

***MAKHMALBAF FILM HOUSE***: a dimensão política na linguagem do cinema de Mohsen e Samira Makhmalbaf

**PEDRO MODESTO LIMA**

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Programa de Pós-Graduação em  
Comunicação  
Mestrado

Orientadora: Profª. Dra. CONSUELO LINS

Rio de Janeiro  
**2005**

***MAKHMALBAF FILM HOUSE***: a dimensão política na linguagem do cinema de Mohsen e Samira Makhmalbaf

**PEDRO MODESTO LIMA**

Dissertação submetida ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre.

Aprovada por:

---

Profª. Consuelo Lins – Orientadora  
Doutora

---

Profª. Andréa França  
Doutora

---

Profª. Andrea Molfetta  
Doutora

Rio de Janeiro

**2005**

Lima, Pedro Modesto.

Makhmalbaf film House – a dimensão política na linguagem  
do cinema de Mohsen e Samira Makhmalbaf / Pedro Modesto  
Lima. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2005,  
115 p.

Dissertação – Universidade Federal do Rio de  
Janeiro, ECO.

1. Cinema. 2. Política. 3. Produção de Sentido. 4. Teoria.  
5. Dissertação (Mestr. – UFRJ/ECO). I . Universidade Federal  
do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em  
Comunicação e Cultura. II. Título.

*Dedico este trabalho a todos os meus amigos que me apoiaram nos momentos difíceis dos últimos dois anos. Com carinho especial para João Cícero, Ana Priscila, Bárbara, Feijó, Maíra, Taíssa, Marina, Pedro Roberto, meu irmão André, minhas avós e meus pais que estiveram presentes sempre que possível.*

## RESUMO

LIMA, Pedro Modesto. **Makhmalbaf Film House:** a colocação da política na linguagem do cinema de Mohsen e Samira Makhmalbaf.

Orientadora: Profa. Dra. Consuelo Lins. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2005. Diss.

Este estudo tem como objeto a filmografia de uma produtora situada no Irã, denominada Makhmalbaf Film House. Lá são realizados filmes que conquistaram visibilidade mundial por sua linguagem poética que aborda temáticas de forte conotação política.

A dissertação se propõe a estudar esse centro de produção contextualizando sua situação histórica, estabelecendo comparações com o movimento Neo-Realista italiano e analisando detalhadamente três de seus filmes: *Salve o Cinema* (1996) e *A Caminho de Kandahar* (2001), de Mohsen Makhmalbaf, e *A Maçã* (1998), de Samira Makhmalbaf.

Dessa forma, consolida-se uma investigação em torno das relações entre as convicções políticas dos cineastas dessa produtora e a estética de seus filmes.

## ABSTRACT

LIMA, Pedro Modesto. **Makhmalbaf Film House:** collocation of politics in the language of the movies by Mohsen and Samira Makhmalbaf.

Adviser: Prof. Dra. Consuelo Lins. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2004. Diss.

This study has as its objective the films of a production company located in Iran, known as Makhmalbaf Film House. Films made there conquered worldwide fame for the use of a poetic language which approaches themes of strong political content.

This dissertation proposes the study of this production company by contextualizing its historical situation, comparing it with the Italian Neo-Realistic movement and analysing three of its films: *Salaam Cinema* (1996) and *Kandahar* (2001), directed by Mohsen Makhmalbaf, and *The Apple* (1998), directed by Samira Makhmalbaf.

Through this, an investigation about the relations between the filmmakers' political convictions and their films' aesthetic is made.

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>9</b>
 <b>Capítulo I</b>	
<b>Um Breve Histórico do Cinema Iraniano: as condições após a revolução islâmica.....</b>	<b>14</b>
1. <i>A fase pré-revolução.....</i>	15
2. <i>A República Islâmica.....</i>	17
 <b>Capítulo II</b>	
<b>Makhmalbaf Film House: uma casa, uma produtora, um objetivo em comum.....</b>	<b>21</b>
 <b>Capítulo III</b>	
<b>Neo-Realismo: um paralelo constante.....</b>	<b>29</b>
1. <i>A Vontade de Verdade e A Imagem-Fato.....</i>	30
2. <i>Um Cinema da Ambigüidade.....</i>	45
3. <i>A “Interpretação-Fato”.....</i>	46
4. <i>A Explicação da Tese Social.....</i>	49
5. <i>As Situações Puramente Óticas e Sonoras.....</i>	51
 <b>Capítulo IV</b>	
<b>Paralelos no Irã</b>	
1. <i>A restituição do real em Kiarostami.....</i>	54
2. <i>A Influência da Literatura.....</i>	61

**Capítulo V****As Fronteiras entre Documentário e Ficção:**

<i>Salve O Cinema</i> .....	65
-----------------------------	----

**Capítulo VI****Cinema e Atualidade:**

<i>A Caminho de Kandahar</i> .....	76
------------------------------------	----

**Capítulo VII****Apuro Pictórico e Herança Política:**

<i>A Maçã</i> .....	88
---------------------	----

<b>Conclusão</b> .....	98
------------------------	----

<b>Bibliografia</b> .....	102
---------------------------	-----

**ANEXO**

<b>Ficha Técnica e Sinopse dos Filmes Citados</b> .....	107
---	-----



## INTRODUÇÃO

Na década de 90, a cinematografia do Irã ganhou grande repercussão e destaque em festivais do mundo inteiro. Os filmes ganharam o respeito de cineastas e críticos internacionais com produções de baixo orçamento, em geral estreladas por atores não-profissionais interpretando tramas que se confundiam com suas próprias vidas reais. A matéria-prima dos filmes se misturava com o seu produto final, evidenciando uma reflexividade presente nessas obras que também se estendia a outras características, sendo uma das mais significativas a invasão da ficção pelo documentário. Por conta disso, o cinema iraniano ficou rapidamente conhecido, tornando-se quase um “gênero” no Ocidente. Isso fez com que diretores com trabalhos muito diferentes fossem compreendidos como um grupo com uma temática e uma linguagem homogênea.

Exemplos do reconhecimento dessa filmografia como relevante por cineastas e críticos da Europa são abundantes. Werner Herzog, ao apresentar uma sessão de **O Balão Branco**, de Jafar Panahi, no Festival de Telluride de 1995, disse: “O que eu digo hoje à noite se tornará uma banalidade no futuro: os maiores filmes do mundo de hoje estão sendo feitos no Irã”<sup>1</sup>. Já Jean-Luc Godard teria dito que uma das maiores decepções de sua vida teria sido não ter conseguido forçar “as pessoas do Oscar” a reconhecer Abbas Kiarostami ao invés do polonês Krzysztof Kieslowski. E Akira Kurosawa, autor estabelecido no

---

<sup>1</sup> Transcrição da declaração retirada de <http://www.brightlightsfilm.com/35/iraniancinema.html>. Tradução minha.

Ocidente, apesar de japonês, declarou considerar o mesmo Kiarostami o melhor cineasta vivo.<sup>2</sup>

Qual a razão para esses filmes terem conseguido tamanha resposta da intelectualidade que frequenta os festivais internacionais, especialmente na Europa? Uma hipótese possível é que esses trabalhos dialogam diretamente com a linguagem que foi enaltecida e produzida no velho continente há mais de cinquenta anos. Desde que os filmes iranianos entraram em pauta nas publicações sobre cinema, a comparação com o movimento cinematográfico Neo-Realista italiano é presente e recorrente.

São muitos os argumentos para tal comparação, mas os principais são o uso de atores amadores e filmagem em locação aliados a uma forte conotação política. Esse posicionamento quase militante do cinema iraniano é especialmente ressaltado nos trabalhos de Mohsen Makhmalbaf e seu pólo de produção familiar, a Makhmalbaf Film House. Esse diretor e seus discípulos estão sempre preocupados em abordar nos seus filmes temáticas que consideram relevantes para uma discussão de fundo humanista. Priorização que parece influenciar diretamente a linguagem dos filmes, que se desdobra para sempre cumprir esse objetivo da melhor maneira possível.

Essa dissertação se propõe a estudar o cinema da Makhmalbaf Film House, com ênfase na influência que esse enfoque eminentemente político impõe a sua linguagem.

No **Capítulo I**, apresentaremos um breve resumo da história recente do cinema iraniano, após a Revolução Islâmica que aconteceu no país em 1979. Não se trata aqui de uma análise histórica aprofundada de um processo extremamente complexo, tarefa que está fora dos nossos objetivos e das nossas possibilidades dentro de uma dissertação que

---

<sup>2</sup> Alusões dessas duas declarações se encontram em um agrupamento de referências a respeito do cinema iraniano disponível em <http://www.bfi.org.uk/nationallibrary/collections/16+/iranian/>.

pretende se concentrar em determinados filmes. De toda maneira, nos parece importante apresentar certas informações que facilitam a compreensão das articulações entre as dimensões estética e política dessa produção.

No **Capítulo II**, apresentaremos um histórico da Makhmalbaf Film House, relatando as peculiaridades de sua fundação. Detalhes da história dessa fusão de escola, empresa produtora e residência são úteis para compreender o processo de dedicação desse grupo de cineastas durante a realização de suas obras. O grupo é ao mesmo tempo um núcleo familiar, extremamente comprometido com seus princípios e sua união, e uma associação de artistas, preocupada em primeiro lugar com a integridade de suas criações. A luta por uma coerência política e estética é intrinsecamente ligada ao conceito fundador dessa empresa; a ameaça à permanência da montagem original do longa-metragem *Um Instante de Inocência* (1996) foi o que impulsionou sua formação, em um esforço conjunto de toda a família Makhmalbaf. A insistência contínua em uma coerência ética e política pontua a trajetória e as obras dessa casa.

No **Capítulo III**, investigaremos os paralelos entre o cinema iraniano contemporâneo e o Neo-Realismo italiano, usando os textos do crítico e teórico André Bazin como base. Diversas idéias apresentadas pelo influente pensador francês são úteis para refletir sobre especificidades dessa escola iraniana, enquanto outras apresentam discrepâncias que a afastam desse ciclo cinematográfico ao qual é tão recorrentemente comparada. A presença de uma “vontade de verdade”, o conceito de imagem-fato e a preferência por uma narrativa que valoriza a ambigüidade são elementos apontados por Bazin que encontram ressonância nessa cinematografia do Irã. Já a camuflagem da tese social e política que o crítico enxergava no Neo-Realismo não nos parece estar presente nos filmes da família Makhmalbaf e de seus conterrâneos; especialmente nas suas produções

mais recentes, o cinema iraniano que atinge o mercado internacional parece querer sempre deixar clara a sua mensagem social.

No **Capítulo IV**, apresentaremos primeiramente um resumo do estudo do teórico Youssef Ishaghpour sobre o cineasta iraniano Abbas Kiarostami, no qual podemos enxergar elementos que se aplicam no cinema dos Makhmalbaf. Em seguida, apresentaremos a visão da jornalista Ivonete Pinto sobre a influência da literatura na história do cinema iraniano, mostrada no texto *De Hafez a Makhmalbaf*<sup>3</sup>.

Nos **Capítulos V, VI e VII**, faremos análises dos filmes *Salve o Cinema* (1995) e *A Caminho de Kandahar* (2001), de Mohsen Makhmalbaf, e *A Maçã* (1998), de Samira Makhmalbaf, atentos à questão da articulação da linguagem à temática política.

A escolha desses três filmes se deu pelo fato de que, cada um de uma maneira específica, eles demonstram essa relação que o posicionamento político e ético tem com a linguagem das obras da família Makhmalbaf.

*Salve o Cinema* concentra-se nas relações entre arte fílmica e vida, fazendo uma investigação sobre a linguagem cinematográfica ao mesmo tempo que elabora uma homenagem ao cinema. A narrativa dessa obra questiona o posicionamento ético de uma equipe de cinema em relação aos personagens filmados; o processo de um teste de elenco traz à tona questões morais e sociais. O filme problematiza, nesse percurso, os limites entre ficção e documentário, deslocando a percepção da plateia para outros pontos de vista, incertos, imprevisíveis.

*A Caminho de Kandahar* também aposta na hibridização entre ficção e documentário, mas em outra direção: a narrativa procura transmitir uma denúncia social de forma clara e inequívoca. O lugar do espectador é certo em relação à recepção dessa

---

<sup>3</sup> In: Socine III – Estudos de Cinema. Porto Alegre: Sulina, 2003.

mensagem – não estão presentes ambigüidades que possam criar ruídos nessa comunicação. O documental funciona como confirmação do ficcional. É um filme profundamente ligado à atualidade do mundo e se pretende, prioritariamente, ser um propagador dessa atualidade.

A *Maçã* também apresenta uma grande e essencial preocupação com a transmissão de uma mensagem política ligada à realidade, embora ela seja articulada com mais refinamento na construção de uma narrativa ficcional. Por conta do comprometimento com o político, justifica-se uma intervenção de linguagem documental no meio da narrativa, mas essa é sutilmente integrada ao todo de forma mais coesa do que em *Kandahar*. O que chama mais atenção é a questão ética suscitada pela presença de não-atores representando a sua própria história de vida, e o uso que a diretora faz deles. A inabalável convicção que a jovem Makhmalbaf tem a respeito das questões sociais apresentadas no filme parece influir na forma que ela se relaciona com o seu elenco.

Essa dissertação se ocupará dos temas acima apresentados, com o objetivo de analisar a dimensão política na linguagem do cinema de Mohsen e Samira Makhmalbaf.

# I

## ***UM BREVE HISTÓRICO DO CINEMA IRANIANO: AS CONDIÇÕES APÓS A REVOLUÇÃO ISLÂMICA***

Esse capítulo pretende fazer um apanhado geral de aspectos da história do cinema iraniano, sem a pretensão de fazer uma análise aprofundada ou procurar respostas diretas nos fatos para as questões apresentadas na dissertação. Trata-se de um compêndio de informações que julgamos úteis para a melhor compreensão do contexto no qual o cinema da família Makhmalbaf se formou.

Após a Revolução Iraniana de 1979 e da inauguração da República Islâmica, acreditou-se que as inúmeras restrições decorrentes dessa situação iriam paralisar ou possivelmente exterminar o cinema iraniano. Mas, surpreendentemente, a produção fílmica do Irã sobreviveu, passando por transformações marcantes que são diretamente relacionadas a transformações maiores que a sociedade e a cultura iranianas sofreram nesse processo.

O fato da Revolução ser eminentemente popular deu aos artistas a oportunidade de interagir de forma relativamente ativa com o Estado, se alternando entre posicionamentos de protesto e cooperação. Ao contrário do que normalmente se costuma pensar, a comunidade artística e o Estado não estavam sempre e necessariamente em lados opostos. Muitos cineastas, ajudados por segmentos mais liberais do governo, confrontavam os poderosos conservadores e procuravam minimizar o controle que sofriam nos seus trabalhos. O retrato de personagens femininos e do amor romântico nos filmes – dois temas

historicamente recorrentes na cinematografia iraniana – eram a principal razão das discordâncias e protestos.

Logo após a Revolução, homens e mulheres foram forçados a viver dentro dos limites restritos da interpretação da *feqh* (a jurisprudência Islâmica), que não via com bons olhos a demonstração explícita de sentimentos entre pessoas do sexo oposto. Com a imposição do *hejab* (as regras de vestimenta islâmicas) e da segregação sexual, a presença de mulheres em lugares públicos e a expressão do amor romântico se tornaram altamente problemáticas e restritas. Por uma década, espectadores iranianos praticamente não viram mulheres ou amor retratados nas telas. A história do cinema iraniano a partir de então é também a história de diversos setores do país após a revolução: uma constante tentativa de extrapolar os limites impostos pela ideologia baseada nos preceitos islâmicos.

### ***1) A FASE PRÉ-REVOLUÇÃO***

Antes de 1979, os líderes religiosos do Irã rejeitavam o cinema. A produção de filmes era considerada uma das formas de arte proibidas (*haram*), e para os mais ligados a religião, muitas vezes ir ao cinema era considerado um ato correspondente a cometer um pecado. A principal razão para isso é que a representação cinematográfica das mulheres e do amor vai de encontro ao tratamento delicado e ambíguo que esses temas tinham na cultura iraniana. O amor sempre foi o principal tema na poesia persa, mas nunca é claro se o autor está falando de amor divino ou carnal, e (devido a ausência de gênero na gramática persa) se o amado em questão é do sexo masculino ou feminino. Tanto a tradição poética quanto a linguagem persa permitiu que autores construíssem suas obras em cima dessas ambigüidades. A arte da ambigüidade (*iham*), seguida por poetas considerados clássicos no

país, como Hafez, faz parte da formação de gerações de iranianos, incluindo essa que produz filmes atualmente. O problema é que essa ambigüidade não pode ser sustentada na arte cinematográfica, pelo menos não da mesma forma – o retrato de relacionamentos amorosos e de mulheres no cinema requer uma exposição do objeto referido que é praticamente pornográfico para quem vem dessa tradição.

As soluções tradicionais desse problema eram a completa eliminação das mulheres – como nas *ta'ziyeh*, as encenações teatrais sobre paixão religiosa, aonde papéis femininos sempre foram interpretados por homens – ou a transformação delas em figuras idealizadas e irrealistas, como as figuras neutras presentes nas pinturas do início do período Qajar, que eram visualizações de como “a amada” era retratada na poesia clássica. No início do século 19, com o advento da fotografia, a representação das mulheres ficou mais realista. A consolidação do cinema como veículo de grande sucesso no Irã só reforçou essa tendência. Mulheres e histórias de amor foram parte integrante da produção cinematográfica iraniana desde o seu início – o primeiro filme iraniano falado, *The Lor Girl*<sup>4</sup>, de Ardeshir Irani, de 1933, conta uma história de amor com uma mulher no papel principal.

A nova República Islâmica enfrentava então um dilema. Conscientes do poder do cinema, as autoridades islâmicas não poderiam rejeitar essa arte, como os líderes religiosos anteriores, mas também não queriam corroborar com esses novos valores que o cinema retratava. Por isso, o regime de Khomeini fez uma tentativa de dominar a produção fílmica, pretendendo fazer com que todos os filmes fossem condizentes com as normas da *feqh*. O objetivo era islamizar a arte – mas eles não foram muito felizes nessa tentativa, porque os artistas iranianos em geral conseguiram gradualmente se libertar das amarras da ideologia do Estado

---

<sup>4</sup> Quando não houver título em português, será usado aqui aquele em inglês.



## 2) A REPÚBLICA ISLÂMICA

A República Islâmica teve três fases sócio-políticas, que correspondem diretamente às diferentes relações que o cinema estabeleceu com o Estado durante esses anos. A primeira fase, conhecida agora como Primeira República, durou uma década, começando com a criação do Estado Islâmico. Os chamados liberais e moderados confrontavam os chamados radicais e militantes; esses últimos, apoiados pelo Aiatolá Khomeini, ganharam a luta pelo controle do Estado após a Revolução, e excluíram os primeiros da esfera do poder.

Essa primeira fase, dominada pela guerra Irã-Iraque (1980-1988), foi o momento de ascensão e dominação do Islã baseado na *feqh*, e do esmagamento de todas as visões reformistas e modernistas do Islã. Tentando manter a arte e a cultura sob o seu controle, o regime criou o Comitê Para a Revolução Cultural. O Ministro da Cultura e da Arte se tornou o Ministro da Cultura e da Orientação Islâmica, como objetivo de islamizar todos os tipos de arte e atividades culturais.

Através de suas diversas organizações, o regime promoveu a criação de um cinema islâmico nos seus moldes no início da década de 80. As mulheres e o relacionamento amoroso estavam totalmente ausentes dos filmes, embora muitas mulheres estivessem trabalhando atrás das câmeras, inclusive como diretoras.

Com a impossibilidade de retratar mulheres, o amor e as emoções humanas podiam ser mostrados através das crianças – então histórias com crianças começaram a dominar as telas, uma tendência que persiste até hoje.

No meio dos anos 80, o fervor da ideologia islâmica começou a gradualmente se abrandar, e os filmes começaram a tirar partido dessa brecha. O cinema iraniano teve um salto qualitativo a partir daí, e a atenção internacional começou a se virar para ele.

O fim da guerra com o Iraque em 1988 e a morte do Aiatolá Khomeini em 1989 trouxeram mudanças para a estrutura do poder. Com o Aiatolá Ali Khamene'i como líder supremo e Ali Akbar Hashemi-Rafsanjani como presidente, uma nova fase se iniciou – a chamada Reconstrução.

Essa fase foi marcada por uma crescente tensão entre diferentes visões do Islã e entre as duas facções presentes dentro da República Islâmica: os chamados direitistas e esquerdistas. Os esquerdistas, que dominavam na época de Khomeini, agora gradualmente perdiam seus ministérios, seus representantes parlamentares e a sua influência no judiciário. A noção de revolução cultural foi substituída pelo medo da ameaça da “invasão cultural” – a arma ideológica dos direitistas para tirar a credibilidade dos oponentes esquerdistas, que incluíam até alguns antigos militantes e radicais, que estavam gradualmente desenvolvendo um olhar mais liberal. A esse último grupo também se juntariam outros moderados e liberais (também conhecidos como os nacionalistas religiosos, *melli-mazhabi*), a quem os radicais haviam suplantado nos primeiros anos da Revolução. Juntos eles se tornariam o cerne do movimento reformista que emergiu em 1997.

A facção direitista concentrou os seus ataques no Ministro da Cultura e da Orientação Islâmica, Mohammad Khatami. Ele era o Ministro desde 1982, e estimulou o crescimento do cinema nacional e da imprensa independente, sendo adepto de uma política cultural mais aberta. A Fundação de Cinema Farabi, uma organização semi-governamental, baniu parcialmente a importação de filmes estrangeiros e financiava cineastas locais. A princípio o presidente Rafsanjani apoiou Khatami, mas como a cultura nunca foi a sua

principal prioridade, ele acabou o deixando de lado. Khatami acabou renunciando em 1992. A facção direitista tinha o apoio do Líder, o que quis dizer o fim da política cultural aberta do fim da década de 80, e uma nova tentativa dos direitistas – liderados pela elite religiosa – de impor as regras da *feqh* à produção artística e cultural.

Mas a essa altura, os filmes já haviam tomado a frente e derrubado os tabus. Finalmente, os assuntos proibidos (mulheres e relacionamentos amorosos) haviam sido explorados. O filme de Mohsen Makhmalbaf, *A Time To Love* (1991), foi um marco nesse sentido. Ele lidava com o assunto proibido do triângulo amoroso, e a relatividade dos julgamentos. O filme era muito provocador, não só por criticar o regime, mas por fazer isso através de uma narrativa sensível e ligada à afetividade. Filmado na Turquia, o filme foi exibido no Irã somente no Fajr Festival, e nunca entrou em circuito comercial. Apesar disso, teve uma repercussão enorme, inclusive na imprensa. Nessa época, diretoras mulheres começaram a também apresentar as suas visões dessas questões e temas antes proibidos. Um destaque entre elas é *Nargess* (1992), de Rakhshan Bani-Etemad, um filme sobre um triângulo amoroso formado por duas mulheres e um homem, que ganhou o prêmio principal do Fajr Festival de 1992.

Na falta de uma imprensa livre, o cinema começou a saciar uma necessidade de crítica social. A sua boa recepção junto aos teóricos de cinema e críticos internacionais o colocou na posição de ser um porta-voz diferenciado do Irã para o mundo. As pressões da facção direitista, que agora controlava o Ministério da Cultura e da Orientação Islâmica, fizeram com que toda a comunidade artística se virasse contra ela.

Nas eleições presidenciais de 1997, Mohammad Khatami se lançou como candidato. Pela primeira vez, toda a comunidade cinematográfica explicitou suas tendências políticas,

apoiando abertamente Khatami. O filme da sua campanha foi dirigido pelo cineasta Seifollah Dad.

Khatami, inesperadamente, conseguiu se eleger. O Ministério se livrou das amarras dos conservadores adeptos da *feqh*, e os chamados reformistas tomaram as rédeas, com uma política mais aberta e tolerante.

Essa nova fase – a “Terceira República” – trouxe um verdadeiro *boom* do cinema iraniano, com a característica do surgimento de jovens artistas que pregam a liberdade individual e questionam o sexismo da *feqh* – em especial, jovens mulheres, como Tahmineh Milani, Bani-Etemad e Samira Makhmalbaf. Os seus filmes lidam abertamente com questões diretamente relacionadas às mulheres e, muitas vezes, tem como tema central o relacionamento amoroso. Enquanto isso, a imagem internacional do Irã foi profundamente transformada pela divulgação desses filmes, com a divulgação de um lado mais progressista do país.

## II

### ***MAKHMALBAF FILM HOUSE: UMA CASA, UMA PRODUTORA, UM OBJETIVO EM COMUM***

A forte convicção que liga os Makhmalbaf aos seus ideais tem ligação direta com a crença que Mohsen Makhmalbaf desenvolveu durante a sua carreira no autodidatismo e no direito do indivíduo de desenvolver, modificar e defender as suas opiniões. Em várias declarações dele e das suas filhas Samira e Hana, é possível notar uma fé no poder dos pontos de vista pessoais como reveladores de uma verdade. Mohsen defende muito o direito de se mudar de opinião, até porque a realidade, que é o seu pretense objeto, também está em constante transformação. Em uma entrevista disponibilizada no site oficial de sua produtora, ele afirma:

“Quando a realidade continuamente nos introduz ângulos variados, como alguém pode insistir em se fixar nos seus princípios? Em mundo onde tudo está mudando como nós podemos nos repetir? (...) Isso quer dizer que eu estou sempre me corrigindo de acordo com as realidades que Deus criou. Isso é, eu não pego a minha mente como base, já que eu acredito que somos muito pouco se comparados à realidade, então eu tento todo o tempo de modificar os meus ângulos para que eu veja diferentes visões da realidade. Eu nunca fecho a porta para variados aspectos da realidade.”<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Trecho do artigo *A Talk with Mohsen Makhmalbaf: Reality Is a Prison*, disponível em <http://www.makhmalbaf.com/brrev.php?br=190>. Tradução minha.

Em outro trecho, ele esclarece que encara os seus filmes como um meio para lutar por seus ideais, e como essa idéia é diferente da que teve em outros tempos sobre meios de se viabilizar uma revolução. Essa entrevista é anterior ao filme *Um Instante de Inocência* (1996), mas já aponta claramente a gênese do conceito do filme, que é justamente o acerto de contas com a ingenuidade política da juventude perdida:

“Quando eu era jovem eu fui preso porque lutava por liberdade e justiça. Essas questões ainda são muito importantes pra mim, elas têm valores eternos. Mas as maneiras pelas quais nós podemos atingir esses conceitos eternos são diferentes. Houve uma época em que eu pensava que para conseguir a justiça e a liberdade eu teria que pegar em armas, mas agora eu penso que se pode atingir isso através de trabalho cultural. Em todos os meus filmes, há determinados assuntos como a importância da influência da cultura no comportamento humano, e como ele varia. Eu acredito no princípio da cultura e eu penso que um mundo sem cultura é como uma selva.”<sup>6</sup>

*Um Instante de Inocência*, que dialoga diretamente com todas essas questões colocadas por Makhmalbaf na entrevista, também tem ligação profunda com a história da Makhmalbaf Film House, e tem impregnado na sua feitura toda a luta e os ideais dessa família de cineastas.

No início de 1996, aos 16 de anos de idade, Samira Makhmalbaf estava insatisfeita com os professores de sua escola, e decidiu abandonar os estudos convencionais para se dedicar ao cinema. Seu pai, Mohsen, não gostava da possibilidade dela estudar nos cursos

---

<sup>6</sup> Trecho do artigo *A Talk with Mohsen Makhmalbaf: Reality Is a Prison*, disponível em <http://www.makhmalbaf.com/brrev.php?br=190>. Tradução minha.

de cinema existentes no Irã. Ele os considerava deficitários e pouco preocupados em promover a reflexão de seus alunos, além de não realmente os qualificar para as funções de um set. Em um texto presente no site da Makhmalbaf Film House, ele afirma que nenhum dos grandes cineastas iranianos se formou em um desses cursos – ele lembra que Abbas Kiarostami é formado em Artes Gráficas, e que ele próprio passou na cadeia o tempo que outras pessoas passaram na faculdade.

Levando isso em conta, e preocupado em dar uma oportunidade para a sua filha e a aqueles que queriam se aprofundar em cinema com seriedade, Mohsen decidiu ele mesmo criar uma escola de cinema. Ele batizou o seu projeto de Makhmalbaf Film School. Na época, Mohsen era o mais prolífico cineasta em atividade no Irã, com uma filmografia que abarcava crédito de direção em 14 longas e 3 curtas, além de crédito de montagem em mais de vinte filmes. Ele afirmou ter pego sua energia criativa e canalizado para esse projeto que o motivava tanto quanto qualquer filme que tivesse feito.

“Tendo recém finalizado *Um Instante de Inocência*, o meu filme favorito, eu parei de trabalhar e passei quatro anos ensinando as artes do cinema. No lugar de criar filmes, eu iria criar cineastas”.<sup>7</sup>

Mohsen procurou, então, o Ministério da Cultura de seu país para apresentar o seu projeto e cuidar de todos os procedimentos burocráticos. Ele comunicou que o seu plano era admitir 100 estudantes através de um teste de seleção, e, através de um novo método de ensino que ele havia desenvolvido, treiná-los durante o período de quatro anos. Mas a idéia

---

<sup>7</sup> Retirado do artigo *Makhmalbaf Film House*, disponível em <http://www.makhmalbaf.com/articles.php?a=4>. Tradução minha.

não foi aprovada. Mohsen argumenta que o governo temeu que se formasse “uma nova onda de jovens cineastas fazendo filmes a favor da democracia”. Foi até feito um anúncio oficial de que um cineasta perigoso como Makhmalbaf já era suficiente para o país. No texto do site, ele conta que a seqüência de abertura de *Salve o Cinema* foi utilizada como exemplo do perigo desse projeto:

“(...) eles afirmaram que a multidão (que se clamava serem fãs de cinema) que se revoltava em *Salve o Cinema* fosse treinada para fazer filmes, não haveria meio de manter o cinema iraniano sob controle.”<sup>8</sup>

Por conta da dificuldade criada pelo governo, Mohsen foi obrigado a modificar a concepção da Makhmalbaf Film School, e o curso teve início dentro da sua própria casa. A turma só continha oito pessoas: a sua família (seus três filhos e sua esposa) e mais alguns amigos. As aulas duravam oficialmente oito horas por dia, mas era comum os alunos ficarem até dezesseis horas ininterruptas envolvidos com as atividades das classes. O aluno mais velho era Ebrahim Ghafari, que mais tarde seria o fotógrafo dos longas-metragens de Samira, e a aluna mais nova era a filha caçula de Mohsen, Hana, de apenas oito anos de idade.

A grade curricular do curso abrangia outras artes, além do cinema, e tinha também uma grande concentração em exercícios físicos. Makhmalbaf acredita que a forma física é algo imprescindível para o cineasta – um pensamento compreensível se levando em

---

<sup>8</sup> Retirado do artigo *Makhmalbaf Film House*, disponível em <http://www.makhmalbaf.com/articles.php?a=4>. Tradução minha.



consideração as condições muitas vezes precárias nas quais as suas produções se viabilizam. Na parte de esportes, o curso se concentrava em ciclismo, natação e *skating*.

Mohsen também investiu em disciplinas que acreditava que seriam úteis para criar recursos para que os aspirantes a cineastas se comunicassem com todo o mundo e sobrevivam nele, como computação, línguas estrangeiras e até mesmo direção de automóveis, informações para viagens e cozinha.

Em relação a outras artes, havia aulas de pintura, fotografia, poesia e música. E, claro, havia todas as disciplinas ligadas diretamente a cinema, como produção, roteiro, interpretação (atuação), montagem, mixagem de som, análise fílmica, decupagem e história do cinema.

O método do curso consistia em focar em somente uma disciplina durante um mês. Por exemplo, os alunos dedicavam um mês inteiro ao estudo dos diferentes estilos de pintura ao redor do mundo, ou à pesquisa sobre os diferentes estilos musicais das diferentes regiões iranianas. Ou então passavam oito horas por dia andando de bicicleta por um mês, fazendo com que todos conseguissem percorrer longas distâncias sem esforço após esse período. As aulas de montagem consumiam um tempo ainda maior: quatro meses somente se dedicando à moviola, aprendendo a dar ritmo a um filme. Ou seja, um mínimo de oito horas por dia durante um mês corrido era o mínimo que os alunos dedicavam a cada disciplina.

Durante o período de quatro anos do curso, muitos filmes foram produzidos como experiências práticas. Marzieh Meshkini, a esposa de Mohsen, dirigiu um longa metragem de três episódios intitulado, em inglês, *The Day I Became a Woman*, que ganhou três prêmios de júris paralelos do Festival de Veneza de 2000, e o prêmio de melhor direção do Festival de Thessaloniki, também em 2000. Samira Makhmalbaf dirigiu dois filmes, os

consagrados *A Maçã* e *O Quadro Negro*. O primeiro fez dela, aos 18 anos, a diretora mais jovem a ter um longa-metragem exibido numa sessão de gala no Festival de Cannes, em 1998. E o segundo lhe deu o Prêmio do Júri Oficial do mesmo festival, em 2000. Maysam Makhmalbaf, irmão dela e filho do meio de Mohsen, se especializou em fotografia e montagem. Ele fez registros de fotografia still de diversas produções, editou um dos episódios de *The Day I Became a Woman* e dirigiu um vídeo a respeito do método de produção de Samira, enfocando na filmagem de *O Quadro Negro*, intitulado *How Samira Made The Blackboard*. Hana, a filha caçula, utilizou uma câmera de vídeo para fazer um curta-metragem, *The Day My Aunt Was Ill*. E todos eles foram assistentes de direção do patriarca Mohsen no longa-metragem *O Silêncio*.

Todos esses filmes foram produzidos por um escritório denominado Makhmalbaf Film House, que na verdade era a própria casa deles. Além de uma escola, a casa também havia se tornado uma produtora.

No decorrer do curso, um fato grave aconteceu nas relações entre essa escola e o governo. *Um Instante de Inocência* foi detido e o Ministério da Cultura comunicou que o filme só seria liberado se diversos cortes fossem feitos. Mohsen o havia financiado através de um empréstimo, e havia prometido aos investidores que venderia a sua casa, se o filme fosse impedido de ser lançado comercialmente. Ele então resolveu discutir a questão com sua família.

“(...) eu perguntei a eles se preferiam possuir uma casa, ou possuir o pensamento e a arte? Uma opção era permitir que *Um Instante de Inocência* fosse despedaçado, junto com o nosso pensamento e a nossa arte, mas ainda assim seríamos donos da casa. A outra opção era vender a casa e pagar a dívida que o meu filme havia

gerado, deixar que o filme ficasse permanentemente detido, mas não despedaçado fazendo com que perdesse o seu significado e sentido. Todos os membros da minha família, incluindo Hana que era a mais jovem, disseram que não queriam a casa e que possuir o nome seria o bastante. E que nós usaríamos o nome da casa a partir daquele momento, para batizar nossas produções.”<sup>9</sup>

No final desse período de aprendizado, cada estudante se formou na área que lhe interessava mais; um se formou como cinegrafista, outro como operador de som, outro como diretor de arte, três como diretores, e um como fotógrafo still e montador.

---

<sup>9</sup> Retirado do artigo *Makhmalbaf Film House*, disponível em <http://www.makhmalbaf.com/articles.php?a=4>. Tradução minha.



### III

#### *NEO-REALISMO ITALIANO – UM PARALELO CONSTANTE*

Como sempre acontece quando um corpo de filmes específico começa a se destacar no cenário cinematográfico internacional, seja de uma nacionalidade ou um autor determinado, no momento em que o cinema iraniano começou a ter mais visibilidade nos festivais e mostras da Europa começaram a surgir comparações dos seus filmes com os de outros países e diretores. Por uma série de razões, desde então se tornou muito freqüente uma aproximação, feita por muitos críticos cinematográficos, do cinema contemporâneo produzido no Irã com os filmes italianos da escola Neo-Realista.

Os filmes iranianos que ganharam notoriedade a partir do início da década de 90 possuíam, em sua maioria, diversos elementos em comum. Era freqüente o elenco ser formado majoritariamente por atores não-profissionais. A filmagem em locação era uma constante. A decupagem dos filmes tendia a valorizar planos mais longos, contemplativos, e quase nunca se fazia valer de uma montagem mais acelerada. As histórias que os roteiros apresentavam eram muito próximas das vidas reais dos atores que as representavam.

Essas características, entre outras, trouxeram à tona a lembrança do Neo-Realismo, que surgiu na época em que a Itália se recuperava dos estragos da Segunda Guerra Mundial e da queda do fascismo. Com parquíssimos recursos financeiros, os cineastas italianos se puseram a filmar nas ruas, com o povo fazendo o seu próprio papel (com o auxílio luxuoso

de grandes atores em papéis-chave, como Anna Magnani e Aldo Fabrizzi em *Roma Cidade Aberta*), retratando a História que estava ocorrendo naquele exato momento. Essa profunda e fundadora atualidade do neo-realismo foi outro importante fator para esse convite à comparação com o cinema iraniano contemporâneo, e provavelmente é o ponto em comum mais importante com a filmografia da família Makhmalbaf.

André Bazin, crítico e teórico francês, um dos fundadores da legendária revista *Cahiers du Cinema* e essencial ponto de referência para a história da crítica cinematográfica, foi um dos defensores mais tenazes do Neo-Realismo e um dos responsáveis pelo reconhecimento internacional do movimento. Segundo a visão do crítico, os cineastas neo-realistas introduziram uma forma alternativa do cinema se relacionar com a realidade, que escapava às características da decupagem clássica, consideradas por ele arbitrárias, ou limitantes para a experiência do espectador. O crítico escreveu diversos textos sobre esse assunto. Interessa a esse trabalho destacar trechos de alguns deles com atenção, tendo os filmes de Mohsen e Samira Makhmalbaf em mente, para investigar o quanto essa recorrente comparação do cinema iraniano contemporâneo com o neo-realismo italiano é procedente, ou seja, até que ponto os elementos que Bazin apontou como pilares de sustentação dessa escola italiana estão presentes na obra desses autores iranianos.

### ***1) A VONTADE DE VERDADE E A IMAGEM-FATO***

No artigo *O Realismo Cinematográfico e A Escola Italiana da Liberação*,<sup>10</sup> Bazin discorre sobre a importância histórica que ele acreditava ter o cinema italiano da época em que o texto foi escrito (na segunda metade da década de 40 – auge do Neo-Realismo). Para

---

<sup>10</sup> Todos os textos citados nesse capítulo estão reunidos no livro *O Cinema: Ensaios*, Ed. Brasiliense, 1985.

começar, ele defende que esse cinema se destaca por ter uma “vontade de verdade” que o opõe ao cinema francês e norte-americano da época, da mesma maneira que o cinema de Eisenstein se destacou por ter uma atração ao real que se opunha ao expressionismo alemão e ao espetáculo de Hollywood. Ele afirma que o cinema italiano é a nova expressão desse conflito recorrente, embora ressalte que seja uma expressão com particularidades de extrema importância:

“Como o *Potenkim*, *Paisá*, *Vítimas da Tormenta*, *Roma Cidade Aberta* realizam uma nova fase da já tradicional oposição do realismo e do esteticismo na tela.”  
(BAZIN, 1991, pg.133)

É possível associar essa “vontade de verdade” às inflamadas declarações da jovem Samira Makhmalbaf, e até mesmo ao discurso do mais velho Mohsen. Em uma entrevista para o site do Festival de Cannes<sup>11</sup>, na ocasião do lançamento do seu último longa-metragem, *Às Cinco da Tarde* (2003), Samira criticou com veemência o cinema de Hollywood, segundo ela “um contraponto ao seu filme”.

A história do filme se passa no Afeganistão logo após a queda dos talibãs e o início da invasão americana. Samira escalou todos os atores (nenhum profissional) por lá, e filmou quase que simultaneamente com os acontecimentos narrados no filme. Na entrevista, Samira afirma que a única vez que o cinema dos Estados Unidos se preocupou em retratar o Afeganistão foi em *Rambo III* (1998), aonde o americano era mostrado como salvador da pátria e não havia nenhuma preocupação em retratar o povo afegão com dignidade, ou discutir os seus problemas. A diretora claramente quer se opor a esse

---

<sup>11</sup> Disponível em <http://www.makhmalbaf.com/articles.php?a=332>. Tradução minha.

discurso massificado com uma alternativa narrativa mais humana e, dentro dos seus critérios, verdadeira.

Esse posicionamento condiz com as idéias e a arte também de seu pai Mohsen, especialmente nos anos mais recentes - em 2001, ele também fez um filme sobre o Afeganistão, *A Caminho de Kandahar*, impelido, acima de tudo (segundo ele próprio, no livro *Afeganistão*<sup>12</sup>), pela vontade de expor os problemas desse país para o mundo.

Por mais problemático que seja se falar hoje em dia de uma oposição entre esteticismo e realismo, pode-se dizer que a força-motriz da realização desses filmes é uma busca da exposição de um real, que os diretores consideram relevante, e uma batalha a uma cultura do espetáculo que impõe uma estetização. O paralelo com a colocação de Bazin é mais do que claro.

Após a apresentação, Bazin explica que a Itália é um país que investiu no cinema durante muitos anos, gastando mais tempo nisso e de forma mais inteligente que o governo francês. Fala que, ao contrário do que acontecia em outros países, na Itália já não havia nenhuma separação litigiosa ou radical entre a crítica e a realização cinematográfica - ao contrário. E, interessantemente, coloca que o fascismo tinha tolerância por uma maior variedade da atividade artística, além de se interessar pelo cinema. A criação do Festival de Veneza é apontada por ele como um feito positivo desse período, além de outras coisas:

“O capitalismo e o dirigismo fascistas equiparam pelo menos a Itália com estúdios modernos. Se eles produziam filmes ineptos, melodramáticos e munificentes, não impediram, contudo, alguns homens inteligentes (e bastante hábeis para filmar

---

<sup>12</sup> São Paulo: Edições da Mostra, 2001.



roteiros de atualidade sem se subordinar ao regime), de realizarem obras de valor que prefiguram suas obras atuais.” (BAZIN, 1991, pg.234)

É possível fazer aqui mais um paralelo curioso com o cinema iraniano. Depois da Revolução Islâmica, em 1979, a censura passou a se tornar um elemento onipresente na produção filmográfica do país. Mas, ao mesmo tempo, o governo com o passar dos anos investiu maciçamente no cinema. Com a Revolução, a exibição de filmes norte-americanos, que antes dominavam o circuito comercial, foi proibida, e isso impulsionou o cinema nacional.

O governo desde o início pretendeu usar o cinema como uma ferramenta de islamizar o país, transmitindo seus valores morais e religiosos. Para isso, o Estado passou a controlar toda a indústria, inspecionando cada passo das produções. O problema é que até 1984, não havia regras claras a respeito das restrições da censura, e isso confundia os cineastas. A respeito disso, Abbas Kiarostami diz:

“Vejo estas restrições, não no contexto do cinema, mas no contexto mais alargado da vida. Para mim, essas restrições existem em todo o lado. (...) A vida é uma combinação entre a restrição e a liberdade. Esta tem sido a natureza da nossa sociedade e ela tem sido reproduzida nas realidades da nossa indústria de cinema. Por exemplo, durante os primeiros quatro anos da revolução iraniana, a indústria cinematográfica passou por um período de caos porque muitas regras estavam por ser estabelecidas. Mas é interessante notar que a maior parte dos cineastas iranianos não produziram muito nesse período, durante o qual muito podia ter sido feito.

Ninguém aproveitou as oportunidades porque todos estavam à espera de saber quais seriam as restrições!”<sup>13</sup>

E Mohsen Makhmalbaf fala algo a respeito de trabalhar sob censura que de certa forma vai de encontro com a crença de Bazin de que, mesmo trabalhando para um governo opressor, os “inteligentes” tem uma forma de se desenvolver e isso é positivo:

“Apesar da presença de uma censura infelizmente muito palpável, muito inquietante, ainda é possível trabalhar e continuar a fazer um cinema pessoal. A partir do momento em que se decide fazer cinema, é necessário utilizar meios indiretos, subterfúgios e outras estratégias para passar a mensagem.”<sup>14</sup>

Após essa enumeração dos prós do regime fascista para a produção cinematográfica italiana, Bazin prossegue o texto falando que o gosto pelo realismo e o comentário social já estavam presentes no cinema da Itália de antes da guerra, mas eram características que não eram tão valorizadas. A força do contexto do contexto histórico da Liberação é que fará florescer e se desenvolver essa vontade do real.

A Liberação foi um processo lento e doloroso para os italianos, com a ocupação dos aliados e a reorganização política. Bazin diz que, ao contrário do que ocorreu na França, aonde a Resistência virou História um dia depois da Liberação, porque simplesmente se restituiu a ordem de antes, na Itália a Liberação era algo presente, pulsante e doloroso. O Neo-Realismo era um grito da adaptação, um registro imediato daquele processo:

---

<sup>13</sup> Trecho do artigo *Abbas Kiarostami*, disponível em <http://www.sensesofcinema.com/directors/02/kiarostami.html>. Tradução minha.

<sup>14</sup> Idem.

“Rossellini filmou *Paisú* numa época em que o roteiro ainda era atual. (...), o cinema italiano caracteriza-se sobretudo por sua adesão à atualidade. (...), os filmes italianos são, antes de tudo, reportagens reconstituídas. A ação não poderia se desenrolar num contexto social qualquer, historicamente neutro, quase abstrato como os cenários de tragédia, (...) A consequência é que os filmes italianos apresentam um valor documentário excepcional, que é impossível separar seu roteiro sem levar com ele todo o terreno social no qual ele se enraizou.” (BAZIN, 1991, pg. 237-238)

De novo, a semelhança entre a produção recente da família Makhmalbaf e o descrito no texto é notável. *A Caminho de Kandahar* teve cenas ilegalmente filmadas no deserto do Afeganistão, porque o governo talibã, criticado no filme, não permitiu as filmagens. *Às Cinco da Tarde* tem uma longa cena onde verdadeiros refugiados afegãos, sem rumo, relatam suas mazelas. Ambos os filmes tem finais em aberto porque dar uma conclusão a essas histórias seria um exercício de futurologia infrutífero e inútil para o objetivo dos cineastas de ajudarem aquele povo – esses são filmes feitos no e para o presente. Esses filmes fora de seus temas não existem – eles são esses temas, antes de serem qualquer história. A história é um veículo para o tema ser exposto.

Um filme iraniano de época parece um contra-senso, para quem acompanha os trabalhos dos Makhmalbaf. Até em *Um Instante de Inocência*, filme que gira em torno da reconstituição de um incidente do passado, a narrativa nunca sai da perspectiva do presente. O que passou não pode ser repetido. O agora é soberano.

Andréa França, no seu artigo *Cinema e Vida em Makhmalbaf e Kiarostami*<sup>15</sup>, relaciona essa predileção por uma narrativa situada no presente à condenação que a cultura islâmica faz à representação dos seres vivos e à sua predileção à ambigüidade:

“Minha hipótese para essa interdição é que esses filmes trazem á tona o que existe de mais caro e rico à cultura islâmica, ou seja, o modo como o Islã vai condenar as formas de imitação e de representação da natureza e dos seres que a habitam.”

(FRANÇA, 2003, pg. 565)

Outro aspecto abordado por Bazin diz respeito à questão do uso de atores não-profissionais nos filmes Neo-Realistas. Para o crítico, há muitos mitos derrubáveis que circundam essa questão. Ele explica que em quase todos os filmes aplaudidos pelo uso de não-atores, o que há, na verdade, é o uso da mistura homogênea de interpretações profissionais e amadoras. Ele cita os filmes soviéticos, dizendo que apesar das obras iniciais de Sergei Eisenstein não terem atores profissionais, depois de um tempo esses mesmos atores se profissionalizaram naquela indústria, como em qualquer outra. E cita *Sierra de Terruel* (1945), que tem um ator profissional como protagonista, ao contrário da crença geral que atribuía amadorismo a todo o elenco da fita. Ele diz que o que funciona em todos esses filmes, incluindo os do neo-realismo, é a “lei do amálgama”: a negação do princípio da vedete, aonde o público já conhece e espera algo específico de cada ator, aliada ao uso de amadores selecionados por seu perfil físico e/ou biográfico.

---

<sup>15</sup> In: *Socine III – Estudos de Cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

“A ingenuidade técnica de alguns se beneficia da experiência profissional dos outros, enquanto estes aproveitam a autenticidade geral.”(BAZIN, 1991, pg.241)

Bazin alerta, porém, que dentro do amálgama está o próprio princípio de sua destruição, porque atores profissionais se tornam reconhecíveis ao fazer novos trabalhos, e os amadores deixam de sê-lo se acumularem novas experiências. Então, a não ser que sempre se trabalhe com um totalmente novo grupo de pessoas, não há como essa experiência se sustentar. O cinema da família Makhmalbaf e de Abbas Kiarostami parece atento a isso (não consolidaram parcerias longas com nenhum ator, dessa forma não se entregaram ao princípio da vedete – a não ser, é claro, que se pense que eles mesmos são as vedetes, pressuposição bastante correta). Eles parecem preferir atores não-profissionais, às vezes até para papéis que não tem nada a ver com os próprios na vida real [no caso de Kiarostami, a prostituta em *Dez* (2002), o suicida em *Gosto de Cereja*(1997)]. Talvez os atores de teatro iraniano apresentem um resultado muito diverso do naturalismo que esses cineastas procuram atingir. É possível que eles acreditem que a atuação teatral remeta excessivamente à idéia de representação, de imitação da vida, e não de desvelamento da vida em si.

Em seguida no texto, Bazin lembra que todo realismo cinematográfico é evidentemente uma construção de linguagem, porque a apreensão da totalidade da realidade pelo cinema é impossível, ela sempre “escapa por algum lado”. A sensação do realismo vem necessariamente de uma concessão que o espectador faz ao filme, uma aceitação daqueles códigos como uma representação ou uma extensão da realidade. Por conta disso, ele diz, muitos diretores acabam se entregando à preguiça criativa, recorrendo

excessivamente e desnecessariamente às elipses da decupagem clássica, por saber dessa pré-disposição na qual os espectadores se enquadram ao ir ao cinema.

O Neo-Realismo, segundo ele, faz o contrário: procura novas formas de se ligar ao real, para que dessa forma a sensação de “verdade” fique mais forte para o espectador, que já está acostumado com uma outra convenção de representação cinematográfica. Ele diz ainda que as limitações técnicas de produção dos filmes neo-realistas constituíram desafios para os realizadores que naturalmente apontavam novos caminhos para o realismo. A falta de microfones, por exemplo, impediu a gravação de som direto, o que é um sacrifício para o realismo – mas, em compensação, sem a preocupação dos microfones o campo da câmera ganhou uma mobilidade e uma abertura maiores, o que restituiu um novo tipo de realismo para a sua linguagem.

O cinema dos Makhmalbaf segue essa lição da busca do realismo por meios alternativos à decupagem vigente de Hollywood, muito mais por opção estética do que por falta de recursos – são, hoje em dia, autores respeitados, capazes de conseguir um financiamento médio na Europa. Aliado a isso, alguns filmes de Mohsen Makhmalbaf têm uma marcante dimensão reflexiva, que chama a atenção para o construir artístico e cinematográfico e sublinha a relação de troca constante que esse tem com a realidade. Em *Salve o Cinema* e *Um Instante de Inocência*, o realismo é atingido, paradoxalmente, pela explicitação do processo cinematográfico – não pela construção ilusionista de uma sensação de estar vendo um documentário pretensamente transparente, e sim pela consciência de que tudo que é racionalmente e intuitivamente construído no cinema o é feito a partir de uma realidade presente e pulsante.

O texto de Bazin faz ainda uma ligação entre o filme *Paisá*, de Roberto Rossellini, e a literatura moderna americana. O crítico ressalta que o princípio de objetividade e a

aparente simplicidade narrativa relacionam intimamente esse filme à literatura de Hemingway e Faulkner. A decupagem, segundo Bazin, contribui para a construção de uma sensação de apreensão objetiva, porém humanizada do real:

“Em tal decupagem o movimento do aparelho é muito importante. A câmera deve estar tão pronta a se mover quanto a se imobilizar. *Travellings* e panorâmicas não têm o caráter quase divino que a grua americana lhes atribuía em Hollywood. Quase tudo é feito na altura dos olhos ou a partir de pontos de vista concretos como são um telhado ou uma janela.” (BAZIN, 1991, pg. 249)

De modo geral, os filmes de Mohsen e Samira Makhmalbaf se aliam a essa percepção que Bazin tinha do cinema italiano (embora o paralelo com a “objetividade” da literatura americana não se aplique no caso iraniano, porque o registro geral tende mais para o subjetivo-poético do que para o objetivo-jornalístico). Mesmo nos filmes mais metalingüísticos de Mohsen, ele parece não querer embevecer o espectador com os movimentos e pontos de vista mais irrealis que o cinema pode oferecer: é como se ele pretendesse sempre ater a narrativa a um nível de realidade, a um “pé no chão”, que não combina com exibicionismos estéticos. Samira, porém, embora não chegue a tomar partido do “caráter divino” das gruas norte-americanas, tem mostrado uma preocupação estética, fotográfica e formal cada vez mais apurada no decorrer de sua carreira (é visível essa evolução ao comparar os seus três filmes, cronologicamente, *A Maçã*, *O Quadro Negro*, e *Às Cinco da Tarde*). Ela sem dúvida é mais adepta da simplicidade do que do malabarismo narrativo, mas é impossível não pensar em um ponto de discordância entre a visão Neo-Realista de Bazin e os filmes da iraniana ao ler esse trecho:

“Quanto à foto, é óbvio que a iluminação não desempenhará senão um papel expressivo bem fraco. Em primeiro lugar, porque ela exige o estúdio e a maioria das tomadas é feita em externa ou cenário real; depois, porque o estilo reportagem se identifica para nós com o aspecto acinzentado das atualidades. Seria um contra-senso cuidar ou melhorar excessivamente a qualidade plástica do estilo.” (BAZIN, 1991, pg. 249)

A primeira parte do argumento dessa afirmação não se aplica hoje em dia por conta do desenvolvimento do equipamento cinematográfico, que cada vez mais apresenta condições melhores para filmagem em externa (sendo possível, inclusive, fazer uso de iluminação em espaços abertos). Mesmo para produções longe de serem multimilionárias, como as iranianas, é de fácil acesso o manancial fotográfico (lentes, tipos específicos de película, etc.) necessário para se fazer o uso expressivo de uma captação de imagem fora dos estúdios.

A segunda parte também não se aplica porque em primeiro lugar, as reportagens de hoje em dia já dispõem de recursos técnicos bastante sofisticados, portanto uma falta de cuidado estético não aproximaria os filmes de uma veracidade jornalística, ao contrário, os ligaria a um registro de filme caseiro ou amador [na história recente do cinema, o uso da “despreocupação estética” foi empregado como instaurador de anarquia na linguagem - *Os Idiotas* (1998), de Lars Von Trier – ou como justamente a construção de um realismo do vídeo caseiro – *A Bruxa de Blair* (1999), de Daniel Myrick e Edward Sanchez]. E em segundo lugar, os Makhmalbaf não têm a preocupação específica de ligar os seus filmes a uma aparência jornalística – eles se assumem o tempo todo como cinema, e isso lhes basta.



O cinema assume que está buscando a verdade, ao se assumir como uma mentira construída. Eles não precisam do respaldo de uma certa linguagem jornalística.

Bazin prossegue defendendo que *Paisá* é o primeiro filme que corresponde com perfeição a um livro de contos. A narrativa apresenta seis histórias diferentes, que tem como único ponto em comum o fato de terem ocorrido na Itália durante o período da Liberação. Quando se acompanha uma delas, a câmera o faz com uma certa imparcialidade, não porque não valorize aquela história específica, mas porque ela está entrecruzada por uma infinidade de histórias tão importantes quanto.

“Com efeito, tudo o que acontece em Florença atormentada pela Liberação tem a mesma importância,(...), como quando se tenta dar cotoveladas através da multidão para encontrar alguém que se perdeu. Na ocasião, vislumbramos nos olhos daqueles que dão passagem outras preocupações, outras paixões, outros perigos, perto dos quais os nossos são derrisórios.” (BAZIN, 1991, pg. 252)

Ele explica que o patético advém não com a identificação com o personagem que nós acompanhamos, mas com o fato daquele acontecimento estar ocorrendo com aquela pessoa naquele contexto, onde tantos sofrem exatamente como ela. A linguagem do filme não impõe ao espectador um sentimento positivo ou um afeto em relação ao personagem, apenas o apresenta com relativo distanciamento, para que a platéia construa uma relação com ele a partir do todo do filme (a construção pode ser só *a posteriori*).

É complexo fazer a aproximação desses pontos com o cinema dos Makhmalbaf, porque eles partem de características bastante específicas do filme *Paisá*, e se diferem em alguns aspectos de sua filmografia. Apesar dos filmes de Mohsen e Samira não se aterem a

construções dramáticas aristotélicas que acompanham trajetórias de transformações de indivíduos, como nos filmes norte-americanos, a grande maioria deles tem protagonistas bem definidos, e quando não os tem, geralmente os personagens são ligados por algum tipo de organização espacial ou social. Em *Salve o Cinema*, os atores não se conhecem (pelo menos isso não nos é informado pela narrativa), mas todos estão fazendo um teste no mesmo local para um longa-metragem. Em *O Quadro Negro*, os protagonistas são professores curdos tentando realizar seu trabalho em meio a bombardeios e grandes grupos em fuga. Eles possuem ligações mais significativas do que somente o contexto histórico, como em *Paisá*.

Mas nos dois filmes rodados no Afeganistão, *Às Cinco da Tarde* e *A Caminho de Kandahar*, é possível encontrar um ponto de encontro com essas palavras de Bazin. Embora os dois tenham protagonistas muito bem definidos (em *A Caminho...*, a repórter Nafas, e em *Às Cinco...*, a estudante Noqreh) em mais de um momento a história delas se entrecruza com as de outras pessoas, e a narrativa dá uma atenção especial e prolongada para essas, como se fossem tão importantes para o filme quanto as atrizes principais – quando na verdade quase todos os personagens secundários desaparecem em seguida à sua primeira aparição, não tendo nenhuma “utilidade” para o desenrolar da trama.

Isso acontece na já citada sequência dos refugiados afegãos do último filme de Samira, e durante praticamente todas as seqüências de *A Caminho de Kandahar*. Esse último é um grande esforço de denúncia da situação crítica do Afeganistão em 2001, e o diretor claramente tenta criar uma ligação entre o espectador e a protagonista que descobre aos poucos a situação lamentável na qual o seu país natal se encontra (ela migrou para o Canadá quando criança junto com os pais, e volta para o Afeganistão para tentar encontrar a irmã). Trata-se, portanto, de um hibridismo entre a tradicional identificação com o

protagonista (além do mais nesse caso, com a protagonista sendo uma estrangeira por formação que narra a história em inglês – esse é o filme de Makhmalbaf mais claramente dirigido ao mercado externo, talvez por uma esperança de que países não-árabes se sensibilizem com essa questão social) e da construção de um todo a partir de inúmeras histórias interligadas por um sentimento ou força em comum.

Antes de fechar o texto concluindo que o cinema italiano transpôs para a tela a mais significativa revolução da literatura moderna, Bazin coloca que em *Paisá* – e também na grande maioria dos filmes italianos da época, que comportam o que é chamado de Neo-Realismo – a unidade da narrativa cinematográfica não é o plano, mas o fato. Na decupagem clássica, o plano é um mero acessório analítico, uma abstração que serve para uma decomposição da realidade com o objetivo de narrar um acontecimento específico. Um signo raso, que, como Bazin diz, “não tem mais independência semântica que uma preposição numa frase”. Já a imagem-fato, que compõe esses filmes italianos, é um pedaço quase vivo da realidade, ambíguo e inexato. Uma imagem no qual todos os detalhes fazem a diferença, porque constroem o todo no qual ela se basta por si só. Ela não tem um significado óbvio e intuitivamente dedutível, como os planos da decupagem clássica – o sentido só pode ser apreendido posteriormente, quando o espectador a relaciona com outras imagens-fato também presentes na obra. E esse significado não entregue *a priori* não é uma característica apenas da relação entre as imagens-fato, mas também da relação entre os elementos no interior da imagem-fato. Cenário, atores, adereços, natureza, tudo tem uma importância equivalente dentro dessas imagens – não cabe a elas construir um sentido ou uma hierarquia de importância entre os elementos. É por isso, acredita Bazin, que os cineastas italianos dessa época são os que fizeram com mais competência cenas de ônibus e

de rua – porque souberam conduzir a ação “sem dissociá-la de seu contexto material e sem encobrir a singularidade humana na qual ela está imbricada”. (BAZIN, 1991, pg. 254)

Esse conceito da imagem-fato e a negação da decupagem clássica que está incutida nele é revelador para pensar o cinema de Samira e Mohsen Makhmalbaf, que nos últimos anos tem se esforçado cada vez mais para revelar ao mundo imagens de fatos que eles consideram por demais importantes para serem ignorados. Sem dúvida eles acreditam no poder imanente dessas imagens por si mesmas, ou ao contrário não dedicariam tanto tempo de seus últimos filmes a elas. Não existe, em seus filmes, praticamente nenhuma sequência de montagem, ou uso de música para exacerbação de sentimentalismo no espectador. É o reagrupamento na mente do espectador das imagens de Nafas tirando a burca do rosto, dos mutilados procurando próteses no posto médico, do médico atendendo uma mulher através de um furo mínimo em um pano, e de muitas outras, que trazem sentido a *A Caminho de Kandahar*. É certo que também se apela à identificação com a protagonista, como já foi dito, mas a montagem não apresenta em si nenhuma indução ao espectador (com a exceção de poucos momentos). Certamente as imagens dos Makhmalbaf não são desprovidas de desejo de sentido, como Bazin diz que as imagens-fato são: elas claramente querem retratar a dor daquelas pessoas, e não pretendem disfarçar isso com uma pretensa imparcialidade. Mas de qualquer forma, são imagens produzidas para bastar por si mesmas, e não para serem elementos de um processo de significação construído por um tipo de montagem mais clássica.

## **2) UM CINEMA DA AMBIGUIDADE**

No texto *A Evolução da Linguagem Cinematográfica*, Bazin apresenta um argumento que se conecta de uma forma interessante e algo inusitada com a cultura iraniana:

“Em suma, a montagem se opõe essencialmente e por natureza à expressão da ambigüidade. É o que a experiência de Kulechov demonstra justamente por absurdo, dando a cada vez um sentido preciso ao rosto cuja ambigüidade autoriza as três interpretações sucessivamente exclusivas. Em contrapartida, a profundidade de campo reintroduz a ambigüidade na estrutura da imagem, (...), o neo-realismo tende a dar o filme o sentido da ambigüidade do real.” (BAZIN, 1991, pgs. 77-79)

A ambigüidade é uma marca histórica da cultura iraniana. Os problemas que o cinema sempre teve com a cultura islâmica são intimamente ligados ao fato da objetividade da imagem fotográfica e fílmica; o fato das coisas terem de aparecer como elas são, com suas complexões físicas e concretas, adquire uma dimensão quase pornográfica para o Islã. A poesia persa é amplamente conhecida como a arte da ambigüidade, por nunca deixar claro de que tipo de sentimento está tratando, e nunca explicitar a aparência, idade ou sexo do “ser amado” que é referido. Não é possível saber se é um texto de cunho sexual, uma declaração de amor à mãe, um pacto de confiança com um amigo ou qualquer outra das infindáveis opções que se abrem.

Nos primeiros anos da Revolução Islâmica, era proibida a aparição do amor romântico e de mulheres descobertas no cinema iraniano. Com o passar dos anos e um

governo mais liberal agora no poder, as regras foram se abrandando, mas isso é um exemplo claro de como a explicitação de um sentido (especialmente romântico) na arte é um choque para a cultura islâmica.

Esse viés é rico para entender mais uma razão pela qual a imagem-fato é constante no cinema iraniano: é parte integrante da cultura deles a celebração do ambíguo. Se isso intensificou-se também por conta de uma repressão cultural, não importa: esse hábito é instituído há séculos por lá, e por mais que se possa discordar racionalmente dele, ele faz parte integrante da formação cultural dessas pessoas como indivíduos e artistas.

### 3) A “INTERPRETAÇÃO-FATO”

*Alemanha Ano Zero*, de Roberto Rossellini, se passa em Berlim, no período imediatamente posterior ao fim da Segunda Guerra Mundial. A história é centrada em um pré-adolescente que vive nessa cidade devastada pela guerra, que tenta conseguir um trabalho apesar de sua pouca idade. Ele faz parte de uma família sem recursos e com poucas perspectivas – seu irmão não quer ir trabalhar por medo de se tornar um prisioneiro de guerra, e seu pai, já velho, não pode ser empregado. Quando o menino se encontra com um ex-professor seu que era simpatizante do nazismo, a narrativa se encaminha para o seu trágico e seco final – o suicídio do protagonista. Esse filme é considerado o desfecho da “trilogia da guerra” de Rossellini, realizada durante o auge do Neo-Realismo. Os outros dois que a compõem são *Roma Cidade Aberta* e *Paisá*.

Na sua análise a respeito desse filme, Bazin apresenta alguns pontos úteis para pensar o cinema dos Makhmalbaf, e outros filmes iranianos aos quais tivemos acesso. Nesse trecho, ele elogia a forma como Rossellini se aproxima do protagonista:

“A profunda originalidade de Rossellini é de ter recusado deliberadamente qualquer recurso à simpatia sentimental, qualquer concessão ao antropomorfismo.”  
(BAZIN, 1991, pg. 188)

Ao pensar em diversos filmes iranianos que têm crianças como protagonistas, como *O Silêncio*, de Mohsen Makhmalbaf, ou *A Maçã*, de Samira, é um pouco difícil achar que isso se aplica por lá. Está certo que esses filmes nem de longe apelam ao sentimentalismo Hollywoodiano, que faz uma chantagem emocional direta com o espectador, mas é inegável que as imagens desses filmes estão impregnadas de simpatia e empatia com essas crianças. Novamente, trata-se do diferencial da imagem-fato iraniana: as imagens se bastam em si, não querem impor um sentido único ao espectador através de um desencadeamento de idéias na montagem, mas no interior delas mesmas estão impregnadas de sentido e valores claros. Assistindo individualmente a quase qualquer plano de *O Silêncio*, é possível detectar sem dificuldade uma “simpatia sentimental”.

“Ora, se sabemos alguma coisa sobre o que essa criança pensa e ressentido, nunca é por sinais diretamente legíveis sobre o seu rosto, tampouco por seu comportamento, pois nós só o compreendemos através de verificações e conjeturas.” (BAZIN, 1991, pg. 188)

Esse pensamento de Bazin é revelador, pois pode-se pensar, assistindo a um filme iraniano, que está-se assistindo a um espetáculo de inexpressividade (no sentido de incompetência) dos atores – sensação causada, provavelmente, pela comodidade do

costume de só se permitir atingir por um tipo específico de interpretação, que na verdade é tão impositiva (e arbitrária) quanto a decupagem clássica é para a montagem.

Bazin está falando aqui de uma espécie de *interpretação-fato*, um tipo de atuação que não organiza a recepção do espectador, nem entrega sentimentos *a priori* (exatamente como as imagens-fato). Essa é uma característica clara da cinematografia dos Makhmalbaf, além do mais quando levamos em conta essa outra frase do texto:

“Não é o ator que nos emociona, nem o acontecimento, mas o sentido que somos obrigados a extrair deles.” (BAZIN, 1991, pg. 190)

Mohsen Makhmalbaf claramente quer tocar o espectador em relação à questão do Afeganistão em *A Caminho de Kandahar*, mas não valoriza um momento específico do filme para que todos se emocionem especialmente. A atriz principal em nenhum momento chora de forma descontrolada ou tem um monólogo emocionante. Inclusive, a personagem que detém o aspecto mais dramático da história – a irmã da protagonista que vai se matar se não for encontrada – nem aparece no filme, e seu desfecho fica em aberto. É o pensamento do espectador que vai unir *a posteriori* a trajetória da protagonista, o drama das pessoas mutiladas, a opressão das mulheres dentro das burkas, e o desespero da irmã não-encontrada para se emocionar ou não. Mohsen apenas mostra o que pensa ser necessário, não força uma situação catártica.



#### **4) A EXPLICITAÇÃO DA TESE SOCIAL**

*Ladrões de Bicicleta*, de Vittorio de Sica, é um dos filmes de maior apelo popular da escola Neo-Realista italiana. Ele conta a história de um homem pobre que precisa de um emprego. Quando finalmente consegue um, ele precisa de uma bicicleta para garanti-lo. Com a ajuda da sua mulher, ele consegue comprar o veículo, mas depois de pouco tempo de trabalho, ela é roubada. Então, com a ajuda de um amigo e do seu filho, o homem tenta recuperar a sua bicicleta, e entra numa aventura frustrante.

Ao analisar essa obra, Bazin elogia muito um certo escamoteamento do aspecto social do filme, explicando que ele nunca é explicitamente colocado, mas completamente entendido:

“(...)os acontecimentos e os seres nunca são solicitados num sentido de uma tese social. A tese, porém, aparece toda armada e ainda mais irrefutável por nos ser dada somente em acréscimo. É nossa mente que a desvela e constrói, não o filme. De Sica ganha a todo o momento o jogo no qual... não apostou.” (BAZIN, 1991, pg. 269)

É difícil relacionar essa colocação com o cinema dos Makhmalbaf. Se por um lado nitidamente a linguagem dos seus filmes apresenta um gosto pela contemplação e pela ambigüidade, junto a um desprezo pelas imposições da linguagem cinematográfica vigente (a decupagem clássica consagrada pelo cinema comercial norte-americano), por outro fazem questão de deixar bastante claro o posicionamento político deles em relação a vários assuntos no interior dos seus filmes.

É muito claro que os refugiados afegãos em *Às Cinco da Tarde* estão sendo “solicitados num sentido de uma tese social”, por exemplo. Não se trata de um acontecimento banal que ganha uma ressignificação por conta do contexto histórico, como em *Ladrões de Bicicleta*. São os refugiados do Afeganistão andando sem rumo, com medo do bombardeio dos Estados Unidos. Algo que só podia acontecer naquele momento, e lá. Além do mais, a presença deles no filme é totalmente dispensável à história. É indispensável à ideologia do filme, e à sua idéia fundadora.

É claro que, para padrões mais ligados à decupagem clássica e à estrutura aristotélica, pode ser que falte um personagem que organize verbalmente em um momento-chave a tese social, e a clarifique para os espectadores que não estejam com um mínimo de predisposição para pensar por conta própria. Mas pensar assim é subestimar o espectador; da época de Bazin pra cá o cinema vigente incorporou muita coisa dessas chamadas linguagens alternativas, então é bem possível que a tese social de *Às Cinco da Tarde* seja mesmo muito óbvia para qualquer um.

O cinema dos Makhmalbaf não apela para a montagem para seduzir o espectador, mas certamente suas imagens-fato não deixam dúvidas a respeito de seus posicionamentos sociais e políticos.

### **5) AS SITUAÇÕES PURAMENTE ÓTICAS E SONORAS**

O filósofo francês Gilles Deleuze, no primeiro capítulo do seu livro *A Imagem-Tempo*<sup>16</sup>, retoma, deslocando-o, o conceito de “imagem-fato” criado por André Bazin para discutir o Neo-Realismo italiano. No texto, ele deixa claro considerar as idéias de Bazin ricas e consistentes, mas ele problematiza o fato de que o crítico francês trabalhe com a idéia de um nível maior ou mais intenso de “realidade” presente nesses filmes, mesmo que seja formal. Ele não crê que o problema pode ser pensado em relação ao real, mas sim ao mental:

“Se o conjunto das imagens-movimento, percepções, ações e afecções sofria tal transtorno, não seria, isto sim, porque irrompia um elemento novo, o qual impediria a percepção de se prolongar em ação, para assim relacioná-la com o pensamento, e que, pouco a pouco, subordinaria a imagem às exigências de novos signos, que a levassem para além do movimento?”(DELEUZE, 1990, pg. 9-10)

O filósofo apresenta, então, a sua própria definição do Neo-Realismo: o que caracterizaria esse movimento seria a “ascensão das situações puramente óticas e sonoras”, que são opostas às imagens que denotam uma seqüência lógica de ações na narrativa consagrada pelo cinema vigente. Essas últimas, características do que Deleuze chama de “antigo realismo”, seriam imagens com as quais os espectadores participam através de um processo de identificação com as personagens, acompanhando as reações que cada uma das situações provoca nelas. São situações “sensório-motoras”; as imagens pressupõem uma

---

<sup>16</sup> São Paulo: Brasiliense, 1990.

reação, que as leva para uma outra imagem, que por sua vez vai provocar outra reação específica do personagem e do espectador, que vai levar a outra, e assim por diante.

Já as situações puramente óticas e sonoras promovidas pelo Neo-Realismo não pressupõem uma reação específica dos personagens envolvidos ou do espectador, pelo contrário; “é um cinema de vidente, não mais de ação”, diz Deleuze. A própria personagem se torna um espectador – o contexto na qual está inserida não a permite transformá-lo através de suas ações, e ela mesmo possui uma tendência maior de se perturbar por ou perseguir uma visão do que criar uma reação aos acontecimentos. “Ele registra mais que reage”. (DELEUZE, 1990, pg.11)

O filósofo faz ainda uma observação sobre a presença da criança no Neo-Realismo, lembrando que no ambiente adulto os pequenos sofrem um tipo de impotência motora, o que os fazem videntes e ouvintes mais atentos – e portanto, personagens especialmente adequados a essa linguagem que progressivamente descarta as situações sensório-motoras.

O cinema da Makhmalbaf Film House certamente pode se encaixar nessa descrição Neo-Realista de Deleuze, embora os seus filmes passem longe de superar por completo as situações sensório-motoras. Em *A Caminho de Kandahar*, a personagem Nafas é basicamente uma vidente errante – a sua trajetória é uma grande desculpa para que ela veja, assista o Afeganistão. Embora a sua aventura passe por percalços que são interligados, não sendo assim uma narrativa baseada em elementos óticos e sonoros puros, a sua trajetória não atinge um objetivo ou apresenta uma justificativa palpável no final da história – é um filme feito para olhar, para que ela e o espectador olhem aquele país.

No filme *A Maçã*, fora a intervenção de símbolos visuais que pontuam de forma marcada a história, não há um especial encadeamento entre os acontecimentos e os personagens que as gêmeas encontram quando finalmente saem de casa. Além de serem

crianças, elas falam com dificuldade, o que as tornam observadoras curiosas, que exploram a situação ótica e sonora com ainda maior contemplação e cuidado. Elas descobrem o mundo novo e o observam, porém o desenvolvimento delas é representado, em grande parte, pela gradual capacidade que elas adquirem de promover pequenas situações sensório-motoras. A trajetória para fora das situações puramente óticas e sonoras é apresentada como o caminho para a normalidade – o que mostra que o que Deleuze considerava a maior revolução de linguagem introduzida pelo Neo-Realismo italiano não está presente na concepção da obra. O acontecimento sensório-motor, em *A Maçã*, é a representação da liberdade.

## IV

### *PARALELOS NO IRÃ*

#### *1) A RESTITUIÇÃO DO REAL EM KIAROSTAMI*

Crítico e teórico iraniano que reside na França desde jovem, Youssef Ishagpour faz, em *O Real, Cara e Coroa*, uma análise da obra fotográfica e cinematográfica do também iraniano Abbas Kiarostami. Esse livro é a publicação final de uma trilogia de tomos nos quais o autor se dedicou à arte do Irã – sendo os outros dois focados na miniatura persa e na poesia de Sadeqh Hedayat. A visão de Ishagpour sobre o cinema de Kiarostami é útil para a melhor compreensão de algumas características do cinema iraniano contemporâneo.

O foco do estudo do autor é justamente a relação do diretor com o real – ele chama a atenção por um apreço que a narrativa de seus filmes e o enquadramento de suas fotografias apresentam por uma certa “restituição” do real. Tratando dessa restituição, Ishagpour fala, ao mesmo tempo, da forma como Kiarostami trabalha com a reconstituição de algo que aconteceu na realidade, que convida para uma passagem livre entre o real e o recriado, o documental e o ficcional; e também do esforço, nas suas fotografias, de se criar uma presença imbuída de ausência, de se auto-eliminar através do artifício.

Ishagpour aponta que, de certa forma, Kiarostami trabalha com estratégias opostas em relação à “restituição”, dependendo do suporte escolhido. No caso da fotografia, a maneira de colocar o real, de valorizar a contemplação do universo em primeiro lugar, passa por uma anulação do lugar do fotógrafo, um apagamento do sujeito, para a natureza ascender em todo o seu esplendor.

Já no cinema, esse processo da restituição do real passa pela demarcação clara da falsificação, do artifício, para que através deles se recrie, de forma peculiarmente verdadeira, fatos já ocorridos na realidade:

“Falar aqui de cara e coroa não significa evocar o verso, o outro lado, o que está embaixo, na ‘profundidade’ e que só poderia aparecer caso se virasse o real, como uma moeda na mão de um demiurgo. A paciência que vai a seu encontro para as acolher, as realidades simples e escondidas se manifestam em seu ‘aparecer’ mesmo. Não de modo imediato, mas por uma restituição, por uma reconstrução – portanto, à segunda vista: representa-se o que já foi e não é mais igual a si mesmo, nem ao que fora da primeira vez. Paradoxalmente: uma vez que a imagem e a realidade são distintas, a diferença entre ficção e documento pode se esbater.”

(ISHAGPOUR, 2004, pg. 105)

Stella Senra, em seu texto *Contemplação da Natureza, Natureza da Contemplação: Sobre O Real, Cara e Coroa, de Youssef Ishaghpour*<sup>17</sup>, faz um comentário a respeito de Kiarostami que confirma esse seu relacionamento diferenciado entre as artes cinematográfica e fotográfica:

“Kiarostami de fato se relaciona com o cinema e com a fotografia de maneiras diferentes. Ele costuma dizer que é o amor da natureza que o move, não a fotografia: não escolhe seus temas de antemão; sai de Teerã, de carro, e pára diante da paisagem que o convida à contemplação; às vezes espera um pouco até

---

<sup>17</sup> In: Abbas Kiarostami. São Paulo: CosacNaify, 2004.

encontrar a imagem ideal e a luz apropriada; usa sempre a mesma objetiva. Quando se trata de filmar, ao contrário, sua escolha é longa e lenta, e ele não hesita em interferir e até mudar a paisagem. (...) não hesitou em abrir uma trilha na montanha para a filmagem de seu *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?*” (SENRA, 2004, PG. 160-161)

É possível fazer um paralelo claro com essa noção de restituição enxergada por Ishaghpour no cinema de Kiarostami e os filmes de Mohsen Makhmalbaf que o despontaram no mercado internacional, *Um Instante de Inocência* e *Salve O Cinema*. Neles também há uma relação com a verdade que passa pela explicitação do artifício, no caso o processo do fazer cinematográfico. É através dessa celebração do artifício que o realismo é alcançado, na criação de um jogo novo com o espectador, onde não fica claro o seu papel como receptor, diante daquelas imagens que podem ser “reais” ou não, ficcionais ou não.

A arte faz a realidade renascer, fazendo que o real seja consolidado de uma forma que nunca foi. Ishaghpour afirma que pode-se dizer que Kiarostami retoma a herança da teoria da mimese de Aristóteles, aonde “o poético permite a consumação das coisas, entravadas na realidade por outras coisas mais e que não chegam à plenitude de seu ser e de seu sentido. Donde se pode deduzir a necessidade da ficção, da idéia e mesmo do ideal” (ISHAGHPOUR, 2004, pg. 106).

Essa idéia é exemplarmente presente em *Um Instante de Inocência*, de Makhmalbaf. Nele, o diretor recria um momento da sua juventude, aonde agrediu um policial com uma facada. Ao reconstituir um evento de sua própria vida, o diretor o repensa na sua perspectiva de pessoa mais experiente, e inclusive o subverte, fazendo com que o



passado se transforme dentro da arte (ele deixa de fazer a agressão, ao reproduzir a cena no filme-dentro-do-filme). É o cinema celebrando a plenitude da vida, e de certa forma consertando seus erros.

Dentro dessa idéia do processo de restituição do real através do acréscimo de uma afirmação de uma “mentira da arte”, Ishagpour prossegue falando sobre *Close Up*, de Kiarostami. Ele afirma que esse é um dos melhores filmes já feitos sobre cinema, sem realmente sê-lo:

“Na partida e na chegada, não há nada de reflexivo. Nem na origem do projeto, nem no final; nele, o cinema não remete a si mesmo, é a vida que parece regressar a si mesma por meio do cinema. Ela formula a questão do cinema no campo do cineasta, que insiste em abordá-la, acolhê-la, interrogá-la e elaborá-la.”

(ISHAGHPOUR, 2004, PG.106)

O filme conta a história de um homem pobre que se passa pelo cineasta Mohsen Makhmalbaf, e por conta disso se aproxima de uma família, passa a fazer parte do convívio deles e até toma alguns empréstimos. Ele é preso e processado quando a família descobre a verdade. A história é encenada, no filme, pelas mesmas pessoas que viveram esse fato na vida real. A questão da celebridade e da influência do artista e da arte no público é posta em cena pela própria reconstituição desses eventos. Kiarostami em nenhum momento finge que não está presente no decorrer dos acontecimentos; durante o julgamento do

protagonista, ele próprio faz perguntas ao réu e ao juiz, criando uma intervenção direta do cinema na vida. Stella Senra comenta sobre isso, no seu texto:<sup>18</sup>

“Kiarostami criou, no transcurso do julgamento, situações que, tornando praticamente indiscerníveis realidade e ficção, permitem a Sabzian exprimir seu amor pelo cinema como nunca faria em um tribunal. Além da câmera que mostra o juiz, uma outra registra, em close-up, apenas o seu rosto, palavras e emoções; enquanto em voz off o próprio diretor também interferia, interrogando o ‘réu’ e colocando-se na própria cena.” (SENRA, 2004, pg. 163)

Mais à frente, Ishaghpour lança uma hipótese da razão para o início do sucesso de Kiarostami no Ocidente. Ele conta que a Revolução Islâmica, e o interesse que ela causou no mundo ocidental, foram essenciais para a atenção que o trabalho do cineasta recebeu, e conseqüentemente para as portas que ele abriu para a circulação de outros filmes do seu país no exterior.

Os intelectuais do Ocidente se surpreenderam e se fascinaram com a Revolução, pelo fato dela não seguir nenhum tipo de modelo ocidental – ela parecia ser uma alternativa às contradições e mazelas da modernidade, poderia ser o “retorno da espiritualidade política”:

“Foi a mesma rejeição da modernidade, agora despida de toda veleidade de ação e de história, que permitiram ao Ocidente encontrar seu cineasta na obra de Kiarostami.” (ISHAGHPOUR, 2004, pg. 122)

---

<sup>18</sup> *Contemplação da Natureza, Natureza da Contemplação: Sobre O Real, Cara e Coroa, de Youssef Ishaghpour*. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: CosacNaify, 2004.

O cinema moderno, segundo Ishaghpour, caminhava para a infertilidade por conta da sua obsessão com a sua própria opacidade, com uma estética intimamente ligada aos impasses ideológicos causados pelo contexto histórico das últimas décadas do fim do século XX. A celebração do presente, do ficar sempre no presente, tornou-se uma alternativa a afastar os impasses da contemporaneidade, sempre ligada ao passado histórico e à perspectiva de futuro.

A estética de Kiarostami seria, então, perfeitamente adequada a esse novo tipo de pensamento, com sua valorização da plenitude da vida e sua ausência do niilismo iconoclasta da modernidade.

“Despojada de imaginário, sem vontade de significar, de exprimir, a imagem (re)encontra sua função de reproduzir o que está diante de sua câmera: a vida e nada mais.” (ISHAGHPOUR, 2004, pg. 123)

O autor chama a atenção ainda para o fato de que, por ser acolhido por essa reviravolta de ideologia no Ocidente, Kiarostami ficou em uma posição privilegiada em relação ao cinema mundial: passou a ter liberdade a fazer uma obra pessoal constituída de filmes “sobre quase nada”, quando no contexto da produção cinematográfica contemporânea (e especialmente a do seu país, por restrições de censura), isso é muito raro.

Outro assunto abordado por Ishaghpour é como a tendência de Kiarostami a valorizar a natureza e o cenário que envolve as pessoas mais do que os personagens em si, em alguns filmes, é relacionada com a tradição da miniatura persa.

Ele explica que a representação na miniatura persa é completamente diferente da mimese ocidental. No costume do Ocidente, é a ação do homem que determina o sentido do mundo, porque ele domina o universo; na arte persa, o universo é mais importante que o homem, a ação do homem e a história não têm força ou importância, e os detalhes se juntam para transmitir uma “dimensão paradisíaca”. Mais à frente, ele aponta traços semelhantes a isso no filme *E A Vida Continua*, que também se afinam com a tal nova perspectiva “antimoderna” que teria tornado-o popular entre os intelectuais ocidentais:

“Ao longo da estrada se vêem construções humanas destruídas: edifícios e objetos, carros esmagados. A história não parece ser mais que uma pilha de escombros, detritos e restos que atulham a natureza. Ações e empreendimentos humanos mostram-se nulos diante de uma força maior, da natureza que os ultrapassa. (...) É a natureza que se torna objeto de contemplação: formando um quadro com seus dedos, o menino observa a natureza, a montanha e a paisagem intactas.”  
(ISHAGHPOUR, 2004, pg.137)

Para Ishagpour, o cinema de Kiarostami se baseia no esforço de restituir o real à realidade, através do artifício do cinema. É como a trajetória do protagonista de seu filme *Gosto de Cereja*, que descobre elementos da essência da vida ao lutar para morrer – no final do filme, por sinal, o ator sai da cova e “volta à vida” na imagem do cinema, que mostra a sua própria equipe em processo. A imagem restitui a vida. Esse pensamento atravessa o cinema de Kiarostami, e também permeia as obras de Mohsen e Samira Makhmalbaf, embora de formas cada vez mais diferentes, no decorrer de suas filmografias.

## **2) A INFLUÊNCIA DA LITERATURA**

Ivonete Pinto, no seu artigo *De Hafez a Makhmalbaf: A Influência da Literatura no Cinema Iraniano*<sup>19</sup>, questiona a razão porque o cinema iraniano produzido após a Revolução Islâmica é tão admirado pelos ocidentais. Ela critica a idéia corrente de que uma pesada censura instituída pela Revolução teria aguçado a criatividade dos cineastas, fazendo com que eles produzissem filmes mais interessantes. A autora cita uma fala do diretor Jafar Panahi:

“Não me fale de censura. Antes da revolução já convivíamos com a censura. Ela não é um assunto novo para nós. Além do mais, não faço filmes políticos, odeio política”. (PINTO, 2003)

Ela propõe, então, que se coloque essa idéia um pouco de lado, e que se investigue o que ela diz ser a principal influência do cinema iraniano: a literatura.

Pinto explica que o islamismo nunca cultuou imagens, como o cristianismo. Não há nenhuma figura no Corão, nem nas mesquitas. É tudo baseado nas palavras. Não existe representação da face de Alá (Deus). O Corão, inclusive, faz total objeção à idolatria da imagem, o que fez o cinema ser rejeitado por muitos líderes religiosos, principalmente no seu início.

O Islã se consolidou com as palavras. Depois que os árabes invadiram a região da Pérsia (hoje Irã), a arte oral e literária (principalmente a poesia) tornaram-se tradições muito fortes na região. A narrativa é central na arte persa.

---

<sup>19</sup> In: Socine III – Estudos de Cinema. Porto Alegre: Sulina, 2003.

Em seguida, a autora apresenta uma curiosidade a respeito da formação cinematográfica de Mohsen Makhmalbaf:

“Makhmalbaf começou sua relação com o cinema assumindo uma obrigação. Quando criança, voltava do cinema e contava com detalhes o filme visto para as tias, proibidas de assistir os filmes, pois a mãe, a avó de Makhmalbaf, dizia que o cinema era coisa do demônio.” (PINTO, 2003)

A autora afirma acreditar que em países como o Irã, aonde a sensualidade é reprimida e as mulheres têm que ser parcialmente cobertas, existe um clima de excitação e tensão sexual no ar inigualável. Ela conta que, como o sexo livre é proibido pela religião, as palavras são uma forma de sublimação desses desejos carnavais. Mesmo quando, em grande parte das vezes, as poesias não falam diretamente disso, a energia sexual está presente, segundo Pinto.

Continuando a falar de poesia, a autora explica que a poesia é popular de tal forma no Irã que todos têm decorado algum poema de Hafez, de Saadi, de Omar Kayaam ou de Ferdowsi. Ela lembra que Mohsen Makhmalbaf apontou Kayaam como a maior influência nas imagens de seu filme *Gabbeh*, e cita o teórico Shahin Parhami, que afirma que “o extravagante uso do simbolismo e da justaposição de códigos dá à poesia persa um sentido visual único”. (PINTO, 2003)

A autora fala então de Hafez, um dos mais emblemáticos poetas persas. Ela conta como ele é adorado pelos xiitas, que fazem peregrinações em direção ao seu túmulo. O poeta se inspirava no Corão para criar o seu estilo consagrado. Passou a ser lido também

como um oráculo com o passar dos anos e o aumento da adoração, ganhando o título de “Língua do Não-Visto”.

Pinto faz uma citação de Makhmalbaf, aonde o cineasta afirma que a maior diferença entre o cinema ocidental e o iraniano é que no ocidente o cinema evoluiu da pintura e da fotografia, ou seja, o cinema se desenvolveu através da imagem:

“Mas no Oriente, a tradição da poesia é mais antiga que a tradição persa da miniatura, que não afetou o cinema. Nossa tradição é da poesia, diz Makhmalbaf.”

(PINTO, 2003)

O primeiro filme falado iraniano, *The Lor Girl*, de 1933, era baseado em histórias populares persas, informa a autora. No mesmo ano, também foram produzidos filmes baseados no folclore árabe e em *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, ambos produzidos pelo famoso Abdol-Hessain Sepanta.

Sepanta produziu em seguida um filme sobre a vida do famoso poeta Ferdowsi, que escreveu um único livro no século X, o Livro dos Reis, que conta a história do mundo em versos. Esse livro recebeu inúmeras adaptações na história do cinema iraniano. O Reza Xá, que governava na época, mandou que o final do filme biográfico fosse modificado, tirando o desfecho triste (e historicamente verdadeiro) no qual o poeta morre na miséria, depois que o rei não lhe paga o que lhe prometeu pelo livro, e trocando-o por um aonde o poeta recebia sua recompensa e ficava rico.

Pinto destaca o diretor Dariush Mehrjui como um dos diretores mais produtivos que trabalham com adaptações literárias. Em 1969, ele dirigiu o sucesso de crítica e público *A Vaca*, filme muito influente para toda uma geração, incluindo Mohsen Makhmalbaf e

Abbas Kiarostami. Muito comparado com o Neo-Realismo italiano na época, o filme já apresentava elementos de “falso documentário” que caracterizariam fortemente as obras de Kiarostami e Makhmalbaf muitos anos depois. A história, baseada em um conto de Gholam-Hossein Sa’edi, retrata o apego de um homem pobre por sua vaca. Quando o animal morre, ele começa a definhar de desgosto, e os vizinhos o julgam louco. O filme ganhou o prêmio da crítica no festival de Veneza de 1971.

Com o passar dos anos, Mehrjui continua a trabalhar com adaptações, variando a intensidade da aceitação popular e da imprensa aos seus filmes. Em 1990, fez *Hamoon*, inspirado no americano Saul Bellow. Em *Sara*, de 1993, ele se baseou peça do norueguês Henrik Ibsen, *Casa de Bonecas*. Em 1995, realizou *Pari*, baseado em dois contos de J. D. Sallinger. Seu sucesso internacional mais recente é *Leila* (1997). Adaptado de um conto da iraniana Mahnaz Ansarian, a história trata do dilema de uma mulher que tem que aceitar uma segunda esposa de seu marido. É um conflito entre a religião e a modernidade, dentro da mente dela.

Muitos outros cineastas iranianos fizeram adaptações de autores nacionais e internacionais, incluindo Mohsen Makhmalbaf, que adaptou o italiano Alberto Moravia em *O Ciclista* (1985). A autora fecha o texto comentando que uma das razões para a presença de tantos autores estrangeiros como matéria-prima para roteiros no Irã é que não existem leis sobre direitos autorais no país. Os cineastas podem basicamente adaptar o que eles resolverem, sem encontrar dificuldades.



## V

### ***AS FRONTEIRAS ENTRE DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO: “SALVE O CINEMA”***

*Salve o Cinema*, realizado em 1995, foi um filme produzido para comemorar o centenário da arte cinematográfica. Mohsen Makhmalbaf optou, nesse projeto, por homenagear não somente o processo fílmico, como também a interação que o cinema produz, que envolve elenco, equipe técnica e público.

Para isso, utilizou-se de uma linguagem que hibridiza elementos da ficção e do documentário. Trata-se de um filme que narra um teste de elenco para uma produção cinematográfica, ao longo do qual os personagens, tanto quanto nós espectadores, se questionam a respeito do estatuto efetivo da filmagem. Nessa situação, o diretor, Makhmalbaf, interage de diversas formas com os atores que se candidatam a uma vaga no *cast*. Através desse dispositivo criado pela produção é que se dão os acontecimentos do filme. Nada do que é apresentado na tela aconteceria em outro lugar, de uma outra forma; as situações são construídas por esse contexto que a direção monta. Por outro lado, todos os diálogos e conflitos presentes remetem a elementos fora do filme, a outros contextos não abarcados pela diegese, como observa Consuelo Lins, em seu artigo *Rumores do Mundo*<sup>20</sup>:

“O cinema torna-se motor de comportamentos, gestos, atitudes, fabulações e, ao mesmo tempo, memória do que estamos vendo. (...) A imagem de *Salve o Cinema*

---

<sup>20</sup> In: *Cinemas* número 5. Rio de Janeiro: Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem da UENF / Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte, 1997.

fabrica acontecimentos e personagens que não existiriam de outra maneira. (...) se por um lado o filme é a sua própria realização, por outro suas imagens não deixam de apontar para o mundo, não deixam de ser uma abertura efetiva sobre algo além delas mesmas.”(LINS, 1997, p.101-102)

O primeiro plano do filme é um *travelling* imperfeito, trepidante, que dobra a esquina de uma rua vazia em um plano aberto, para atravessar uma pequena viela e ir ao encontro de uma grande fila de pessoas. À medida que o nosso ponto de vista (o da câmera) vai se tornando próximo das pessoas da fila, elas percebem a aproximação e direcionam o olhar para a nossa direção. Quando o travelling dobra uma outra esquina, para acompanhar a fila paralelamente e ressaltar o impressionante número de pessoas que está ali alinhado, todas as personagens presentes em campo já estão olhando diretamente para a lente.

Desde o primeiro plano, o filme anuncia que os personagens vão ter uma relação direta, ativa, ainda que de fascinação e estranhamento, com a construção da narrativa. Os olhares são ao mesmo tempo curiosos e inquisidores, e pedem uma interação com a câmera. Todo o filme vai se construir no limiar da tensão entre a vontade dessas pessoas interagirem com o cinema, e a vontade do cineasta de manipular as pessoas para que elas façam o que ele quer. O olhar ao mesmo tempo assustado e desafiador para a câmera que invade o espaço da fila é relacionado com a atitude dos candidatos no momento do teste com Makhmalbaf, que os provoca e assusta.

O segundo e o terceiro planos do filme revelam um homem sentado na capota de um carro registrando a fila com uma câmera no ombro. Por um lado, esses planos sugerem a idéia que essa é uma obra sobre a relação das pessoas com o cinema, e indicam que essa narrativa se preocupa em desnudar os recursos técnicos que mediam essa interação. Só que

quando vistos mais atentamente, é possível notar uma possível incongruência “realista” nesses planos: a câmera que aparece em quadro é de vídeo, e as imagens dos planos anterior e seguinte, que pela dedução óbvia sugerida pela montagem teriam sido produzidas por ela, parecem ter sido captadas em película. Ou seja, mesmo o plano que mostra o mecanismo que está por trás da pretensa transparência do cinema denuncia a “manipulação” da edição. Makhmalbaf faz uso da montagem, mas deixa claro aos mais atentos que ela não é confiável.

Mohsen aparece falando num megafone, se dirigindo para a multidão. É nesse momento que somos informados com mais clareza do que trata o filme e os motivos da aglomeração de tanta gente. Ele explica que o cinema está comemorando o seu centenário, e por isso está realizando esse projeto sobre pessoas que querem ser atores. Comunica que todos ali presentes serão os atores e o objeto do filme, e que a equipe de filmagem já está trabalhando. Inicia-se então a distribuição de fichas de inscrição; o diretor avisa que serão distribuídas mil, e que cem candidatos serão selecionados. Tem início, então, um grande tumulto, que é retratado em uma cena que mistura imagens registradas em película e em vídeo. As pessoas se empurram para conseguir ter acesso a uma ficha, e algumas saem machucadas. No ápice da confusão, a multidão arromba a porta do prédio aonde ocorrerá o teste, e entra à força.

A escolha de Makhmalbaf de incluir na introdução do seu filme essa dramática sequência que relata as dificuldades acarretadas pelo excesso de interesse pelo seu projeto aponta um apreço por essas pessoas que desejam tão desesperadamente serem vistas e escutadas. É um retrato também do poder da coletividade, e das conseqüências que pode ter o estímulo a um desejo que não é possível de ser plenamente realizado. Todos ali queriam participar do filme, mas só alguns poderiam. Colocar essa cena é uma maneira de promover

uma reflexão a respeito do que a relação entre cinema e espectadores pode acarretar, e incluir, de certa forma, todas aquelas pessoas no filme, mesmo as que não foram selecionadas ou sequer conseguiram ser testadas.

Após essa parte inicial, tem início cenas de testes com quem foi selecionado, que constituem na verdade todo o restante do filme. O primeiro teste apresentado é o de um rapaz que se finge de cego para convencer a equipe de seus dotes dramáticos, e talvez também para furar a fila. Makhmalbaf diz a ele, no final de sua performance, de que o registro do seu teste será a participação dele naquela obra. O ator fica aliviado e confuso, sem saber o que achar daquilo. A relação dele com aquela situação é similar a do espectador, que lida com sensações algo paradoxais. A platéia se divide entre a apreensão daquele personagem ser ou não escolhido (no “presente da filmagem”), e a curiosidade de entender porque de fato ele foi selecionado para aparecer, já que está no filme. Os atores, embora sabendo-se filmados, acham que podem ou não ser escolhidos – não entendem que o filme já é isso, já é essa filmagem. O espectador também assiste às entrevistas com a mesma apreensão daqueles que estão diante das câmeras na angústia de participarem da nova obra de um famoso diretor. Mohsen aposta na permanência da ambigüidade, colocando público e atores em um lugar inquietante, curioso, pouco seguro.

O fato de Makhmalbaf ter optado por colocar o teste de um cego (ainda que falso) como o primeiro do filme é sintomático. Sua já citada crença de que existem inúmeros caminhos que levam à verdade encontra eco na história desse jovem que se conecta com o cinema porque ele é um fluxo de emoções, e não por seus aspectos formais visuais, que são sua característica mais evidente. Além do mais, isso é reflexo de que o cinema atinge os espectadores em um nível muito mais profundo do que se possa imaginar no senso comum

– o amor por essa arte é uma herança cultural, e significa amor pelas consequências que ele traz para as pessoas, mais do que o amor por ele em si.

Pode-se deduzir também que o fato de tudo ser uma encenação do garoto, que deseja brilhar nas telas do cinema, interessa Makhmalbaf no sentido de reforçar a fascinação que a jovem geração tem pelo audiovisual, e de revelar como uma representação – a história e o choro do cego – acaba levando ao descortinamento de uma realidade – o desejo e o choro do rapaz. Andréa França, no seu artigo *Cinema e Vida em Makhmalbaf e Kiarostami*<sup>21</sup>, faz um comentário a partir dos filmes *Um Instante de Inocência* e *Close Up* que se aplica a esse aspecto de *Salve o Cinema*:

“A imagem desse cinema intervém na vida para que a parte escondida do real possa manifestar-se. Temos aqui a crença de que, pela ficção, restitui-se o real.”(FRANÇA, 2003, p.567)

Em uma das cenas, acontece uma conversa com uma candidata que fala que só aceitará o papel se fizer alguém jovem, sem filhos. Makhmalbaf pergunta se ela faria o papel de uma mulher casada se fosse comprometida, e ela responde que talvez. Ele indaga então se ela ainda gostaria de ser atriz, se ele disser que o melhor papel que ela poderia interpretar é ela mesma. Uma questão que certamente permeia o filme é a de que as pessoas têm dificuldade de lidar com as suas próprias imagens, e por conta disso frequentemente ficcionalizam outras. Makhmalbaf insiste muito no ponto de que os melhores personagens que todos poderiam interpretar são eles mesmos. Para ele, a melhor interpretação / atuação possível é aquela que tem contato direto com a “essência” da pessoa – a ligação inequívoca

---

<sup>21</sup> In: Socine III – Estudos de Cinema. Porto Alegre: Sulina, 2003.

com a realidade / verdade interior. A pessoa deve buscar se tornar uma representação dela mesma, para conseguir alcançar a verdade.

Há uma seqüência na qual Mohsen comanda um grupo de atores homens a fazerem diversos movimentos e sons. O uso da montagem sugere um paralelo com um maestro conduzindo uma orquestra. É o artista em ação, brincando com sua matéria-prima. A alegria da criação e a paixão pela arte também são temas constitutivos de *Salve o Cinema*. Com frequência Makhmalbaf e outros personagens falam do amor pelo cinema, e os sacrifícios que esse amor os leva a fazer. O tempo todo o diretor coloca o amor dos candidatos à prova, exigindo que eles chorem, ou que sejam transparentes e viscerais, ou ainda totalmente entregues à arte. Não existem limites para essa paixão. “‘Eu amo o cinema’: essa frase retorna à cena como um *leitmotiv*, algo que percorre o filme, algo no qual equipe e personagens se instalam para trabalhar.” (LINS, 1997 ,p.102)

Makhmalbaf age como um tirano durante os testes, mas pela montagem do filme é muito clara a sua simpatia por tipos rebeldes e inconformados, por mais confusos e infundados que eles sejam. Aqueles que o questionam e problematizam ocupam boa parte da narrativa. A própria escolha de construir o filme a partir de um teste, ou seja, trazer para o centro de atenção um procedimento periférico, marginal do cinema, denota um posicionamento político que se pretende o menos excludente possível. É como se, sendo obrigado pelo próprio processo a ser excludente, o realizador quisesse ao menos dar o direito da imagem a quem é excluído. É esclarecedora a declaração que ele deu em uma entrevista, dizendo que a sua aparição no filme é uma atuação no sentido teatral do termo, e que o Mohsen da tela não o representa, na realidade:

“Eu gostaria de destacar que no filme você vê dois Makhmalbafs, um que está na frente da câmera atuando nesse drama como o diretor, e outro que é o homem que está realmente organizando o show atrás da câmera. Se você aceita os dois como o mesmo, então um monte de coisas nesse filme não me representam. (...) Eu não pude colocar ninguém no meu lugar porque tudo foi espontâneo”.<sup>22</sup>

É bastante curioso que Mohsen crie um personagem para ele próprio, para que esse personagem ordene que as pessoas se dispam de personagens e sejam elas próprias. É a realidade sendo desnudada pelo filme, de uma forma que só essa arte poderia fazê-la. Essa revelação é intrinsecamente ligada ao cinema, e impossível de ser realizada fora dele.

Têm especial destaque os testes de jovens mulheres. Elas falam de forma muito segura e direta, e os argumentos que elas apresentam para quererem ser atrizes não são diferentes daqueles usados pelas garotas de todos os outros lugares do mundo. Uma delas em especial chama a atenção por sua justificativa - ela quer encontrar seu namorado que está fora do país, e não consegue obter um visto. Pretende virar atriz para ser convidada para festivais, e dessa forma ser liberada pelo governo para viajar.

Mohsen já declarou gostar muito da história dessa candidata. Ele considera que o amor dessa jovem mulher representa o amor de todas as jovens da sociedade iraniana, que sentem impulsos de declarar seus sentimentos, mas são educadas a não fazê-lo.

Makhmalbaf dá muito espaço no filme aos que as mulheres têm a dizer – aliás, o já citado foco preferencial nos candidatos rebeldes se manifesta especialmente quando as mulheres estão em cena. Por incrível que pareça, elas se revelam mais confrontadoras que

---

<sup>22</sup> Trecho do artigo *A Talk with Mohsen Makhmalbaf: Reality Is a Prison*, disponível em <http://www.makhmalbaf.com/brrev.php?br=190>. Tradução minha.

os candidatos homens. Mohsen tem muito orgulho desse espaço que dá às mulheres, e inclusive acusou o cinema iraniano como um todo de ser negligente com essa questão:

“Eu mostrei as mulheres não como aquelas que só sabem servir chá e fofocar, mas dei a elas uma chance de mostrar seus direitos numa sociedade e em consequência, expressar seus sentimentos. Quem mais as pôs nessa situação? No Ocidente, durante os festivais, as pessoas me dizem que aquelas duas jovens mulheres no filme são muito fortes, e todas as mulheres no Irã são fortes assim? De qualquer forma, há dezenas de filmes sendo feitos todo ano, porque não podemos ter só um assim”.<sup>23</sup>

A colocação do questionamento da auto-imagem volta à tona quando Mohsen entrevista um candidato que alega que geralmente faz papel de bandido, por ter traços fortes no rosto. Makhmalbaf tenta levar a discussão para um nível moral, mas o homem não confunde as coisas, e se sente seguro de dizer que é uma boa pessoa e gosta de fazer o papel do bandido. Esse personagem sai do âmbito da pessoa comum que é atingida pelo cinema, como é a maioria dos candidatos a atores do filme, e se revela um artista consciente, que participa de uma construção, mas não questiona a sua própria moral. Esse tipo de pessoa tem sintonia com o posicionamento ético da arte de Mohsen. Quando esse ator fala que escolheria o próprio Makhmalbaf para um papel de bandido, o diretor sorri. O seu sorriso fecha essa sequência, sendo uma assinatura de sua aprovação. Esse ator interpretou um

---

<sup>23</sup> Trecho do artigo *A Talk with Mohsen Makhmalbaf: Reality Is a Prison*, disponível em <http://www.makhmalbaf.com/brrev.php?br=190>. Tradução minha.



papel de destaque em um filme que Mohsen fez um ano depois de *Salve o Cinema*, o lírico *Um Instante de Inocência*.

A longa seqüência final do filme, que envolve a competição entre um homem e duas meninas que desejam muito o trabalho por motivos diferentes, contém vários assuntos muito caros a Mohsen Makhmalbaf. Um deles é o seu passado de militante político, e as coerências e contradições que os seus posicionamentos atuais têm em relação à sua história (tema latente também em *Um Instante de Inocência*). O candidato que se apresenta foi preso político na mesma época que o diretor, e pede como amigo que os seus dois filhos, que também estão fazendo o teste, sejam aprovados. Mohsen fala que os meninos não foram aprovados, e questiona a ética do homem, perguntando como ele queria que uma injustiça fosse cometida, quando ele passou tantos anos lutando pela justiça. Outra questão é a articulação entre a ética e a atividade artística, ilustrada pelos inúmeros questionamentos que o diretor faz às duas candidatas mais novas (“você prefere ser uma artista ou uma boa pessoa?”). Makhmalbaf faz com que os candidatos alternadamente cedam sua vaga para o outro, colocando os seus valores em jogo.

Depois do seu ex-colega de militância abdicar da vaga pela última vez, e ele já ter feito as meninas se alegrarem e desesperarem algumas vezes, o diretor comunica a elas que foram bem sucedidas no teste – aparecerão no filme, e receberão um pagamento. Ao saber que não terão que fazer mais nada, uma delas pergunta: “Paga os artistas e os dispensam? Eles não valem nada?” O interessante é que, confirmando a afirmação de Mohsen sobre o seu “personagem”, muitas das declarações que condizem com suas crenças e posicionamentos não vêm da sua própria boca, mas das bocas dos candidatos dos testes. Os últimos exemplos são notórios de como a direção dos atores e o uso da montagem viabilizam um veículo para as idéias de Makhmalbaf, sem que ele próprio, como ator na

tela, tenha que pronunciá-las. Um outro bom momento indicador disso é quando uma das meninas, durante o processo do teste, afirma, enfrentando o personagem de Mohsen, que é possível ser uma boa pessoa e um artista simultaneamente.

Uma exceção para esse padrão ocorre em um plano ocorrido antes da situação final da narrativa, aonde ele novamente coloca em grupo as duas adolescentes, o ex-presos político e seus filhos. Enquanto eles posam para um registro com a claquete, a voz do diretor em *off* afirma que o cinema é reflexo da vida, e como na vida há espaço para todos, no cinema também tem que haver. Essa é uma afirmação condizente com suas convicções na carreira de cineasta, e não com o seu personagem no filme.

A cena final, aonde as duas meninas aprovadas no teste sentam no lugar do diretor e começam a julgar as outras candidatas, é o momento onde Makhmalbaf se preocupa em deixar clara uma lição moral. Elas são tão cruéis quanto ele, exigindo que as garotas chorem de um modo que nem elas mesmas conseguiram. Depois de um tempo, Mohsen as interrompe e as posiciona junto com as outras. Indagadas por ele, confessam que é muito difícil chorar quando se é pedido, e não sabem explicar porque agiram daquela forma. Mohsen as deixa inseguras, sem saber se realmente foram aprovadas – quer castigá-las pela arrogância que mostraram quando detinham o poder. Trata-se aqui de chamar atenção para o fato de que o poder transforma as pessoas, ou pelo menos tem grandes possibilidades de provocar esse tipo de transformação em quem o detém. E indiretamente o cineasta faz um comentário crítico à sua própria atuação durante a narrativa. A coerência, política e ética, é questão fundamental para Makhmalbaf.

No plano final, o diretor finalmente deixa as atrizes livres: para a pose com a claquete, ele pergunta se elas querem terminar o filme rindo ou chorando. Elas respondem que preferem rir, porque um “final feliz é melhor”. Deixando a escolha para a juventude,

Mohsen Makhmalbaf aponta que existe um potencial e uma esperança na força dessas pessoas que se recusam a chorar por nada; mas ele acredita que para exercer seu livre arbítrio, elas têm que ser alertadas sobre o seu próprio poder de destruição (a sequência inicial) e de acomodação (a sequência final).

Utilizando-se de procedimentos que imprimem uma dimensão reflexiva ao filme, *Salve o Cinema* cria desdobramentos que permitem relacionar os questionamentos presentes na linguagem narrativa à ambigüidade da realidade experimentada pelo espectador. Como diz Andréa França a respeito de *Um Instante de Inocência*, outro filme de Makhmalbaf também com essa característica:

“Não é o cinema que se reenvia a si mesmo, nesse filmes, mas a vida que parece reenviar-se a si mesma através do cinema.”(FRANÇA, 2003, p. 567)

## VI

### **CINEMA E ATUALIDADE: “A CAMINHO DE KANDAHAR”**

*A Caminho de Kandahar*, lançado em 2001, é o mais recente longa-metragem assinado por Mohsen Makhmalbaf. O filme narra a trajetória de Nafas, uma mulher nascida no Afeganistão e criada no Canadá, que volta para a sua terra natal para reencontrar sua irmã perdida. Durante o seu trajeto, ela, e também o espectador, por consequência, têm contato com as dificuldades enfrentadas pelo povo afegão. Nessa obra, Makhmalbaf novamente utiliza-se de uma fusão entre a ficção e o documentário, mas de uma forma bastante diferente daquela encontrada em *Salve o Cinema*. O papel do espectador não é mal definido aqui; não existe, como no outro, uma incerteza a respeito do que se está vendo. A presença de elementos do documentário na narrativa traz, ao contrário, um reforço de legitimidade para a mensagem que o diretor quer passar. Trata-se de um filme com um objetivo político claro. Dessa vez, não interessa que o público tenha dúvidas em relação à veracidade de sua narrativa.

A primeira imagem do filme é um plano todo dominado pelo que parece ser um eclipse, com um círculo de luz esmaecida no meio de um fundo negro. Alguns planos registrando esse mesmo objeto com distâncias variadas sucedem - sobre um deles surge a legenda com o título da obra. A imagem que vem em seguida é o close de uma mulher que possui o rosto coberto por uma burca, a vestimenta com a qual as mulheres ocultam todo o seu corpo no Afeganistão. Ela levanta o manto e vemos o seu rosto, com os olhos cobertos pela sombra cheia de furos da parte do tecido que cobre sua cabeça. Depois de dizer seu

nome e responder uma pergunta afirmando ser “prima da noiva”, ela abaixa o véu, e por alguns segundos contemplamos a criatura sem face que essa mulher se tornou após esse gesto. Essa é a protagonista da história.

Não é comum Makhmalbaf se apoiar majoritariamente na montagem para extrair um significado do filme, mas nessa sequência inicial é muito clara a associação que é feita entre o sol eclipsado e a mulher de burca. Ela está presa, impedida de brilhar, e a sombra quadriculada nos seus olhos remete a uma janela de prisão. Nesse filme, o diretor não será partidário de sutilezas, porque considera a urgência do tema abordado muito mais importante do que as riquezas semânticas trazidas por uma sofisticação da linguagem. Esse é um cinema de forte adesão à atualidade do mundo; é fruto de um desejo de utilizar a arte da forma mais eficiente possível para, se não necessariamente modificar o planeta, ao menos conscientizar um grupo de espectadores dos reais problemas contemporâneos. Mohsen atribui ao seu filme o papel de mostrar algo que a mídia mundial não mostra – e aqui pode-se fazer um novo paralelo com o Neo-Realismo, que teve uma função semelhante no período pós-guerra. É digno de nota, aliás, que *Kandahar* teve sua estréia mundial no Festival de Cannes em 11 de maio de 2001, quatro meses antes do atentado às torres gêmeas em Nova York, que colocaria o Afeganistão em pauta nos jornais de todo o mundo. Na época do lançamento, o país não tinha a atenção global que depois obteve.

A cena inicial mostra Nafas falando em inglês, gravando um depoimento em um pequeno gravador. Essas gravações feitas por ela servirão de narração em off para uma boa parcela do filme. Trata-se, dentro da história, ao mesmo tempo de uma “caixa preta” aonde são registradas suas aventuras para o caso de algo acontecer a ela, e de uma carta sonora dirigida à sua irmã. Nafas está indo para Kandahar porque recebeu uma carta dessa irmã, no

qual ela comunicava que iria se suicidar durante o primeiro eclipse do século XXI. A narrativa é uma corrida contra o tempo para que a protagonista evite que isso aconteça.

Uma característica que pode-se enxergar nessa sequência inicial é a falta de preocupação em se costurar um roteiro especialmente coerente para justificar a jornada por esse país flagelado. O filme parte do princípio que a jornada, por si só, é justificável, pois dessa forma é mostrado no cinema um problema que o mundo precisa conhecer. A maneira com a qual a personagem Nafas repete o que a irmã relatou na carta, no microfone, é uma forma de se dirigir ao público do filme, dando-lhe algumas informações que vão ajudá-lo a acompanhar a narrativa. Os diálogos só apresentam a coerência mínima para que a história possa avançar.

Makhmalbaf trabalha nesse filme, mais do que em qualquer outro, com a identificação. Nafas representa o espectador. Ela vai descobrir esse país junto com o espectador, está chegando lá junto com ele, aprendendo junto com ele. Ela fala para o gravador, em um momento, que mora num país muito melhor, e fala em inglês, uma língua que a maioria do ocidente entende – ela se comunica diretamente com o ocidente, pois já o conhece. Ela é a representante dos espectadores dentro daquele mundo terrível e estranho, uma espécie de mediadora. O diretor falou, em uma entrevista: “O filme é como um guia de viagem. A forma dele veio a mim enquanto eu estava escrevendo, e enquanto eu estava filmando”.<sup>24</sup>

É importante lembrar que, apesar da proximidade geográfica, Mohsen Makhmalbaf também é um estrangeiro no Afeganistão. Ele se compadece com o povo do país, mas tem um olhar distanciado e crítico. É bastante diferente da perspectiva que ele tem do seu

---

<sup>24</sup> Trecho do artigo *Mohammad Haghghat with Mohsen, Paris Apri 2001*. Disponível em: <http://www.makhmalbaf.com/articles.php?a=296>. Tradução minha.

próprio país, nos seus outros trabalhos – apesar de todos os problemas, a visão nunca é tão negativa (o que pode ser justificado pela situação real do Afeganistão, mas isso não anula esse ponto).

Após a aterrisagem do helicóptero, ainda fora da fronteira do país (e dentro do Irã), Nafas tem contato com um grupo de meninas que vão voltar para o Afeganistão, e não vão poder estudar lá – o regime talibã aboliu o ensino para as mulheres. Um homem faz um discurso para elas e insiste que não percam a esperança, mesmo quando estiverem trancadas em casa. Nesse momento, várias meninas afegãs são filmadas em fila, olhando para a câmera. O objetivo principal do filme se explicita novamente: é um pedido de socorro para a comunidade internacional. Enquanto as meninas, uma a uma, olham diretamente para o espectador, o homem fala: “Um dia, o mundo conhecerá seu calvário e trará ajuda”. Makhmalbaf não se acanha em colocar isso em evidência na construção da narrativa, porque para ele as questões moral e ética estão sendo mais importantes. A intervenção documental é utilizada não como um recurso de distanciamento, mas de aproximação da platéia com o tema – a narrativa afirma, dessa forma, “isso é real”. O objetivo da linguagem não é a ambigüidade, mas a clareza.

Na cena seguinte vemos uma mulher orientando as meninas para que elas não recolham bonecas que ficam jogadas pelo deserto, porque muitas vezes por debaixo delas há minas. A narração em off da protagonista volta, explicando do que se trata a situação; constrói-se, então, um fraco fio de história para apresentar uma estatística aos espectadores, sempre se apresentando como um discurso dirigido à irmã: “Felizmente, você ignora que no Afeganistão, há 20 anos, uma pessoa morre a cada cinco minutos, vítima das minas, da guerra, da fome ou da seca. Sabendo disso, você perderia a esperança a cada cinco minutos, e teria vontade de se matar”. Novamente, a obviedade do artifício é indisfarçável, e o

diretor não está preocupado em escondê-la. A linguagem do filme é política no sentido de que se desdobra para atingir o público da forma mais direta possível, em relação ao seu tema. O uso da ficção não está presente para disfarçar a nitidez dessa vontade de transmitir um determinado conteúdo que a narrativa tem – possivelmente, está presente para tornar mais palatável a comunicação dessa mensagem, através do mecanismo da identificação.

Nafas precisa andar disfarçada, junto a uma família, para conseguir entrar no território afegão. Makhmalbaf insiste bastante, em seus planos, em mostrar o rosto da protagonista sendo coberto e descoberto pela burca. Ela é uma ocidental por criação, não concorda com a opressão daquela cultura, mas se despersonaliza como todas as outras mulheres do país quando se cobre com o tecido. Todas são iguais, sem rosto e quase mudas. Em uma arte visual como o cinema, elas perdem a única referência de si mesmas, que é a própria imagem. Mostrar famílias posando para fotografias enquanto as mulheres estão totalmente cobertas é um modo do diretor sublinhar o absurdo dessa situação. Dando destaque ao cobrir e descobrir do rosto, Makhmalbaf destaca a desumanização dessas mulheres que, sem expressão facial, não podem mais ser enxergadas como pessoas. Na foto, não sobra nada das mulheres, para serem reconhecidas como tal. Nem no cinema.

Nafas não se sente confortável com a burca, chegando até a ser advertida sobre isso pelo chefe da família que ela acompanha. Ela sente sufocamento, e dificuldade de conversar com aquele tecido cobrindo sua boca e seus olhos. Makhmalbaf já citou uma curiosidade em relação à personagem:

“Nafas quer dizer ‘respiração’, é um nome afegão. A burca faz com que as mulheres não respirem e não sejam livres”.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Trecho do artigo *Mohammad Haghighat with Mohsen, Paris Apri 2001*. Disponível em: <http://www.makhmalbaf.com/articles.php?a=296>. Tradução minha.



Durante a viagem de Nafas com a família afegã pelo deserto, é apresentado um plano geral do grupo caminhando. O plano se alonga, e tem preciso apuro estético. A câmera faz um movimento de quase 180 graus para acompanhá-los. A princípio, eles sobem e descem dunas amareladas pelo raio do sol, com suas roupas coloridas. Aos poucos, suas sombras negras vão se definindo no chão, e se alinhando em direção à linha reta com suas figuras. No final do plano, eles estão praticamente caminhando na linha do horizonte, com as sombras prolongando verticalmente suas silhuetas sob seus pés. A câmera estabiliza e eles saem de quadro.

Makhmalbaf, apesar do seu nítido objetivo nesse projeto de ser fiel a um conteúdo político acima de todas as coisas, parece não ter resistido ao belo plano que essa situação possibilitou. Essa imagem, ao contrário de várias outras aqui comentadas, não tem nenhuma conotação política óbvia, nem denota ostensivamente uma repressão obscura. Ele declarou a respeito da beleza que encontrou no Afeganistão:

“Quando você olha aquelas mulheres aprisionadas nas suas burcas, há uma harmonia estética no exterior, mas no interior, por debaixo de cada burca, há sufocamento. É uma estranha contradição. Como elas não têm o direito de mostrar a sua beleza física, elas usam a beleza das roupas”.<sup>26</sup>

Durante o trajeto de Nafas, a narrativa subitamente passa a retratar uma trama paralela. Isso acontece para que mais um dos objetivos de Makhmalbaf com esse filme seja

---

<sup>26</sup> Trecho do artigo *Mohammad Haghghat with Mohsen, Paris Apri 2001*. Disponível em: <http://www.makhmalbaf.com/articles.php?a=296>. Tradução minha.

atingido: demonstrar como a religião (aliada à ignorância) pode ser prejudicial e disseminar a violência e a intolerância. É apresentado um personagem chamado Khak, um menino que estuda para se tornar um Mulá (sacerdote), mas não é bom aluno porque precisa trabalhar. Na aula, os estudantes empunham facas e armas, repetindo palavras de ordem que os estimulam a matar os “infiéis”. Ele é mandado embora da escola, e acaba se tornando o novo guia de Nafas pelo deserto.

A introdução do personagem Khak e da sua história dão um leve contraponto a *A Caminho de Kandahar*, que até então basicamente consistia de uma propaganda anti-regime talibã e um pedido de ajuda aos necessitados do país embalada por uma trajetória ficcionalizada. Embora Makhmalbaf não flexibilize muito a linguagem até então apresentada por provável receio de que sua mensagem não seja bem compreendida, a partir desse momento a narrativa ganha o viés de um outro ponto de vista, o que a torna mais rica ao confrontar mais diretamente duas realidades, ainda que não de forma extremamente aprofundada. Khak não permanece muito tempo na história, mas sua entrada é um marco no filme; a partir dele, algo na maneira de apresentar as situações muda.

Durante a viagem deles pelo deserto, Khak recolhe o anel de um esqueleto (um cadáver já totalmente decomposto) e tenta vender para Nafas. Apavorada pela visão da morte, ela foge correndo. O menino, contente por ter encontrado a jóia, corre atrás insistindo para que ela compre. Essa cena problematiza as questões das diferenças culturais e da sobrevivência sem se utilizar da obviedade da narração explicativa. A alegria do menino se apresenta como uma ameaça para ela, alegria essa que o impede de ver a angústia dela. Aliás, a realidade dele não permite ver essa angústia, porque a sua existência está atrelada à saciedade de necessidades muito básicas. Makhmalbaf contrapõe o desejo de

Nafas de conhecer sua terra natal, à sua condição de mulher criada no “primeiro mundo”. É questionável se ela está preparada para essa jornada

O terceiro personagem-chave do filme é um médico que se tornará amigo de Nafas. Na primeira cena em que aparece, ele examina uma mulher sem poder falar com ela nem vê-la, a não ser através de um buraco em um pano esticado – essas são as regras do regime talibã. Após algum tempo, ele percebe que o único problema dela é a falta de comida – entrega um pão para a filha dela, que estava intermediando a conversa, e manda que elas o comam três vezes por dia. A colocação do pão como remédio, como solução para um mal, é relacionado com a crença de Makhmalbaf de que os problemas desse povo advêm da privação de direitos e necessidades que nunca deveriam ser colocados em discussão. A sequência apresenta absurdo em cima de absurdo – a impossibilidade do médico ver e falar com a paciente, o fato da menina ter que repetir tudo que ele fala quando é óbvio que ele pode ser ouvido – para depois apresentar a alimentação como cura. O acesso à informação e comida já é em si um meio fortíssimo de combate às mazelas sociais, na opinião do diretor, porque quando preparadas as pessoas não se submetem tanto a tiranias, e cuidam melhor de sua saúde.

O médico revela mais tarde ser um norte-americano que está instalado no Afeganistão. Ele retira a sua barba, que é postiça, e fala que também é obrigado a usar uma burca – a barba é a burca para os homens. Esse é um incisivo meio de Makhmalbaf afirmar que os homens também estão aprisionados pela sua ignorância. Não é porque vemos seus rostos que são mais livres que as mulheres.

Durante o encontro de Nafas com o médico, o menino Khak insiste para que ela aceite o anel roubado do cadáver como presente. Ela não quer e ele sugere então que ela dê para sua irmã. Ela aceita para fazê-lo ir embora. A cena termina com um plano fechado

mostrando apenas a mão de Nafas se fechando, com o anel do cadáver dentro. O acorde de uma música forte ressoa. Será um mau presságio para a sua irmã? Ou uma prova da generosidade do necessitado? Makhmalbaf constrói um momento de intensa ambigüidade, coisa muito rara nesse filme. A clareza da mensagem não é reforçada, ao contrário do que acontece em outros momentos, especialmente naqueles onde a narração está presente.

Voltando ao médico americano que ajuda os afegãos pobres, trata-se de um personagem que nos parece expressar, em muitos momentos, o pensamento de Mohsen Makhmalbaf. Viajando com Nafas, ele explica que chegou até aquele país porque procurava por Deus. Foi lutar contra os russos ao lado dos afegãos, e posteriormente se envolveu com as causas das guerras internas de diferentes grupos do país. Ele conta que cada um dos lados acredita estar sempre ao lado de Deus, e ele passou um tempo também crendo nisso, mesmo quando mudava de um lado para outro. Até que um dia, viu duas crianças a beira da morte na beira de uma estrada. Cada uma delas pertencia a um grupo diferente. Por conta disso, percebeu que a sua busca por Deus deveria passar por “amenizar a dor dessas pessoas”. A convicção na sua busca, aliada à liberdade de procurar a melhor forma de realizá-la, mesmo que isso signifique cometer alguns erros graves, é relacionada com a luta que Makhmalbaf trava para não trair as suas convicções ideológicas. Na sua carreira, os filmes passam por diversos estilos e até diferentes pontos de vista, mas sempre estão focados no seu objetivo humanista e libertador. É tentador fazer um paralelo, também, com o fato de que Mohsen não é formado numa faculdade de cinema – ele aprendeu o ofício na vida. O personagem do médico não tem formação universitária, mas ele explica que os conhecimentos básicos de medicina de um ocidental já são o bastante para salvar vidas em um lugar dominado pela ignorância.

Makhmalbaf também retrata um posto da Cruz Vermelha Internacional, em uma seqüência com os protagonistas. Nessa cena, o diretor vai se utilizar das imagens dos mutilados de guerra para ilustrar os horrores da situação social apresentada durante todo o filme. A câmera, curiosa e investigativa, não tem receio de se aproximar das cicatrizes e deformidades causadas pelas explosões das minas. Os planos têm o mesmo olhar frio das médicas que examinam os pacientes no posto. O diretor não teme uma possível acusação de que esteja explorando as mazelas dessas pessoas para construir uma obra: ele imprime às imagens um sentido de urgência. Para ele, o cuidado estético com o qual se poderia mostrar esses flagelos não é uma questão; a questão é, antes, não ignorar esses flagelos.

Contudo, a narrativa não se aproxima desses personagens com um olhar exageradamente piedoso. Os deficientes físicos não são apresentados como vítimas indefesas, pelo contrário – eles se mostram decididos e lutadores.

Ainda nessa cena, um avião da Cruz Vermelha sobrevoa o posto, e todos os deficientes começam a correr em direção às próteses que são jogadas em pleno vôo, pulando através de suas muletas. Planos em câmera lenta são utilizados nesse momento, valorizando o esforço que eles fazem para se movimentar e criando, ao mesmo tempo, um tipo de distanciamento para a situação. Makhmalbaf sublinha o absurdo do acontecimento com esse recurso. Novamente, a linguagem do filme parece expressar uma tensão entre uma denúncia objetiva e as possibilidades poéticas que as imagens apresentam. Há algo de surrealista, de situação de sonho, nesse momento. O diretor ficou atento a isso, durante as filmagens:

“A realidade do Afeganistão é surreal por si mesma. Esse é um país aonde 10 milhões das pessoas que fazem parte de sua população – as mulheres – não têm um

rosto. Quando você as vê caminhando no deserto, nenhuma outra imagem poderia ser mais surreal que essa. Quando você vê pessoas que perderam as pernas em explosões pegarem uma pá e usarem como perna, parece surreal, mas é a realidade”.<sup>27</sup>

A sequência final do filme mostra Nafas se juntando a um cortejo de um casamento que se dirige para Kandahar, para tentar chegar à cidade com segurança. Esse grupo de mulheres acaba sendo interceptado por uma milícia talibã, que as revista uma a uma. Quando chega a vez de Nafas, é apresentado na tela um plano idêntico ao primeiro plano no qual a vemos no filme: um close em baixo do manto, no qual ela afirma ser prima da noiva. A tomada é seguida por uma imagem que registra o pôr-do-sol, que é coberta por um tecido que parece ser a burca. É um plano que remete ao ponto de vista dela. Uma música começa tocar ao fundo. É repetido então, o primeiro trecho de narração apresentado no filme, aonde ela fala que sempre fugiu do aprisionamento imposto às mulheres afegãs, mas que agora ela é vítima desse aprisionamento, por conta de sua irmã querida. A última imagem do filme é um plano que apresenta um retrato longínquo do eclipse, semelhante ao do início do filme.

A imagem final do eclipse, antecédida por um pôr-do-sol filtrado por uma visão aprisionada, certamente não é um desfecho otimista para a narrativa. O otimismo não cabe aqui, porque o diretor trabalha para que o espectador absorva essa situação como algo sem solução aparente. Ele não poderia retratar o encontro de Nafas com a irmã, fosse feliz ou triste, porque seria dar um desfecho para a história. A situação do Afeganistão não tem solução, por si própria – na opinião de Mohsen, a falta de informação e a ditadura do regime talibã só farão continuar a pobreza, a violência e o sofrimento. O filme quer, em

---

<sup>27</sup> Trecho do artigo *The Land Without a Face*, disponível em <http://www.makhmalbaf.com/brrev.php?br=192>. Tradução minha.

primeira instância, passar essa informação. Essa função informativa é perfeitamente exemplificada pelas narrações em off que abundam no primeiro terço da obra.

Trata-se aqui, de retomar, de um modo singular, mais um procedimento caro aos filmes Neo-Realistas: não apaziguar o espectador para que ele possa refletir sobre o que acabou de assistir. Assim como acontece em vários filmes desse movimento, o público tem que lidar com um mal-estar, um incômodo provocado pela obra e refletir. Como os espectadores vão reagir a essas informações, é um problema individual – o filme não se preocupa com essa questão, só cumpre o seu papel de propagador de fatos.

## VII

### ***APURO PICTÓRICO E HERANÇA POLÍTICA: “A MAÇÃ”***

*A Maçã* foi realizado em 1997 por Samira Makhmalbaf, quando tinha apenas dezessete anos. As cenas foram, em sua maior parte, rodadas com restos de película deixados pela produção do longa-metragem *O Silêncio*, feito pelo seu pai Mohsen Makhmalbaf no mesmo ano. A obra narra a história de Massoumeh e Zahra Naderi, irmãs gêmeas de doze anos de idade que até então viviam trancafiadas em casa. Um grupo de vizinhos decide denunciar essa situação a um órgão do governo, ato que acarreta uma série de transformações nas vidas delas e de seus pais.

Nesse filme, Samira parte de um roteiro escrito pelo seu pai, inspirado diretamente por um caso real, para construir símbolos que remetem ao aprisionamento físico e mental que a ignorância associada aos costumes religiosos provocam nas camadas sociais mais humildes do Irã. O hibridismo entre a ficção e o documentário continua presente aqui, embora de forma bem mais sutil do que nos outros dois exemplos apresentados. Dentro da obra, procura-se manter ao máximo a coerência da diegese ficcional, desde que não comprometa oportunidades de transmitir, de forma eficaz, uma mensagem de cunho político. Essa tendência, presente de forma mais radical em *A Caminho de Kandahar*, que Mohsen Makhmalbaf realizaria quatro anos depois, é antecipada aqui pela diretora (o fato dele ter roteirizado e montado *A Maçã* provavelmente teve influência nisso).

A primeira imagem do filme é um plano cuidadosamente enquadrado, que faz uso de câmera fixa. No canto inferior esquerdo, há um vaso com uma planta pouco crescida



dentro. Do canto superior direito, desce diagonalmente um braço que segura uma caneca azul. Esse braço joga água sobre a planta, ainda que de forma desajeitada, porque aproximadamente metade da água é derramada para fora do vaso. Ele volta pelo mesmo caminho, varrendo a diagonal do quadro antes de sair do campo. Depois disso, há uma série de planos, a maioria de aparência estática, que apresentam os personagens: uma das meninas, o pai idoso, a mãe toda coberta (que depois descobriremos que é cega). O plano do crédito inicial do filme, que vem em seguida, consiste num quadro fixo que mostra uma carta dos vizinhos dessa família ao Departamento de Bem Estar Social do Irã. Eles denunciam que esse casal mantém suas filhas aprisionadas em casa dia e noite. A porta, alegam, fica sempre trancada. As meninas nunca aprenderam a falar e não tomam banho há anos. Enquanto se dá o tempo de leitura do espectador, a carta termina de ser escrita por uma mão que está em quadro, e há cortes para planos com enquadramento e conteúdo idêntico, fazendo com que muitas assinaturas surjam embaixo da denúncia. Algumas delas são feitas em quadro, por algumas mãos diferentes. O último nome escrito é o da própria Samira Makhmalbaf, que dessa forma assina o filme e assume que faz parte do grupo de cidadãos que condena essa situação. Em seguida uma maçã é colocada em cima da carta por uma mão que invade o quadro: o nome do filme é apresentado.

O que mais se destaca na sequência inicial é como a experiência de Samira Makhmalbaf como fotógrafa still é nítida nas composições visuais de *A Maçã* – em alguns momentos, as tomadas parecem fotografias estáticas com detalhes em movimento. Todos os planos têm individualmente uma carga de significação relacionada a todo o restante da narrativa, com a ajuda do som utilizado na maior parte das vezes com a emissão fora de quadro. Podemos, por exemplo, interpretar que o primeiro plano alude a um excesso de zelo tão grande com a vida, que acaba por prejudicá-la (depois é revelado que essa imagem

é um retrato da tentativa das meninas de regarem a planta que está fora de casa, esticando o braço através da grade da porta que as prende - o que dá um significado duplo à imagem). Uma outra imagem da cena inicial, que mostra em plano conjunto os pais imóveis e de costas, parece mostrá-los como pessoas que estão negando ajuda, aprisionados nos próprios pensamentos, e solitários, por não se comunicarem entre si. A filha aprisionada, debilitada por conta de suas limitações, mantém um olhar fascinado para o mundo fora das grades, em um close quase que sem a presença de movimento. E a voz da mãe perdida, sempre procurando pelas filhas e pelo pai, está presente durante toda a sequência, acompanhando o que vemos. Tudo isso é apresentado ao espectador, para que ele possa começar a organizar os elementos e tecer sua relação com o filme.

O fato do crédito de Samira como diretora ser uma assinatura numa carta de protesto coletiva a respeito da temática de sua obra não deixa dúvidas sobre o seu posicionamento nessa história. Assim como o pai Mohsen no seu filme mais recente, para ela não é tanto uma questão de ética a forma como ela transmite o seu posicionamento político, e sim a necessidade da explicitação desse posicionamento.

A história contada pelo filme é real, e todos os atores são os envolvidos de fato na notícia que inspirou o projeto. Zarah e Massoumeh, as gêmeas que passaram a vida sem sair de casa, viraram estrelas de um circo midiático montado pela televisão e imprensa iranianas. Ao saber do acontecido, Samira foi à central do Departamento de Bem Estar Social para registrar o reencontro das meninas com sua família. Mais tarde, reuniu os envolvidos para encenar os acontecimentos, e assim realizou a obra.

Para uma primeira visão, a maneira como a diretora lida com as pessoas envolvidas com o projeto suscita a sugestão de que ela tenha sido eticamente incorreta. As meninas talvez não possam claramente entender o que está acontecendo, mas o pai e a mãe delas

provavelmente aceitaram participar para que pudessem, de alguma forma, se defender, e reverter a imagem extremamente negativa que estava sendo feita deles na mídia iraniana. Em nenhum momento Samira parece estar disposta a realmente fazer isso, e utiliza-se da figura deles para representar, na maior parte das vezes, a opressão disseminada pela ignorância. Ela não os retrata como más pessoas, mas ainda assim é discutível se eles aceitariam atuar se tivessem consciência do produto final. Samira aqui se coloca em um lugar bastante diferente daquele do personagem representado por seu pai em *Salve o Cinema*. Ali, Mohsen atua em muitos momentos como um diretor autoritário, que possui uma verdade de antemão, mas termina por inventar o filme com seus personagens. Aproveita-se, no bom sentido, do desejo deles de tornarem-se atores para construir uma narrativa compartilhada. A tensão entre cineastas e personagens é o que produz e imprime força ao filme. No caso de *A Maçã*, a tensão entre a diretora e alguns dos seus personagens principais está presente nas entrelinhas e se emerge claramente em alguns momentos para dar “razão” ao ponto de vista de quem dirige o filme.

Andréa França, no seu texto *Cinema e Vida em Makhmalbaf e Kiarostami*<sup>28</sup>, discute a idéia da reinvenção do indivíduo através da ficção, em um determinado cinema iraniano contemporâneo. Esse é o movimento que os pais das gêmeas procuram fazer com os seus personagens; é a tentativa da produção de uma ressignificação da imagem que a sociedade tem deles.

“Trata-se de uma intervenção decisiva do cinema na vida, intervenção que permite que o cinema possa então ser maior que a vida: os personagens (...) aceitam representar seus papéis “reais”, aceitam atuar e fazer parte do mundo do cinema. A

---

<sup>28</sup> In: Socine III – Estudos de Cinema. Porto Alegre: Sulina, 2003.

partir desse momento, onde eles participam e contribuem com seus papéis, esses personagens-atores podem nascer de novo, renascer dentro do filme.” (FRANÇA, 2003, pg.563)

A reinvenção dominante, porém, parece ter sido não a pretendida pelos atores, mas aquela concebida pelo roteirista e pela diretora: colocando-se acima da vontade do elenco-objeto, Samira faz questão de retratá-los como exemplo de uma prática condenável. Essa atitude pode ser considerada incorreta, mas o ponto central da questão é que esse tipo de relativização ética não existe na construção da linguagem de Samira. O seu ideal é humanista e em prol de uma coletividade. Para cumpri-lo, segundo seus princípios, não é errado tomar nenhum tipo de liberdade cinematográfica. Esse posicionamento ético da diretora em relação ao tema do seu filme pode ser entendido como algo próximo a definição de ideal ascético dada por Friedrich Nietzsche no seu livro *Genealogia da Moral*<sup>29</sup>:

“O ideal ascético tem uma finalidade, uma meta – e esta é universal o bastante para que, medidos por ela, todos os demais interesses da existência humana pareçam estreitos e mesquinhos; (...)”(NIETZSCHE, 1987, pg. 135)

O ideal ascético, para Nietzsche nesse livro, é próximo de uma estrutura de discurso sacerdotal, que disfarçada de universal, exclui o que não lhe é próprio por uma ambição de poder. O próprio autor identifica este “ideal” não só nas figuras sacerdotais, mas também

---

<sup>29</sup> São Paulo: Cia. Das Letras, 1987.

nos filósofos e nos artistas, propondo uma libertação aos que estão aprisionados nesse tipo de discurso.

Essa maneira de pensar é uma das razões pela qual o filme se permite passar de uma linguagem ficcional para uma documental/jornalística (como acontece na sequência do abrigo do Departamento de Bem Estar Social), para em seguida voltar para a anterior – não é preciso justificar divergências estilísticas, quando se tem um objeto tão sério nas mãos. É mais presente aqui a preocupação de “concluir” de forma mais clássica a diegese do que em *A Caminho de Kandahar* – a obra de Mohsen que apresenta características mais semelhantes. Ao contrário do filme rodado no Afeganistão, *A Maçã* se esforça em buscar um todo no qual o espectador possa se referenciar mais facilmente; entretanto, não se dedica a esse objetivo a ponto de descartar as imagens documentais. O apelo que essas últimas possuem não poderia ser desperdiçado, tendo-se o objetivo de combater um mal muito concreto.

Há muitos exemplos encontrados na narrativa que demonstram essa convicção política presente na linguagem. Uma cena onde isso é claro é naquela onde se mostra uma discussão do pai das meninas com uma das vizinhas que o denunciou. Ele, nitidamente abalado, agride verbalmente a mulher afirmando que a sua vida foi arruinada pelas mentiras que a mídia conta. Ela não se arrepende do que fez, e oferece dinheiro para que ele reze para a sua família. Ele se recusa a aceitar, e continua discutindo, apresentando poucos argumentos convincentes. A mulher consegue que ele pegue o dinheiro, e vai embora. Nessa sequência, o sofrimento do pai é utilizado para retratar a fragilidade de suas convicções. Ele está claramente tentando se defender, mas seus argumentos são insuficientes para comover a convicta vizinha. Trata-se uma sequência que evoca, de uma certa forma, a relação desse personagem com a própria narrativa.

É sugerido também, nas cenas anterior e posterior a essa, que ele só se preocupou em ensinar as meninas a fazer trabalhos domésticos para que a assistente social não possa ter mais um argumento para tirá-las de casa. A preocupação real em educá-las em qualquer sentido parece não existir nele, dentro da diegese.

Em um determinado momento, quando as meninas são deixadas novamente sozinhas e trancadas (a porta da casa é uma grade, o que reforça obviamente uma idéia de prisão), elas começam a bater com colheres nas barras de ferro, tentando chamar a atenção da vizinha que está no segundo andar da casa em frente, sem sucesso. A diretora parece querer demonstrar que o desejo de liberdade existe, mesmo dentro do contexto cultural mais castrador. A valorização do poder da coletividade, e da preocupação da comunidade em relação ao bem de todos, é muito presente no roteiro de *A Maçã*. É como se ela quisesse dizer ao público do seu país: "aqueles que convivem com você na rua podem ser sua salvação".

Em outra seqüência, a assistente social do Instituto de Bem Estar Social conversa com as gêmeas, através da porta gradeada que as prende em casa. Quando pergunta se elas querem alguma coisa, elas respondem: "Maçã". Essa é a fruta com a qual elas tiveram contato no início do filme, quando foram tiradas do poder dos pais – uma delas saiu segurando uma maçã de dentro do abrigo do Instituto. É uma nova afirmação na narrativa de que elas têm desejo de experimentar o que a vida proporciona, independente do que os pais ensinam a elas.

A assistente também oferece a elas um espelho, que se tornará outro símbolo forte na narrativa: ele é relacionado com o auto-descobrimento das meninas, que se intensifica na medida que elas têm mais contato com outras pessoas. Ela entrega um espelho e um pente para cada gêmea, e no momento que elas os recebem, é apresentado um plano-detelhe que

mostra um deles refletindo a tranca da porta. O menor contato com o mundo exterior já lhes condiciona a primeira descoberta: a consciência do próprio aprisionamento.

Uma diferença que podemos apontar entre o cinema de Samira Makhmalbaf e o de seu pai, Mohsen, é a tendência dela de utilizar simbolismos pictóricos de forma muito clara para contribuir para o significado de sua narrativa. Mohsen nunca trabalha simbolismos de forma tão descortinada, e quando o faz costuma impregnar o símbolo com uma dose maior de ambigüidade (apesar da clareza de seus objetivos políticos). O diretor já afirmou que o cinema iraniano descende mais da tradição da poesia de seu país do que das artes visuais, mas no caso de Samira a influência da arte fotográfica é inegável.

Uma outra seqüência do filme sublinha a desinformação provocada pela falta de educação e que tem como efeito o sofrimento das garotas (outro pensamento presente em *A Caminho de Kandahar*). O pai delas conta para a assistente social que estudou no método antigo, quando não havia escolas abertas; ele não teve acesso a uma educação de boa qualidade. A reação da assistente social deixa isso claro, com o seu olhar de surpresa e pena. Samira, como seu pai, ressalta a ignorância como berço dos maiores males.

Há ainda uma cena que sugere que a mãe, apesar de ser mulher e cega, exerce mais controle sobre aquela situação do que parece. Ela e o pai das meninas são presos dentro de casa pela assistente social, que coloca como condição para a soltura deles que eles serrem as grades da porta. Ao ouvir o barulho da porta sendo serrada pelo marido, ela diz que deixará as crianças brincarem na varanda, que só trancará a porta à noite, etc. Ela parece negociar o seu poder na casa, por conta da ameaça. Mesmo as classes oprimidas podem reproduzir o comportamento opressor, parece colocar a diretora. Não adianta apenas se compadecer das vítimas; é preciso também combater o pensamento dominante.

Enquanto os pais estão presos em casa, as meninas brincam na rua, fazem amigas e descobrem o mundo. Após interagirem bastante com outras duas crianças, elas retornam novamente para casa junto com as novas companheiras, para pedir que o pai as acompanhe para comprar um relógio – desejo influenciado pelas amigas, uma típica procura de integração ao grupo. A assistente social já está presente lá novamente, e fala que o pai só poderá sair de lá se uma das gêmeas conseguir abrir a porta com a chave. Antes disso, uma delas entrega uma maçã para o pai – colocando-o a par de suas aventuras. Elas querem dividir isso com ele, não é necessário excluí-lo pelos seus erros. A diretora redime parcialmente o personagem com esse gesto, mas não a ponto de justificar seus atos. Ele merece participar dessas descobertas das filhas – mas não cerceá-las.

Depois de muito esforço, as meninas conseguem abrir a porta que o pai tantas vezes fechou para limitá-las. Samira filma essa cena como o retrato da conquista de um herói. O esforço da menina para achar a chave certa é esticado pela repetição de planos semelhantes, e o uso de ângulos fechados que valorizam a tensão das tentativas. Parece que a porta foi aberta definitivamente, tamanho foi o esforço para abri-la. E é isso que se insinua.

O pai sai com as meninas para comprar o relógio. A assistente social também deixa a casa, e vai para o lado oposto da rua. Ela olha o pai, as gêmeas e as duas amigas indo em direção ao horizonte, e sorri. O final para esses personagens é otimista. A diretora aponta a intervenção coletiva como um método positivo de resolver os problemas individuais, se esses não incluírem a opressão do próximo.

O desfecho do filme, porém, apresenta uma situação um pouco mais ambígua. A mãe das meninas, abandonada sozinha, fica assustada por não saber onde suas filhas estão. Ela as chama e, amedrontada, vai até a varanda. O pai pendurou o espelho que uma das gêmeas o entregou na porta semi-serrada. Há um plano detalhe da imagem do rosto coberto



da mãe refletido no espelho; por ela ser cega, obviamente não se enxerga. A metáfora apresentada pela diretora é muito clara: aprisionada pelos costumes que propagam a ignorância, a personagem é incapaz de atingir o auto-conhecimento proporcionado pela liberdade.

Ela sai da varanda, ainda procurando as filhas. Ela diz que tem medo que roubem suas filhas, pede baixo para que seu marido não permita isso. Há um menino brincando com uma maçã amarrada em um pedaço de pau, no segundo andar da casa em frente. Sem saber, ela se aproxima. Ele começa a movimentar a maçã ao redor dela. A princípio ela não percebe. Depois fala: “Pare de me incomodar”. Ela está perdida nos seus medos e seus pensamentos. Finalmente, depois da maçã esbarrar algumas vezes na sua cabeça, ela agarra a fruta com uma das mãos. A imagem congela, e os créditos começam a rolar verticalmente sobre a fotografia dessa mulher sem rosto segurando uma maçã no alto de sua cabeça.

Samira dá alguma esperança à personagem da mãe, ao deixá-la alcançar o símbolo das experiências reais da vida ainda que por acaso, mas o tom geral dessa cena final é de angústia e incerteza. O problema ético volta a tomar corpo nessa sequência, mesmo que a diretora não o considere, pois se trata da imagem de uma mulher cega sendo usada para reforçar um pensamento que ela provavelmente não aprova. A imagem da maçã encostando nela, enquanto lamenta pela filhas, ganha especial peso com a informação de que ela morreu algum tempo após as filmagens, e que apesar do final feliz do seu personagem, o pai na vida real perdeu a guarda das crianças. Podemos argumentar que essa nova situação tenha sido a melhor opção para as gêmeas, mas, independentemente disso, Samira Makhmalbaf conseguiu viabilizar a sua ode à liberdade, mesmo se com o apoio enganado de quem não compartilha com ela dessa mesma concepção do que é ser livre.

## **CONCLUSÃO**

Essa dissertação teve o objetivo de investigar a tendência do cinema da Makhmalbaf Film House de maleabilizar a sua linguagem para a viabilização de uma maior clareza nas suas mensagens políticas. Trata-se de uma tendência clara em toda a filmografia da produtora, que vem se fortalecendo com o passar dos anos. Não é a toa que os filmes que mais explicitamente ilustram esse direcionamento – *A Caminho de Kandahar* e *Alfabeto Afegão* – foram justamente as suas produções mais recentes.

Mohsen Makhmalbaf, que no momento da consagração internacional de sua carreira produzia filmes que discutiam política e ética através de uma narrativa inventiva que propunha diferentes e múltiplas relações com o espectador, impondo perturbações interessantes aos limites da própria linguagem cinematográfica (*Salve o Cinema, Um Instante de Inocência*). Contudo, na medida em que foi tendo acesso a mais festivais internacionais e sendo consagrado, foi criando para as produções da Makhmalbaf Film House um papel de porta-voz dos necessitados do mundo.

A aceitação dessa função para a sua produção artística parece-nos estar modificando fundamentalmente a estética dos seus filmes, afastando-o das investigações de linguagem que relacionam intrinsecamente o cinema e a vida, e o aproximando de uma utilização da habilidade que ele ganhou em tornar as fronteiras entre a ficção e o documentário inexatas para a construção de um impacto maior da sua mensagem política.

Makhmalbaf está essencialmente preocupado, nos seus filmes recentes, em estar conectado à atualidade do mundo. Em *A Caminho de Kandahar* essa tendência é

obviamente explicitada, com inúmeras intervenções na narrativa que indicam a tentativa do alcance de uma transmissão quase objetiva de informações. O uso dos recursos narrativos parece não querer desafiar o espectador, como em obras anteriores, mas procura acomodá-lo como receptor passivo dessas imagens que retratam uma tragédia social. O diretor abandonou a prática de colocar o espectador em um lugar inseguro, porque está comprometido com o objetivo de tornar o mundo um lugar mais seguro.

No média-metragem *Alfabeto Afegão* (2002), produção recente de Makhmalbaf que compartilha um tema semelhante com *Kandahar*, o diretor inicia a narrativa usando uma linguagem de documentário. Entrevistas de vários meninos e meninas afegãos são mostradas, com uso de microfone em quadro e perguntas sendo feitas em off. É apresentado o drama de uma garota que se recusa a tirar a burca na sala de aula, para participar de uma dinâmica na classe. O entrevistador faz perguntas a ela, e é respondido. Ela acredita ser pecado mostrar-se em público, mesmo entre meninas. Essa situação é mostrada pelo viés documental até o momento que a menina volta para a sala onde está sua turma. Ao retornar para a classe, a narrativa passa a ser ficcional. Na passagem de um plano ao outro, há a mudança, e começamos a acompanhar o desfecho da sua história. No último plano, ela retira a burca e, sorridente, lava o rosto diante de todos. A vitória da educação sobre a opressão gerada pela ignorância é concretizada, e o filme se encerra.

Não se trata, no filme, de unir a ficção com o documentário para se criar um efeito de distanciamento ou incerteza; o diretor usa a sua prática de unir elementos dos dois gêneros para criar um tipo de empatia que ele acredita ser mais adequado para que o espectador absorva o objetivo da obra.

É possível aqui fazer um último paralelo com o cinema Neo-Realista, apontando uma semelhança entre as trajetórias das carreiras de Mohsen Makhmalbaf e de Roberto

Rossellini. O cineasta italiano, na fase final de sua carreira, pareceu ter se cansado dos filmes com proposta de inovação artística e se dedicou a produção de filmes para a TV – todos com uma proposta didática de retrato da História, direcionados para o grande público [alguns exemplos são *A Ascensão de Luis XIV* (1966), *Sócrates* (1970) e *O Messias* (1976)].

Gilles Deleuze, em seu livro *A Imagem-Tempo*, comenta rapidamente esse momento final de Rossellini, destacando que o cineasta sentiu necessidade de valorizar a vida em primeiro lugar:

“Em suas últimas obras, Rossellini se desinteressa da arte, à qual censura por ser infantil e chorosa, o comprazer-se em perder o mundo: quer substituí-la por uma moral que nos restitua uma crença capaz de perpetuar a vida.” (DELEUZE, 1990, pg. 208)

Makhmalbaf compartilha atualmente dessa crença na vida apresentada por Rossellini. Não pensamos que se possa dizer que ele se desinteressou pela arte, mas certamente com o passar dos anos ele tem a utilizado de uma outra maneira, menos focada na subjetividade e na metalinguagem e mais direcionada na busca de uma transformação da realidade. Para cumprir esse objetivo, ele usa todos os seus recursos.

Conhecendo fatos da história do cinema iraniano, é visível que os cineastas de lá foram obrigados a ter uma maleabilidade e uma abertura, precisando ter poder de negociação com o governo, que sempre quis controlá-los de alguma forma. Essa prática estimula a criatividade destinada ao momento de declarar seu posicionamento político, seja

explicitamente ou não. Makhmalbaf é dessa escola, e é natural que esteja acostumado a utilizar meios diferentes para passar uma mensagem específica.

Sua filha Samira já estreou na direção antecipando a militância extrema do pai no forte *A Maçã*. Mas ao contrário dele, não tem feito com seus últimos filmes uma trajetória em direção a valorização extrema da política, cada vez mais crescente. Nos seus três longas, a jovem Makhmalbaf procurou equilibrar uma narrativa ficcional recheada de símbolos visuais aliados a planos documentais que trazem a urgência da temática social e política. É uma subordinação mais moderada ao tema. Enquanto o mais velho Mohsen segue experimentando e se modificando, como sempre fez, Samira parece estar procurando o “balanço perfeito” no estilo que está construindo, tornado-se uma autora cada vez mais diferente do pai.

## BIBLIOGRAFIA

- APRÁ, Adriano. **Variações sobre o Neo-Realismo**. In: Cinemais número 34. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- AUMONT, Jacques & BERGALA, Alain. **A Estética do Filme**. São Paulo: Papirus Editora, 1995.
- AVELLAR, José Carlos. **O Neo-realismo e a revisão do método crítico**. In: Cinemais número 34. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- BAZIN, André. **O cinema: Ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 3 ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BERNARDET, Jean Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- BRESSANE, Julio. **Do Neo-Realismo Italiano**. In: Cinemais número 34. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- CHALITTA, Monsour. **O Alcorão ao Alcance de Todos**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Internacional Gibran, 2003.
- CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa (orgs). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

- COMMOLLI, Jean-Louis. **Carta de Marselha sobre a *auto-mise en scène***. In : Brochure Ministère de La Culture / Education Nationale, “La mise en scène documentaire”, 1994.
- COSTA, Claudio da. **A Constituição da Nova Imagem** : Breve apresentação da Teoria Cinematográfica de Deleuze. In : Cinemais número 5. Rio de Janeiro : Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem da UENF / Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte, 1997.
- DANKS, Adrian. **The House that Mohsen Built**: The Films of Samira Makhmalbaf and Marzieh Meshkini. Disponível em: <http://www.sensesofcinema.com/contents/02/22/makhmalbaf.html>. Acesso em 10/03/2004.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**: tradição e transformação no documentário. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. **A Imagem-Tempo, Cinema 2..** São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol 3. Rio de Janeiro: 34, 1996.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ESTEBAN, José de & KERAMEOS, Anastasia & JOHNSTON, Louise. **Iranian Cinema**: 16+ Guide. Disponível em: <http://www.bfi.org.uk/nationallibrary/collections/16+/iranian/>. Acesso em 07/03/2004.
- FABRIS, Mariarosaria. **O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano**. São Paulo: Edusp, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola. 1996.

FRANÇA, Andréa. **Cinema e Vida em Makhmalbaf e Kiarostami**. In: Socine III – Estudos de Cinema. Porto Alegre: Sulina, 2003.

\_\_\_\_\_. **Radiações políticas na Imagem**. In: Cinemais número 5. Rio de Janeiro: Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem da UENF / Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte, 1997.

\_\_\_\_\_. **Terras e Fronteiras no Cinema Político Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2003.

GOLMANAKI, Houshang & TALEBINEJAD, Ahmad. **A Talk With Mohsen**

**Makhmalbaf**: Reality is a Prison. Disponível em:

<http://www.makhmalbaf.com/brrev.php?br=190>. Acesso em 13/05/2004.

HAGHIGHAT, Mohammad. **Mohammad Haghghat with Mohsen, Paris Apri 2001**.

Disponível em: <http://www.makhmalbaf.com/articles.php?a=296>. Acesso em 29/12/2004.

ISHAGHPOUR, Youssef. **O Real, Cara e Coroa**. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: CosacNaify, 2004.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

JI-SEOK, Kim. **The Makhmalbaf family** : Opening New Doors. Disponível em :

<http://www.makhmalbaf.com/articles.php?a=2>. Acesso em 13/03/2004.

KARIMI. **The phenomenon of Makhmalbaf's Family**. Disponível em:

<http://www.makhmalbaf.com/articles.php?a=241>. Acesso em 13/03/2004.

KHAZENI, Dorna. **Close Up: Iranian Cinema Past Present and Future, by Hamid**

**Dabashi, reviewed by Dorna Khazeni**. Disponível em:

<http://www.brightlightsfilm.com/35/iraniancinema.html>. Acesso em 03/11/2004.

KIAROSTAMI, Abbas. **Duas ou Três Coisas que Sei de Mim**. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: CosacNaify, 2004.



- LINS, Consuelo. **Rumores do Mundo**. In: Cinemais número 5. Rio de Janeiro: Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem da UENF / Centro de Tecnologia Audiovisual da Funarte, 1997.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. 2 ed., São Paulo: Papirus Editora, 2002.
- MACNAB, Geoffrey. **The Land Without a Face**. Disponível em: <http://www.makhmalbaf.com/brrev.php?br=192>. Acesso em 13/03/2004.
- MAKHMALBAF, Mohsen. **O Afeganistão**. São Paulo: Edições da Mostra, 2001.
- MAKHMALBAF, Mohsen. **Makhmalbaf Film House**. Disponível em: <http://www.makhmalbaf.com/articles.php?a=4>. Acesso em 03/03/2004.
- McGILL, Hannah. **Iranian House Style**. Disponível em: [http://www.bfi.org.uk/sightandsound/2004\\_04/iranian.php](http://www.bfi.org.uk/sightandsound/2004_04/iranian.php). Acesso em 20/06/2004.
- NAFICY, Hamid. **An accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking**. Parcialmente disponível em: <http://www.pupress.princeton.edu/chapters/i7068.html>. Acesso em 30/10/2004.
- NICHOLS, Bill. **Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture**. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral: Uma Polêmica**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1987.
- OLIVEIRA, Paulo Eduardo. **Sufismo: O Misticismo Islâmico**. São Paulo: Madras Editora,
- PINTO, Ivonete. **De Hafez a Makhmalbaf: A Influência da Literatura no Cinema Iraniano**. In: Socine III – Estudos de Cinema. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- ROMNEY, Jonathan. **Blackboards**. Disponível em: [http://www.bfi.org.uk/sightandsound/2001\\_01/blackboards.html](http://www.bfi.org.uk/sightandsound/2001_01/blackboards.html). Acesso em 01/02/2005.

SAEED-VAFA, Mehrnaz. **Abbas Kiarostami**. Disponível em:

<http://www.sensesofcinema.com/directors/02/kiarostami.html>. Acesso em 19/04/2004.

SENRA, Stella. **Contemplação da natureza, natureza da contemplação**. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: CosacNaify, 2004.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SHIPMAN, David. **Cinema: The First Hundred Years**. New York: St. Martin's Press, 1993.

SRIVAS, Pallavi. **Famous Five**. Disponível em:

<http://www.iranian.com/PhotoDay/2004/July/makh.html>. Acesso em 10/03/2004.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1990.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

\_\_\_\_\_. (org.) **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

WALSH, David. **How does the artist portray historical tragedy?** Disponível em:

<http://www.wsws.org/articles/2003/sep2003/tff4-s24.shtml>. Acesso em 30/01/2005.

WHITAKER, Sheila. **Keep it in the Family**. Disponível em:

<http://www.makhmalbaf.com/brrev.php?br=191>. Acesso em 10/03/2004.

WOLLEN, Peter. **Cinema e Política**. In: O Cinema no Século. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

## **ANEXO**

## FICHA TÉCNICA DOS FILMES CITADOS

*Alemanha Ano Zero* (Germania Anno Zero), 1948, Itália.

**Direção:** Roberto Rossellini.

**Roteiro:** Sergio Amidei, Max Kolpé, Carlo Lizzani, Roberto Rossellini.

**Elenco:** Edmund Moeschke, Ingetraud Hinze, Franz-Otto Krüger, Ernst Pittschau, Erich Gühne, Alexandra Manys.

**Sinopse:** Edmund, um jovem menino que vive em Berlim logo após o término da segunda Guerra, precisa fazer de tudo para sobreviver. 78 min. P&B.

*O Alfabeto Afegão* (Alefbay-e Afghan), 2002, Irã.

**Direção e Roteiro:** Mohsen Makhmalbaf.

**Elenco:** Ghafour Barahouyi, Maryam Ozbak.

**Sinopse:** A vida das crianças afegãs que vivem perto da fronteira com o Irã, e a influência que o governo talibã teve em suas vidas. 45 min. Cores.

*A Ascensão de Luís XIV* (Prise de pouvoir par Louis XIV), 1966, França.

**Direção:** Roberto Rossellini.

**Roteiro:** Jean Gruault, Philippe Erlanger.

**Elenco:** Jean-Marie Patte, Raymond Jourdan, Silvagni, Katharina Renn.

**Sinopse:** O período de reinado do monarca francês. 100 min. Cores.

*Às Cinco da Tarde* (Panj é asr), 2003, Irã / França.

**Direção:** Samira Makhmalbaf.

**Roteiro:** Mohsen Makhmalbaf e Samira Makhmalbaf.

**Elenco:** Agheleh Rezaie, Abdolganj Yousefraz, Razi Mohebi, Marzieh Amiri.

**Sinopse:** O Afeganistão se encontra em um período de incerteza, prestes a serem bombardeados pelos estados Unidos. A jovem Noqreh precisa estudar escondida do seu velho pai, que por seguir antigos preceitos não aceita que mulheres se eduquem. Em uma

discussão de classe, ela começa a conjecturar se seria possível ela ser a primeira presidente mulher do seu país. 105 min. Cores.

***O Balão Branco*** (Badkonake Sefid), 1995, Irã.

**Direção:** Jafar Panahi

**Roteiro:** Abbas Kiarostami

**Elenco:** Aida Mohammadkhani, Mohsen Kafili, Fereshteh Sadr Orfani, Anna Borkowska, Mohammad Shahani, Mohammed Bakhtiar, Aliasghar Smadi.

**Sinopse:** As dificuldades de uma menina para comprar um peixe dourado. 85 min. Cor.

***A Bruxa de Blair*** (The Blair Witch Project), 1999, Estados Unidos.

**Direção e Roteiro:** Daniel Myrick & Edward Sanchez.

**Elenco:** Heather Donahue, Joshua Leonard e Michael Williams.

**Sinopse:** Em outubro de 1994, três jovens foram para a Floresta de Black Hills nos Estados Unidos, filmar um documentário sobre uma lenda local: "A Bruxa de Blair". Nunca mais ouviu-se falar deles. Um ano depois, a gravação que eles fizeram é encontrada e seu legado tem o título de "A bruxa de Blair", que documenta a angustiante jornada de cinco dias através da floresta e todos os eventos aterrorizantes que resultaram no desaparecimento deles. 86 min. Cores.

***A Caminho de Kandahar*** (Safar e Ghandehar), 2001, Irã / França.

**Direção e Roteiro:** Mohsen Makhmalbaf.

**Elenco:** Nelofer Pazira, Hassan Tantai, Sadou Teymouri, Hoyatala Hakimi, Monica Hankievich.

**Sinopse:** Depois que uma afegã que mora no Canadá recebe um carta da sua irmã suicida, ela se joga em uma perigosa jornada pelo Afeganistão para achá-la. 85 min. Cores.

***O Ciclista*** (Bicycleran), 1987, Irã.

**Direção e Roteiro:** Mohsen Makhmalbaf.

**Elenco:** Moharram Zaynalzadeh, Samira Makhmalbaf, Mohammad Reza Maleki, Firouz Kiani, Esmail Soltanian.

95 min. Cores.

***The Day I Became a Woman*** (Roozi khe zan shodam), 2000, Irã.

**Direção:** Marzieh Meshkini.

**Roteiro:** Mohsen Makhmalbaf, Marzieh Meshkini.

**Elenco:** Fatemeh Cherag Akhar, Hassan Nebhan, Shahr Banou Sisizadeh.

**Sinopse:** Três histórias que falam da condição da mulher no Irã. 78 min. Cores.

***How Samira Made The Blackboard*** (Samira cheghoneh 'Takhté siah' rol sakht), 2000.

**Direção:** Maysam Makhmalbaf

**Sinopse:** Making-of do filme *O Quadro Negro*, dirigido por Samira Makhmalbaf. 76 min. Cores.

***Os Idiotas*** [Idioterne (Dogme # 2)], 1998, Dinamarca.

**Direção e Roteiro:** Lars von Trier.

**Elenco:** Bodil Jorgensen, Jens Albinus, Anne Louise Hassing, Troels Libby, Nikolaj Lie Kaas, Henrik Prip, Luis Mesonero e Louise Mieritz.

**Sinopse:** Mulher solitária e deprimida encontra e se agrega a um grupo de amigos que exercita a idiotia. Eles têm uma casa de campo como base para desenvolver seu interesse comum. Passam todo o tempo juntos explorando os mais secretos e menos apreciados valores de ser idiota. A princípio ela não se adapta, mas em seguida começa a participar do estranho jogo que culmina com um teste final: demonstrar a idiotice na frente da própria família. 117 min. Cores.

***Um Instante de Inocência*** (Nun va Goldoon), 1996, Irã.

**Direção e Roteiro:** Mohsen Makhmalbaf.

**Elenco:** Mirhadi Tayebi, Mohsen Makhmalbaf, Ali Bakhsi, Ammar Tafti, Maryam Mohamadamini, Moharram Zaynalzadeh.

**Sinopse:** Um policial que foi esfaqueado por Mohsen Makhmalbaf na época de sua juventude procura o diretor vinte anos mais tarde, porque deseja ser ator. Mohsen decide, então, escalá-lo para auxiliá-lo na direção de um filme baseado no evento da agressão. 78 min. Cores.

***Ladrões de Bicicleta*** (Ladri di biciclette), Itália, 1948.

**Direção:** Vittorio De Sica.

**Roteiro:** Cesare Zavattini, Oreste Biancoli, Suso D'Amico, Vittorio de Sica, Adolfo Franci, Gerardo Guerrieri.

**Elenco:** Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell, Gino Saltamerenda, Vittorio Antonucci, Giulio Chiari.

**Sinopse:** Um trabalhador se esforça para comprar uma bicicleta, para isso ganhar um emprego. Quando consegue, após muito pouco tempo de trabalho seu veículo é roubado. 93 min. P&B.

***Leila*** (idem), Irã, 1996.

**Direção:** Dariush Mehrjui.

**Roteiro:** Dariush Mehrjui, Mahnaz Ansarian.

**Elenco:** Leila Hatami, Ali Mosaffa, Jamileh Sheikhi, Mohamad Reza Sharifinia, Turan Mehrzad.

102 min. Cores.

***The Lor Girl*** (Dokhtare Lor Ya Irane Druz Va Emruz), Irã/Índia, 1933.

**Direção:** Ardeshtir Irani.

**Roteiro:** Abdol-Hossein Sepanta.

**Elenco:** Sohrab Poori, Roohangiz Sejad, Abdolhossein Sepanta.

150 min. P & B (mudo).

***A Maçã*** (Sib), 1998, Irã / França.

**Direção:** Samira Makhmalbaf.

**Roteiro e Montagem:** Mohsen Makhmalbaf.

**Elenco:** Massoumeh Naderi, Zahra Naderi, Ghorban Ali Naderi, Azizeh Mohamadi, Zahra Saghrisaz.

**Sinopse:** Duas irmãs de doze anos de idade são mantidas aprisionadas pelos pais desde sua infância. A vizinhança resolve se unir para denunciar a situação ao governo. 86 min. Cores.

***O Messias*** (Il Messia), 1976, Itália.

**Direção:** Roberto Rossellini.

**Roteiro:** Silvia D'Amico Bendico, Roberto Rossellini.

**Elenco:** Pier Maria Rossi, Mita Ungaro, Carlos De Carvalho, Yatsugi Khelil, Jean Martin, Antonella Fasano.

**Sinopse:** A vida de Jesus Cristo. 140 min. Cores.

***Nargess***, 1992, Irã.

**Direção:** Rakhshan Bani Etemad.

**Roteiro:** Rakhshan Bani Etemad, Fereydun Jirani.

**Elenco:** Farimah Farjami, Atefeh Razavi.

100 min. Cores.



*Paisá* (idem), 1946, Itália.

**Direção:** Roberto Rossellini.

**Roteiro:** Sergio Amidei, Federico Fellini, Victor Haynes, Alfred Haynes, Annalena Limentani, Klaus Mann, Marcello Pagliero, Vasco Pratolini, Roberto Rossellini.

**Elenco:** Carmela Sazio, Robert Van Loon, Benjamin Emmanuel, Dots Johnson, Alfonsino Pasca, Maria Michi, Gar Moore, Harriet Medin, Renzo Avanzo, William Tubbs, Dale Edmonds.

**Sinopse:** Seis histórias independentes que se passam durante a invasão dos Aliados na Itália, cada uma passada em uma parte diferente do país. 120 min. P&B.

*Pari*, 1995, Irã.

**Direção:** Dariush Mehrjui.

**Roteiro:** Dariush Mehrjui, baseado em J. D. Sallinger.

**Elenco:** Niki Karimi, Khosro Shakibai.

115 min. Cor.

*O Quadro Negro* (Takhté Siah), 2000, Irã / Itália / Japão.

**Direção:** Samira Makhmalbaf.

**Roteiro:** Mohsen Makhmalbaf e Samira Makhmalbaf.

**Elenco:** Said Mohamadi, Behnaz Jafari, Bahman Ghobadi, Mohamad Karim Rahmati, Rafat Moradi, Mayas Rostami, Saman Akbari, Ahmad Bahrani, Mohamad Moradi, Karim Moradi, Hassan Mohamadi, Rasool Mohamadi, Somaye Veisee.

**Sinopse:** Um grupo de professores que carregam quadros negros nas costas procuram educar refugiados curdos. 85 min. Cores.

*Rambo III* (idem), 1988, Estados Unidos.

**Direção:** Peter MacDonald.

**Roteiro:** Sylvester Stallone, Sheldon Lettich, David Morrell.

**Elenco:** Sylvester Stallone, Richard Crenna, Marc de Jonge, Kurtwood Smith, Spiros Focás, Sasson Gabai.

**Sinopse:** O antigo comandante de Rambo é feito de refém no Afeganistão, e cabe ao herói americano salvá-lo. 101 min. Cores.

***Roma Cidade Aberta*** (Roma, città aperta), 1945, Itália.

**Direção:** Roberto Rossellini.

**Roteiro:** Sergio Amidei, Federico Fellini.

**Elenco:** Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Marcello Pagliero, Vito Annichiarico, Nando Bruno, Harry Feist, Giovanna Galletti, Francesco Grandjacquet, Eduardo Passarelli, Maria Michi.

**Sinopse:** A história de residentes de Roma que se mantiveram resistentes ao nazismo. 100 min. P&B.

***Salve o Cinema*** (Salaam Cinema), 1995, Irã.

**Direção e Roteiro:** Mohsen Makhmalbaf.

**Elenco:** Shaghayeh Djodat, Feizola Gashghai, Maryam Keyhan, Mohsen Makhmalbaf, M.H. Mokhtarian, Mirhadi Tayebi, Azadeh Zanganeh, Moharram Zaynalzadeh.

**Sinopse:** Makhmalbaf anuncia no jornal que fará um teste de elenco aberto, para o seu próximo filme. Centenas de pessoas aparecem, e começa o esforço dos candidatos para serem aprovados, sob o olhar impiedoso do diretor. 78 min. Cores.

***Sara*** (idem), 1993, Irã.

**Direção:** Dariush Mehrjui.

**Roteiro:** Dariush Mehrjui, baseado em Henrik Ibsen.

**Elenco:** Niki Karimi, Yasman Malek-Nasr, Khosro Shakibai, Amin Tarokh.

**Sinopse:** Adaptação da peça “A Casa de Bonecas” passada no Irã. 102 min. Cores.

***O Silêncio*** (Sokout), 1998, Irã / França.

**Direção e Roteiro:** Mohsen Makhmalbaf.

**Elenco:** Tahmineh Normatova, Nadereh Abdelahyeva, Goibibi Ziadolahyeva, Araz M. Shirmohamadi.

**Sinopse:** Todo dia, Khorsid, um menino de 10 anos, pega o ônibus para o seu trabalho numa loja de instrumentos musicais, e todo dia algo diferente acontece. Ele sempre se atrai por sons diferentes e belos. 76 min. Cores.

*Sócrates* (Socrate), 1970, Itália.

**Direção:** Roberto Rossellini.

**Roteiro:** Jean-Dominique de la Rochefoucauld, Marcella Mariani, Roberto Rossellini.

**Elenco:** Jean Sylvere, Anne Caprile, Beppe Mannaiuolo, Ricardo Palacios, Antonio Medina.

**Sinopse:** O retrato dos últimos dias de vida de Sócrates. Baseado em diálogos de Platão. 120 min. Cores.

*A Time to Love* (Nobat e Asheghi), 1991, Irã / Turquia.

**Direção e Roteiro:** Mohsen Makhmalbaf.

**Elenco:** Shiva Gered, Abdurrahman Palay, Menderes Samancilar, Aken Tunj.

**Sinopse:** A história de dois homens que se apaixonam pela mesma mulher. 75 min. Cores.

*A Vaca* (Gaav), 1969, Irã.

**Direção:** Dariush Mehrjui.

**Roteiro:** Dariush Mehrjui, Gholam-Hossein Saedi.

**Elenco:** Ezzatolah Entezami, Mahmoud Dowlatabadi, Parviz Fanizadeh, Jamshid Mashayekhi, Ali Nassirian, Esmat Safavi, Khosrow Shojazadeh, Jafar Vali.

**Sinopse:** Masht Hassan possui a única vaca no seu remoto e desolado vilarejo. Ele trata a vaca como se fosse sua filha. 100 min. P&B.