o carro chega junto à casa onde se dará o encontro o jornalista sai do automóvel e entra na casa para identificar o falso cineasta. Não vemos esse encontro. A Câmera permanece com os guardas no carro. O jornalista então volta e avisa aos policiais que podem executar o seu trabalho, pois a queixa é legítima, não se trata do verdadeiro Makhmalbaf. Os guardas saem do carro e o jornalista prepara sua máquina fotográfica. Ele precisa registrar aquele momento. Então, os guardas entram dentro da casa, mas a câmera não os acompanha. A Câmera permanece no exterior, na rua, junto com o jornalista que espera. Temos então um longo momento onde nada acontece, um momento em suspenso na narrativa: passa um avião, o jornalista chuta uma latinha no chão que fica rolando interminavelmente pela rua. Finalmente, abre-se a porta e o acusado aparece. Em plano geral, o vemos entrando no carro, junto com os guardas.

O que essa seqüência comunica ? Em primeiro lugar ela abdica totalmente do “instante decisivo”, para usar uma expressão do fotojornalismo. A Câmera e a

montagem simplesmente não escolhem estar nos momentos de maior interesse dramático: 1) O momento onde o falso cineasta é desmascarado, 2) O momento da prisão. Quando finalmente o acusado aparece, nenhum “Close-Up”, nenhuma montagem frenética, nenhuma agitação, nenhum campo contracampo. Nenhum paralelismo óbvio entre o jornalista que espera (do lado de fora) e a prisão que ocorre na casa (do lado de dentro). Enfim, nenhuma tensão da ação, como se a expectativa gerada pela prisão ficasse sem conclusão dramática. Provavelmente - e isto digo em hipótese - o maior desconforto gerado por um filme iraniano junto a uma platéia domesticada pelo cinema americano não ocorra em função da narrativa, que é linear, nem com a interpretação, nem mesmo com as intervenções reflexivas, cuja característica básica é serem menos metalinguísticas do que assertivas sobre o real, mas sim com a quase total ausência de uma gramática de montagem nos termos clássicos. O que pode deixar o espectador “confuso” é o fato de que o corte não é pré-anunciado, não se designa previamente, não é óbvio como uma consequência natural do sentido da cena e da seqüência.

No único filme onde a montagem paralela faz parte da estratégia narrativa, a saber “Um Instante de Inocência”, este recurso é tão desconstruído, tão desdramatizado que, quando a montagem paralela ocorre, ela termina o filme, sem a total conclusão da ação. Explico melhor.

“Instante de Inocência” procura desvendar as motivações mais profundas que fizeram com que um então jovem idealista e fervoroso muçulmano, Mohsen Makhmalbaf, fosse capaz de esfaquear um guarda da polícia do Xá, com o pretexto de roubar-lhe a arma. O filme procura reconstituir o momento do esfaqueamento. Todo ele, portanto, é a preparação da cena fatídica, que levou o diretor à prisão.

Para reconstituir tal cena, dois jovens atores são dirigidos por dois diretores: de um lado, o guarda orienta um jovem que fará o seu papel, quando da milícia do Xá, 20 anos antes; de outro, Makhmalbaf orienta o rapaz que o fará quando jovem.

O terço final do filme é dedicado ao ensaio geral deste encontro. Sem se comunicarem, cada diretor ensaia seu ator jovem. Duas ações, portanto ocorrem: de um lado o guarda, de outro o diretor. Em uma galeria iraniana, o jovem guarda está de prontidão. Na mesma galeria o jovem cineasta prepara com sua prima o plano de assalto ao guarda. Ações simultâneas ocorrem, mas o diretor mostra uma sequência após a outra, como se elas não ocorressem no mesmo espaço e no mesmo tempo. Fica claro para o espectador a farsa: não realizando a montagem paralela de duas ações simultâneas, as sequências sugerem uma sucessão temporal que não condiz com o tempo real. Isso faz com que vejamos o mesmo acontecimento duas vezes, como se tivesse ocorrido duas vezes, uma vez com o guarda, outra vez com o cineasta. Ou seja: a situação espaço temporal simultânea e contígua é tratada de forma duplicada. Vemos tudo duas vezes, a mesma ação sob dois pontos de vista, esvaziando portanto seu paralelismo e o suspense dele decorrente. No final do filme, quando efetivamente ocorre uma situação de paralelismo e suspense correlato, vemos o guarda esperando pelo jovem cineasta enquanto este caminha com sua prima pela galeria. De um lado a angústia da espera do guarda, que sabe que será abordado, de outro, a tensão do ataque. Plano em um lado, plano em outro lado. Suspense: o que ocorrerá no encontro das duas ações que correm paralelas? No momento de suspense supremo, quando as duas ações convergem e tornam-se uma única ação, a imagem é congelada. Vemos o que teria sido o encontro dos dois, guarda e cineasta, agora reinterpretado pelos seus novos protagonistas: o guarda entrega uma flor, o cineasta entrega um pão. Sob esta imagem fixa, sobem os créditos finais. Assim, mesmo este suspense proporcionado pela montagem que antes já havia sido suficientemente desdramatizada, quando ocorre, não acontece plenamente. Propõe antes a reflexão, a dúvida, do que a certeza de uma conclusão.

Trata-se de um dos momentos mais belos do cinema iraniano, uma das sequências preferidas do diretor. O comportamento da câmera e a montagem portanto mais mostram do que narram de forma clássica. Essa “mostração” ampla da câmera e da montagem ajudam a reforçar o traço documental, condicionam, por assim dizer, nossa visão, pois esvaziam o caráter intrinsecamente ficcional dos filmes iranianos.

4.2 Não falar senão por poesia: ênfase poética do novo cinema iraniano

“Poesia é um aspecto central de nossa cultura, talvez mais do que em qualquer outro país. E é isso que nós iranianos temos em comum. A poesia confia na metáfora. Agora que temos tanta censura no Irã, a metáfora é um instrumento perfeito, porque você pode dizer uma coisa e significar outra.”

Shirin Neshat⁵⁰

“Em minha casa o que está sempre fora de lugar são os livros de poesia”
Abbas Kiarostami⁵¹

Um dos aspectos mais notáveis (e notados) do atual cinema iraniano é o seu caráter eminentemente poético. Assim como sua vocação realista e o traço documental, apontado anteriormente, a poesia como traço estilístico marca profundamente o cinema iraniano e há uma clara percepção da crítica cinematográfica de que o filme iraniano é essencialmente poético. Esta percepção pode ser amplamente comprovada pela recepção do cinema iraniano nos círculos críticos e principalmente na crítica e resenha jornalísticas que peremptoriamente classifica esta cinematografia como “poética”.

O epíteto “poético” tem sido aplicado a filmes tão díspares como “A Maçã”, uma espécie de documentário híbrido bastante dramático na caracterização feminina, quanto, sem dúvida, à obra do principal cineasta iraniano, Abbas Kiarostami . Os longos travellings de “Através das Oliveiras”, os vastos planos do campo em “Gosto de Cereja” e as paisagens curvas de “O Vento nos Levará” são associados à poesia, bem como, é claro, todo esse quase gênero que são os assim chamados “Filmes de crianças”, como “Balão Branco”, “Filhos do Paraíso”, entre tantos outros títulos. Não se pode portanto falar em cinema iraniano sem falar em poesia.

⁵⁰ Shirin Neshat é cineasta, fotógrafa e artista plástica iraniana radicada nos EUA. Declaração reproduzida de sua entrevista à Ricardo Calil, in Gazeta Mercantil, 29 de junho de 2001.

⁵¹ Declaração de Kiarostami concedida à Leon Cakoff e reproduzida no Jornal Valor econômico em 14 de dezembro de 2000.

Neste tópico pretendo discutir o que vem a ser a poesia no cinema iraniano após a revolução, destacando os seguintes pontos: a tradição poética que existe na cultura iraniana (e persa) e o tipo de poema cinematográfico que pode ser considerado o filme iraniano. No primeiro momento terei que recuar um pouco minha análise, avaliando questões extra-cinematográficas, de caráter histórico cultural. No segundo momento descreverei uma breve revisão teórica do conceito de poesia no cinema, onde irei procurar vincular a poesia cinematográfica iraniana a uma visão profundamente marcada pelo realismo e pelos poderes revelatórios da imagem.

Passo portanto ao detalhamento dessas questões.

4.2.1 A Tradição da poesia

A poesia marca profundamente a vida cultural iraniana. Considerada a mais antiga e também a mais importante das artes iranianas, herança da Pérsia, todos os comentadores parecem unânimes em reconhecer o caráter intrinsecamente poético do povo iraniano. Isso por vezes é notado em tom de lamentação, quando vemos por exemplo o principal dirigente da Fundação Farabi explicando a falta de roteiros de qualidade, segundo ele, pelo baixo desenvolvimento do gênero romance e das narrativas de enredo no Irã.⁵² Contudo, o mais comum é notar a profunda consciência do fenômeno poético no Irã, explicitada na citação de Shirin Neshta que serve de epígrafe a este tópico e também observável nos próprios artigos publicados nos Boletins do Festival de Cinema Iraniano (FAJR) realizado anualmente em Teerã. Noushabe Amiri, por exemplo, em um artigo intitulado “A Função Social do Cinema Iraniano” e publicado no boletim da décima edição do festival, não só coloca em perspectiva a poesia iraniana, como aponta o atual cinema iraniano como perpetuador dessa tradição poética, em que o poeta, fazendo poesia, age também como um comentarista de sua situação social. Nesse

⁵² Ver a entrevista de Mohamad Dagdou contida em “Le cinéma Iranien” de Hormuz Kéy.

sentido, historicamente falando, a poesia iraniana é percebida como a mais política e mais crítica de suas artes.⁵³

Essa mesma visão é compartilhada por Hormuz Kéy que afirma textualmente que “ a sociedade iraniana é de essência poética”⁵⁴ num dos raros momentos em que seu estudo foge do escopo intrinsecamente histórico-social que o caracteriza. Kéy mostra não só a visceral ligação da poesia com o Irã, como aprofunda a discussão, desenvolvendo uma hipótese sociológica amplamente aceita no Irã, sobre o particular desenvolvimento de sua poética. Segundo esta tese, após a invasão árabe e a conseqüente islamização do mundo persa, com suas consideráveis restrições e controle sobre as formas de manifestação artística, foi desenvolvida na vida iraniana, a partir do zoroastrismo um pensamento islâmico de caráter místico exemplificado pelo sufismo, que encontra na convergência da poesia com o misticismo o verdadeiro caminho profético do Islã. A corrente sufista rejeita a intermediação dos mulás, prega a experiência mística direta e influenciou toda a arte iraniana após o Islã, da literatura à música, gerando, ainda segundo Kéy e outros autores, uma arte altamente alegórica, que abusa das metáforas. Nela, filosofia, poesia e mística sufista encontram-se indissociavelmente atadas, expressas por poetas fundadores da nova língua persa como um Mowlawi Rumi, Faridudin Attar (com seu magnífico poema a Linguagem dos Pássaros), Hafez, Ferdowsi, Omar Khayyam, entre outros. Poesia persa, de base sufi, caracteriza-se pela elevada elaboração da linguagem e pela codificação de mensagens, seja pela alegoria e metáfora, seja pela composição sonora do próprio significante poético e o número de radicais que compõe uma palavra, transmutada para um valor numérico associado outros significados.⁵⁵

⁵³ Amiri, Noushabe, “The social Function of the Iranian Cinema” in Bulletin of the 10 Festival of Films from Iran.

⁵⁴ Ver op.cit pg 209.

⁵⁵ Para entender a altamente sofisticada, complexa e multitemática construção poética sufi, uma boa leitura introdutória é o livro de Shah, Idries “Os Sufis”, São Paulo, Ed Cultrix, 1993. Segundo o autor o ideal do sufi “é estar no mundo mas não ser dele”, não acatando nenhum dogma religioso, onde a iluminação é atingida pelo amor como extase poético. Por isso, ainda segundo Shah, os poetas foram e são os maiores divulgadores do sufismo, utilizando uma linguagem secreta e metafórica. Outro poeta sufi persa Nizami é citado como exemplo desse raciocínio. Diz Nizami “sob a linguagem do poeta jaz a chave do

Assim, parece evidente para a intelectualidade iraniana que a metáfora poética, isto é, dizer uma coisa e significar outra, é um elemento constituinte da própria tradição cultural iraniana, como estratégia de sobrevivência a todos os tipos de censura. Por esta razão, em uma entrevista de jornal, como uma trivialidade uma cineasta iraniana pode firmar a importância da metáfora e da poesia iraniana quase como um lugar comum, fora de discussão.

Essa interpretação, de cunho sociologizante, pareceu-me e parece-me, por vezes um raciocínio absolutamente causal, linear e desprovido de mediações. Contudo, quando um mullah interdita um filme iraniano ou estrangeiro sob a alegação de que há conteúdos nocivos à fé islâmica, passo a pensar como é usual em vários regimes autoritários os diversos sentidos sociais que são dados à obra por sua recepção particular. Assim é que um filme de certa forma pueril como “Onde Fica a Casa do Meu Amigo” é criticado por denunciar a fragilidade do sistema educacional iraniano, quando, pelo menos aparentemente, esta questão nem se coloca. Por conseguinte a interpretação é tanto mais arbitrária quanto mais metafóricos forem os sentidos que possamos atribuir à obra.

Ora, quaisquer que sejam as razões para essa visão, uma coisa é certa, e reflete a percepção imediata do povo iraniano: a noção da metáfora poética como estratégia de sobrevivência da manifestação artística e o depósito crítico encerrado por esse artifício é tido como explicação consensual para muitos aspectos do cinema iraniano, de partes do cinema de cunho feminista à esta imensa gama de filmes de crianças. Diversos diretores não hesitam em afirmar que refugiam-se nos filmes de criança para fugirem dos rigores da censura, devido à maior liberdade interpretativa concedida à criança.

tesouro”. Não vou entrar aqui na discussão aprofundada do sufismo, apenas permiti-me a esta digressão para mostrar a tríplice vinculação: Sufismo, Poesia e Metáfora, como constituintes de uma forte tradição cultural, mesmo no seio do próprio Islamismo.

Sem , portanto, aprofundar essas considerações, tudo o que estou procurando dizer é que o cinema iraniano herda, cresce e se desenvolve dentro dessa tradição poética, da qual é visto como continuador, sobretudo em seu período pós revolucionário (Kéy,1999). A própria escritura dos poemas sufis assume a construção de numerosas metáforas visuais e são poemas plenos de imagens a ponto de se afirmar que a intensa visualidade persa pode se desenvolver, sob o islamismo, pela poesia e pelas artes da tapeçaria que curiosamente, não adotaram a perspectiva renascentista, sendo freqüentemente uma tessitura narrativa, em diversos planos contíguos, como é comum em outras artes figurativas.⁵⁶ Assim, também a própria poesia iraniana é carregada de imagens, a ponto de um autor como Kéy afirmar que a fronteira entre poesia e cinema dissipa-se pois vários poetas fazem cinema com sua poesia e vários cineastas fazem poesia com seu cinema.

Percebida esta tradição, nesse ponto é que passamos a então desvendar a forma como o cinema apropria-se e retrabalha essa influência.

Nesse ponto, o estudo de Kéy perde-se um pouco, embora seja louvável por apontar algumas vinculações explícitas entre a poesia e o cinema iraniano. Assim é que mostra como os filmes de Kiarostmi “Gosto de Cereja” e o “O Vento nos Levará” podem ser interpretados como uma homenagem ao universo poético de Omar Khayyam; Aponta como o personagem do falso cineasta de “Close Up” é poético, como “Onde está a Casa do Meu Amigo” foi inspirado em um poema de Sepheri, entre outras vinculações semelhantes, também no caso de outros diretores. Kéy não vai muito além disso, sugerindo que seria preciso aprofundar em outro estudo toda a complexa relação entre a poesia e o cinema iraniano.

Se existe, como mostrei antes, uma herança poética indissociável no cinema iraniano, como esta poesia se manifesta em imagem e som ? Que tipo de poesia é a

⁵⁶ Ver artigo de Shahin Parhami “Iranian Cinema: Before the Revolution”, revista “Offscreen”, dez , 1999. O filme “Gabbeh” de Mohsen Makmalbaf apropria-se da tradição visual da tapeçaria para contar a história

poesia do cinema iraniano ? Como determinar o poético, neste cinema ? Estas e outras questões do mesmo escopo, pretendo abordar a seguir.

4.2.2 Poesia e Cinema

Não é fácil falar de poesia no cinema, pois a relação entre o poético e o cinematográfico nunca foi transparente. O que é poesia no cinema ? Responder a essa pergunta implica conhecer e revelar diversos pressupostos acerca menos da poesia do que do tipo de diálogo crítico que estabelecemos com o cinema. Afinal o que vem a ser cinema e o que pode ser a poesia cinematográfica ?

O fato é que desde o surgimento do cinematógrafo e principalmente a partir das vanguardas do cinema dos anos 20, principalmente do impressionismo francês, há um sem número de referências entre poesia e cinema, o filme como um poema de imagens, ou ainda usando outros termos, como Gance afirmava, como “Música da Luz”.

Esse sentimento difuso do poético no cinema, bastante tributário do encantamento com a reprodução “científica” da imagem em movimento e de um novo mundo revelado pelas imagens do cinema, tem possivelmente nas teorias da Fotogenia, a partir de Epstein, um de seus pontos culminantes, com seu elogio ao primeiro plano, prefigurando uma ontologia da Imagem Fotográfica, como ocorreria depois com Bazin.⁵⁷ O próprio Neo-realismo, com Pasolini e sua teoria de um cinema de poesia, por oposição a um cinema de prosa, levaria mais ainda adiante as considerações entre cinema e poesia, basicamente agora, não apenas pelo fascínio do próprio registro, mas sim também do estilo do cineasta.⁵⁸

poética de um amor não correspondido.

⁵⁷ Para uma introdução aos textos de Epstein sobre fotogenia e também para uma introdução ao pensamento de Bazin vale a penas consultar a coletânea de Xavier, Ismail (org.) A Experiência do Cinema, Rio de Janeiro, Graal, 1983.

⁵⁸ Pasolini, Pier Paolo. “O cinema de poesia” in “empirismo Hereje”, Lisboa, Assirio e Alvim, 1982.

O grande problema teórico das abordagens que relacionam cinema e poesia reside precisamente na dificuldade da vinculação do poético aos materiais expressivos do cinema, já que este como pretendia Metz,⁵⁹ é polifônico por definição, isto é, seus materiais expressivos são absolutamente diversos e só configuram sentido quando interrelacionados. Assim é que a maioria dos pensadores da relação entre poesia e cinema acabam mais defendendo uma estética do que validando completamente sua hipótese. Fica portanto muito fácil criticar suas posições, demonstrar suas incoerências (como, por exemplo, fizeram Eco e Metz com respeito às idéias de Pasolini) o que aliás não invalida o ideário poético do autor cinematográfico. A respeito mesmo de Pasolini, Michel Lahud (1993) já demonstrou em outra ocasião que sua teoria era a formalização de sua estética que em última instância correspondia a sua visão de vida. O mesmo se pode dizer de Epstein e as vanguardas francesas e de um Bunuel, por exemplo, herdeiro do surrealismo com sua visão onírica e ácida da vida.

Assim é que grande parte das tentativas de situar o poético no cinema fracassam, seja por definirem de forma muito vaga e ampla o poético, seja por propugnarem uma estética, ou ainda, muito frequentemente, por adaptarem conceitos de outras áreas, notadamente a literatura para o universo cinematográfico.⁶⁰

Onde outros mais importantes fracassaram, não tentarei eu definir o que é o poético, mas pretendo retomar a discussão a partir de outro ponto de vista. Se o poético

⁵⁹ Metz, Christian. "A Significação no Cinema", São Paulo, Perspectiva, 1977. Ver também *Linguagem e Cinema*, do mesmo autor.

⁶⁰ Recentemente, como exemplo do tipo de abordagem vaga - o que não quer dizer, aliás, inconsistente- recebemos em Campinas o Professor Dubois com sua Teoria do caráter de Potência da Imagem, isto é, o tipo de sensação, não controlada, não prefigurada de sentido, que qualquer imagem pode provocar no espectador pelo efeito de sua própria matéria. (seminário "Diante da Imagem, Campinas, 2001, IA). Com relação ao empréstimo das teorias de literatura, o mais notório é o uso da assim chamada "Função Poética", como Jakobson definiu um das seis funções da Linguagem em seu livro "Éssais de linguistique général", Paris, Minuit, 1963. O problema é que na linguagem escrita, a metassignificação provocada por um poema, torna-se muito mais evidente do que no cinema, obra, como disse antes, polifônica. É mais fácil atribuir o poético à estrutura sintática de um verso ou ao significado semântico proporcionado pela sonoridade e choque de suas palavras do que dizer o que faz uma sequência poética, se é a fotografia, a montagem, interpretação, a duração, o texto, a voz dos atores etc...

no cinema é fluido, se ele é tributário de uma proposta estética não será melhor menos determinar do que entender quais são os caminhos que o poético toma no cinema ?

Para entender os caminhos do poético no cinema, Eduardo Peñuela Canizal faz uma distinção fundamental. Afirma Peñuela que a história das relações entre poesia e cinema registra duas correntes muito fortes de pensamento, desde os primórdios do filme. Uma corrente, de cunho realista, enxerga a poesia no mundo e cabe ao cinema, através da câmera, captá-la. A poesia está nas coisas, o cinema registra e reproduz o poético, através, é claro, de suas propriedades cinematográficas (as lentes, a fotogenia, o primeiro plano, o movimento da câmera). O cinema consegue enxergar e registrar aquilo que o olho humano não vê, mas que já está presente, só não é percebido como tal; Já para outra corrente, o poético está no material significante do filme, nas secretas conexões que a montagem faz explodir, em suma, na opacidade do relato.⁶¹

Peñuela mostra como as duas visões têm parte da razão, pois no fundo são complementares. Se a câmera pode registrar um mundo poético, esta operação não é isenta de uma forte construção, de uma enunciação elaborada e sobredeterminada pelas intenções do registro, como também por mais metanarrativo que seja o relato, ele, no caso do cinema, em algum momento ancora-se na referencialidade do visível. Assim, voltando a questão da polifonia fílmica, dizer se o poético está no mundo ou no relato é como descobrir quem nasceu primeiro, portanto é uma falsa questão, ou mesmo um problema insolúvel.

Ainda segundo o autor, o poético estaria na ambigüidade potencial da imagem que, mostrando uma coisa, pode estar significando outra, pela confluência polifônica dos seus mais diversos materiais expressivos. Trata-se de uma sugestão vinda de Barthes, que ao propor a existência de um técnica poética por oposição a uma técnica retórica, mostra como a conotação poética ocorre a partir da própria denotação. Assim, num

⁶¹ Peñuela, Eduardo . "Cinema e Poesia" in Xavier, Ismail (org) "O Cinema no Século", Rio de Janeiro, Imago, 1996.

filme, o próprio plano que denota e é a referência de algo existente no mundo, pode, por culpa de sua própria matéria, atingir registros conotativos poéticos. Há algo visível e algo invisível na imagem. O poético fílmico seria a expressão dessa ambigüidade.

Ora, para meu objeto de estudo, o que importa é reter essa consideração básica de que há duas formas mais comuns de se enxergar a poesia no cinema e se não são excludentes (como creio ter demonstrado acima), claramente apontam para estratégias criativas diversas. Enquanto uma corrente prima pela referência, pelo real, numa espécie de realismo revelatório, outra visão aponta para a construção metanarrativa. Enquanto uma trabalha mais o registro, outra ancora-se mais na montagem, uma para a integridade e “naturalidade” da imagem, outra pela fragmentação e elaboração do discurso.

Ainda que essas distinções possam ser frágeis, ainda que os procedimentos sejam intercambiáveis, claramente elas configuram sugestões estéticas, apontam visões de cinema e de mundo. Com base nessa dualidade, e na conotação poética que se estabelece a partir do significante fílmico, gostaria agora de comentar quais são os caminhos trilhados pelo poético no cinema iraniano pós revolucionário.

4.2.3 Que tipo de poesia é a poesia do cinema iraniano ?

Em “Através das Oliveiras” (Kiarostami,1994) o cineasta Abbas Kiarostami conta a história de um diretor de cinema, que explicitamente é o seu alter ego. O diretor no filme está filmando em um vilarejo a 350 km de Teerã, nas montanhas, numa paisagem verde, campestre, onde houve um terremoto que afugentou seus moradores. O diretor, no filme, ao filmar, mostra a história paralela de Hossein, um jovem desempregado e analfabeto, que apaixonado pela estudante Tahereh, tem seu amor rejeitado por esta. O motivo declarado da recusa de Tahereh é uma interdição colocada

pela avó, que passou a ser responsável pela jovem, pois seus pais faleceram no terremoto. A avó diz que não pode dar a filha em casamento a um jovem pobre, que não tem casa e é analfabeto. Hossein, como não poderia deixar de ser, mantém-se profundamente infeliz e em todo o filme procura saber se a jovem amada também lhe recusa o amor, isto é, se ela o ama ou não e se seria capaz de casar com ele, apesar da interdição da avó.

Esta é em resumo a história do filme “Através das Oliveiras”, vencedor da palma de ouro em Cannes em 1994. Este filme assim, como “Gosto de Cereja” (1997) e “O Vento nos Levará” foi percebido por alguns críticos como uma homenagem ao universo poético de Omar Khayam. O que pretendo mostrar é em que exatamente consiste essa poesia fílmica, e quais são as estratégias poéticas mais utilizadas pelos cineastas iranianos.

Nesse sentido, gostaria de citar uma passagem de Através das Oliveiras onde o personagem que faz o diretor explica para um ator um pouco do seu método de direção. Indagado pelo diretor sobre o motivo pelo qual estava filmando no campo, se estava querendo mostrar belas paisagens, o diretor explica. “É preciso fugir do lugar comum, não ser óbvio”. Em seguida, mostra algumas casas abandonadas. “Essas casas não tem pessoas, mas possuem almas, as almas dos que viveram nelas”. Então convida o ator a falar com as casas. O ator faz uma saudação, diz “Salam”, mas evidentemente não escuta nada. Sua voz perde-se no vazio. O diretor então explica que é preciso falar alto. O ator então grita “alam” e ouve o eco de sua voz. “Mas isso não vale” diz ele, foi o eco. O diretor então replica: “Fale qualquer coisa”, ao que o ator passa a chamar o nome de seu próprio filho. O filho, que estava próximo escuta e responde, mas o pai disse que não era nada, que esperava uma resposta das casas. O diretor explica: “Essas casas só respondem à duas frases: Olá e Até Logo. Diga Olá e até logo e elas responderão”. O ator ri, percebe a brincadeira e despede-se do diretor. Então subitamente, ouve-se um estalo e uma grossa rajada de vento: rasga as montanhas. Por um momento o espectador não consegue discernir o que está ocorrendo. Trata-se do vento? Mas tão de repente? Em seguida surge um carro, perambulando por uma estrada acessória. O que ocorreu? Existem relações entre as coisas?

A explicação do método do diretor sugere um paralelo interessante de análise do comportamento do poético no filme. O que acontece nessa sequência é o que ocorre com grande parte das imagens dos filmes iranianos: a ambiguidade.

A ambiguidade das imagens que provocam um certo nível de estranhamento é, na minha avaliação, o elemento central da poética iraniana. Poética, sem dúvida, totalmente baseada numa visão revelatória do real, mais do que na construção do relato. É como se o real se auto revelasse poético pelas lentes do diretor, que enxerga o poético no mundo, nas coisas.

É como se nós, os espectadores, tivéssemos que prestar bastante atenção à nossa volta (ao filme, à natureza, aos homens”, para dialogar com eles e ouvir suas respostas que “não são óbvias”. Ao invés do clichê, a contemplação, o silêncio. Ao invés da certeza, a dúvida, o mistério, a ambiguidade. Sabemos que nada acontece: as casas vazias não respondem aos nossos apelos. Mas é como se as escutassemos. É como se houvesse uma resposta. Uma resposta que projetamos? Talvez. Ou quem sabe não é o vento que é ativo, não é ele quem simbolize um sopro, um espírito e alento, tanto dos mortos, quanto da natureza? Porque aquele vento ali, porque aquele barulho (aliás o vento é quase personagem de alguns filmes do Kiarostami)? Tudo explicado diegeticamente, perfeitamente cabível, verossímil, mas profundamente estranho, ambíguo. É como se houvesse duas mensagens sempre: uma ao nível da leitura plana, imediata, narrativa: vejo o que acontece na minha frente, existe um transcorrer de uma ação. E outra mensagem de nível mais profundo, mais metafórico: os sentidos da ação, os profundos significados que são pelo espectador projetados e visualizados no filme.

Do ponto de vista cinematográfico, essa ambiguidade reside numa permanência, numa duração da imagem, numa adesão ao transcorrer temporal. Essa adesão ao transcorrer obriga o espectador a ver com mais vagar uma imagem, permite-lhe a exploração plena do quadro e principalmente, esvazia a questão do sentido principal da cena e da sequência, visto que este não é “óbvio” no filme iraniano.

Aliás, esta ambigüidade, esta dúvida, é também uma característica dos principais protagonistas do cinema iraniano. Tahereh ama ou não a Hossein ? O filme acaba e não sabemos, os sentidos são amplos. Duas cenas ilustram bem essa ambigüidade amorosa. Uma é quando, em um intervalo nas filmagens, vemos Hossein tentando saber de sua amada se ela o ama. Tahereh está lendo um livro e não olha para Hossein que monologa e pede-lhe um sinal de seu amor. Hossein pede para que sua amada, caso o ame, vire uma página do livro. A imagem fixa-se em Tahereh por um bom tempo e nós, espectadores, esperamos que ela vire o livro ou demonstre alguma reação. Nada acontece. A imagem corta para Hossein que continua monologando sua infelicidade. Volta-se então para Tahereh que parece que irá virar uma página do livro. Mas ele irá virar a página do livro porque o ama, ou porque já se passou muito tempo e ela já leu aquela página do livro. Tahereh segura a página, acaricia o papel. Parece que irá virar o livro. Mas o diretor chama os dois para recomeçar o filme. Do mesmo modo na longuíssima seqüência final quando Hossein acompanha Tahereh por uma longa trilha na montanha, tentando descobrir se ela o ama ou não, vemos os dois personagens perderem-se no horizonte, afastando-se do espaço visível da tela, em direção ao fundo, até desaparecerem de quadro. Sabemos, pressentimos, que Tahereh continua muda, enquanto Hossein insiste por uma confirmação. De repente, vemos Hossein parar de andar e voltar correndo em direção da câmera. Felicidade por uma confirmação amorosa? Desespero? Raiva? Não sabemos, pois o filme acaba. Termina, aliás, sem a palavra FIM, como é usual nos filmes do diretor, para quem os filmes nunca acabam, continuam com o espectador.

São dois exemplos extremos de grande contemplação, de adesão ao transcorrer, de leitura não óbvia, ambígua, dentro de um registro realista e às vezes mesmo documental. O que o diretor estará querendo dizer? O que significam seus personagens? Qual a sua verdade? A verdade que é revelada em “Close Up ?”, no close de um personagem que também é ambíguo, ele mesmo um louco, um apaixonado pelo cinema ou um golpista ? Ambigüidade das crianças, extremamente adultas em seu comportamento, em suas determinações, mas pueris em sua visão de mundo, estranhamente obcecadas com

pequenos detalhes cotidianos. Adulto ou criança? O próprio filme de criança, como já disse, metaforicamente elabora outros sentidos para além do relato visível.

É do mesmo modo que esta ambigüidade se instala mesmo em um filme documentário, de cinema direto como “As Classes Primárias”, onde Kéy, por exemplo, anotou uma inspiração de “ternura poética, de linhagem mística e esotérica”, como diz o autor “*Malgré son aspect réaliste*” (1999, pg 213).

É justamente o contrário: trata-se do aspecto realista, rapidamente identificável quanto ao seu sentido na narrativa o que permite este singular estranhamento poético, esta ambigüidade entre o dito e o revelado, entre o que vemos e o que entendemos, entre aquilo que conseguimos saber e aquilo que temos que interpretar ativamente.

É nesta tensão, volto a afirmar, realista, entre a leitura narrativa da imagem e sua conotação poética, nesse estranhamento provocado tanto pelo personagem, quanto pela situação que são construídas as grandes cenas poéticas do cinema iraniano. A metáfora é construída sobre a própria imagem realista, sem o artifício de “elementos simbólicos”, ou de indicações, alusões, “poéticas” da montagem. É claro que existem exceções, alguns paralelismos óbvios e alguns símbolos poéticos que forcem a conotação poética, como é o caso do filme “A Maçã”, onde, evidentemente, a própria fruta remete para significados distintos e metafóricos para além do visível. Porém mesmo nesse filme, a ambigüidade persiste. A idéia mesma da Maçã, como elemento simbólico, foi sugerida pelas duas irmãs que não somente adoravam esta fruta, como foram filmadas com ela, em estilo documental quando a TV foi acompanhar o processo de guarda das filhas na justiça. Isto é, mesmo este elemento simbólico já estava lá, era diegético, no documentário, e as cenas explicitamente metafóricas, como é o caso da famosa cena final em que mãe cega das meninas tenta alcançar com a mão a maçã jogada pelos meninos, acontece como uma construção de suspense interrompido, como é o caso da também famosa seqüência final de “Um instante de Inocência” quando o desenlace da

ação é interrompido, é congelado em imagem fixa, cabendo ao espectador interpretar, julgar por si mesmo.

4.3 Crianças no Paraíso: Uma tradição do cinema iraniano

Um dos aspectos mais notórios do cinema iraniano é a grande ênfase desta cinematografia na realização de filmes tendo a criança como centro temático. Esta ênfase pode ser verificada do ponto de vista quantitativo e qualitativo. Não existe, por exemplo, nenhum grande cineasta iraniano contemporâneo que não tenha pelo menos um título baseado em crianças. É também lugar comum considerar que o próprio “estouro” do cinema iraniano nos circuitos mundiais é devido ao sucesso do filme de Panahi, “O Balão Branco”, talvez o grande “hit” iraniano, com roteiro de Kiarostami. Numericamente a presença desse tipo de filme é tão forte que existem hoje prêmios no Festival de Cinema do Teerã dirigidos ao melhor filme de crianças e existem algumas instituições de fomento e produção ao filme de crianças como o Centro Para o Desenvolvimento da Infância e Adolescência, onde começaram tantos cineastas, inclusive Kiarostami, realizando documentários infantis. Trata-se de uma evidência absolutamente inquestionável, a ponto de alguns críticos e pesquisadores se referirem a este tipo de filme como um verdadeiro gênero em um cinema que não tem os gêneros clássicos do cinema ocidental (como por exemplo, numa analogia, o filme de dança seria um gênero do cinema indiano), ou ainda definindo de maneira mais explícita, nas palavras de Jamsheed Akrami, cineasta e estudioso do cinema iraniano, autor de um documentário sobre os cineastas do Irã como “Um gênero fílmico iraniano, por excelência”.⁶² A presença desse tipo de filme é tão forte que recentemente tem levado

⁶² Ver o artigo de Akrami, Jamsheed, “the Childhood of the Dispossessed: Images of Children in Iranian Films” in the “Catalogue of the Ninth Annual Festival of Films from Iran”, Chicago, Film Center, 1999. O filme de Akrami “Friendly Persuasion”, (EUA, 2000) é o primeiro documentário que tematiza o cinema iraniano pós-revolucionário, baseando-se sobretudo nos depoimentos dos diretores iranianos. O filme dedica uma parte importante de seu tempo a se interrogar quais os motivos que fazem ter tantos filmes

alguns cineastas, como o próprio Kiarostami (que não realiza mais filmes sobre crianças) a criticarem uma nova geração que, nas palavras do diretor”, “Apenas repetem velhas fórmulas de filmes sobre crianças”.⁶³

Ora, para um diretor da importância de Kiarostami chegar a pensar em fórmulas, como chegamos a falar correntemente sobre fórmulas do cinema ficcional, é lícito supor um certo grau de codificação dramático-narrativa que permitiria reforçar a idéia de gênero para o filme de crianças, como aventado acima.

Não tenho interesse em investigar aqui, se este tipo de filme, dizendo melhor, esta ênfase temática chega a constituir um gênero ou quase isso para essa cinematografia. Quero apenas dissertar sobre alguns pontos que fizeram e fazem com que as crianças ocupem um papel tão importante para o cinema pós-revolucionário. A consideração sobre o gênero merece um outro estudo, decerto bastante relevante, mas que não cabe nesse momento. Assim, gostaria de descrever as principais razões e visões acerca desse fenômeno iraniano, para em seguida me deter sobre aspectos gerais, de conteúdo e forma desse “quase” gênero.

Como tudo no cinema iraniano, também o filme de crianças não pode ser explicado de forma unilateral, esquemática e determinista. Há um conjunto de razões no Irã Pós-Revolucionário e no seu horizonte cinematográfico que foi capaz de gerar as condições necessárias para o desenvolvimento original desses filmes, levados às telas por cineastas de excepcional talento e afinidade com os problemas da infância. Há aspectos históricos, políticos, sociais e estéticos nessa opção preferencial pelas crianças e provavelmente um estudo mais detalhado acabará percebendo, como outros autores já

sobre criança no Irã. Os próprios diretores encarregam-se de ensaiar suas hipóteses diante das câmeras e algumas dessas opiniões utilizaremos aqui para fundamentar este estudo.

⁶³ Segundo Leon Cakoff no jornal “Valor Econômico”, 14/12/2000

sugeriram (Kéy,1999) uma profunda identidade entre a visão de mundo de uma criança iraniana e a própria situação do país, após a revolução. Como comentário provocador e poético, gostaria de parafrasear e dizer que se o western seria o cinema americano por excelência, o filme de crianças é a essência do cinema iraniano. O grau de simbiose é tão profundo que arrisco-me a dizer que passamos a ver os filmes iranianos muitas vezes intermediados por essas crianças, através da visão delas. Mas deixando essas belas e impressionistas sugestões para outro momento, passo a comentar os motivos desse “fato”.

4.3.1 Por quê tantos filmes sobre crianças ?

A principal argumentação que explica o sucesso desses filmes é a relativa liberdade figurativa da criança dentro do panorama artístico e cinematográfico do Irã. Não poucos cineastas afirmam que filmam com crianças, principalmente meninos, porque sobre eles não recaem os pesados códigos de censura em que por exemplo está submetida a mulher ou relação do casal. De fato, não existe qualquer menção à representação da criança na arte islâmica, salvo, é claro, no caso da menina, onde já a partir de 9 anos, existem restrições sobre sua figuração.

Esta liberdade figurativa possibilitada pela criança, fazendo com que ela seja freqüentemente o protagonista do filme, implica uma visão do mundo pelos olhos de uma criança, isto é, um ponto de vista a partir da criança. Kiarostami explicitamente menciona este fato quando diz que mesmo não mais fazendo filmes sobre crianças, procura sempre enxergar o mundo pelos olhos delas. Acredito também que a opção pela criança favorece a representação de um mundo onde o sexo e a representação erótica possam ser mais facilmente sublimados, dissimulados ou mesmo inexistentes. Não que a criança exclua a possibilidade do sexo, apenas que torna menos árida a abordagem dos relacionamentos por sua visão pré-púbere. É impressionante, mas não se consegue

verificar qualquer alusão ao sexo como uma dimensão humana, ou mesmo à sensualidade e erotização dos corpos no cinema iraniano, salvo, talvez, como breves sugestões em alguns poucos filmes como “Gosto de Cereja”, de Kiarostami, onde existe uma menção homossexual e à “Gabbeh” filme amoroso, onde a sensualidade dos olhares, do tema, e da representação plástica são evidentes. Tudo isso pode parecer uma questão de somenos importância, mas de fato não o é. Um grande problema dramático do cinema iraniano é a representação do casal. Em primeiro lugar, o casal precisa ser casado na vida real para representar a relação. Em segundo lugar, o casal não pode se tocar e a mulher só pode tirar o véu caso esteja na presença do marido. Ora, como, naturalmente isto é uma imposição da censura, pois não corresponde em absoluto à própria vida cotidiana do Irã, onde a mulher já possui um grau de emancipação muito maior do que na época do Xá, em virtude do seu acesso e estímulo à educação superior e ao trabalho – até mesmo pelos homens estarem em guerra e serem escassos no país – é compreensível o malabarismo dos cineastas para representarem dramas familiares. Assim, crianças passam a ser imediatamente uma possibilidade representativa, e também não ela, mas os assim chamados personagens solitários, freqüentemente à margem, ou com algum tipo de busca pessoal, como por exemplo em “Close Up”, “Gosto de Cereja”, “O ciclista” e tantos outros filmes onde o personagem encontra-se numa postura de isolamento social, num mundo absolutamente próprio.

A repressão figurativa e sexual à mulher já rendeu inclusive uma hipótese que, talvez de um ponto de vista ocidental, possa parecer determinista demais. Questionada sobre a razão da existência de tantas mulheres fazendo cinema no Irã (na verdade nem tantas, apenas chegam a ser 20% dos diretores, mas contudo possuem alta visibilidade, sobretudo nos festivais internacionais – O National Film Theatre de Londres, por exemplo chegou a promover em maio de 2001 um festival intitulado “As mulheres e o cinema Iraniano) – a cineasta e antropóloga iraniana radicada em Londres Ziba Mir-

Hosseni afirma que “O fato das mulheres não poderem representar fez com que elas fossem para trás das câmeras.”⁶⁴

Possivelmente esta hipótese não é correta por sua absoluta visão esquemática e linear do fato. Mas no que me interessa, ela é fundamental, pois atesta a imensa dificuldade da representação. Há restrições sobre a mulher, há restrições sobre o casal, mas não existem restrições sobre a criança.

Claro está que a escolha da criança não favorece apenas a liberdade figurativa e nem é a única razão dela. Para um cinema que procura utilizar atores não profissionais, para um cinema que procura uma pureza na interpretação, as crianças são uma verdadeira fonte de inspiração. Kiarostami, Majid Majidi, Makhmalbaf acham que a criança permite mostrar a verdadeira face do mundo, dizer coisas que pareceriam pueris ou ridículas a um adulto, ou mostrar uma perspectiva de sonho e de inocência, impossível na maturidade.⁶⁵ Sob esse prisma, a imensa linearidade e simplicidade narrativa de filmes como “O Balão Branco”, “Onde Fica a Casa do Meu Amigo”, “Filhos do Paraíso”, entre outros, onde a trama resume-se a uma única situação, com pouquíssimos “lances” dramáticos consegue se sustentar muito bem através do ponto de vista da criança, para quem as pequenas dificuldades cotidianas podem representar grandes embates éticos e heróicos. Sob esse tópico, mostrando como se desenvolvem algumas dessas tramas, irei abordar em outro momento.

Mas existe outra razão, talvez mais forte, para o crescimento e a escolha dramática da criança como protagonista do filme. É que o ponto de vista da criança possibilita o comentário social e político que não seria permitido de outra forma. A criança no cinema permite que se fale daquilo que normalmente não se poderia falar. Ela

⁶⁴ Ver a interessante entrevista da antropóloga e cineasta concedida à Maria Teresa de Souza contida no jornal Estado de São Paulo, 24 de junho de 2001. Ziba mostra como no Irã existe uma diferença grande entre a lei, o código e a realidade, mostrando como o incentivo à Educação feminina e À cultura gerou um paradoxo revolucionário. Mais instruídas, mais críticas, as mulheres pressionam por mudanças.

⁶⁵ Declarações contidas no filme documentário “Friendly Persuasion” (EUA,1999) de Jamsheed Akrami.

permite a visão crítica, ela problematiza os dramas mais reais e tocantes de um país. Nesse sentido, o uso da criança como elemento narrativo pode ser entendido como uma estratégia criativa para burlar a censura, para se mostrar uma coisa e se dizer outra. Como no mecanismo da poesia, a criança permite a alegoria e a metáfora, estimula o relato indireto de outros conteúdos latentes, mas nunca manifestamente explícitos.

Sobre este ponto, isto é, sobre o caráter alegórico e metafórico da criança como elemento central da representação filmica, parecem concordar os principais críticos e realizadores do cinema iraniano. Godfrey Cheshire afirma que ao filmes de criança “uma especialidade iraniana” permite o comentário social de forma oblíqua, em um estilo alegórico e indireto, através do desenvolvimento de conflitos íntimos.⁶⁶ Jamsheed Akrami, por sua vez, acredita que o filme de crianças seja “um gênero iraniano, por excelência” e entende que há filmes para crianças e filmes sobre crianças. Para Akrami, grande parte dos filmes de crianças do Irã não é dirigida às crianças mas sim sobre elas e seu universo. Um bom exemplo desse fato, para o autor, é o filme “Lição de Casa” (Kiarostami,1989), na sua opinião, o melhor documentário iraniano sobre as crianças, porém cuja compreensão é impossível para elas. Sob o pretexto de realizar meras entrevistas com alunos de uma escola, Kiarostami acaba revelando um lado profundamente cruel da realidade iraniana, no caso, a forte repressão e autoritarismo a que estão submetidos os jovens.^{67 67}

Isso não quer dizer que não existam filmes dirigidos às crianças e de plena aceitação por elas. A justificativa “demográfica” costuma ser apelada para dar conta do número de títulos de crianças. Afinal mais da metade da população iraniana de 60

⁶⁶ Cheshire, Godfrey “The Iranian Cinema” in www.pbsonline.com em 05/01/01. Cheshire foi ex-presidente da Associação dos Críticos de Cinema de Nova Iorque, em 1998. Atualmente, além de articulista de jornais e revistas está escrevendo um livro sobre o novo cinema iraniano para a Faber & Faber.

⁶⁷

⁶⁷ Akrami, Jamsheed. “The Childhood of the dispossessed: Images of Children in Iranian Films” in Catalogue of the Ninth Annual Festival of Films from Iran Chicago. Chicago, Film Center of Chicago, 2000.

milhões de pessoas tem até 15 anos (não se pode esquecer o genocídio masculino durante as guerras), constituindo-se uma das populações mais jovens do planeta. Assim a sociedade iraniana está sendo reconstituída por essas crianças que aos poucos e, muitas vezes de forma abrupta, vão assumindo um papel de maioria. Esta razão, como chamei, “demográfica”, faz sentido e é percebida como relevante para um diretor da importância de um Makmalbaf, que acredita que as crianças querem muitas vezes ver seus problemas retratados na tela, afinal elas fazem parte do Irã. Ebrahim Hatamikia, um diretor menos conhecido, porém bastante atuante nos filmes de crianças concorda com esse fato, comentando que o filme de crianças pode ser “o gênero iraniano puro”, o “Gênero da Revolução”, pois no Irã “...Existe uma população jovem. Você vê crianças por todos os lados no país, enquanto elas são menos visíveis nas ruas ocidentais,”⁶⁸.

Claro que a razão “demográfica” não explica este fenômeno totalmente embora contribua decisivamente para ele. O próprio principal impulsionador desse tipo de filmes, o “Centro para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente” tem sido a entidade produtora e fomentadora mais importante desse gênero, até mesmo antes da revolução. Outras fundações procuram também promover o filme de crianças pelo seu caráter “educativo” e para formar as novas gerações dentro de uma cultura islâmica. O cinema nesse caso, e para essas instituições é menos um produto de alta cultura e mais um produto de educação massiva, visto a sua ampla disseminação, penetração e popularidade em um país com baixo número de televisores e pouca programação de qualidade.

Assim, a razão demográfica e a necessidade educativa, justifica muitas vezes a produção desse tipo de filme, que aos poucos vai criando senão um gênero, uma escola, um estilo, a partir do grande sucesso nacional e internacional de alguns filmes e principalmente da influência dos primeiros filmes de Kiarostami. Há toda uma gama de cineastas que escolheu esse tipo de filme como sua principal vocação e não esconde essa

⁶⁸ Essas e outras declarações dos cineastas mencionados nesse estudo foram extraídas do documentário “Friendly Persuasion”, de Jamsheed Akrami, EUA, 2000.

influência, como são os casos de Panahi, Majid Majidi, Abolfazl Jalil, Ebrahim Foirouzesh, Poorabmad, Farhad Mehranfar entre outros (Akrami, 2000). Alguns desses diretores começaram como assistentes de Kiarostami e até hoje filmam histórias do mentor, como o caso de Panahi e seu sucesso “O Balão Branco”, roteiro de Kiarostami.

Com a criança, portanto, o comentário social fica justificado. À razão demográfica, somam-se as razões práticas (censura) e estética (o olhar da criança, sua sensibilidade). Tem-se assim um quadro desse cinema, sobre o qual, os diretores iranianos possuem elevada consciência. Com o filme de crianças “Você pode quebrar um monte de fórmulas” afirma Majid Majidi, para logo depois acrescentar: “As coisas que parecem falsas em um mundo adulto, são plausíveis no universo infantil”. Outro cineasta, Mahmud Kalari, comenta que “pela criança você pode entrar na arena social de forma mais amena. O ponto de vista da criança permite a análise de problemas que não seriam permitidos de outra forma. Pelas crianças, se pode mostrar os pais. Os diretores usam as crianças como desculpas para falarem dos pais delas.”⁶⁹

Assim, se o filme de crianças parece uma marca indelével do novo cinema iraniano, resta perguntar se existe algum eixo temático, alguma recorrência de estilo nesses filmes. Ou, dizendo de outra forma, como se desenvolvem e se manifestam os filmes de crianças? Do que afinal eles falam? Como os comentários sociais são construídos esteticamente?

Gostaria de mostrar o desenvolvimento desses filmes, a partir de agora, tendo como referências as discussões acima esboçadas, entendidas como grandes condicionantes desse tipo de filme e de sua extraordinária popularidade.

⁶⁹ op.cit.

4.3.2 A Criança como Estratégia

Em “Onde está a Casa do Meu Amigo” (Kiarostami,1986) fica evidenciada a brutal separação entre o mundo infantil e o mundo adulto. Somente um idoso, depois de muito relutar, é capaz de dar ouvidos ao menino e entender as razões de sua busca. A mãe não consegue entender porque o filho está tão agitado, na hora da lição. Pior: quando o garoto conta que apanhou por engano o caderno do colega, sua súplica não é ouvida. A mãe sequer ouve as razões do filho e em todos os momentos a criança está sozinha, em um mundo tremendamente adulto. As crianças recebem ordens e devem obedecer, existe um mundo adulto, que deve ser seguido e um mundo infantil que, para ser educado precisa ser reprimido.

No caso de Kiarostami, há ternura e poesia em sua câmera. Identificamo-nos com o garoto porque compartilhamos do seu abandono. A repressão não gera a revolta, pois a criança luta para restabelecer a verdade e a ética de seu mundo. Trata-se do mesmo caso do famoso “O Balão Branco” em que uma menina deve desesperadamente recuperar o dinheiro para comprar o peixe dourado, repetindo uma tradição familiar natalina. Ninguém a ajuda, a menina literalmente fica o tempo inteiro sozinha nas ruas. Em “Filhos do Paraíso”, dois irmãos, menino e menina, precisam revezar o único tênis que possuem, pois o do menino rasgou e ele teme revelar a verdade para os pais. Os meninos estabelecem uma verdadeira corrida contra o tempo, combinando locais de encontro pelas ruas do Teerã para trocarem de calçados a fim de assistirem suas aulas. Há solidariedade no mundo infantil, mas na sua relação com os adultos só há punição.

Em “O Corredor” (Amir Naderi,1985) mostra um pequeno andarilho, uma criança abandonada, que vive na mais absoluta miséria, nas ruas, e que só encontra a forma de alguém reparar na sua existência disputando e vencendo uma corrida. No caso

desse filme, Naderi mostra como a alegria dura pouco. Assim que a glória efêmera alcança o vitorioso Amirau, logo a abandona, restabelecendo sua condição miserável.

Em todos os casos acima e praticamente em todos os filmes de crianças, os jovens, adolescentes e crianças estão sozinhos, abandonados, perdidos ou em uma situação de comunicação impossível. A imensa angústia e a identificação com o personagem infantil advêm da colossal separação entre os mundos adulto e infantil. A dificuldade de comunicação amplia a carga dramática do filme, pois as crianças freqüentemente são portadoras de algum grande (pequeno para o mundo adulto) dilema ético. Quando o jarro que armazena água para uma escola no deserto iraniano racha, todos os colegas de escolha olham para o menino cujo pai é o único competente para consertar o estrago. O menino precisa convencer o pai a ajudar a escola (e ele viraria um herói), mas é lógico que o pai sequer se mexe, dando início a todo o desenvolvimento narrativo de “O Jarro”, filme menor de um especialista em filmes de crianças, Ebrahim Farouzes (1991). Farouzes radicaliza a solidão infantil com um singelo filme “ A Chave” (1986) cuja trama resume-se a mostrar a situação de um menino de 3 anos tendo que tomar conta de seu irmaozinho, pois a mãe, inadvertidamente saiu de casa trancando a porta. Quase sem diálogos, em estilo documental, o filme registra, de maneira poética e freqüentemente cômica, as desventuras do pobre garoto tendo que cuidar do irmão, dar comida, etc. O roteiro é de Kiarostami e foi produzido pelo Centro de Desenvolvimento da Infância e Adolescência.

Contudo, a verdadeira incomunicabilidade entre as gerações pode ser melhor entendida no filme de Kiarostami “Onde Fica a casa de Meu Amigo”, que já comentei anteriormente. Kéy (1999, pg 109) comenta que o filme é prototípico desse hiato comunicativo. Uma passagem ilustra bem essa questão. Trata-se da seqüência em que Ahmad, o menino, encontra o seu avô. Travam então um diálogo que vale a pena reproduzir:

Ahmad: Bom dia !

Avô: (sem responder) Onde você estava ?

Ahmad: Eu queria ir à Padaria.

Avô: Eu te perguntei onde você estava, não onde você ia !

Ahmad tenta explicar, mas é cortado pelo avô. É obrigado então a comprar cigarros para ele. Um amigo do avô, assim que o neto se afasta, estende-lhe um pacote de cigarros.

Amigo: Tome, eu tenho cigarros.

Avô: Mas eu também tenho!...Meu objetivo não era que ele comprasse cigarros, mas sim de educá-lo enquanto criança para obedecer mais tarde às suas obrigações sociais. Quando eu era pequeno meu pai me dava dez centavos toda semana e me batia a cada quinze dias. Acontecia dele esquecer de me dar o dinheiro, mas ao contrário, nunca se esquecia do meu castigo. Tudo isso era destinado a me educar, a fazer de mim alguém útil para a sociedade.

Amigo: E se a criança não te escutasse ?

Avô - Eu bateria nela. Como eu disse, meu pai não se esquecia jamais de me bater para me educar.

Amigo - Mas se a criança for disciplinada, se ela não fizer besteiras ?

Avô - Então eu arranjaría uma razão de corrigi-la a cada quinze dias, para que ela não esquecesse jamais...

A sociedade iraniana, muito apegada às suas tradições, à valores arcaicos, a um autoritarismo desmesurado e despropositual, sujeita às injunções de regras fixas, ordens, determinações, leis e imperativos de todo tipo, recebe uma crítica clara. Nesse filme muitos comentadores apontaram como o cineasta expunha as mazelas da sociedade

iraniana, exibindo todo o atraso de seu sistema educacional e expondo a família como centro reprodutor de uma ideologia rígida. Isso foi observado como um fator negativo, pois podia prejudicar a imagem do Irã. É muito fácil portanto, para o espectador perceber a semelhança de postura entre os ideólogos revolucionários que estabelecem determinações a serem cumpridas e o comportamento alienante e autoritário do mundo adulto por oposição ao universo infantil.

Kiarostami já havia mesmo explorado esse fato em dois belíssimos documentários: “Lição de Casa” (1989) e “As Classes Primárias” (1985). Os dois documentários registram o cotidiano escolar, em momentos chaves. Em “Lição de Casa”, de forma direta, como depoimentos, escolares respondem diretamente à câmera de Kiarostami, posicionada em uma sala de aula, às mais prosaicas questões: “ A que hora você acaba sua lição ?”, “Você assiste televisão”, “Você já recebeu algum elogio ou recompensa ?”, “Teus pais te batem ?”, “Você sabe o que é uma punição ?” Uma a uma as crianças vão respondendo às perguntas que aos poucos vão sufocando o espectador com o retrato de uma realidade dura, extremamente violenta e opressiva com o universo infantil. Todas as crianças apanham dos pais, algumas regularmente, e todas sabem o significado de uma punição. Quando perguntadas sobre recompensa, ou elogio, várias crianças pediram para que Kiarostami explicasse o significado das palavras, pois sequer podiam compreender do que estavam falando. Após a projeção de uma hora dessa película em 16 mm feita pelo Centro de Desenvolvimento, fica muito claro para o espectador um universo opressivo, nauseante, de ordens e leis ditatoriais. Ao fundo, alguns slogans revolucionários pintados nas escolas, do tipo “Viva o Islam, contra o ocidente” ou “À morte com Saddam Hussein” sugerem que também a revolução apropria-se dos mecanismos autoritários e impositivos para defender suas palavras de ordem. A base cultural repressora permanece, de forma imemorial, com ou sem revolução e o cineasta aponta isso como a causa de uma série de males adultos. São crianças que precocemente perdem a infância, perdem parte de suas vidas para o regime, tanto pela submissão aos imperativos, quanto, muitas vezes, pelo seu próprio abandono e peregrinação pelas ruas. Tal é o caso de “Corredor” e outros filmes, especialmente

“Bashu, o Pequeno Estranho” (Bahram Beyzai, 1986) considerado em várias listas como um das melhores obras pós-revolucionárias. Bashu é um garoto órfão de dez anos que refugia-se em um caminhão para ir para o norte, fugindo dos bombardeios iraquianos no sul do Irã. O jovem garoto chega a um pequeno vilarejo onde todos o rejeitam, visto como mais um refugiado, mais uma fonte de despesa e problemas. Uma mulher, cujo marido está na guerra, adota Bashu que passa a cuidar dos dois filhos dela. O filme mostra a luta da mulher para fazer com que Bashu, o pequeno estrangeiro seja aceito na cidade, como um ser humano, como outro filho seu. O filho é a luta corajosa e firme de uma mulher para quebrar os preconceitos e tabus de uma sociedade que, respeitando a regra, esquece a solidariedade. Uma passagem marcante do filme é quando o jovem Bashu lê em um caderno alguns slogans revolucionários dirigidos às crianças como “Pertencemos a um único país, somos as crianças do Irã” e coisas desse tipo.

Kiarostami mostra contudo que a criança sempre resiste e em alguns momentos ela volta a ser criança. É o caso da seqüência onde os escolares são obrigados a interromper uma brincadeira no intervalo para entoar hinos religiosos. Chateados, os meninos começam a repetir os refrões, mas logo, começam a gesticular de forma errada, parodiando a seriedade e gravidade do tema religioso. A metáfora coloca em questão o sistema educacional iraniano e não somente as classes primárias, motivo aliás, do outro documentário de Kiarostami que Kéy (1999, pg 99) considera uma crítica à organização tirânica escolar, semelhante a uma prisão onde “os prisioneiros recebem suas rações e punições”.

A impossibilidade de comunicação e a radical separação entre os mundos torna-se um tema explícito na prisão domiciliar a que são submetidas duas meninas no filme “A Maçã” de Samira Makhmalbaf. Temendo o contato com mundo exterior, temendo que as meninas percam-se dos valores morais da verdadeira religião e desvirtuem assim sua educação, um casal muçulmano isola suas filhas de todo contato com as ruas. Presas, elas não só não podem se comunicar, como mesmo entre elas a comunicação faz-se sem palavras. Durante todo o filme não ouvimos as crianças falarem e toda a sua

manifestação é gestual e expressiva, carregada de simbolismo. A cruel situação das meninas motivou uma denúncia dos vizinhos às autoridades que passam a julgar o comportamento anti-social dos pais. Os pais contudo, manifestam sua inocência: estão simplesmente protegendo suas filhas da crueldade do mundo exterior. Em nenhum momento, contudo, se dirigem às crianças para saber o que elas acham ou pensam: é como se elas não existissem como seres humanos, mas como bichos em uma jaula. Os pais sabem o que é melhor para elas, a sociedade sabe o que é melhor para elas, mas somente a câmera consegue uma aproximação com o universo densamente poético das duas. Uma sequência de grande impacto é quando as meninas são flagradas pela câmera, brincando juntas, olhando as grades que as separam do mundo exterior. Sem nenhum som somos inseridos no mundo particular das crianças e descobrimos que apesar de tudo, elas são crianças, que as duas teimosamente lutam para manter sua integridade em um mundo alheio ao sentimento delas. Não pode haver metáfora mais explícita da incomunicabilidade.

Esse mundo interior da criança, explicitado em pequenos gestos, em olhares, em rostos que exprimem um colossal abandono, frequentemente perdidos, mas não por isso desesperados, é um dos elementos essenciais para a compreensão da poesia nesses filmes. A ação heróica de crianças que insistem em repetir seus pequenos rituais, construindo uma pequena ética, uma moral que mantém uma pureza infantil, uma nobreza de sentimentos é a recorrência temática desses filmes. É a menina de “O Balão Branco” que ignora e é ignorada pelos transeuntes de um bairro iraniano em sua luta para resgatar o dinheiro que lhe permitirá comprar o peixinho dourado. É a odisséia de Ahmad em busca da casa de seu amigo. São as crianças de “Filhos do Paraíso” que combinam entre si um estratagema para usar um mesmo sapato. É “Bashu” que luta para ser aceito, de forma servil em uma aldeia do norte do Irã. É o menino de “A Chave” que assume a responsabilidade de cuidar de seu irmãozinho.

Todos esses filmes assumem de algum modo uma perda dentro do universo infantil. Seja uma perda material como o caso do dinheiro, ou do sapato, ou do caderno

ou seja uma perda física como a surdez do menino de “O Silêncio” ou de “A Cor de Deus” outro filme de Majid Majidi cujo protagonista, um menino cego, não pode ver as maravilhosas cores da natureza.. Essa perda, às vezes um abandono como o caso do órfão “Bashu” ou do menino de rua de “O Corredor” resulta, do ponto de vista da intriga, em um processo de resgate ou recuperação de uma condição plena. O problema é que a criança efetua sozinha este processo de recuperação pois não consegue comunicar ou dramatizar essa perda para o mundo adulto, ou para a sociedade. Kéy acredita que esse estado de coisas no filme infantil seja simbólico do abandono e isolamento do Irã após a Revolução, quando todas as referências políticas, culturais, sociais sofrem uma profunda mudança e partem em busca de uma identidade própria. O próprio cinema é refém , na sua opinião, dessa luta por identidade própria. Um cinema ao mesmo tempo islâmico e iraniano, fundado, sobre alicerces planejados , com profundos conflitos internos, como, já comentei anteriormente.

Contudo, os filmes de crianças, em sua maioria, não são feitos para elas, isto é, não objetivam a infância como público alvo. Como acreditar que a densidade de um filme como “A Maçã”, ou a sutileza de um filme como “Onde Fica a Casa de Meu Amigo”, possa ser assimilada pelo espectador infantil ? Sem subestimar a capacidade de apreciação do público infantil, as características da recepção e o intenso debate adulto sobre os filmes infantis, sugerem, como já disse Jamsheed Akrami, que o filme não é para as crianças, mas sobre crianças e mais, ainda, sobre a relação tecida por essas crianças em seu meio. Assim, menos do que a história de duas meninas, podemos entender “a Maçã” como uma crítica ao arcaísmo religioso e uma condenação explícita sobre a educação familiar, onde os parentes determinam a vida de seus filhos. “Onde Fica a Casa de Meu Amigo” foi interpretado pela crítica iraniana como uma denúncia das mazelas educacionais do país, seu sentido punitivo e dogmático. O documentário de Kiarostami, “Lição de Casa” não retrata o cotidiano de escolares e seus problemas particulares, mas a situação de medo e terror assumida desde a mais tenra infância face às autoridades (O pai, o Estado, A Escola, O Corão) que impoem uma submissão e doutrinação que podem explicar muito da violência, do fanatismo e da perpetuação no

novo regime de velhos males. Sobre este tema específico da autoridade sem limites, visto como um problema nacional, voltarei em outro momento desta dissertação.

Na verdade, os filmes de crianças, por serem esse quase gênero, ou o “gênero iraniano por excelência” acabam, evidentemente, refletindo os grandes temas do cinema daquele país. “Bashu” é visto como uma crítica às guerras sucessivas que arrastaram o povo iraniano por uma década, como a Guerra Irã e Iraque e a Guerra do Golfo. Difícil imaginar que os temas como esse pudessem ser diretamente abordados e aprovados por censores tão atentos às críticas ao regime e à religião. Assim, se a metáfora é a construção básica da poesia iraniana e também da veiculação dos conteúdos políticos, o filme de crianças assume o discurso metafórico quando elege a criança como protagonista. Trata-se de um protagonista que, limitado por diversas forças naturais e sociais, tenta manter ou reconstruir um código de ética próprio, uma salvação individual. Como Kéy (1999) anotou, se o cinema anterior à revolução focava a massa, o cinema posterior focaliza o indivíduo. É a libertação individual, a mudança íntima de cada iraniano que pode de fato fazer melhorar a situação, já que a revolução não trouxe a tão esperada mudança, nem melhorou os níveis de miséria e desgoverno. Essa vertente, essa visão, humaniza, suaviza o conteúdo político, a denúncia e abre caminho para a poesia e para a temática humanista, decisiva para compreender o momento revolucionário do cinema iraniano.

4.4 A Obsessiva Reflexividade

O personagem principal de “Nasséradin Shah, Ator de Cinema” (Mohsen Makhmalbaf, 1991) é Mirza Akkasbashi, historicamente o primeiro cineasta iraniano.

Akkasbashi era um fotógrafo iraniano que, após visitar a França, integrando a comitiva do Shah Mozafar (dinastia Gadjar), por ocasião da exposição universal de 1900, traz, a pedido do Xá, o cinematógrafo para o Irã.

No filme, antes de partir para a França, Akkasbashi está apaixonado por Atyeh (que significa “futuro”, em persa). Conversando com Atyeh, que só é vista pelo reflexo de um espelho, Akkasbashi pede para que sua amada o aguarde para celebrarem suas núpcias. Atyeh, contudo, lhe revela um sonho estranho que tivera: no dia do casamento, no lugar da noiva, aparecia o cinematógrafo como esposa. Attieh (o futuro) se confundirá, ao longo do filme, com o futuro do cinema, visto como a paixão de Akkasbashi.

Retornando da França, Akkasbashi não poderá sair da corte do Xá para reencontrar sua amada. Ao contrário, será presa do Xá, que simultaneamente repele e odeia o cinema, objeto de luxo da corte. Acusado de filmar a privacidade da família real, Akkasbashi é condenado à morte. Nesse momento, magicamente é transportado para 20 anos antes, na corte do pai do Xá, o sultão Nasseradin que pergunta afinal o que é o cinema para um dos seus sábios, Amir Kabir, que intervém em favor do cineasta, implorando pela suplica do Xá. Diz Amir Kabir: “Se você pode esperar um ano, cultive arroz. Se você pode esperar 10 anos, plante árvores. Se você pode esperar 100 anos, eduque um homem. O cinematógrafo, ele educa o homem”. Em seguida, enquanto Akkasbashi aguarda com a lâmina da guilhotina sobre sua cabeça, Amir Kabir prossegue explicando para o Xá: “Trata-se da Fotografia em movimento”. O Xá pergunta então ao

fotógrafo o que ele está filmando. Akkasbashi cita diversos roteiros reais do cinema iraniano. A guilhotina então desce e os roteiros vão sendo cortados, decepados. Quando o cineasta fala do enredo do filme “Haji Agha, ator de Cinema” o Xá pede para ver a engenhoca do cinematógrafo.⁷⁰

Akkasbashi projeta então o filme “A garota de Lor” e o Xá Nasseradin fica apaixonado pelo personagem feminino, a jovem Golnar. Golnar contudo é inacessível, pertence ao mundo das telas, e por mais que Akkasbashi projete a película, Golnar não pertence ao mundo real, mais sim a um ambiente fantástico do cinema. O Xá decide então aprender o cinema, tornado-se ator de cinema e progressivamente enlouquece. Akkasbashi é gilhotinado e o Xá vai em busca de Atyeh, reconciliado com o cinema.

Tal é em resumo o enredo deste filme de Makhmalbaf que é ao mesmo tempo estranho, complexo e absolutamente transparente em suas intenções. Makhmalbaf pretende contar a história do cinema iraniano de sua gênese ao período pós revolucionário, querendo buscar as razões do terrível mal entendido que ele até hoje provoca, fruto de um desconhecimento, de uma ignorância sobre o que ele é.⁷¹

Extratos de mais de 100 filmes iranianos de todos os tempos, cinejornais, vistas animadas, ficção, paródias, filme noir, suspense, filmes farsi, de dança, documentários, tudo está nesse filme, onde o tempo inteiro personagens de outros filmes dialogam com os atores do filme, contracenando com ele. Há um sem número de citações, referência cruzadas, planos narrativos, ações simultâneas, micro-metáforas. Em um momento achamos que estamos vendo um filme com ecos de Fellini, depois Eisenstein, cinema underground, dramas interiores, o filme é ao mesmo tempo uma parábola, uma metáfora e uma exaltação histriônica do cinema problematizado a partir de sua vivência

⁷⁰ Trata-se do terceira obra ficcional do cinema iraniano, de Ovanian, 1932. O filme de Makhmalbaf tira seu nome deste filme pioneiro que basicamente conta a história de um homem que era contra o cinema até que o cineasta para convence-lo do novo meio, resolve fazer um filme sobre ele. Assim, tornando-se um ator de cinema, Haji Agha reconcilia-se com o cinema.

⁷¹ As opiniões do diretor podem ser conhecidas através de sua longa entrevista concedida à Hormuz Kéy a respeito do filme e contidas no livro já citado do autor.

iraniana.⁷² O próprio personagem de Akasbashi é um sócio de Carlitos e toda a trama possui um humor burlesco, levemente lírico. Não existe paralelo desta obra com qualquer outra do cinema iraniano do qual ele seria um corpo estranho, não fosse exatamente pela escolha do tema.

O tempo inteiro “Nasseradin Xá, ator de cinema” fala de cinema e falar de cinema, sobre o cinema e principalmente com os meios expressivos do cinema é um dos principais traços estilísticos da cinematografia iraniana após a revolução.

A reflexividade é um traço distintivo tão forte do cinema iraniano que um crítico como Ahmad Sadri chega a classificar grande parte das obras iranianas mais recentes como sendo de uma “reflexividade obsessiva”⁷³. Se “Nasséradin Xá, Ator de Cinema” pode parecer um exemplo por demais singular no panorama pós-revolucionário (e de fato o é, por sua bricolagem) o que dizer então de “Close Up” onde um lunático se faz passar por um diretor de cinema ? E de “Salvem o Cinema” onde um irado diretor convoca uma multidão para ser ator de seu filme e lhe mostra que o cinema não é o que ela imaginava que fosse ? E de “A Vida Continua” (Kiarostami, 1991) onde um diretor fica procurando os atores do seu último filme e que por sua vez continuarão nesta busca em “Através das Oliveiras” (Kiarostami, 1994) ? Ou de “Um instante de inocência” onde o diretor não somente refilma seu passado, como literalmente mostra o processo de filmagem dessa história ? Ou, para terminar num último exemplo, como entender que durante o filme “As Nupcias de Bénis” (Makhmalbaf, 1988), de repente apareça o diretor, completamente fora do contexto diegético e num plano inserido , olhando para a câmera diga: “Eu sou Makhmalbaf e eu estou fazendo esse filme” ?⁷⁴

⁷² Trata-se de um filme único na cinematografia iraniana, infelizmente só exibido uma vez na França, nenhuma vez no Brasil ou Estados Unidos, porém já disponível em vídeo. Key consagra à análise deste filme mais de 20 páginas de seu estudo tamanha a sua importância alegórica. Para fazer uma analogia, é como se Glauber Rocha, bem no estilo de Terra em Transe, resolvesse contar a história do cinema brasileiro. Tal filme foi, evidentemente, censurado, foi pouco exibido no Irã e se tornou deficitário.

⁷³ Sadri, Ahmad. “ Searchers: The New Iranian Cinema” in *The Iranian*, Illinois, sep 1996.

⁷⁴ Pretendo explicar posteriormente esse plano. No momento basta verificar a sucessão de obras que tem o cinema como base reflexiva, o que se evidencia já mesmo pelo título das películas.

A aparição do diretor em cena, ou de um alter ego (por exemplo Akkasbashi), seu comentário em voz over, sua atuação, a exibição constante do material fílmico : Câmeras, projetores, películas, lentes, equipe de filmagem e o próprio fato (também obsessivo) de grande parte dos atores representarem seus próprios papéis, procuram mais mostrar do que esconder: o cinema se auto-revelando enquanto processo de fabricação humana, enquanto expressão de opinião e sentimentos particulares, o questionamento da representação diante das câmeras como elemento intrínseco do cinema , tudo isso não deixa dúvidas de que o cinema iraniano faz da reflexividade, do mergulho sobre si mesmo, sobre seu processo, uma de suas principais forças. Se existe uma janela para o mundo, esta janela não é transparente, parece querer dizer grande parte desta cinematografia que, volta-se para seus próprios problemas de constituição interna . É como se o “era uma vez”, a fabulação ficcional fosse o tempo inteiro interrompida pelo auto-referenciamento ao processo fílmico.

Ahmad Sadri comenta com muita propriedade que este auto-referenciamento, que pode parecer uma típica estratégia anti-ilusionista, não deve ser confundido como alguma coisa “programática”, isto é, como uma manifestação puramente ao nível da linguagem, do questionamento da construção fílmica. Antes, a obsessiva reflexividade de parte dos cineastas iranianos precisa ser analisada como a manifestação explícita de um posicionamento temático e político. Isto é, o diretor explicitamente mostra o seu papel de mediador do filme com a sociedade, porque a sociedade iraniana após a revolução sofreu, efetivamente, uma revolução cultural, antes de mais nada. Assim, o Ministério da Cultura é o ministério mais forte do governo islâmico e a busca do sentido implícito e explícito nas obras é também uma obsessão. Quando Makhmalbaf aparece em cena e diz que está fazendo um filme, ele está, na verdade, declarando uma autoria, em virtude de problemas causados por suas obras e como exigência de um tribunal islâmico. O cineasta de “Nasseradin Xá, Ator de cinema” alter ego do diretor, claramente explicita a posição de Makhmalbaf, cujos dois filmes anteriores foram censurados e confiscados e a analogia é apenas deslocada no tempo para a corte do Xá,

com seus comitês de censura.⁷⁵ Assim do mesmo modo “Salvem o Cinema” mostra didaticamente a opinião do diretor sobre o que é o cinema, sobre o que significa representar e sobre o papel autoritário que exerce o diretor.

A reflexividade portanto espelha a série de dilemas éticos, artísticos e políticos de um grupo de intelectuais que, tendo que construir um cinema islâmico, defronta-se com uma série de dúvidas, problemas e caminhos. É o que Hormuz Kéy definiu como um cinema de “auto-terapia”⁷⁶, um cinema profundamente decepcionado com os rumos revolucionários, desiludido por verificar que a Revolução não só não resolveu os problemas da época do Xá, como em algumas casos tornou-se ainda pior e mais intolerante. Ou como diz Makhmalbaf, em outra entrevista “Quando era criança queria salvar o meu bairro, quando cresci queria salvar o meu país. Hoje só quero salvar a mim mesmo”. Kéy efetivamente enxerga na “auto-terapia”, isto é, num cinema que duplamente se constrói, cinema e país, pela educação individual a principal corrente da cinematografia pós revolucionária em contraste com o cinema mobilizador anterior. É um cinema portanto voltado a si mesmo, aos seus diretores, que filmam-se uns aos outros, com roteiros dos outros, citando-se uns aos outros, num processo de forte auto-referenciação numa relação circular e quase umbilical.

A reflexividade está na base desse cinema então não por um processo de desconstrução de um cinema, digamos, ilusionista ou mistificador, não por querer revelar a linguagem cinematográfica (embora isso ocorra) mas porque ancora-se num

⁷⁵ A cobrança social sobre o sentido do filme, a intensa patrulha ideológica interna, a própria politização visceral da instituição cinema no Irã contemporâneo podem ser percebidas com agudeza no documentário “Mohsen Makhmalbaf: Unveiling an Islamic Filmmaker” de Shapour Daneshmand, EUA, 1997. Ao longo de 66 minutos 13 pessoas ligadas ao cinema iraniano comentam as obras do diretor procurando “revelar” suas intenções ideológicas. Trata-se de uma aula sobre como o iraniano pode enxergar nas obras de um diretor elementos de sentido que sequer possam ser suspeitados por uma visão ocidental. Em nenhum momento comenta-se estilisticamente o cinema de Makhmalbaf. Um exemplo desta visão ideologizada do cinema iraniano pode ser extraído de um comentário feito por um crítico iraniano ao filme “Gabbah”. Considerado vazio e sem sentido, idealista e falso, o crítico afirma que trata-se apenas de um filme “bem fotografado”. E logo acrescenta: “Mas tire as imagens desse filme, o que resta de roteiro então? Nada”. Seria o caso de argumentar que as imagens, bonitas ou não, provavelmente, não são a parte menos importante de um filme.

⁷⁶ Le Cinéma Iranien, pg 176 -181. Ver também a introdução do livro.

pressuposto ético-político originado pela revolução. O ilusionismo clássico encontra já muitas barreiras “naturais” para se estabelecer devido à censura que impõe severas restrições à interpretação, ao elenco, ao roteiro, ao filme de gênero, à espetacularidade. O único tipo de filme francamente ilusionista é o de crianças, onde, paradoxalmente a janela transparente do mundo se instala, devido, como já dito antes, ao maior grau de liberdade conferido às crianças em sua representação.

A reflexividade emerge portanto dentro de um contexto de recriação de um cinema, por oposição à tradição farsi, dominante antes da revolução e vista como perniciosa à nova educação islâmica. O cinema é visto como meio de educação e não de entretenimento e nesse sentido grande parte da reflexividade iraniana reproduz uma posição política, de maneira quase didática.

Esse didatismo faz parte do contexto reflexivo. Robert Stam já havia notado que a idéia de ensinar, de educar é característica de um cinema reflexivo apoiado naquilo que ele chamou de modo político.⁷⁷ A idéia é desmistificar e instruir, formar os espectadores não somente sobre o processo de criação filmica mas também da própria politização do discurso. Essa identificação política é tão forte que Makhmalbaf até hoje é visto no mundo árabe como o primeiro e principal cineasta islâmico, o porta-voz da revolução, aquele que foi escolhido pelos aiatolás para criar um cinema muçulmano. Mesmo com várias obras censuradas e confiscadas, mesmo sendo hoje um cineasta que abjurou parte do seu passado (como pegar em armas, visível no filme “Um Instante de Inocência”) o diretor não abandona o didatismo e “Nasséradin Xá, Ator de Cinema” claramente é percebido como uma obra contra a censura e também ao cinema farsi, mistificador.

⁷⁷ Stam, Robert. O Espetáculo Interrompido. Literatura e Cinema de desmistificação. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. Roberta Stam propõe de maneira um pouco esquemática a existência de três modos de auto-reflexividade, que podem se combinar: os modos político, lúdico e agressivo. Não importa aqui dissertar sobre a opinião do autor, apenas evidenciar a recorrência desse aspecto político na reflexividade.

A desmistificação operada pela reflexividade dos filmes iranianos, em direção a um cinema anti-ilusionista, ou anti-farsi, não tem contudo apenas ou exclusivamente um caráter político e agressivo com o espectador, mas também muitas vezes é um acontecimento lúdico, um jogo, uma brincadeira.

Em “Gabbeh” uma seqüência que ilustra bem esse lado lúdico da reflexividade é aquela em que o pretendente amoroso ensina em uma sala de aula um grupo de alunos sobre a magia das cores. Em um plano vemos o pretendente apontando para o céu. No plano seguinte só vemos a mão descendo de fora do quadro, com um bouquet de flores azuis. Assim, sucessivamente, são trazidas da paisagem vista da janela, flores amarelas, brancas etc. Trata-se de uma brincadeira, evidentemente, onde a graça singela reside na ruptura espacial da continuidade diegética.

Outro tipo de ruptura lúdica, dessa vez com a continuidade temporal, ocorre em “Um Instante de Inocência”. Duas ações simultâneas ocorrem, como em uma montagem paralela: de um lado o guarda com seu jovem aprendiz; de outro, o jovem Makhmalbaf com sua companheira. O paralelismo da ação é rompido quando o diretor quebra a continuidade temporal ao mostrar duas ações que ocorrem em tempos simultâneos de forma não paralela: primeiro ocorre uma ação integralmente, depois ocorre outra. O espectador sabe que as ações são simultâneas, mas elas são exibidas de forma não sincrônica, mostrando claramente o artifício induzido pela montagem clássica. O suspense, portanto é rompido e em alguns casos, a brincadeira chega a romper com a lógica narrativa. É o caso, por exemplo, da seqüência do roubo do vaso de flores do jovem Makhmalbaf. Vemos o jovem ator procurando desesperadamente pelo seu vaso e só então vemos o roubo deste. Assim, temporalmente o desespero pela perda do vaso ocorre antes de sua causa desesperadora. Mais ainda: assim que o vaso é roubado, *mantendo o mesmo espaço diegético e continuidade temporal*, vemos o jovem Makhmalbaf chegando esbaforido, atrás de sua flor. Como ele pode estar triste se o espectador acabou de presenciar o sumiço do vaso e *sabe que o jovem cineasta não estava lá?*

Esse espírito lúdico pode ser encontrado até mesmo em um filme de “tese” como “Salve o Cinema”, certamente o mais reflexivo e politizado dos filmes de Makhmalbaf. Nesse filme, que pretende abertamente refletir sobre o papel do cinema no aniversário dos seus 100 anos, temos algumas seqüências onde vemos o diretor, ele mesmo, lançando bombas imaginárias sobre um grupo de atores ou até atirando com os dedos em direção aos aspirantes a um papel em seu próprio filme. Makhmalbaf está emulando um ação de guerra, tal como imaginariamente deva acontecer no cinema, fazendo com que os atores apresentem respostas, também imaginárias, ao suposto bombardeio. Além do claro efeito cômico, o que vemos é uma paródia do cinema de ação, do cinema enquanto ficção espetacular, com tiros e bombas e fogos de artifício de toda espécie. O claro recado que o diretor procura deixar evidente é que o cinema não é uma paródia de cinema, que representar não é fingir, mas ser e que todos fazem cinema e representam quando aquilo que lhes é mais sagrado e interior se revela. O diretor quer salvar o cinema e para isso não hesita nem mesmo em se auto-parodiar, ao fingir ser um diretor autoritário, arrogante e torturador, mostrando aliás como o mecanismo de subjugação se perpetua pelo aprendizado. Fazer cinema, nessa visão, não seria brincar de titereiro, mas sim estimular a verdade íntima de cada um. A desmistificação operada vai mais longe ainda, portanto, ao sugerir o diretor que nem mesmo a sua função faz sentido, mas que todos são - ou podem ser - ao mesmo tempo atores, roteiristas, produtores e diretores de suas próprias vidas. Fazer cinema não seria dominar uma tecnologia, um conhecimento, mas deixar-se revelar pela câmera, que estaria apta a captar a verdade do mundo. Isso lembra muito a idéia do filme “Close Up” onde a câmera em primeiro plano sob o condenado está ali para protegê-lo, para resguardar a sua verdade, a sua história.

Outro exemplo lúdico de reflexividade pode ser extraído do filme “Nasseradin Xá, Ator de Cinema”, ele todo, aliás, levemente cômico. O cineasta é um sócia de Chaplin, e os atores dos filmes iranianos saem da tela como em a “A Rosa Púrpura do Cairo” de Woody Allen para contracenar com os atores do filme. Várias trucagens,

efeitos, slow motion, reversão do quadro, velocidade rápida, perseguições, duelos, puro “slapstick”, são utilizados para contar a história e fazer relacionar os personagens. A cena de Golnar que fez o Xá apaixonar-se por ela é repetida à exaustão, com diversas variantes e passa a ser um leitmotiv visual do filme, uma gag que percorre vários momentos da trama, sendo reproduzida por diversos personagens. As películas de celulóide, como seres vivos entram e saem do cinematógrafo, invadindo o palácio do Xá, batendo nele com um chicote, servindo de piscina delirante para seus banhos. A intensa visualidade desse filme, em preto e branco até os seus 10 últimos minutos, quando os filmes da revolução são exibidos sob a forma de clip em um clímax de caráter educativo, tratam o cinema como um fetiche cômico, como uma esposa, como “Atyeh”, como o futuro numa série de metáforas auto-referentes. A melancolia final e a clara moral suavizam um pouco o ar burlesco desse filme cujo tema é declaradamente o cinema iraniano, seus antecedentes, problemas, obsessões e esperanças. O filme seguinte de Makhmalbaf seguiu na mesma linha, “O Ator” (1992) onde um ator de cinema quer trabalhar apenas em filmes de “arte” mas é forçado pelas necessidades econômicas de sua família a atuar em péssimos filmes comerciais. Os mesmos atores de “Nasseradin” trabalham nesse filme que, embora menos famoso, é ainda mais cáustico contra os filmes “farsi” e a tradição anterior. A má impressão desse filmes sobre o público islâmico iraniano é tão forte que grande parte da população nunca foi ao cinema, identificado como algo demoníaco. O próprio Makhmalbaf, autodidata, não só tinha antipatia pelo cinema, chegando a brigar com sua mãe pra ela ir ver um filme, como até seus 17 anos nunca havia pisado em uma sala de cinema e só começou a ver filmes de forma mais freqüente quando foi convidado pelos dirigentes revolucionários a construir uma nova tradição cinematográfica.

O fato, portanto, é que a Reflexividade no cinema é mais um dos paradoxos revolucionários. A nova orientação islâmica ao decidir criar uma nova tradição cinematográfica, ao se opor ao cinema clássico ocidental (inclusive à exibição), ao filme farsi, ao propor o filme não como espetáculo, mas como formativo, estabelecendo uma série de códigos de representação, normas, e instâncias de censura, colocou naturalmente

o cinema como um assunto em discussão. O que significa fazer cinema ? O que pode ser um cinema islâmico ? Qual o limite da censura ? Essas questões são a ordem do dia de uma cinematografia e podemos acompanhá-las em cada edição do Festival Internacional do Filme do Teerã e nos numerosos debates internos. A própria “autoterapia” como diz Kéy, reveste-se de um caráter verdadeiramente íntimo, a partir do momento em que os intelectuais iranianos são cobrados sobre suas posições, tendo eles em grande massa participado ativamente da política presidencial do reeleito Khatami. A reflexividade, nesse contexto, aparece mesmo como “reflexo” de uma situação, de uma dúvida. Menos como um questionamento intrinsecamente negativista do padrão dominante do cinema industrial. Em “Salve o Cinema” o que está em jogo não é tanto “ a montagem invisível”, mas sim o que pode e deve ser o cinema, como instrumento de libertação, de educação do homem. Quando personagens da imensa maioria dos filmes iranianos são não atores profissionais e reproduzem de fato suas vidas, o que está em questão é menos a contestação de um modo representativo do que a resposta a uma exigência tanto de censura quanto de mais realismo, como já apontei antes. Richard Pena, curador da Film Society of Lincoln Center, tradicional reduto das exibições internacionais do filme iraniano, relata em suas visitas ao Festival Internacional de Fajr, Teerã, o impacto no público de um filme como “Doce Agonia” (Ali Reza Nezhad,1999) onde maridos e mulheres na vida real podem fazer seus papéis de marido e mulher e eventualmente mostrar algum contato físico, recontando uma história real de suas vidas.⁷⁸

Essa “autoterapia”, esse mergulho na praxis cinematográfica talvez tenha no filme “Vida e Nada Mais” de Kiarostami (1992) uma de suas maiores obras. Nesse filme, um cineasta e seu filho visitam uma região devastada por um terremoto. Eles querem saber do paradeiro de duas crianças que atuaram no filme “Onde Fica a Casa de Meu Amigo (Kiarostami,1987). Kiarostami ficcionaliza o papel de um diretor de cinema, claramente seu alter ego, e discute o que significa fazer cinema em um país como o Irã, em ruínas. As pessoas seguem tocando suas vidas, a vida continua (em francês o título desse filme é “Et la vie continue”) e o acontecimento de um filme é

⁷⁸ Pena, Richard. “Being There: The Tehran Film Festival” in Film Comment, June, 1999.

É esse “explorar o humano em suas múltiplas dimensões”, esse aspecto “humanístico e poético”⁷⁹ que tornam o cinema iraniano paradoxalmente tão particular e universal.

Dentro desse quadro “humanista” um dos grandes temas é a crítica à tradição, percebida como a fonte de perpetuação de males seculares como o autoritarismo desmesurado, entendido como um grave problema nacional. A repressão autoritária, o medo do castigo e da punição paterna podem ser observados em filmes como “Onde Fica a Casa do Meu Amigo”, “A Maçã” e mesmo em “Salvem o Cinema”, em níveis diferentes. No primeiro filme, Ahmad sofre terrivelmente porque antecipa a punição do amigo por não trazer a lição feita; do mesmo modo sofre com a impossibilidade de comunicação com seus pais e com o mundo adulto e sofre ainda para libertar-se das ordens familiares que o impedem de alcançar o seu objetivo. Ahmad só pode descansar quando cumprir sua missão e se por um lado pode salvar o amigo, pode sofrer a punição por não obedecer aos pais. Está, portanto, o personagem, entre duas escolhas angustiantes: não fazer nada e sofrer pelo amigo, ou efetuar sua busca e correr o risco de ser punido. Ahmad, assim como outros personagens, prefere brigar com a tradição e realizar aquilo que deve ser feito. Contudo, quando chega atrasado no dia seguinte para a aula, é repreendido severamente pelo professor e o medo e sofrimento do personagem são abafados por uma expressão de desespero silencioso. Esse desespero silencioso converte-se em silêncio absoluto tal o isolamento submetido pelo pai às duas irmãs em “A Maçã”. Um autoritarismo tão forte, uma mentalidade tão arcaica que provoca a revolta de seus vizinhos e a intervenção do governo. Mas, como culpar o homem, o pai, se ele mantinha as filhas prisioneiras em função de sua cultura, de sua interpretação fundamentalista do que é certo e errado na vida ? Em “Salvem o Cinema” o autoritarismo é encarnado pela figura suprema do diretor que manda e desmanda, que pode exigir que seus atores riem e chorem, que façam o que é certo e errado, que decide sobre quem pode ou não pode, quem sabe ou não sabe interpretar. O sofrimento, a

⁷⁹ op cit, pg 279.

contrição, o medo, a angústia estão tematizados nesse filme que procura, entre outros aspectos, evidenciar como o autoritarismo se perpetua.

São pais, professores, juízes, aiatolás: agentes patriarcais que determinam os costumes, a vida, o comportamento e a aceitação passiva desses mecanismos imobilizam os personagens, os atores, em busca de sua própria identidade. Numa seqüência magnífica, em “O Espelho”, Jafar Panahi documenta a revolta da jovem atriz com o papel de seus personagem. “Por que eu tenho que fazer isso ?” Por que eu tenho que agir como uma retardada ? “ “Meus amigos na escola vão rir de mim”, diz Ymina no papel de Bahareh, uma garota que tenta ir pra casa sozinha, pois sua mãe esqueceu de apanhá-la na escola.⁸⁰

Essa busca por sua identidade, essa luta para romper valores arcaicos e estáveis faz com que freqüentemente o protagonista esteja em constante movimento, numa jornada de peregrinação. Esse movimento incessante do personagem está em “O Ciclista” (Makhmalbaf, 1988), “O Corredor (Naderi, 1985) e muitos outros como quase a totalidade dos filmes de crianças e mesmo nos filmes mais espiritualizados de Kiarostami como “Gosto de Cereja”, “Através das Oliveiras” onde o deslocamento do personagem é a referência clara.

Assim, a visão humanista do drama, a exposição existencial de um conflito, onde o personagem desenvolve uma escolha é, provavelmente, o tema central do cinema iraniano contemporâneo. Compadecemos-nos e identificamo-nos aos Sabzians, aos Ahmads, aos Akkasbashi por sua decisão resoluta e isolada de lutar por um objetivo, como um heroísmo quixotesco, pueril. Do ponto de vista cinematográfico, o que é interessante ressaltar é que esse heroísmo não é jamais espetacularizado, mas tratado de forma cotidiana, familiar, com fortes traços realistas e documentais. Após o terremoto

80

⁸⁰ Trata-se de mais um típico filme de crianças do especialista Panahi. Bahareh fica esperando sua mãe apanhá-la na escola, na saída. Como ela não chega, decide ir sozinha para casa. O filme relata as peripécias da menina no regresso para casa. (Irã, 1997) . Grande Prêmio do festival de Locarno, 1997.

em “E a vida Continua” o que vemos é que os personagens continuam suas vidas, levantam-se da poeira dos escombros e das ruínas de um Irã devastado por suas guerras para continuar suas vidas. Não há choro, ranger de dentes, não há explosões e mesmo ilusionismo no sentido do cinema industrial americano: é a anti-espetacularidade.

Essa ausência de espetáculo grandiloquente, de lições moralizantes, de conflitos dualísticos torna complexa a leitura do filme pois a metáfora precisa ser revelada em vários níveis. A dificuldade interpretativa, a negação do filme a indicar um roteiro de leitura, abre a obra a múltiplas interpretações contraditórias, favorecendo tanto o sucesso quanto a censura do filme. Impressiona reparar no documentário de Shapour Daneshmand “Makhmalbaf: Unveiling the islamic filmmaker” (EUA,1997) como treze personalidades ligadas ao cinema iraniano não chegam a qualquer consenso sobre o cineasta. O próprio diretor, em entrevista no filme, diz já estar tão desiludido com o que entendem de seus filmes que já não se interessa mais com o que pensam a respeito dele. Mesmo em filmes altamente reflexivos como “Salvem o Cinema”, onde aparentemente o diretor explicita a sua posição, persiste uma abertura à leitura interessante, pois o próprio diretor assume a dúvida e a ambiguidade.

Um cinema que privilegia portanto a manifestação do humano em seus aspectos mais simples e junto às parcelas menos privilegiadas da sociedade. É assim com as crianças pobres, com as mulheres, com os loucos, com os desajustados de um modo geral. Embora haja uma burguesia razoavelmente ativa no Irã, não me lembro de nenhum filme que elegeesse o universo burguês como referência, salvo talvez “Gosto de Cereja” onde o personagem suicida reflete, sem dúvida, um pouco da angústia existencial de um intelectual mais privilegiado dentro de um país periférico e isolado. Mas mesmo nesse caso, o intelectual pode ser visto como um outsider, como tendo a mesma formação mas não compactuando com a classe dirigente do país.

Um cinema de perspectiva humanista, estranhamente fundamentalista. Ao invés dos códigos, ds leis, das tradições, do livro, o humano em sua essência. É como na

última sequência de “A Maçã” em que a mãe cega das pobres meninas, depois de um longo cativo, sai às ruas. Olha as casas, o céu, o sol. Alguém, do alto de uma janela, lhe estende uma maçã, amarrada em uma cordinha. Há uma pequena luta para se alcançar a maçã. Quando finalmente a mãe consegue, o filme termina com o plano fechado das mãos segurando a fruta. Não há nenhuma palavra, nenhum som: apenas a imagem da conquista de um desejo, simbolizado pela conquista da maçã.

Nessa sequência, toda esta dissertação: documento, realismo, poesia, criança, reflexo, metáfora, humanismo. Um cinema fundamentalista: um amor. Nem mais uma palavra.

5 CONCLUSÃO

No dia 11 de setembro de 2001 quando do atentado terrorista no WTC houve um certo pânico, um consenso generalizado (um pouco apressado ?) de que o mundo mudara. Havia e há um sentimento hegemônico ocidental anti mundo árabe, anti Islã. Talvez tudo isso faça parte do contexto da globalização econômica e da conseqüente guerra pela globalização cultural. O próprio conceito de Terceiro Cinema aqui analisado pode ser assumido, como procurei mostrar, como uma tentativa teórica de oposição à dominação cultural.

No caso particular aqui analisado do cinema iraniano após a revolução, trata-se da única tentativa no mundo de realização de um cinema islâmico em bases consistentes. São prova do seu sucesso tanto a repercussão pública de seus filmes, quanto fatores intrínsecos à qualidade de suas obras, neste texto contempladas.

Procurei olhar para este fenômeno como quem descobre um mundo novo e tenta entendê-lo. Tentei traçar uma breve introdução, um pequeno panorama horizontal desse cinema, levando em conta seus antecedentes, suas justificativas e motivações e principalmente destacando aqueles que considere os traços estilísticos fundamentais de suas obras, recapitulando: o traço documental, o traço poético, o traço reflexivo, alguns elementos recorrentes em filmes de criança e o humanismo. Assim, acredito ter cumprido o objetivo central da proposta original, qual seja: ser uma porta de entrada para quem desejar entender esse cinema.

Olhando para o todo, naturalmente é possível perceber que esses traços estilísticos se interpenetram. Isso não quer dizer que não sejam distintos e se procurei realizar uma operação analítica foi justamente para evidenciar aqueles que, para mim,

pareciam ser os elementos recorrentes do novo cinema iraniano. O procedimento justifica-se pela necessidade de elaborar criticamente aspectos que na obra são indissolúveis.

Como em qualquer novo continente a explorar, para qualquer lado que eu olhasse havia muito o que desenvolver. Por exemplo: essa dissertação poderia falar somente sobre filmes de crianças e já daria um livro. O mesmo poderia dizer da reflexividade, do traço documental ou de qualquer cineasta em particular. Todos os temas aqui desenvolvidos precisam ser percebidos como rápidas incursões em um território que merecerá outros estudos, com maior tempo, detalhe e dedicação minha ou de quem quer que venha a se interessar por eles.

Contudo, em razão do próprio indeditismo do tema, e por acreditar que se olhasse particularmente para apenas um aspecto deixaria de fora outros pontos sem os quais o entendimento do caso iraniano ficaria insuficientemente descrito preferi traçar um painel amplo. A inexistência de muitas referências acadêmicas, a proximidade temporal com o período analisado, mereceu, na minha opinião, um forte trabalho de contextualização, para colocar a diferença iraniana em perspectiva, relativizá-la, tanto quanto aos seus pontos fortes quanto aos seus pontos fracos.

Outro aspecto que gostaria de salientar nessa conclusão é que tenho certeza também que deixei com sofrimento alguns assuntos de fora, como por exemplo o cinema feito pelas mulheres, sem dúvida a base da repressão patriarcal no Islã. Há muita gente interessante, várias obras e cineastas de alta qualidade que têm lutado para modificar e liberalizar algumas das estruturas arcaicas em que vivem. É o caso por exemplo de Tamineh Milah que atualmente encontra-se presa no Teerã por ofender o Islã com suas obras.

totalmente anti-espetacular, desmistificador. A intenção de mostrar a maneira como o diretor dirige é menos a idéia de criar uma ficção que deixar com que as pessoas se manifestem em frente à câmera. Não há qualquer glamour, nem também o cinema é alguma coisa “artística”. O caráter reflexivo desse filme reside precisamente no processo de desconstrução do cinema visto como uma atividade como outra, que qualquer um pode fazer.

Em um certo sentido, este filme pode mesmo ser entendido como uma metáfora: das ruínas, da desolação total de uma região arrasada, sem referências, as pessoas lentamente vão se refazendo, reconstruindo suas vidas. É como o cinema, após o terremoto revolucionário, que está em processo de construção. Um processo aliás ainda inacabado, não canonizado, visceralmente afetado pelas mais diversas injunções políticas e sociais. Não é sem razão que Kiarostami não termina este filme com a palavra FIM. A obra é inacabada e a vida continua.

Procurei portanto mostrar alguns aspectos centrais da reflexividade como traço estilístico importante de parte da produção iraniana de maior significação. Uma reflexividade que tem na revolução o elemento condicionante e que exprime-se de maneira diversa, porém num forte processo de auto-referenciação, de diálogo com as outras obras, e com a vida iraniana. O cinema está ainda por descobrir-se.

No plano final de “Salvem o Cinema” há um claro convite para o espectador realizar o seu próprio filme. Os atores pegam uma claquete e escrevem a palavra “FIM”, lentamente então, a equipe de filmagem vai abandonando o set, até deixá-lo vazio por alguns minutos. É um convite para que o espectador, saindo também da sala de cinema, comece, agora, a fazer o filme de sua própria vida.

4.5 Humanismo

De um ponto de vista amplo, o eixo temático que sustenta o cinema iraniano após a Revolução Islâmica é a visão humanista. A decepção revolucionária com os rumos do governo fundamentalista, tão bem exemplificada pela guinada na obra de Makhmalbaf, que de militante passa a censurado, expressa pelo diretor quando diz que “antes queria mudar o mundo, agora só quero salvar a mim mesmo”, é um dos fatores que contribuem para essa visão. Na verdade, os problemas vividos pela sociedade não foram resolvidos pela revolução e mesmo a censura, forte na época do Xá, persistiu de outra forma no governo religioso. É o já dito processo de autoterapia, onde o cinema passa a refletir a aspiração pela mudança interior, de cunho espiritual, desvinculando-a imediatamente das contingências políticas, religiosas sociais. Esse mundo de aspiração humanista, tão bem expresso pelos filmes de criança, pelo interesse pelos personagens isolados, pelos pequenos dramas do cotidiano, pela questão feminina representada por uma gama de cineastas e filmes de destaque no cenário contemporâneo, pela expressividade poética de bases realistas faz com que o homem seja a medida de todas as coisas, em uma perspectiva realista. Mais uma vez, é Kéy quem aponta (1999,pg 279)

“ Através dos filmes iranianos, podemos verificar a característica de busca, o movimento de insatisfação que leva todos os personagens a se desembaraçarem dos valores antigos para descobrir suas próprias identidades, são recorrentes e verdadeiro eixo temático e estrutural, reflexo do despertar de cineastas decididos a explorar o humano em suas múltiplas dimensões.”

A cultura iraniana de base persa sofreu o processo de islamização mas conservou ricas tradições tanto pictóricas, quanto dramáticas, mas sobretudo poéticas em diálogo com a oralidade e com o misticismo islâmico. É na poesia, verdadeira arte popular, declamada nas ruas, nas escolas que se revela a alma desse povo e da qual o cinema é um herdeiro artístico.

O cinema iraniano após a revolução mostra como as leituras dicotômicas, classificatórias, tão usuais não se sustentam diante da avaliação interna de suas obras. Aprendemos mais sobre o Irã, sobre o Islã, vendo os filmes citados aqui do que lendo a interpretação belicista, ostensivamente discriminatória, que a maior parte dos meios de comunicação ocidental oferecem. Nada tem apenas uma única face e se soubermos olhar as diferenças encontraremos também similaridades, humanidades. Do próprio ponto de vista pragmático, por exemplo, uma das lições que se pode extrair do caso iraniano é o de sua fecundidade artística dentro de um contexto de extrema penúria de recursos financeiros e industriais de seu cinema. Assim como outros cinemas do terceiro mundo, assim como o cinema brasileiro em outras épocas, os diretores iranianos sabem tirar proveito de suas deficiências e compensam eventuais fragilidades de acabamento com densidade artística.

Um cinema que ainda está na sua primeira infância, como uma de suas tantas crianças. Humanista, poético, livre, sem dúvida, para os erros e acertos que só o futuro poderá nos revelar.

Um futuro que, contudo - como na bela imagem de Atyeh -é uma dama insondável, sobre a qual (o qual) algumas luzes procurei lançar com este estudo.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aumont, Jaques. **A Estética do Filme**. Campinas, Papyrus, 1995.
- Avellar, José Carlos. **A Ponte Clandestina**, São Paulo, Edusp/Ed.34, 1995.
- Bakhtin, Mikhail. **A Cultura Popular da Idade Média e do Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Brasília, Hucitec, 1987
- _____. **Questões de Literatura e Estética**. São Paulo, Hucitec/Unesp, 1990.
- Barbero, Jesus Martin. **Dos meios às mediações. Comunicação, Cultura, Hegemonia**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1999
- Bazin, André. **O Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. **Obras escolhidas**. Vol 1. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- Bordwell, David. **Narration in the fiction film**. Londres Nova York, Routledge, 1997.
- Brecht, Bertolt. **Écrits sur le theatre**, vols 1 e 2. Paris, Larche, 1972.
- Caroll, Noel (org.) **Post-Theory- Reconstructing film studies**.. Univ of Wisconsin, 1996.
- _____. **Non fiction film and postmodernist skepticism**. In Bordwell, David e
- _____. **Fiction, non fiction, and the film of presumptive assertion: a conceptual analysis**. In Allen, Richard e Smith, Murray. **Film Theory and Philosophy**. Clarendon Press, Oxford.
- _____. **From Real to reel: entangled in nonfiction film**. in Caroll, Noel. **Theorizing the moving image**. Cambridge Univ Press, 1996.
- Fabris, Mariarosaria. **O Neo-Realismo cinematográfico italiano**. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1996.
- _____. **Nelson Pereira dos Santos, um olhar neo-realista ?**. São Paulo, Fapesp/Edusp, 1994
- Ferro, Marc. **Analyse de Film, analyse de société**. Paris, Hachette, 1976.
- _____. **Cinema e História**.
- France, Claudine de (trad Marcius Freire). **Cinema e Antropologia**. Campinas, Editora da Unicamp, 1998.
- Gabriel, Teshome. "Towards a critical theory of Third World films" in Pines, Jim e Willemen, Paul. **Questions of Third Cinema**. London, BFI, 1994.
- Gramsi, Antonio. **Obras Escolhidas**, Vol 1 e 2. Lisboa, Editorial Estampa, 1974.
- Issari, Mohammad Ali. **Cinema in Iran-1900-1979**. Metuchen, The Scarecrow Press, 1989.
- Parente, André. **Ensaio sobre o cinema do simulacro**. Rio de Janeiro, Pazulim/UFRJ, 1998.
- Pines, Jim e Willemen, Paul. **Questions of Third Cinema**. London, BFI, 1994.
- Stam, Robert e Shohat, Ella. **Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the media**. London, Routledge, 1994.
- Kaplan, Ann. **A mulher e o Cinema**. São Paulo, Rocco, 1995.
- Kéy, Hormuz. **Le cinéma Iranien: l'image d'une société en bouillonnement**. Paris, Karthala, 1999.
- Maghsoudlou, Bahman. **Iranian Cinema**. New York, New York Univ Press, 1987.
- Mattelart, Armand e Michèle. **História das Teorias da Comunicação**. São Paulo, Loyola, 1999.
- Naficy, Hamid. **Iran Media Index**. Westport, Greenwood press, 1984.
- _____. **Iranian Cinema in "Oxford History Of World Cinema**. Oxford, Oxford Univ Press, 1996.
- Nichols, Bill. **Representing Reality**. Indiana Univ Press, Indianaplois, 1991.
- _____. **Blurred Boundaries**. Indiana University Press, 1994.
- Olivier, Roy. **L'Échec de l'islam politique**. Paris, Seuil, 1992.
- Pasolini, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Lisboa, Assírio e Alvim, 1982.
- Ponech, Trevor. **What is non fiction Cinema ? on the very Idea of Motion Picture Communication**. Westview Press, 1999.
- Plantinga, Carl. **Rethoric and representation in Nonfiction Film**. Cambridge Press, 1977.
- Rezende, Sidney (org.). **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro, Philobilon, 1986.
- Shayegan, Daryush. **Qu'est ce que une révolution religieuse**. Paris, Presse D'Aujourd'hui, 1982.
- Said, Edward. **Covering Islam: how the media and the experts determine how we see the rest of world**. New York, Panthéon, 1981.
- Xavier, Ismail. **O discurso cinematográfico - a opacidade e a transparência**. Rio, Paz e Terra, 1984
- _____. (org.) **A experiência do cinema**. Rio, Graal, embrafilme, 1983.

Revistas Consultadas:

Film Comment, Vol 29, Mar/abril, 1993

Sight And Sound, Vol 3, Dec, 1993

Cahiers du Cinéma

The Iranian, Illinois, Sep, 1996

Offscreen, Teerã, Dez 1999