



Universidade Estadual de Campinas
 Instituto de Artes
 Mestrado

O 'espelho mágico' do
 cinema iraniano:

Uma análise das performances dos "não"
 atores nos filmes de arte

Kelen Pessuto



KELEN PESSUTO

O ‘ESPELHO MÁGICO’ DO CINEMA IRANIANO:
UMA ANÁLISE DAS PERFORMANCES DOS “NÃO” ATORES
NOS FILMES DE ARTE

Dissertação apresentada ao Instituto de
Artes, da Universidade Estadual de
Campinas, para obtenção do Título de
Mestre em Artes. Área de concentração:
Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Francirosy
Campos Barbosa Ferreira

CAMPINAS
2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

P439e	<p>Pessuto, Kelen. O 'espelho mágico' do cinema iraniano: uma análise das performances dos "não" atores nos filmes de arte. / Kelen Pessuto. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Francirosy Campos Barbosa Ferreira. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p style="text-align: center;">1. Performance (Arte). 2. Antropologia. 3. Cinema - Irã. 4. Atores. 5. Personagens. 6. Cinema - Produção e direção. I. Ferreira, Francirosy Campos Barbosa. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: "The 'magic mirror' of Iranian Cinema: An analysis of the performances of the "non" actors in the films of art."

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Performance (Art)

Anthropology

Cinema - Iran

Actors

Characters

Moving-pictures - Production and direction

Área de Concentração: Artes Cênicas

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Francirosy Campos Barbosa Ferreira [Orientador]

Sylvia Caiuby Novaes

Regina Polo Müller

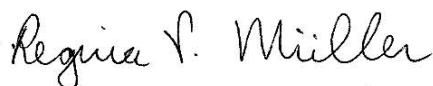
Data da Defesa: 22-08-2011

Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Kelen Pessuto - RA 088568 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Francisca Campos Barbosa Ferreira
Presidente


Profa. Dra. Regina Aparecida Polo Muller
Titular


Profa. Dra. Sylvania Caiuby Novaes
Titular

Dedico essa dissertação à memória dos meus pais, Agueda e José Pessuto, que são os espelhos da minha vida.

À minha sobrinha Gabriela, por existir e fazer a minha vida mais feliz.

À minha orientadora e amiga Francirosy C. B. Ferreira, por tanta afeição e apoio.

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo financiamento desta pesquisa, que permitiu minha dedicação exclusiva e o acesso ao material. Agradeço também aos pareceristas, que acreditaram no projeto.

À minha mãe Agueda Pessuto, que tanto incentivou minha carreira, que fez sacrifícios enormes para que eu me formasse, tanto no teatro, quanto na faculdade. Sempre expressou sua admiração e carinho. Muito amiga e companheira, que mesmo não estando presente entre nós, é o guia da minha vida. Espero ser um por cento do que ela foi. Nunca me esqueço que horas antes dela morrer, pediu para eu ler menos e dar mais atenção para ela, não cumpri o que pediu... No dia seguinte à sua morte ocorreu o exame para ingressar no mestrado. Passar foi uma questão de honra para mim. Eis que termino essa pesquisa e lhe agradeço, pois se não fosse esse exemplo de mulher batalhadora no qual me inspiro, não teria conseguido.

À Natali Zarth, por compartilhar de seu amor pelo cinema iraniano e pela amizade de tantos anos.

À Regina Polo Müller, pela confiança, amizade e pela luz que transmite a todos ao seu redor.

Aos amigos Paivand e Pedram Ahmadi, por tanta ajuda e carinho ao longo de mais de dez anos.

Às professoras Sylvia Caiuby Novaes e Rose Satiko Hikiji, que iluminaram meus caminhos com ensinamentos tão apaixonantes.

Aos membros da minha banca de qualificação Prof. Edgar Teodoro da Cunha e Profa. Verônica Fabrini, pelas valorosas contribuições concedidas.

Aos professores Renato Ferracini e Cassiano Sydow Quilici, pelos ensinamentos.

Ao Prof. John Dawsey e a todos os amigos do NAPERDRA (Núcleo de Antropologia, Performance e Drama), por compartilharem conhecimento, dúvidas e anseios em relação à performance e, principalmente, por me aceitarem nesse grupo tão produtivo.

Ao embaixador Sr. Cesário Melantônio, por acreditar no meu trabalho e por toda assessoria que prestou durante minha estadia no Irã.

Aos funcionários da Embaixada do Brasil no Irã, pela hospitalidade, amizade e assistência: Manfred Rohde, Alfred Sopian, Emma, Vera, Rogério Barufaldi, Hassan Shirali, Marjaneh Najafi e Vahik.

Aos amigos Arvin Ahrnazarian, Farzaneh Salemi, Mahsa, Mohammad Noruzian, Zohreh Soleimani, Golshifiteh Farahani e Bahman Ghobadi, por me receberem tão bem no Irã e pela companhia durante minha viagem.

À minha amiga Shekoofeh por me ensinar elementos da sua rica cultura e essa língua tão linda e tão difícil, que é o farsi.

Aos meus amigos e professores da FAAP, que sempre apoiaram meu sonho e cujos ensinamentos e trocas carregam para sempre. Saudades de vocês.

Aos amigos e professores do Célia Helena e da Casa do Teatro, lugares onde fui muito feliz e com quem pude compartilhar experiências maravilhosas de faz de conta.

Aos amigos companheiros de toda hora, com quem pude contar inúmeras vezes. Bianca Tomassi, pelo incentivo, pela companhia e por tanto apoio; Celso Novaes, amigo cinéfilo, obrigada pelas discussões sobre cinema, pelas dicas de informática e, sobretudo, pela

amizade; Lílian Soares, por me receber em seu cantinho e por me convidar para um evento tão significativo; Luiz Soares Paiva, pela poesia de suas palavras e por rodar Londres à procura do livro do Abbas Kiarostami; Eduardo Name Risk pela revisão; pessoal do MKO e Rafaella Garcia, por me receber em sua casa durante minha estadia em Campinas.

E, principalmente, à Francirosy C. B. Ferreira, por compartilhar o bem mais precioso que existe: a sabedoria. Você é um anjo (fereshteh) que apareceu na minha vida no momento mais oportuno. Obrigada por acreditar no meu trabalho, ser amiga, companheira, conselheira. Sem você não existiria essa dissertação. A melhor orientadora que alguém poderia ter.

“Arte e realidade se complementam. Sem realidade, a arte não faz sentido, sem arte, a realidade não tem significado”.

Bahman Ghobadi

RESUMO

Esta dissertação analisa as performances dos “não” atores no cinema de arte iraniano, a partir das obras *Close-up (Nema-ye Nazdik, 1990, Abbas Kiarostami)*, *Salve o cinema (Salam cinema, 1995, Mohsen Makhmalbaf)*, *Tartarugas podem voar (Lakposhtha parvaz mikonand, 2004, Bahman Ghobadi)* e *O espelho (Ayneh, 1997, Jafar Panahi)*. Com base na antropologia da performance, busca-se responder às seguintes perguntas: Quem são os “não” atores? Por que são usados esse tipo de ator em vez de atores profissionais? Quais os métodos empregados em sua direção? Qual a relação que se estabelece entre o ator e o personagem? Para tanto, utiliza-se além da bibliografia pertinente a essa disciplina, ao teatro e ao cinema, o método comparativo, com filmes do mesmo diretor, assim como de outras cinematografias. Conclui-se que não há necessidade do ator ter uma técnica pré-estabelecida, sendo que a direção proposta por esses cineastas requer o mínimo de atuação. O ator-*performer* vivencia as situações que lhes são impostas e, a partir disso, cria personagens, algumas vezes baseados em sua própria experiência de vida, como em uma grande brincadeira de faz de conta.

Palavras-chave: Antropologia da performance, Cinema iraniano, “Não” ator, Personagens, Direção de atores

ABSTRACT

This thesis analyzes the performance of the "non" actors in the Iranian art cinema, in movies *Close-up (Nema-ye Nazdik, 1990, Abbas Kiarostami)*, *Salam cinema (1995, Mohsen Makhmalbaf)*, *Turtles can fly (Lakposhtha parvaz mikonand, 2004, Bahman Ghobadi)* and *The Mirror (Ayneh, 1997, Jafar Panahi)*. Based on the anthropology of performance, we seek to answer the following questions: Who are these “non” actors? Why they used that kind of actor instead of professional actors? What are the methods employed in its direction? and What is the relationship established between the actor and character? For this, we use the comparative method, with films from these directors, as well movies by other cinematographies. The conclusion reached is that there is no need for the actor to have a pre-established technique, because the direction proposed by these filmmakers requires minimal action. The actor-performer experience situations that are imposed for them and they create characters, sometimes based on their own experience of life, as in a grand game of make-believe.

Key words: Anthropology of performance, Iranian cinema, “Non” actors, Characters, Directing actors

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Quadro de Schechner: comportamento restaurado	15
Figura 2	<i>Screenshots</i> do documentário <i>Grass: A Nation's Battle for Life</i> (Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, 1925)	32
Figura 3	<i>Screenshots</i> do filme <i>As mil e uma noites</i> (<i>Arabian nights</i> , John Rawlins, 1942)	39
Figura 4	<i>Sreenshots</i> do filme <i>Anxiety</i> (<i>Delhoreh</i> , Samuel Khatchikian, 1962) ..	47
Figura 5	<i>Screenshots</i> do filme <i>O sul da cidade</i> (Farroukh Ghaffari, 1958)	48
Figura 6	Mohammad Ali Fardin, Nasser Malek-Motti e Behrouz Vosoughi	52
Figura 7	<i>Screenshots</i> do filme <i>The House is Black</i> (Farugh Farrokhzad, 1964)	56
Figura 8	<i>Screenshots</i> de <i>A vaca</i> (<i>Gaav</i> , Dariush Mehrjui, 1969)	57
Figura 9	<i>Screenshots</i> de <i>Gheisar</i> (Massoud Kimiai, 1969)	60
Figura 10	Novos ídolos iranianos	74
Figura 11	<i>Screenshots</i> do filme <i>A Candle in the Wind</i> (<i>Sham'i dar baad</i> , Pouran Derakhshandeh, 2004)	75
Figura 12	Cartazes dos filmes <i>Yek Bamdo do hava</i> (Ramin Gal Sarkhi, 2010), <i>Ezdevaj Dar Vaghte Ezafeh</i> (Said Soheili, 2009), <i>Khabe Leila</i> (Mehrdad Mir Falah, 2010) e <i>The Kingdom of Solomon</i> (<i>Molke</i> <i>Soleiman</i> , Shahriar Bahrani, 2010).....	77
Figura 13	O comportamento restaurado em <i>Close-up</i>	114
Figura 14	<i>Screenshots</i> do filme <i>Bellissima</i> (Luchino Visconti, 1951).....	122
Figura 15	<i>Screenshots</i> do filme <i>Salve o cinema</i> (<i>Salam cinema</i> , Mohsen Makhmalbaf, 1995)	122
Figura 16	<i>Screenshots</i> dos bastidores de <i>Salve o cinema</i> (<i>Salam cinema</i> , Mohsen Makhmalbaf, 1995).....	123
Figura 17	<i>Screenshots</i> de Andréa Beltrão e Gisele Alves em <i>Jogo de cena</i> (Eduardo Coutinho, 2007)	127
Figura 18	Os espelhos em <i>Salve o cinema</i> (<i>Salam cinema</i> , Mohsen Makhmalbaf, 1995)	129
Figura 19	O comportamento restaurado em <i>Salve o cinema</i> (<i>Salam cinema</i> , Mohsen Makhmalbaf, 1995)	131
Figura 20	O comportamento restaurado em <i>Tartarugas podem voar</i> (<i>Lakposhtha parvaz mikonand</i> , 2004, Bahman Ghobadi)	135
Figura 21	O comportamento restaurado em <i>O espelho</i> (<i>Ayneh</i> , 1997, Jafar Panahi)	143
Figura 22	A quebra do espelho	146
Figura 23	Imagem opaca	148
Figura 24	<i>Screenshots</i> do filme <i>Outubro</i> (<i>Oktyabr</i> , Eisenstein , 1927)	149
Figura 25	<i>Screenshots</i> da cena do ônibus em <i>Close-up</i> (<i>Nema-ye Nazdik</i> , 1990, <i>Abbas Kiarostami</i>)	159
Figura 26	<i>Screenshots</i> de <i>Tartarugas podem voar</i> (<i>Lakposhtha parvaz</i> <i>mikonand</i> , 2004, Bahman Ghobadi)	159
Figura 27	<i>Screenshots</i> de <i>A week with Kiarostami</i> (Yuji Mohara, 1999)	169

Figura 28	<i>Screenshot de Close-up</i>	172
Figura 29	<i>Screenshots de uma das cenas de A week with Kiarostami (Yuji Mohara, 1999)</i>	179
Figura 30	<i>Screenshot do menino chorando em Onde fica a casa do meu amigo? (Khaneh-ye dust kojast?, Kiarostami, 1987)</i>	189
Figura 31	O espelho de Sabzian	212
Figura 32	Comportamento restaurado dos atores em <i>Salve o cinema</i>	215
Figura 33	A performance dos “não” atores em <i>Tartarugas podem voar</i>	220
Figura 34	<i>Screenshot de Tartarugas podem voar</i>	222
Figura 35	<i>Screenshot de Hengov em Tartarugas podem voar</i>	222
Figura 36	O espelho de Mina	225
Figura 37	Comportamento restaurado de Mina em <i>O espelho</i>	227
Figura 38	Hussein Sabzian e Abbas Kiarostami – Efeito de espelhamento	228
Figura 39	Mohsen Makhmalbaf como personagem/espelho dele mesmo	229
Figura 40	A performance de Makhmalbaf em <i>Salve o cinema</i>	229
Figura 41	O cenário de <i>Tartarugas podem voar</i>	231

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I - O ‘ESPELHO MÁGICO’ DO CINEMA IRANIANO	
1.1 - O ‘espelho mágico’	9
1.2 - Performance e espectadores	16
CAPÍTULO II – O IRÃ EM 24 QUADROS POR SEGUNDO	
2.1 - Era uma vez... Um cinema idólatra	25
2.2 - O novo cinema iraniano	63
CAPÍTULO III – TODOS PODEM VOAR	
3.1 - Os “não” atores do cinema iraniano	91
3.1.1 Todos são atores no drama xiita	94
3.1.2. O ideal do ator	96
3.2 - Hibridismo em <i>Close-up</i>	106
3.2.1 - Uma leitura “documentalizante”	108
3.2.2 - Uma leitura “ficcionalizante”	114
3.3 – A encenação em <i>Salve o cinema</i>	121
3.3.1 - O estrelato	124
3.3.2 - A encenação	125
3.4 – <i>Tartarugas pode voar</i> e seus traços de real	131
3.5 - Estilhaços d’ <i>O espelho</i>	142
3.5.1 - A transparência e a opacidade	143
CAPÍTULO IV – ENTRE A TÉCNICA E A ESTÉTICA DOS DIRETORES	
4.1 – Técnicas de direção	153
4.2 – A totalidade da performance	155
4.3 – A presença da câmera	160
4.4 - Uma leitura através do sistema stanislavskiano	163
4.4.1 - Circunstâncias dadas	163
4.4.2 - O roteiro e o superobjetivo	164
4.4.3 - O diálogo e a improvisação	167
4.4.4 – Objetivos	177
4.4.5 - O “mágico se”	180
4.4.6 - A ação	181
4.4.7 - Visão interna	183
4.4.8 - Memória emotiva	185
4.5 - Método indireto	187
4.6 – Encontros	193
4.7 – Uma experiência pessoal	197

CAPÍTULO V –A PERFORMANCE DOS “NÃO” ATORES	
5.1 – A relação entre os atores e seus personagens	201
5.2 – Diretores personagens	227
5.3 - Os personagens e o cenário	230
CONSIDERAÇÕES FINAIS	233
REFERÊNCIAS	235
GLOSSÁRIO	255
ANEXOS	
1. Ficha técnica dos filmes	259
2. Filmografia dos diretores	263

INTRODUÇÃO

A realização deste trabalho partiu de algumas inquietações que permeiam o cinema iraniano: Quais os motivos que levam os cineastas a optarem por pessoas comuns em vez de atores profissionais para representarem um papel? Qual o método usado por estes diretores que permite que os “não” atores atinjam determinado grau de interpretação? E finalmente... Quem é a personagem construída a partir dos “não” atores?

Para tanto, a presente pesquisa analisa a performance dos “não” atores nos filmes de arte iranianos, assim como as diferentes técnicas de direção propostas pelos diretores Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Jafar Panahi e Bahman Ghobadi, com análise dos filmes *Close-up (Nema-ye Nazdik, 1990, Abbas Kiarostami¹)*, *Salve o cinema (Salam cinema, 1995, Mohsen Makhmalbaf)*, *Tartarugas podem voar (Lakposhtha parvaz mikonand, 2004, Bahman Ghobadi)* e *O espelho (Ayneh, 1997, Jafar Panahi)*.

Todos os filmes têm em comum a presença de atores não profissionais, uso de locações reais, oscilam na tênue fronteira entre ficção e realidade, dialogam direta ou indiretamente com o fazer cinema e seus diretores partilham de método semelhante para direção de atores.

Close-up é a recriação da história de um rapaz real apaixonado por cinema que se faz passar pelo famoso diretor Mohsen Makhmalbaf e, assim, conseguiu enganar uma família, que tinha a esperança de participar de um filme, essa obra nos permite estudar o desdobramento do ator em diversos “eus”. *Salve o cinema* é um teste de atores que Makhmalbaf filmou em homenagem aos 100 anos do cinema, no qual podemos perceber quais métodos o diretor usa, as ansiedades dos “não” atores, além de possibilitar o diálogo direto com os métodos de preparação de atores. *Tartarugas podem voar* é um filme de ficção, que foi realizado com crianças curdas, sendo a história escrita durante as filmagens, a partir de sua experiência de vida. Finalmente, *O Espelho* retrata a aventura de uma garota que tenta retornar para casa e no meio do filme não quer mais representar o papel que

¹ Optou-se por mencionar o título dos filmes em português, quando lançados ou exibidos no Brasil, seguidos do título original, do ano de lançamento e do nome do diretor quando citados pela primeira vez.

estava desempenhando, este filme nos permite analisar o espelhamento entre ator e personagem.

O método utilizado nessa investigação foi a análise transversal, que envolve outros filmes do mesmo diretor, além de obras pertencentes a outras cinematografias, como a italiana e a brasileira, por exemplo. Documentários e *making ofs* também foram utilizados, assim como o material bibliográfico.

Parto de um estudo interdisciplinar que envolve questões relacionadas à antropologia, ao cinema e ao teatro, cujas teorias permeiam o trabalho com os atores.

A antropologia teatral coopera tanto para a análise do trabalho de direção quanto para um entendimento desses duplos formados entre ator e personagem. Já as teorias do cinema, assim como os elementos da antropologia visual, nos ajudam a compreender esse meio – cinema – e suas peculiaridades (imagem, ficção/realidade, identificação-projeção).

A antropologia da performance contribui para o estudo da construção e exploração de identidades pessoais criadas por esses “não” atores. Quem são e o que representam? A antropologia da performance permeia a construção deste trabalho, desde a relação entre a performance e o público, até a construção das personagens. Os principais autores usados são Erving Goffman (1975), Victor Turner (1974, 1982, 1987) e Richard Schechner (1985, 2003, 2004).

A performance na visão de Erving Goffman (1975), sociólogo e escritor canadense, é o “desempenho de papéis” que o ator social assume na vida cotidiana, o que tem a ver com o modo como cada indivíduo concebe sua imagem e pretende mantê-la diante da plateia (que também são atores sociais que se põem na posição de interlocutores). Já Turner e Schechner se interessam pelo metateatro, que seria um teatro desse teatro, onde os dramas, as performances, surgiriam da interrupção desses papéis do teatro cotidiano.

No estudo da performance, o interesse de Victor Turner se volta aos elementos estruturalmente arduos como resíduos, rupturas, interrupções e tropeços. Para ele, a força geradora das performances são os “dramas sociais” que se dão em quatro momentos: ruptura, crise e intensificação da crise, ação reparadora e desfecho, fruto da solução harmonizante ou do reconhecimento da cisão irreparável. Na interrupção dos “papéis sociais” (GOFFMAN, 1975) é que surgem os “dramas sociais”, segundo Turner (1987), dos

quais partem a força motriz que gera a performance. Ele diferencia as “performances sociais”, que compreendem os ritos como as peregrinações e os “dramas sociais”, das “performances estéticas” que são os dramas estético-teatrais. Conforme o conceito de *liminaridade* de Turner (1974, 1982, 1987), os atores sociais tomam certa distância dos papéis que estão acostumados a desempenhar e passam a olhar com refletividade para a estrutura social na qual estão inseridos, trata-se de uma noção também importante para analisar os filmes propostos.

Richard Schechner, diretor de teatro e amigo de Turner, também desenvolveu estudos sobre performance, conceito que, para ele, pode ajudar antropólogos a estudar o contexto no qual elas são produzidas. Assim, ele elaborou seis pontos de contato entre o teatro e a antropologia (1985): “interação entre audiência e performance”, “intensidade da performance”, “totalidade da performance”, “transformação do ser e/ou da consciência”, “transmissão do conhecimento” e “como as performances são avaliadas”. No decorrer da dissertação esses pontos são abordados da seguinte maneira:

a) “Interação entre audiência e performance”. É a troca de energia entre todos os participantes. No cinema essa interação é mediada pela imagem. Esse ponto é abordado no capítulo I - *O ‘espelho mágico’ do cinema iraniano* e também na relação dos espectadores no filme *O espelho*, que se encontra no capítulo III - *Todos podem voar*.

b) Já a “intensidade da performance” é a experiência e ação de todos os participantes. A relação entre audiência e performance, entre os intérpretes e também entre ator e diretor encontra-se em todo o trabalho.

c) A “totalidade da performance”, que investiga se há treinos, ensaios, aquecimentos e *workshops*, é abordada no capítulo IV- *Entre a técnica e a estética dos diretores*.

d) O ponto mais importante para esta pesquisa refere-se à “transformação do ser e/ou da consciência” que ocorre tanto na audiência quanto no ator durante sua performance. Essa transformação tem a ver com o tipo de personagem construído, onde dialogo com as diferenças entre os métodos de Stanislavski e Brecht. Tal questão vai ser estudada em dois momentos: primeiro, no capítulo I, quando abordo a relação entre a performance e a audiência e, depois, no capítulo V, onde aprofundo essa questão e discuto a construção da personagem.

e) A “transmissão do conhecimento” é outro ponto de contato e é feita por meio do texto dramático, da performance em si ou evento teatral, de forma oral etc. Para Schechner (1985), as técnicas de transmissão do conhecimento das performances são a base para a troca entre pessoas do teatro e antropólogos. Os artistas podem ajudar antropólogos a identificar o que procuram via performance, já esses podem ajudar os primeiros a verem a performance dentro do contexto de um sistema cultural específico (SCHECHNER, 1985, p. 25). Esse ponto não é estudado, pois não interfere na análise dos atores.

f) Em sua investigação, Schechner se interessa em saber também “como as performances são avaliadas”, o que envolve a subjetividade do espectador, as críticas, a opinião de profissionais da área. Este ponto também não é abordado.

Alguns trabalhos envolvendo o cinema iraniano foram realizados, tais como *Noites não mencionadas*, de Malcon Arriaga (2005), *Close-up: a invenção do real em Abbas Kiarostami*, de Ivonete Pinto (2007) e *O novo cinema iraniano: um estudo de políticas culturais*, de Alessandra Meleiro (2006); sendo o primeiro deles relacionado com as iluminuras e o universo islâmico, o outro sobre as questões éticas que envolvem o filme *Close-up*, já Meleiro faz um panorama sobre a influência do Estado no cinema iraniano e o cinema de intervenção social, que surgiu no país. O diferencial dessa dissertação é a preocupação com os “não” atores, a forma como são dirigidos, as personagens construídas e sua importância nessa cinematografia.

O capítulo I, *O ‘espelho mágico’ do cinema iraniano*, diz respeito à relação entre ator e público. Nele trabalho com a noção de ‘espelho mágico’, segundo a abordagem da antropologia da performance, mais precisamente na visão do antropólogo Victor Turner (1987), que a vê como um ‘espelho mágico’, por onde a sociedade se reflete, é refletida e se recria. Ele vê esse processo como recíproco e reflexivo, por isso a figura do ‘espelho mágico’ (TURNER, 1987, p. 22).

Depois, procuro estabelecer como as pessoas se identificam com essa performance criada, para isso, recorro ao mecanismo de identificação-projeção do sujeito no cinema, de acordo com a teoria de Edgar Morin sobre o assunto, que por mais que seja considerada por alguns autores como desatualizada, ela é a que mais se preocupa com a identificação do personagem na tela. Esse tema não é o foco deste trabalho, mas serve como base para

entendermos a relação que o espectador de cinema tem com as imagens cinematográficas e com o personagem/ator².

Utilizo também alguns pontos da antropologia da performance de Richard Schechner em relação ao espectador e a performance filmica.

No capítulo II, *O Irã em 24 quadros por segundo*, traço um panorama do cinema iraniano por meio dos atores e personagens e investigo como é construída a figura do herói. Para entender as personagens retratadas durante a história do cinema iraniano e como elas se tornam heroínas, é importante compreender as questões políticas, religiosas e sociais que influenciaram na cinematografia iraniana. Esse painel é necessário para perceber os motivos que levaram essa cinematografia a usar atores famosos e, posteriormente, fazer o uso recorrente de “não” atores e qual o significado disso. Percorro cada década separadamente, com foco nos períodos pré e pós-revolucionários para, a partir daí, descrever a década de 1990 e o ano 2000, época em que os filmes escolhidos para análise foram produzidos.

O capítulo III, *Todos podem voar*, trata dos “não” atores e suas histórias. Procuo entender o que é um ator, o que motiva uma pessoa a querer sê-lo e sua importância nesse cinema. Depois, parto para uma análise de cada filme separadamente para entender como foram construídos. Senti a necessidade também de um posicionamento perante essas obras em relação a seus gêneros, pois me referir a elas como documentário ou ficção influencia na análise dos atores/personagens, permitindo esclarecer, de uma forma ou de outra, minha postura perante esses.

O capítulo IV, *Entre a técnica e a estética da direção*, é dedicado à investigação das técnicas de direção empregadas pelos diretores e seu trabalho com os atores. Analiso as relações do ator com o diretor, a câmera, o roteiro e seus companheiros de cena durante a filmagem.

A principal pergunta é: qual a técnica usada por esses diretores que permite que a performance dos “não” atores seja tão verossímil?

² A identificação no cinema foi abordada por diversos autores como Jean-Louis Baudry (1991); Christian Metz (1980, 1991, 2004), Siegfried Kracauer (1966, 1997), Jaques Aumont (2009), entre outros.

Começo com uma leitura da performance dos atores, comparando com o sistema desenvolvido por Stanislavski (1994, 1995a, 1995b). O ator russo Constantin Stanislavski foi um dos fundadores do Teatro de Arte de Moscou e criou um sistema de interpretação conhecido mundialmente, no qual propõe uma técnica interpretativa naturalista, diferenciando-se dos métodos exagerados de atuação que eram comuns em sua época. Procuro encontrar semelhanças e diferenças entre o seu método e a atuação desses atores.

Posteriormente, chego ao grande diferencial que há nesse cinema que é o trabalho indireto com os atores.

Como meu foco é na direção, outros filmes dos mesmos diretores também foram usados para este estudo, pois a análise comparativa permite entender melhor o método empregado por eles. Os *making ofs* e os documentários foram importantes para compreender as técnicas de direção do ator.

No capítulo V, *A performance dos “não” atores*, investigo quem são essas personagens e quais suas relações com os atores.

A antropologia da performance é aprofundada nesse capítulo. Para isso, abordo primeiramente a performance social, a partir do teatro da vida cotidiana de Goffman (1975), para então ingressar na performance na visão de Richard Schechner (1985, 2003, 2004) e Victor Turner (1987). O ponto crucial para análise é a “transformação do ser e/ou da consciência do ator” durante a performance (Schechner, 1985, p. 4), que lida com o duplo ator/personagem.

Esse capítulo também se baseia no conceito de “comportamento restaurado” (SCHECHNER, 1985, 2003), que é motivado pela repetição esteja ela nos ensaios ou até mesmo na ação de reviver um fato histórico, ritual, mítico ou cotidiano. Em todos os filmes propostos para a análise, encontramos o “comportamento restaurado”, como a repetição de um evento já realizado, quando as pessoas reencenam o que acabaram de viver³, ou na posição do próprio ator em cena que age no modo subjuntivo, “como se” ele fosse a personagem.

³ Como por exemplo, no caso de *Close-up*, quando Sabzian interpreta ele mesmo e reconstrói os passos que acabara de percorrer ao iludir a família.

Começo essa análise com os filmes *Close-up* e *Salve o cinema*, onde os personagens representam a si próprios, depois passo para *Tartarugas podem voar*, que é o único filme onde há uma quarta parede e que os personagens têm nomes diferentes dos atores e são construídos pelo diretor. Termina com *O espelho*, que mistura os dois tipos de personagens.

Capítulo I - O ‘ESPELHO MÁGICO’ DO CINEMA IRANIANO

Havia imagens escondidas atrás do véu do coração; os pomares se tornaram espelhos do segredo dos seus corações. Tudo o que você olha, busque no coração, não busque no espelho; o espelho pode receber uma imagem, mas não pode torná-la viva (RUMI, 2009, p. 121, tradução minha).

1.1 - O ‘espelho mágico’

A alegoria do espelho está presente em diversos níveis nesta análise do cinema iraniano, tanto nos atores que, na maioria das vezes, desempenham papéis que nos remetem a espelhos deles mesmos ou do próprio diretor; manifesta-se também no ‘espelho mágico’ da performance; na imagem fílmica que se esconde enquanto imagem e permite um jogo de projeção-identificação com o espectador e, por último, na reflexividade do cinema.

A origem da palavra espelho está no latim *speculum* que quer dizer olhar, mirar, visão. No inglês, *mirror* (espelho) vem do latim *mirari*, que significa espantar-se, admirar, de onde derivam também as palavras miragem (*mirage*), maravilha (que vem de *mirus*) e milagre (*miracle*) do latim *miraculum*, que quer dizer objeto de adoração (HARPER, 2001). No farsi, a palavra *Ayneh* (espelho) vem do persa médio *êwêag* (espelho) e de *adênak*, dos proto-iranianos. Essa raiz é o que vai originar também o verbo *didan* (ver) e outros verbos, como contemplar, perceber, pensar e substantivos como experiência, reflexão, meditação e pensamento (MALAYERI, 2005). Do latim *speculum* também surgiu a palavra especulação (*speculatio*), conceito desenvolvido por diversos filósofos, como Aristóteles, Platão, Hegel e Kant. “Em todos esses usos, todavia, o significado de contemplação desinteressada é predominante e fundamental” (ABBAGNANO, 1997, p. 353).

O espelho é visto como símbolo em diversas culturas, no Irã carrega a marca do Islã e do Sufismo⁴. No Islã, o crente é o espelho de outro crente, por isso seguir os ensinamentos do Alcorão, para que o outro possa nele se espelhar. Os atos do profeta também são um espelho, onde os crentes refletem suas ações. Os *hadiths* contêm a conduta

⁴ O Sufismo é a mística do Islã. Os seguidores dessa corrente buscam uma relação com Deus por meio da meditação, da dança e da música. O objetivo é purificar o coração a fim de permitir que seu praticante venha a se confundir com Deus. Os sufis acreditam que Deus criou o homem e deixou uma parte dele em seu coração e é por meio dele que o homem pode estar em contato com Deus.

do profeta Mohammad em vida e, assim como o Alcorão, servem de guia para os muçulmanos. Já no Sufismo, a mística do Islã, o poeta Rumi⁵ descreve a alma como um espelho de Deus que quanto mais limpo, maior é o reflexo daquele que está se olhando. “Uma vez que o espelho do seu coração se torne limpo e claro, você irá ver as figuras além do domínio da água e do barro. [...] Sem dúvida o coração puro é o coração que age como receptáculo para infinitas figuras” (RUMI, 1983, p. 38, tradução minha). Rumi quer dizer que as pessoas têm que encontrar Deus no coração, assim como se encontra a própria figura em um espelho, por isso ele tem que ser claro e limpo; para que seja fácil se encontrar.

A alma como espelho também foi discutida por Platão e Platino na Grécia antiga.

O espelho pode ter seu lado sombrio. Se sua superfície não está limpa, o que ele reflete terá distorções. No mito de Narciso, o jovem acabou morrendo por contemplar ininterruptamente sua face nas águas do Esfige.

O que o espelho reflete não é a coisa em si (real), mas sua imagem (virtual).

O que é um espelho? É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho conseguindo ao mesmo tempo isenção de si mesmo, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade é ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – então percebeu o seu mistério. Para isso há de se surpreendê-lo sozinho, quando pendurado num quarto vazio, sem esquecer que a mais tênue agulha diante dele poderia transformá-lo em simples imagem de uma agulha (LISPECTOR, 1999, p. 12-13).

Através do espelho, contemplamos uma imagem que é idêntica à nossa, porém, invertida. Ele representa ao mesmo tempo a realidade e a ilusão. Só reflete o que está diante dele e, mesmo assim, precisa de luz para tal. Um lago pode ser um espelho, mas quem contempla sua imagem na superfície da água, penetra nas suas profundezas. O espelho é aquele instrumento no qual nos refletimos, mas podemos ser também o espelho de outrem.

Há diversos tipos de espelhos, esféricos, planos, côncavos, convexos etc. Cada um reflete o real de uma maneira própria. As imagens refletidas nos espelhos convexos são sempre virtuais e menores, já os côncavos refletem a mesma imagem virtual, porém

⁵ Mawlana Jalal-ad-Din Muhammad Rumi, é um famoso poeta persa. Suas duas maiores obras são: *Mathnavi*, obra que retrata a mística do sufismo em versos e *Diwan-i Shams-i Tabrizi*. Após sua morte, seus discípulos criaram a ordem sufi Mawlawi (Mevlevi). Seus seguidores são conhecidos como *dervixes giradores*.

ampliada. O espelho plano reflete a imagem invertida. Esse objeto possui diversas peculiaridades, que variam conforme sua forma e ponto de incidência de luz. Mesmo sabendo-se que o que ele reflete nunca é o verdadeiro objeto, e sim sua imagem, uma performance não pode ser considerada como espelho de uma sociedade. “Gêneros de performance cultural não são simples espelhos, mas espelhos mágicos da realidade social: eles exageram, invertem, reformam, ampliam, reduzem, descolorem, recolorem, até de forma deliberada falsificam eventos narrados” (TURNER, 1987, p. 42, tradução minha). A partir disso, o antropólogo Victor Turner criou a alegoria do ‘espelho mágico’ para se referir às performances estéticas de determinadas sociedades, incluindo o teatro e o cinema.

[...] o inventor das performances culturais, quer eles sejam reconhecidos como “autores individuais” ou quer eles sejam representados por uma tradição coletiva, autêntica ou antepassada, “espelho apontado para a natureza”, eles fazem isso com “espelhos mágicos”, os quais tornam belos ou feios eventos ou relações as quais não podem ser reconhecidas como tais no contínuo fluxo cotidiano, nas quais elas são embasadas (TURNER, 1987, p.22, tradução minha).

Assim, uma performance estética nunca é um espelho apontado diretamente para a realidade, apesar de ter traços do real, faz isso de maneira distorcida, de acordo com um ou mais pontos de vista e se enquadra nas convenções teatrais, cinematográficas, literárias, ou qualquer que seja seu meio de expressão, por isso, ele a intitula de ‘espelho mágico’. É reflexivo, pois o ser humano se mostra para ele mesmo, permitindo que dê significado à sua vida em comunidade.

Para Turner, as performances estéticas se encontram em estado *liminoide* (TURNER, 1982). Conceito que ele criou baseado na fase liminar dos ritos de iniciação de Van Gennep (1978), onde um indivíduo para passar de um *status* a outro na sociedade é submetido a rituais de passagem, que compreendem três fases. A primeira fase é a da separação, na qual a pessoa se afasta do grupo, seja física ou subjetivamente. A segunda é aquela na qual o indivíduo se encontra em estado liminar, é a fase de transição, onde ele não é uma coisa nem outra, pois não tem *status* definido; já a terceira e última fase é a da agregação, onde esse retorna à sociedade assumindo seu novo *status* (VAN GENNEP, 1978). No estudo das performances, a fase que serve de inspiração para Turner é a segunda,

onde o indivíduo não goza de condição definida, está no limiar, entre dois estados e à margem da sociedade. Esse estado liminar é o que caracteriza as produções artísticas onde o fenômeno da liminaridade passa a ser denominado *liminoide*.

“Eu chamo de *liminoide* (‘liminoid’) (o ‘-oid’ aqui deriva do grego *-eidos*, um formato, uma forma; e significa ‘semelhante, parecido’; ‘liminoid’ parece sem ser idêntico ao ‘liminal’)” (TURNER, 1982, p. 32, tradução minha). Uma das principais diferenças entre os dois conceitos é que a *liminaridade* “está integrada ao processo social” (Turner, 1982, p. 54, tradução minha), enquanto que o *liminoide* “se desenvolve independentemente da economia central e do processo político”, ele surge às margens da sociedade, nas suas produções estéticas. “Basicamente os ritos liminares são obrigatórios enquanto que artes *liminoides* são voluntárias” (SCHECHNER, 2004, p. 189, tradução minha).

“As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial” (TURNER, 1974, p. 117). Para Turner, os *performers* se encontram em estado similar ao dos indivíduos que estão na fase liminar, mas como se trata de uma personagem estética, ele deu o nome de *liminoide* àquele que está entre ser ele mesmo e ser outro, como o estado liminar dos rituais.

Não só os atores, mas as performances estéticas, em geral, agem em um modo subjuntivo “como se”. Não são os eventos em si que se desenrolam diante de uma plateia, mas uma leitura desse evento, uma reconstrução, uma restauração. “O subjuntivo, de acordo com o Webster Dictionary, é sempre interessado com ‘desejo, vontade, possibilidade ou hipótese’; este é o mundo do ‘como se’ (...) Isto é ‘se fosse assim’ não ‘é assim’” (TURNER, 1982, p. 82, tradução minha). É o que ocorre nos rituais, teatros, filmes e em diversos gêneros performáticos.

O modo indicativo de cultura, visto como um processo cultural melhor do que como um sistema abstrato bem planejado derivado do *flow*⁶ da vida social, controla a arena cotidiana da atividade econômica, muitas leis e políticas e uma boa parte da vida doméstica (TURNER, 1987, p. 101, tradução minha).

⁶ Nesse contexto a palavra *flow* assume o significado de fluxo.

O modo indicativo está presente nos dramas sociais enquanto que as performances estéticas são caracterizadas pelo subjuntivo. Segundo John Dawsey, as experiências liminares não produzem somente um efeito de “espelhamento do real”, mas essas experiências liminares provocam também um estranhamento desse real. A subjetividade (*como se*), que caracteriza uma performance, surge como efeito de ‘espelho mágico’, subvertendo os efeitos de realidade (modo indicativo) (DAWSEY, 2006, p. 136-137).

São nos instantes de interrupção do fluxo da vida cotidiana que as performances estéticas surgem, na visão de Turner. Quando o *Eu* estranha-se ao ser visto como outro. Turner parte do conceito do teatro da vida cotidiana de Goffman (1975), no qual os indivíduos de uma sociedade desempenham papéis sociais. É na interrupção desses papéis que surgem as performances⁷. São momentos que ele considera como extraordinários. Uma peça teatral ou um filme seria um metateatro desse teatro cotidiano.

Turner se baseia tanto na ideia aristotélica de drama quanto nos modelos de ritos de passagem de Van Gennep (1978), para criar uma noção de “drama social”, que se configura em quatro fases: (1) *ruptura*, quando há uma quebra nas relações sociais e no fluxo da vida cotidiana; (2) *crise*, quando as pessoas se dividem, tomam partido. A crise pode, muitas vezes, acarretar em violência física; (3) *ação reparadora*, visa o entendimento das partes envolvidas. Nessa fase do drama social, são empregadas medidas que têm por objetivo a solução do conflito; (4) *reintegração*, fase do desfecho, que se dá pela solução harmônica ou pelo reconhecimento da cisão irreparável (TURNER, 1987, p. 33-35, tradução minha).

Os dramas sociais servem de força motriz para a performance. Eles as inspiram, mas quando são reproduzidos ou recriados por meio dela, são vistos via “espelhos mágicos”, pois são distorcidos, remodelados, adaptados à linguagem pela qual a performance se manifesta. Como veremos a seguir, eles são restaurados.

Minha tese é que essa relação não é unidirecional e “positiva” – no sentido de que o gênero da performance meramente “reflete” ou “expressa” o sistema social ou a configuração cultural, ou de qualquer forma, seus padrões de relação – mas que isso é recíproco e reflexivo – no sentido de que a performance é, muitas vezes, uma crítica direta ou velada, da vida social que cresce fora de uma avaliação (com

⁷ A noção de “teatro da vida cotidiana” de Goffman é abordada no capítulo V deste trabalho.

possibilidade viva de rejeição) da maneira como a sociedade lida com a história (TURNER, 1987, p. 21-22, tradução minha).

A reflexividade está na faculdade do ser humano de se revelar a ele mesmo, dando significado a sua vida:

Isso pode ser feito de duas maneiras: o ator pode vir a conhecer-se melhor através da representação ou um grupo de seres humanos pode vir a se conhecerem melhor através da observação e/ou da participação em espetáculos produzidos e apresentados por um outro conjunto de seres humanos (TURNER, 1987, p. 81, tradução minha).

A metáfora do ‘espelho mágico’ reforça a ideia de Clifford Geertz (2001, p. 146) da cultura como um sistema simbólico. O que é arte para um povo pode não ser para outro. Tudo depende de como uma sociedade atribui significado a tal forma ou objeto. Um filme não apresenta os eventos em si, ele atua por meio de normas e convenções que regem a linguagem cinematográfica. O cinema apresenta esses acontecimentos não como eles realmente são (não como se estivessem acontecendo diante de um espelho), mas a partir de uma visão, de diferentes meios de captação e de um sistema semiótico, por isso é considerado por Turner como ‘espelho mágico’.

Para Richard Schechner (1985), toda performance artística, seja fílmica ou teatral, ficção ou documentário, resulta em um não evento restaurado. Inclusive as que são baseadas em fatos reais, pois o teatrólogo-antropólogo considera que por ser um filme, se baseia em um “não evento”, algo que não aconteceu realmente ou, se aconteceu, é visto e retratado pelos olhos do diretor e manipulado pela montagem, mesmo assim não deixa de ser restaurado, pois são eventos ensaiados, filtrados, criados. É o que difere a arte dos rituais. “Performance não é um espelho passivo das mudanças sociais, mas uma parte do complicado processo de *feedback* que gera uma mudança” (SCHECHNER, 2004, p. 133, tradução minha). A sociedade se cria, se recria e se vê por meio desses ‘espelhos mágicos’.

Portanto, todos os filmes estudados, de acordo com esta leitura, vão resultar em um não evento restaurado⁸.

⁸ Adiante abordarei cada filme separadamente.

Os filmes iranianos, a partir da reinvenção do realismo ou de filmes que misturam documentário e ficção, tentam se aproximar da realidade à sua própria maneira. Mas não são os fatos reais que vemos por meio da tela do cinema, e sim o resultado de um complexo caminho que os eventos reais seguem até se tornarem uma performance filmica.

Schechner, em sua obra *Between theater and anthropology* (SCHECHNER, 1985, p. 38), cria um quadro onde diferencia por números os tipos de comportamentos em diferentes performances e mostra que elas seguem um caminho até atingir sua totalidade. Ele foi reproduzido e traduzido aqui para melhor entendermos esse processo:

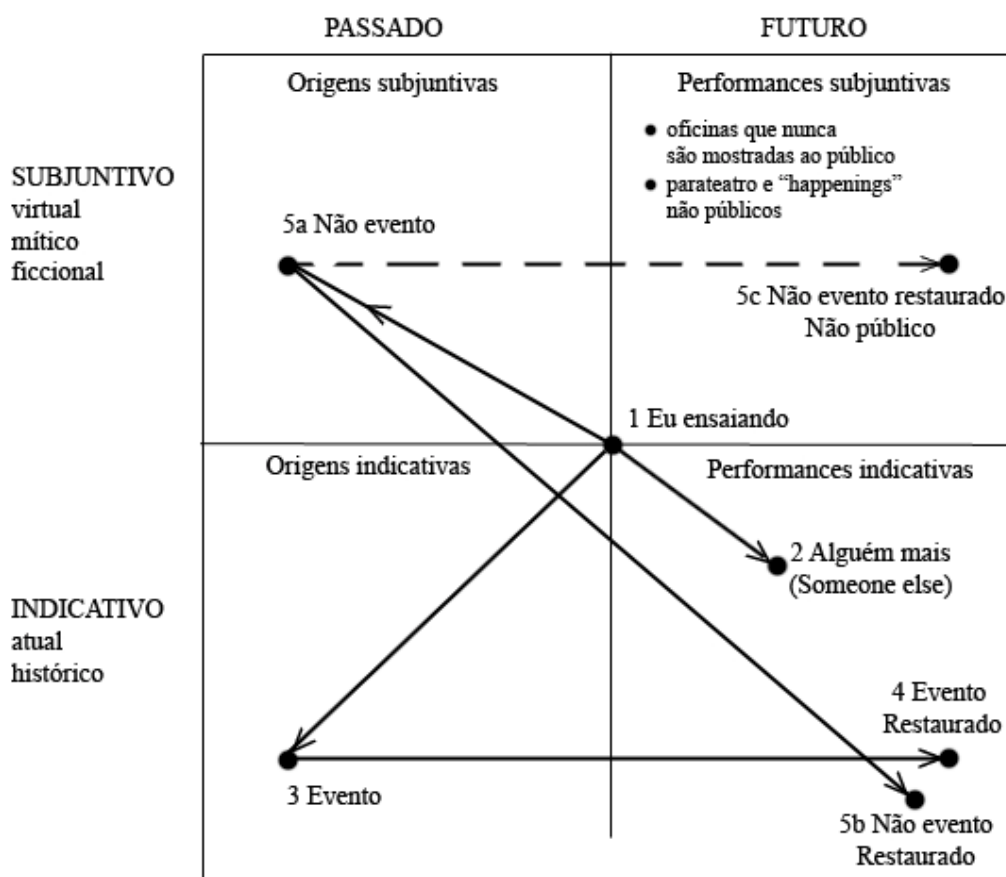


Figura 1 - Quadro de Schechner: comportamento restaurado

Fonte: Schechner, 1985.

O estágio número 1 equivale ao *Eu* – a pessoa ensaiando para uma performance ser (2) *outra pessoa, além de mim*, (4) *evento restaurado*, (5b) *não evento restaurado* ou (5c)

não evento restaurado - não público, que são os psicodramas. O ser humano (1) busca no passado tiras de comportamento, em eventos reais (3) ou em não eventos (5a), que são reorganizadas, ensaiadas, remontadas até se tornarem performance (SCHECHNER, 1985, p. 38).

Como veremos ao longo desta dissertação, a maneira como o “não” ator é dirigido e a construção dessas personagens corroboram a ideia do ‘espelho mágico’, pois há uma recriação das histórias de vida das personagens, mesmo quando elas desempenham seu próprio papel.

1.2 - Performance e espectadores

Para Schechner a principal característica no exame da intensidade da performance é medida através do *flow*⁹ (a troca de energia) entre a plateia e os atores, como acontece no teatro. “Todo ator de teatro declara que consegue sentir o verdadeiro clímax necessário à interpretação do seu papel, quando percebe a emoção do público que enche a sala” (PUDOVKIN, s/d, p. 70). É o que Pudovkin chama de “elo vivo”: o olhar, a excitação, a inspiração, as reações que o público transmite ao ator teatral formam o elo entre ele e sua plateia.

No cinema não há esse *flow* entre audiência e *performer*, pois o ator não tem o contato direto com o público.

De acordo com Pudovkin, o ator só pode imaginar o espectador como elemento futuro, mas nunca terá a possibilidade de sentir a reação do público, nem nos momentos culminantes de sua representação (PUDOVKIN, s/d, p. 71).

Essa mediação se faz pela câmera. Assim, o ator de cinema não pode sentir a reação da plateia e sua performance não depende da referida troca de energia.

A atuação do intérprete encontra-se, assim, submetida a uma série de testes ópticos. Essa é a primeira das duas consequências a gerar a mediação necessária dos aparelhos entre a performance do ator e o público. A outra refere-se ao fato de que o intérprete do filme, não apresentando ele próprio a sua performance, não tem, como o ator de

⁹ O contexto em que a palavra *flow* é utilizada ,remete-nos mais a uma troca de energia do que a um fluxo.

teatro, a possibilidade de adaptar a atuação às reações dos espectadores no decorrer da representação (BENJAMIN, 1975, p. 21).

Obviamente, se o ator não tem contato com a plateia, o público também não mantém contato direto com a performance filmica. O produto final que chega ao espectador de cinema são sombras projetadas em um écran, o que interfere em outro ponto de contato que é a interação entre a audiência e a performance, que no caso, também se faz mediada pela imagem.

Por mais que no teatro o ator esteja na presença do público, com o cinema a identificação com o ator é maior; tanto pelo modo como ele é visto por meio das lentes do cinema quanto pela forma como essa personagem é construída.

Gomes afirma que por mais que no teatro o espectador esteja frente a frente com o ator, no cinema a intimidade se torna maior, pois o distanciamento que há no teatro é suprido pelos ângulos de câmera, que ampliam os movimentos e recortes e nos aproximam do ator cinematográfico. Por isso, a identificação com a personagem cinematográfica é maior (GOMES, 1988).

No teatro, o ator tem a possibilidade de desempenhar seu papel do começo ao fim, o espectador acompanha a evolução da personagem, enquanto que no cinema a atuação é fragmentada, para depois ser então refragmentada por meio da montagem. Os planos e os movimentos de câmera empenham-se na constituição expressiva do personagem cinematográfico, como veremos adiante.

O bom ator de teatro pode desenvolver qualquer personagem independente de seu tipo físico. Uma adolescente pode representar uma senhora e vice-versa. “O ator de cinema, por sua vez, tem que aderir tão estreitamente ao papel, que ele é escolhido em função de seu tipo, isto é, da expressão e significado imediatos, naturais, de seu rosto e de seu corpo” (MORIN, 1989, p. 88).

Outra diferença marcante entre a representação no teatro e no cinema é que a primeira exige que os gestos e a expressão corporal dos atores sejam amplos, a voz tem que ser impostada, para ser ouvida da última fileira e a postura deve corresponder à personagem interpretada. Já no cinema, a câmera capta os mínimos detalhes, logo, a interpretação não pode ser exagerada para não soar falsa. Através da objetiva da câmera, conseguimos ver até

os poros do ator e muitos dos seus sentimentos são percebidos por meio do olhar. Assim, muitos diretores ensinam aos atores que no cinema é importante o pensamento, se esse for transmitido via o olhar, a câmera consegue registrá-lo. “O close, o plano americano e o plano aproximado eliminam a distância que separa o ator do espectador no teatro, tornando inútil a ostentação do gesto ou da mímica” (MORIN, 1989, p. 81). Há a ilusão de maior proximidade entre o ator cinematográfico e o espectador do que em relação ao ator teatral, em virtude dos enquadramentos que redimensionam o ator no cinema durante a projeção.

O ator no teatro, quando quer chamar atenção para as mãos, por exemplo, deve mostrá-las. No cinema, basta um enquadramento fechado nelas. “A montagem de diferentes planos substitui, no cinema, da maneira mais nítida e expressiva, aquela técnica que obriga o ator teatral a *teatralizar* a imagem adquirida do seu papel” (PUDOVKIN, s/d, p. 65)¹⁰.

A influência que os movimentos de câmera e a montagem exercem sobre a recepção do ator cinematográfico foram a base de experimentos realizados pelo cineasta russo Lev Kulechov. O principal deles foi denominado, posteriormente, de “efeito Kulechov”. Ele pegou uma imagem do rosto do ator Ivan Mouzzhukin com uma expressão neutra, e depois montou com três planos diferentes, primeiro com um prato de sopa, depois com um corpo num caixão e, por último, com uma mulher deitada em um divã. Os espectadores acreditavam que seu rosto, justaposto à comida expressava fome; ao defunto, tristeza; e a montagem do plano de sua face justaposto ao da mulher manifestava desejo. Kulechov queria provar que a situação dada poderia desempenhar papel maior que o ator, e exprimir sentimentos em seu lugar, e que a técnica muitas vezes confere ao ator a intensidade expressiva que ele pode não ter. Ele vê a primazia da montagem em detrimento do trabalho do ator.

Edgar Morin, para explicar os mecanismos de identificação-projeção (tanto em relação ao ator, quanto à totalidade da obra cinematográfica), parte do experimento de Kulechov: “Assim, o ator não precisa exprimir tudo, aliás, não tem nenhuma necessidade de exprimir: as coisas, a ação, o próprio filme se encarregam de representar em seu lugar” (MORIN, 1989, p. 84). O que Morin quer dizer é que o cinema pode trabalhar tanto com

¹⁰ São muitas as diferenças entre as duas artes, tanto nas questões que envolvem a recepção quanto naquelas relacionadas ao trabalho do ator. Para mais detalhes sobre essas diferenças consultar *A arte do ator* Pudovkin (s/d) e Munsterberg (1991).

atores quanto com autômatos, pois o que vai dar significado à imagem é a participação psíquica da audiência.

Adiante¹¹, quando abordo o método indireto de direção de atores, o que esses diretores fazem, em alguns momentos, é exatamente isso. Quando um choro provocado por uma motivação externa à diegese do filme é montado intercalado a outro plano, transmite um significado à cena, como se o ator estivesse reagindo à situação que o filme propôs, quando, na verdade, não foi isso o que aconteceu. Isso é possível por causa do mecanismo de identificação-projeção do sujeito em relação às coisas e pessoas ao seu redor.

“A projeção é um processo universal e multiforme. As nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios, projetam-se, não só no vácuo em sonhos e imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres” (MORIN, 1991, p. 145). Ainda segundo o autor, a projeção tem três aspectos: automorfismo, antropomorfismo e desdobramento. Automorfismo é quando atribuímos a alguém feições próprias nossas; no antropomorfismo transferimos para as coisas características que são humanas e o desdobramento é “a projeção do nosso próprio ser individual numa visão alucinatória em que o nosso espectro corporal nos aparece” (MORIN, 1991, p. 146).

Ainda sobre o antropomorfismo que recai sobre as coisas ao nosso redor: “Toda forma nos causa uma impressão emocional bastante inconsciente que pode ser agradável ou desagradável, alarmante ou tranquilizadora, uma vez que ela nos lembra, ainda que de forma distante, algum rosto humano que nela projetamos” (BALÁZS, 1991, p. 99).

A projeção é sempre combinada com a identificação, isto é, quando a pessoa se reconhece no outro ou em um objeto. “A mais banal ‘projeção’ sobre outrem – o ‘eu ponho-me no seu lugar’ – é já uma identificação de mim com o outro, identificação essa que facilita e convida a uma identificação do outro comigo: esse outro tornou-se assimilável” (MORIN, 1991, p. 146).

Na percepção de Morin, temos atrelado à identificação, o fenômeno do cosmomorfismo, para que “o homem se sinta e creia microcosmo” (1991, p. 146). Portanto, o mecanismo de identificação-projeção se expande para um antropo-cosmomorfismo.

¹¹ Consultar p. 187.

Transferimos esse fenômeno inerente ao sujeito, para as projeções cinematográficas, pois quando assistimos a um filme, não o vemos como um jogo de luzes e sombras, mas o identificamos com o real.

Qualquer participação afetiva é um emaranhado de projeções e identificações. Espontaneamente ou por sugestões de índices e signos, todos nós transferimos para outra pessoa sentimentos e ideias que lhe atribuímos ingenuamente. Esses processos de projeção são intimamente associados a processos que nos identificam com mais ou menos intensidade, com mais ou menos espontaneidade. Esses fenômenos de identificação-projeção podem ser provocados por qualquer espetáculo: uma ação atrai mais fortemente nossa participação psíquica se somos espectadores, ou seja, psiquicamente passivos. Vivemos o espetáculo de uma forma quase mística, integrando-nos mentalmente nas personagens e na ação (projeção) e integrando mentalmente personagens e ação em nós (identificação) (MORIN, 1989, p. 82).

Assim, conseguimos exprimir no ator características que talvez alguns não expressariam por si só. Segundo Morin (1989, 1991), isso é possível por causa da combinação de alguns fatores próprios do cinema, que intensificam a eficácia do efeito Kulechov: a imagem tem um caráter de espelho; a passividade do espectador, quando assiste a um filme, principalmente se ele estiver na “sala escura”, pois assim o indivíduo se encontra em um estado de total relaxamento psíquico; o dinamismo da ação e da montagem; o enquadramento e o antropomorfismo da imagem.

Damos significação ao personagem cinematográfico em virtude da relação que se estabelece entre a *mise-en-scène*, a câmera e o ator. Os enquadramentos são importantes, pois conotam sempre algo e permitem orientar a atenção do espectador, que vê o que o personagem vê, e são uma maneira do diretor controlar o olhar e a emoção do público, pois assume um ponto de vista. Grosso modo, a câmera pode operar revelando os seguintes aspectos: o *plongée*, quando a câmera enquadra o ator de cima, o que menospreza o personagem e lhe diminui; o *contra-plongée*, que registra o ator de baixo para cima, o exalta, o engrandece; o plano apresenta as pessoas ou objetos filmados horizontalmente em relação à posição da câmara e o contra-plano se faz com a câmara na direção oposta à posição da tomada anterior. O plano geral, por exemplo, retém todo o ambiente e a relação que o personagem mantém com ele; já no *close-up* ou primeiro plano, a câmera está bem

próxima do objeto filmado, que pode ser o rosto. O detalhe exalta um olho, a boca, um objeto. Cada plano tem uma duração e a câmera pode ter movimento ou não, o que une essas imagens fragmentadas é a montagem.

Um por um desses elementos visuais contribuem na significação da imagem e na construção da personagem, que não dependem somente do ator.

Em função desses mecanismos somos capazes de “dar vida”, por exemplo, aos personagens de desenho animado. O ator, os objetos, o cenário, tudo que a câmera registra “não apenas exprimem sentimentos como também adquirem vida e presença” (MORIN, 1989, p. 84).

Uma das vias deste jogo é o narcisismo, processo de construção do eu calcado na imagem. Segundo Lacan (2008), precisamos nos deparar com uma imagem, para sabermos quem nós somos. Isto começa já do 6º ao 18º mês de vida do indivíduo. Este primeiro período é chamado de estágio do espelho: a partir da sua imagem no espelho, a criança começa a ter a noção de um ser coeso, antes fragmentado. Deve haver uma alteridade que nomeie este ser para que haja identificação, e por que ela é tão importante para o sujeito? Porque nosso eu em contínua construção, precisa se identificar com algo, para sabermos quem realmente somos. A cultura nos coloca objetos de identificação (ideais do ego), que irão se tornar parâmetros desta construção.

A percepção do mundo do sujeito vem do universo simbólico, coisas cotidianas, religião, família, escola e via meios de comunicação. A cultura midiática propõe um reencantamento ilusório do mundo, pois oferta modelos identificatórios para o sujeito. O cinema passa a ser visto como o “espelho” de uma sociedade.

Segundo Guy Debord (2003), cineasta e intelectual francês, as pessoas perderam a unidade da sociedade, sendo assim, não identificam a sociedade como um todo em suas vidas e se vêem perdidas na multidão. Fogem de ter que pensar na sua existência e de terem consciência verdadeira do mundo falso. As pessoas vivem no seu cotidiano embrutecedor, vários papéis e elas querem encontrar uma unidade. A imagem é então capaz de materializar este desejo.

O espetáculo consiste na recomposição destes aspectos separados. No plano da imagem, ele se torna capaz de agrupar as representações independentes e as celebridades,

os políticos passam a representar o conjunto de qualidades humanas, ausente na vida dos indivíduos, aprisionados em seus papéis cotidianos.

Com o crescimento da indústria cultural, a arte que segundo Walter Benjamin (1975), era acompanhada de uma áurea, perde a força para uma arte que se dirige às massas e é capaz de oferecer ao sujeito objetos que preencheriam as suas lacunas e que servem como critérios para sua orientação. O espírito desta indústria é a ideologia, que pretende manipular as massas.

Esses pontos são importantes para entender os efeitos produzidos pela intervenção do Estado no cinema iraniano, tanto no período pré, quanto pós-revolucionário.

Os efeitos que o mecanismo de identificação-projeção produzem no espectador são discutidos por Schechner (1985, 2004) e têm a ver com outro ponto de contato desenhado por ele, que é a transformação do ser e/ou da consciência em relação ao espectador. Para ele, a força da performance está na relação entre os *performers* e “para quem ela existe”. Esta relação se dá tanto em uma esfera de “eficácia”, quanto de “entretenimento”, sendo a primeira, quando a repercussão pode provocar mudanças no indivíduo e na sociedade, já a última, não altera em nada o curso da mesma, nem produz mudança na consciência da plateia. Tanto o espectador quanto o ator¹² são elevados a dois estados, no de *transportation* e *transformation*. No primeiro, a plateia é transportada para o enredo do filme, pois assume outro lugar, o ator social passa a assumir o papel de espectador, assim pode expressar as emoções que não demonstra no dia a dia como rir, chorar, sentir medo. *Transformation* pode ser uma experiência temporária, ou até mesmo permanente, quando propicia que a audiência se conscientize da realidade social em que está inserida.

O cinema transformador é aquele que permite maior reflexão por parte do espectador, que é afetado por ele. Que durante a projeção, ele seja transportado para a história e quando termina, faça-o pensar, imaginar finais, fazer relações, preencher lacunas. O filme ou a peça transformadores são aqueles que vão além da sala de espetáculo.

Os filmes de arte iranianos podem permitir os dois estados, dependendo da disposição do espectador. São filmes simples, humanistas, nos quais o espectador é transportado durante o decorrer da história, mas como os finais geralmente são abertos,

¹² Sobre a transformação de consciência do ator, consulte o capítulo V.

permite ao público pensar a respeito do que acabou de ver, isso pode ocasionar uma transformação, no sentido intelectual de quem assiste. Indagam a respeito do próprio cinema, que discute a sociedade e suas relações sociais, e permite que o espectador lance mão de seu racional e não só de sua emoção. “Brecht pretendia despertar a consciência crítica do espectador, retirá-lo da sua passividade para torná-lo atuante, revolucionário. A produção de uma tomada de consciência é considerada necessária para uma transformação do mundo” (RIZZO, 2001, p. 46).

O preenchimento do filme pelo espectador é um estímulo para que ele saia de sua passividade e se coloque na posição de um ser pensante. A própria construção de tais filmes, que oscilam entre documentário e ficção, permite o questionamento perante a obra.

No ‘espelho mágico’ da performance, a audiência pode tanto se reconhecer quanto se projetar em um *eu ideal* a ela apresentado. O cinema realizado no período anterior à Revolução Islâmica refletia personagens idealizados, que não correspondiam, na maioria das vezes, à realidade do país. Já o cinema de arte, categoria na qual os filmes escolhidos se enquadram, tem a ilusão de ser um espelho da realidade, quando, na verdade, também o faz de maneira distorcida, mágica, por meio da restauração de eventos reais e/ou inventados, sempre respeitando uma ideologia dominante, como veremos a seguir.

CAPÍTULO II - O IRÃ EM 24 QUADROS POR SEGUNDO

Além disso, não precisamos correr sozinhos o risco da aventura, pois os heróis de todos os tempos a enfrentaram antes de nós. O labirinto é conhecido em toda a sua extensão. Temos apenas de seguir a trilha do herói, e lá, onde temíamos encontrar algo abominável, encontraremos um deus. E lá, onde esperávamos matar alguém, mataremos a nós mesmos. Onde imaginávamos viajar para longe, iremos ter ao centro da nossa própria existência. E lá, onde pensávamos estarmos sós, estaremos na companhia do mundo todo (CAMPBELL, 1990, p. 131).

2.1 - Era uma vez... um cinema idólatra

A tradição do uso de “não” atores é recente no Irã. Desde a chegada do cinema no país, até o período pré-revolucionário, o imaginário iraniano era regido por ídolos e heróis eloquentes. O cinema desse período e seus atores eram objeto de idolatria. Os governos anteriores à Revolução Islâmica proibiam que pessoas comuns fossem retratadas por meio do cinema e que qualquer filme representasse o pobre, o oprimido e as lutas sociais.

Os xás não queriam que os espectadores se identificassem com a personagem na tela, ao contrário, eles queriam que os heróis dos filmes fossem pessoas idealizadas, ocidentalizadas. Dessas personagens nascem os vários tipos de heróis da cinematografia iraniana e é a partir delas, que irei traçar um breve panorama da história do cinema iraniano, para poder contextualizar o uso dos “não” atores.

O advento do cinema chegou ao solo persa quando o país era governado pela dinastia Qajar e havia se convertido ao Islã há aproximadamente 1.300 anos. Durante todo esse tempo, após a conversão, ele havia sido governado por diferentes dinastias de califas, sultões e reis.

Os Qajar, uma tribo turca proveniente da região do Mar Cáspio, governaram o Irã do final do século XVIII até o ano de 1925. Sobre seus reis tacanhos e corruptos pesa uma grande parte da responsabilidade pela pobreza e atraso do país. Enquanto a maior parte do mundo avançava para a modernidade, o Irã da dinastia Qajar estagnava (KINZER, 2010, p. 45).

Os xás da dinastia Qajar são famosos por ostentar seus luxuosos palácios, revestidos de jóias, por suas viagens à Europa e por manter seus haréns. Enquanto a população não tinha nenhuma perspectiva de crescimento e o país continuava dividido em tribos. Nessa época, os britânicos e os russos dividiram o Irã, até então Pérsia, em territórios de influência.

A história do cinema no Irã começou em 1900¹³, quando o rei Mozzafar al-Din Shah viajou à Europa acompanhado de Mirza-Ebrahim Khan Akkas Bashi. Durante a Exposição de Paris, eles ficaram maravilhados com as imagens que se projetavam diante deles. Mozzafar al-Din ordenou que Akkas Bashi comprasse os equipamentos necessários e, assim, partiram para a Bélgica, onde o fotógrafo da corte registrou as primeiras imagens em movimento durante o Festival das Flores. No retorno, levaram o cinematógrafo para o Irã (MAGHSOUDLOU, 1987). Com uma câmera Gaumont, Mirza Ebrahim Khan filmou cenas cotidianas do xá, e as primeiras exibições, restritas à corte, aconteciam nas cerimônias religiosas e nas festas do palácio real.

Um ano depois, Mozzafar praticou um ato que marcaria toda a história do país. Para continuar desfrutando de seus luxos ele vendeu “ao financista londrino William Knox D’Arcy ‘o privilégio especial e exclusivo de achar, explorar, desenvolver, comercializar, retirar e vender gás natural [e] petróleo... pelo prazo de sessenta anos’” (KINZER, 2010, p. 50-51). “Dando ao xá a soma de 20 mil libras em dinheiro, outro tanto em ações de sua empresa e uma garantia de 16 por cento dos lucros futuros” (Ibidem, p. 65). Tal ato ficou conhecido como a concessão de D’Arcy. A conduta desesperada do xá fez com que o Irã entregasse sua soberania para as mãos do governo britânico, ao ceder-lhes a concessão do petróleo.

Os iranianos já estavam insatisfeitos com a política Qajar, que desfrutava de diversos privilégios, enquanto a população continuava empobrecida. Em 1891, o pai de Mozzafar, o xá Nasir al-Din, havia vendido a indústria do fumo para a British Imperial Tobacco Company e todo plantador de tabaco tinha que vender sua produção para eles, assim como consumir o produto final deles. O Irã era um país agrícola, onde a maioria dos pequenos proprietários de terra sobrevivia em decorrência do plantio do tabaco.

¹³ Cinco anos após as primeiras projeções cinematográficas abertas ao grande público em Paris.

Tomar este produto nativo do povo que o produzia para transformá-lo em instrumento de lucro exclusivo de estrangeiros foi uma ofensa grande demais que acabou despertando a resistência de uma coalizão de intelectuais, plantadores, comerciantes e sacerdotes tal como nunca se vira no Irã (KINZER, 2010, p. 49).

Foi a primeira vez que os iranianos se revoltaram. Quando o petróleo iraniano também foi vendido por bagatela aos britânicos, o país se tornou subserviente à política da Grã-Bretanha e os iranianos já haviam tomado uma consciência política, desde a Revolta do Tabaco. O povo e o clérigo saíram às ruas para se manifestar a favor da soberania nacional e o xá foi obrigado a instituir um parlamento, que ficou conhecido como *Majlis*.

“Apresentou-se um projeto de Constituição inspirado no exemplo belga, considerada a nação mais progressista da Europa, e convocaram-se eleições nacionais para um *Majlis* de duzentas cadeiras” (KINZER, 2010, p. 53). Uma semana depois de promulgada a Constituição, em 1906, o xá Mozzafar al-Din morreu e o Trono do Pavão foi assumido por Mohamed Ali.

Em meio a essa turbulência, Mirza-Ebrahim-Khan Sahaf Bashi abriu a primeira sala de cinema comercial, em 1904, com a permissão do xá Qajar, especializada em filmes de curtas-metragens. “A introdução de filmes estrangeiros abriu uma nova janela para o mundo lá fora” (DABASHI, 2001, p. 15, tradução minha). Mas logo em seguida, Ebrahim foi forçado a fechá-la por pressão dos líderes religiosos, que consideravam o cinema como um ato satânico (SADR, 2006, p. 9). Foi o primeiro ato de censura¹⁴ que marcou a cinematografia do país.

A relação do Islã com a imagem é polêmica e controversa¹⁵. O Islã vê a imagem figurativa como pecado (*haran*). Eles consideram-na proibida assim como o culto às imagens. Um dos primeiros atos dos muçulmanos após as revelações que o Profeta Mohammad teve de Deus através do anjo Gabriel, foi a destruição das estátuas que adornavam os templos de uma época considerada como a era da idolatria. “Não se reproduz

¹⁴ A censura sempre esteve presente no cinema iraniano, tanto no período pré quanto pós-revolucionário. Como abordo a história do cinema iraniano por décadas, o tema se torna recorrente neste capítulo.

¹⁵ Para esclarecimentos sobre a imagem no Islã ver Ferreira (2001).

aquilo que Deus criou. Ele está acima do homem, portanto não se deve reproduzir imagens figurativas, principalmente se essas imagens retratam o Profeta, ou qualquer profeta considerado pelo Islã: Abraão, Moisés, Jesus¹⁶” (FERREIRA, 2009, p. 205).

A primeira objeção é a suposição de que através de qualquer tipo de representação visual criativa as faculdades imaginativas irão superar a própria razão. A segunda objeção é baseada na suposição de que sustentar a reflexão sobre as representações visuais das coisas reais nos impede de analisar as realidades que representam. A terceira objeção decorre da oposição histórica do profeta do Islã à idolatria. Finalmente, a quarta objeção é baseada na crença de que qualquer ato de criação que simula a criação original de Deus é uma blasfêmia (DABASHI, 2001, p. 14, tradução minha).

No Alcorão não há nenhuma referência direta à proibição da imagem.

Já nos *hadiths*, verifica-se que em suas declarações está contida a hostilidade à arte em geral e, de modo especial, à figurativa. Verifica-se, ainda, que a condenação surge com maior veemência contra o artista do que contra sua obra, conforme um de seus mais reconhecidos aforismos: “Os artistas que fazem imagem serão punidos no Dia do Juízo por um julgamento de Deus que lhes determinará a impossível tarefa de ressuscitar suas obras” (HANANIA, 1999, p. 15).

O artista, criador de imagens, é visto como aquele que pretende imitar Deus e o Alcorão é claro quanto ao poder e à qualidade única de Deus, que é tido como criador e afirma que não há outro Deus a não ser Allah.

É importante salientar que, para o Islã, a “imagem proibida” está quase sempre vinculada à figuração. Esta é sem dúvida a maior das restrições. Tanto é que um dos *hadiths* afirma que “os anjos não entram em casas com imagens”. Outro *hadith* reafirma a ideia de que no dia do juízo final os fabricantes de imagens serão punidos pelo sacrilégio de quererem se igualar a Deus (FERREIRA, 2001, p. 79).

Quando se trata de estátuas, as leis islâmicas são claras quanto à sua proibição, já em relação às imagens planas, o que inclui a fotografia e o cinema¹⁷, há uma certa

¹⁶ No Islã há 124 mil profetas.

polêmica. Primeiro porque tais imagens são captadas e não feitas pela mão de um homem que “pretende imitar a Deus”: “O falecido *cheikh*¹⁸ Mohammad Bakhit, jurista egípcio, estabeleceu que uma vez que a fotografia só faz captar a imagem real do objeto através de uma câmera, não há razão para a proibição neste caso” (AL-KARADHAWI, 1991, p. 181). O segundo ponto deriva da constatação de que “a criação de Deus não consiste em desenhos bidimensionais, em superfícies planas, pois Ele molda seres corpóreos tridimensionais” (Ibidem, p. 175). A partir disso, muitos concordam que tais imagens são permitidas caso o tema e o propósito não firam os princípios do Islã e não promovam a idolatria, a luxúria e o desejo.

Mas essa interpretação varia de muçulmano para muçulmano e de um país, que segue a religião islâmica, para outro. Cada um tem sua maneira de ressignificar as imagens.

Os livros islâmicos referem-se muito pouco às fotografias e restrições a elas, então podemos considerar – até certo limite – que cada muçulmano segue o que considera correto. Observei que o uso iconoclástico, de certa forma, acaba sendo uma negociação. Num jogo constante de ressignificação eles acabam encontrando maneiras de estabelecer uma prática peculiar de uso dessas imagens. Talvez o limite para seu uso seja o de não rezar em um lugar onde haja imagens figurativas (FERREIRA, 2004, p. 124).

No Afeganistão, por exemplo, após o domínio dos Talibãs, alguns decretos foram impostos à população e as imagens foram veementemente proibidas: “Fotografias e retratos são proibidos. São considerados formas de idolatria e devem ser retirados dos hotéis, estabelecimentos comerciais e veículos” (LOGAN, 2006, p. 5). O país passou a ser considerado um país sem imagem, pois qualquer forma de representação foi coibida, inclusive o cinema.

Já no Irã, logo que surgiram as primeiras salas de cinema, o país se dividiu. Alguns ficaram encantados com a novidade do cinematógrafo, outros o viam como um sacrilégio, principalmente os líderes religiosos. Os temas retratados no período antecessor à Revolução

¹⁷ O cinema é composto de fotogramas estáticos que quando projetados a uma velocidade de vinte e quatro quadros por segundo nos dão a ilusão de movimento. Por isso, quando me refiro à fotografia, remeto-me também ao cinema.

¹⁸ No Brasil, usamos a grafia sheik ou xeque ao se referir ao ancião, líder religioso.

Islâmica não contribuíram em nada para sanar tal polêmica, nem os propósitos aos quais o cinema servia, como veremos ao longo do capítulo.

A I Guerra Mundial (1914-1918) atingiu também o Irã. Tropas britânicas e russas invadiram o país. “Depois da Revolução Bolchevique os russos se retiraram, porém os britânicos ocuparam as áreas que eles evacuaram, no Norte, e ao mesmo tempo mantiveram suas bases no Sul” (ARMSTRONG, 2001b, p. 227).

Nessa época, os cinemas iranianos exibiam *newsreels* estrangeiros, geralmente com notícias dos conflitos. Esses pequenos documentários, que mostravam a atualidade, faziam parte da programação semanal das salas de exibição. Por meio deles e dos jornais, as pessoas podiam ver o que estava acontecendo ao redor do mundo.

Na década de 1920, surgiram diversos movimentos separatistas no país e o povo assistiu ao declínio do império Qajar. O general Reza Khan, através de um golpe de Estado derrubou o último sultão e, em 1923, tornou-se primeiro-ministro. Dois anos depois, Reza coroou-se xá, instalou a monarquia e mudou seu nome para Reza Shah (xá) Pahlavi. Era o começo da era Pahlavi, com uma política dita modernizante e laica. Uma ditadura que durou mais de 50 anos e atravessou duas gerações de líderes.

As medidas consideradas modernizantes pelo xá incluíam:

[...] programa de obras públicas que deu ao país novas avenidas, praças, rodovias, fábricas, portos, hospitais, edifícios governamentais, estradas de ferro e escola para meninos e meninas. Criou o serviço público e o primeiro exército nacional que o país conheceu em séculos de existência. Introduziu o sistema métrico, o calendário moderno, o uso de sobrenomes, o casamento civil e o divórcio. [...] Em 1935, anunciou que não mais aceitaria que o país fosse referido como Pérsia, uma palavra usada principalmente por estrangeiros, e sim como Irã, nome pelo qual era conhecido por seus cidadãos (KINZER, 2010, p. 61).

Ao mesmo tempo em que acabou com diversas tradições islâmicas: “[...] espoliou os ulemás de seus bens e substituiu a *Sharia* por um sistema civil; aboliu as *Ashura*

comemorações em homenagem a Husein, e proibiu que os iranianos empreendessem a *hajj*¹⁹” (ARMSTRONG, 2001a, p. 213-214).

Com o estabelecimento da dinastia Pahlavi, em 1925, um código de normas norteou as produções cinematográficas iranianas, que eram vistas como uma poderosa arma de socialização pela autoridade do xá, que passou a ter controle de toda a produção cultural do Irã. O cinema passou a impor hábitos e costumes ocidentais a um povo com uma tradição milenar e que fora convertido ao islamismo séculos antes. O xá era contra tudo que se referia à tradição e à religião, que era vista por ele como retrógrada, tudo o que vinha do ocidente era considerado moderno.

“Modernismo neste contexto significa se vestir, comportar-se e até falar como os europeus, um processo que deixou uma indelével marca nos filmes produzidos neste período” (SADR, 2006, p. 16, tradução minha). Por mais que o governo fosse laico, a maioria da população continuava muçulmana. O objetivo do xá era infundir um novo modo de vida, principalmente por meio do cinema, a uma população que estava acostumada com governos islâmicos e cuja estrutura familiar nunca deixou de ser islâmica. “No Irã, o nacionalismo dos Pahlavi era francamente hostil ao Islã, pois procurava cortar a ligação do país com o xiitismo e se baseava na antiga cultura persa do período pré-islâmico” (ARMSTRONG, 2001a, p. 215). Não só o cinema era controlado pelo Estado, mas todas as produções artísticas como música, teatro e até celebrações.

Por toda sua história, o cinema iraniano atuou em prol da disseminação da ideologia de determinado governo. “A história iraniana é tão emaranhada com a presença de líderes carismáticos, sultões e monarcas que o mínimo desacordo em relação à norma de sua representação se tornava entendida como uma crítica implícita à liderança” (SADR, 2006, p. 64, tradução minha). O que fazia o governo banir diversas realizações.

¹⁹ A palavra *hajj*, designa a peregrinação à Meca, obrigatória, pelo menos uma vez na vida, aos fiéis muçulmanos que têm posses e são capazes fisicamente. O *hajj* é o quinto pilar do Islã. Os outros quatro pilares da prática islâmica são: 1 - Fé, o testemunho da crença de que “não há outra divindade além de Allah (Deus) e Mohammad é Seu mensageiro”; 2 - A oração (Salat) que são praticadas cinco vezes ao dia, com a recitação do Alcorão na língua árabe, que é a linguagem da revelação e em direção à Meca; 3 - Pagamento do tributo (Zakat), pois a doação de parte da renda aos pobres é uma forma de purificação dos bens materiais. 4 - O jejum é praticado por todos os muçulmanos no mês de Ramadã, período no qual Allah teria revelado todos os segredos do Alcorão à Mohammad.

A censura no cinema tem uma longa tradição no Irã. Jamshid Akrami afirma que a primeira tentativa de censura, no começo da década de 1920, era direcionada para a exibição de filme, com os proprietários das salas de cinema sucumbindo à pressão do grupo de religiosos preocupados com a exposição dos iranianos à moral ocidental e à evidente sexualidade mostrada nos filmes importados (FARAHMAND, 2006, p. 88, tradução minha).

A censura na dinastia Pahlavi começou com a proibição do primeiro documentário iraniano *Grass: A Nation's Battle for Life* (1925), realizado no Irã pelos americanos Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, que foi abolido das telas por apresentar batalhas tribais e a pobreza, que era extremamente proibida pelo xá de ser representada nas telas, assim como as pessoas humildes, do povo. “A proibição de *Grass* definiu um precedente para o futuro. Cada filme que diz respeito ao Irã deveria, dali em diante, ser julgado politicamente e era esperado retratar o país com uma visão positiva” (SADR, 2006, p. 21, tradução minha). As revoltas, lutas, pobreza não poderiam ser mostradas por meio do cinema para não influenciar a população.



Figura 2 - Screenshots do documentário *Grass: A Nation's Battle for Life* (Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, 1925)

As cenas acima, extraídas do documentário *Grass: A Nation's Battle for Life*, mostram danças tradicionais, realizadas tanto por homens quanto por mulheres, lutas tribais e a caça, que representavam a vida da maioria da população rural do país e que o xá procurava ocultar, pois queria alcançar a integração nacional e a centralização do poder.

Todas as personagens tinham que ser idealizadas e, de preferência, tinham que se comportar de modo ocidentalizado para servir de modelo para a população e dessa forma legitimar a política de modernização que havia sido implantada no país.

Em 1926, o xá exibiu, como sendo uma superprodução persa, o filme *Cyrus, the Great and the conquest of Babylon*, que na verdade era um trecho do famoso filme de D. W. Griffith *Intolerância (Intolerance: Love's Struggle Through the Ages, 1926)*. “O título do filme, e todo panegírico passaram por revisão, foram calculados para desenhar uma comparação entre Ciro, o Grande, Rei da Pérsia antiga (529 a.C.) e Reza Khan” (SADR, 2006, p. 14, tradução minha). Já nessa primeira grande exibição cinematográfica da história do Irã, podemos perceber como o cinema pôde ser manipulado pelo xá para servir aos seus propósitos ideológicos. Nesse momento inicial, ele usa o cinema para se autopromover, para as pessoas enxergarem na figura de Ciro II, rei da Pérsia entre 559 a 530 a. C, sua própria imagem e relacioná-lo com o grande líder e conquistador.

Somente quatro anos depois foi lançado o primeiro longa-metragem realmente persa *Abi and Rabi (Abi va Rabi, 1930)*, dirigido pelo armênio-iraniano Avanes Ohanian. Nele, uma dupla de atores que ficaria muito conhecida nas telas iranianas estreava com seu bom humor. Muhammas Zarabi e Gholam-Ali Sohrabifard criaram duas personagens cômicas, que imitavam uma dupla dinamarquesa que fazia muito sucesso no Irã, espécie de antecessores de *O Gordo e o Magro*. “De acordo com fotografias que sobreviveram, eles se vestiam com impecáveis roupas ocidentais e se tornaram conhecidos como símbolos do novo Irã” (SADR, 2006, p. 15, tradução minha). Esse tipo de filme refletia claramente o intuito do xá de inspirar os iranianos a adotar um estilo de vida completamente diferente do qual eles levavam.

Um dos atos mais radicais do xá foi a proibição que impôs às mulheres quanto ao uso do *hijab*, que é a vestimenta das muçulmanas, usado como forma de respeito, para proteger a honra da mulher. É também um símbolo de devoção religiosa tal como de obediência a Deus. Seu uso varia de país a país.

[...] “esconder” ou “ocultar” o corpo faz parte desse universo religioso. E os motivos para isso podem ser de várias ordens: o primeiro e mais explícito de todos, é de que o corpo humano chama a atenção, e não se permite o contato, entre homens e mulheres, antes do casamento. A atração entre as pessoas não deve se dar pelo aspecto físico, mas pelo conhecimento, pelas atitudes de cada uma (FERREIRA, 2007, p. 195).

“O véu é visto no Ocidente como um símbolo da opressão masculina, mas no Alcorão era simplesmente um protocolo que se aplicava apenas às esposas do Profeta. Às mulheres muçulmanas é solicitado, como aos homens, que se vistam com discrição [...]” (ARMSTRONG, 2002, p. 224). As esposas do Profeta sempre foram muito ativas politicamente e sempre tiveram papel de destaque na sociedade. “Parece que, mais tarde, outras mulheres ficaram com ciúmes das esposas de Maomé e exigiram que lhes fosse permitido usar o véu” (ARMSTRONG, 2002, p. 225).

O uso da vestimenta islâmica muda de acordo com a interpretação que o líder de determinado país tem do Alcorão. Mas todos concordam no seguinte ponto: “A roupa de uma muçulmana não deve ser demasiadamente justa para não delinear as partes de seu corpo, especialmente as curvas, mesmo que não seja transparente” (OLIVEIRA, 2001, p. 60). Todos consentem que é proibido a mulher muçulmana mostrar os cabelos, orelhas, pescoço, braços, pernas, busto e tornozelo, assim como usar roupas justas.

No Irã, o traje islâmico pode ser tanto o lenço para cobrir os cabelos, usado com um casaco chamado *roupush*, que vai por cima da calça, quanto o *chador*, que é um manto negro que deixa aparecer somente o rosto, as mãos e os pés das mulheres.

Na península arábica, após o advento do Islã, as mulheres começaram a vestir o *hijab* para que todos os fiéis se tornassem iguais diante de Deus. A partir de então, o *hijab* tornou-se vestimenta obrigatória para os seguidores do Islã: “Ó Profeta! Dize a tuas mulheres e a tuas filhas e às mulheres dos crentes que se encubram em suas roupagens. Isso é mais adequado, para que sejam reconhecidas e não sejam molestadas. E Allah é Perdoador, Misericordioso” (33ª Surata, Os Coligados, versículo 59).

O referido traje havia sido adotado há séculos pelas mulheres persas e sua proibição significava ir contra os preceitos do Islã. Impedidas pelo xá de usarem o *chador*, algumas mulheres de famílias mais religiosas não saíam às ruas, pois sair sem as vestes islâmicas feria seus princípios e se tornava um ato contra os ensinamentos de Deus. Para impor seus ditames, o xá Reza usava de maneiras odiosas e brutais. A população voltou-se contra a proibição do xá:

Em 1935, os líderes religiosos convocaram um protesto contra a decisão do xá de proibir o uso do véu pelas mulheres e impor aos homens o uso de bonés com abas para que não encostassem a testa no chão durante as orações. Ao saber que centenas de religiosos e fiéis estavam reunidos na mesquita sagrada de Khorasan, Reza ordenou que os soldados a invadissem e matassem todos os presentes. Foram mais de cem vítimas. Não houve mais protestos contra suas reformas religiosas (KINZER, 2010, p. 60).

Mas essas mudanças não promoveram nenhuma transformação social efetiva. A população encontrava-se na mesma situação de outrora e o país estava dividido entre aqueles que visavam à modernização e se iludiam com as novidades de um novo mundo apresentado para eles, principalmente via cinema; e aqueles que viam o advento como algo satânico, capaz de corromper a moral dos indivíduos e de ir contra aos ensinamentos da religião islâmica.

Esse conflito presente na sociedade da época foi representado por Ohanian no filme *Haji Agha, Cinema Actor* (1933). O embate entre a modernidade, que o cinema representava, e os valores tradicionais da sociedade islâmica foi retratado através de duas personagens principais, o religioso Haji Agha e seu genro cineasta. Apesar de no ano de 1932, o primeiro filme falado iraniano ter sido feito, um *newsreel* sobre o encontro do primeiro-ministro com Ataturk, *Haji Agha, Cinema Actor* foi realizado sem os modernos equipamentos capazes de captar o som.

Um ano depois, foi lançado o filme *Lor Girl (Dokhtar-e Lor, 1934)* dirigido por Abdul-Hossein Sepanta, que trouxe duas grandes inovações para a época. Além de ter sido o primeiro longa-metragem falado iraniano, *Lor Girl* teve a primeira atriz cinematográfica iraniana, Roohangiz Saminejad, esposa de um funcionário do estúdio que se prontificou a atuar no filme, em uma época que era considerada tabu a presença de mulheres tanto no rádio como no cinema. A jovem atriz atuou somente em mais um filme *Shirin e Farhad* (1934), também dirigido por Sepanta, baseado na antiga e conhecida história de amor persa, mas que bastaram para que ela se tornasse muito conhecida no Irã. Até esse momento, as maiores estrelas iranianas tinham sido o xá e suas rainhas, que ostentavam suas roupas luxuosas e suas extravagâncias, contempladas através de filmes que relatavam suas viagens e festas.

Lor Girl é sobre uma garota da tribo de Lor que é raptada por um bando de ladrões, quando ainda pequena, e passa a viver com eles, sofrendo maus tratos e tendo que ser submissa, até conhecer um jovem rapaz por quem se apaixona e decidem fugir para um lugar moderno, longe do atraso e da vida ordinária a qual eles a haviam submetido. Nessa época, a maioria dos filmes eram feitos na Índia e com *Lor Girl* não foi diferente. A locação que servia como o lugar moderno para onde o casal havia fugido era, na verdade, um estúdio indiano.

Os sequestradores do filme foram retratados como sub-humanos, viviam os costumes tribais e subjugavam a garota. O que sugere a diferença das relações e das políticas sob a dinastia Qajar e sob o reinado do xá, como se sob o governo dos Qajar a população vivesse no atraso e na submissão e que a modernidade seria o fim de todos os problemas para a população iraniana. “O filme também foi chamado de *The Iran of Yesterday and the Iran of Today*, conclusão, servia de propaganda para Reza Shah e sua administração centralizada” (DABASHI, 2001, p. 21, tradução minha).

O primeiro e mais notável programa do Estado nessa época, entretanto, era a unificação nacional. O principal objetivo era tornar o Irã um Estado homogêneo com uma nação, uma língua, uma cultura e uma política central autoritária. Isso era obtido através de uma repressão social, cultural e política da diversidade étnica e tribal que compunham o velho Irã. *Lor Girl* abrangeu todos esses temas através de seu enredo, locações e personagens (SADR, 2006, p. 28, tradução minha).

As primeiras produções foram baseadas nos clássicos da poesia persa, como *Laila e Majnum*, *Shirin e Farhad*.

Em 1938, Reza xá criou uma série de leis para regulamentar a produção cinematográfica iraniana. Já no 1º artigo, o xá foi enfático em exigir que, para um filme ser realizado, o produtor precisaria requerer permissão às autoridades, que inclusive supervisionariam as filmagens (SADR, 2006).

Enquanto a década de 1930 trouxe muita novidade ao cinema do país, a década de 1940 marcou um período de escassez para a cinematografia iraniana. Diversos fatores contribuíram para que o país não produzisse quase nenhum filme. O mais evidente deles foi a II Guerra Mundial e outro fator que desestimulou a produção nacional se deve à invasão

de filmes norte-americanos que eram exibidos a um preço baixíssimo²⁰. Este período coincidiu também com a abdicação de Reza Xá²¹ em favor de seu filho Mohammad Reza Pahlavi, em 1941, que continuou com a ambição de secularizar o Irã.

Nessa época foi lançada, em farsi, a revista de cinema *Hollywood*, que promovia atores e filmes norte-americanos, assim como reforçava a ideia do *American way of life*. Esse estilo de vida norte-americano valoriza a felicidade via consumo, abandona os critérios de família e de origem, não aceita a ordem estática, acredita na mudança como valor em si, valoriza a juventude, tendo automóveis e eletrodomésticos como sinalizadores da modernidade. Em um dos ensaios a revista “reiniciou a questão do *hijab* e enquanto pontuava as grandes mudanças ocorridas no resto do mundo, referia-se às mulheres iranianas como retrógradas e atávicas” (SADR, 2006, p. 41, tradução minha). A publicação do referido tabloide era um modo de corroborar com as metas do xá no seu propósito de modernizar o Irã. Era também uma forma de pacificar o povo que se entretinha com as notícias dos ídolos estrangeiros e se esqueciam dos problemas internos do país, da nítida desigualdade social e de sua política subordinada aos ditames estrangeiros.

O cinema com seu *star system* tem uma poderosa capacidade de penetração ideológica, sendo difusor dessa maneira de pensar.

Na medida em que restringe o papel da aura, o cinema constrói artificialmente, fora do estúdio, a “personalidade do ator”: o culto do astro, que favorece ao capitalismo dos produtores e cuja magia é garantida pela personalidade que, já de há muito, reduziu-se ao encanto corrompido de seu valor de mercadoria (BENJAMIN, 1975, p. 24).

²⁰ Durante a II Guerra Mundial, os Estados Unidos criaram o *Birô Interamericano*, para controlar as operações culturais na América Latina, tais como: cinema, rádio e imprensa. Os Estados Unidos queriam que o Brasil fizesse parte dos Aliados, para conseguir seu objetivo, substituíram o *Big Stear* (ocupação através da força) pela “política da boa vizinhança”, tentando essa aproximação via cultura. Um exemplo disso foi a criação do personagem Zé Carioca, amigo inseparável de Pato Donald, com a intenção de aproximar o simbólico brasileiro e conseguir a identificação com a cultura americana. Com o Irã, não foi diferente. Através dos filmes, da revista e de seus heróis, os americanos conseguiram a simpatia do povo iraniano e, principalmente, do xá. Nesse período os Estados Unidos eram vistos com grande admiração por parte dos iranianos, que acreditavam ter encontrado nesse país da América um amigo. A inimiga do Irã era a Grã-Bretanha, por causa de sua política colonizadora e bélica. Os Estados Unidos se tornaram inimigos da soberania iraniana, a partir da década de 1950, quando tramaram um golpe de Estado no Irã, como veremos adiante.

²¹ O xá foi pressionado pela Grã-Bretanha a abdicar, um dos motivos do fato foi que nessa época, que coincidiu com a II Guerra Mundial, ele não escondia sua admiração pelos alemães. O Irã como protetorado da Grã-Bretanha, que fazia parte dos Aliados, não poderia manter essa postura.

Por isso que o cinema desse período era considerado como idólatra pelos muçulmanos, pois de acordo com os preceitos islâmicos, não se pode adorar uma imagem e o culto aos astros do cinema ia contra aos ensinamentos do Alcorão.

O favorecimento da criação dessa “personalidade do ator” dentro e fora do estúdio e a imitação de seu estilo de vida não favorecia somente os produtores²², mas também fortalecia a implementação do capitalismo no Irã.

Claro que sabemos que o caminho para o estrelato é repleto de tarefas difíceis e sujas. Mas o mito é apoteótico. De fato, ser uma estrela de cinema significa ter meios para cumprir os desejos do público, mesmo que o público esteja sendo manipulado para ter o tipo de desejo das estrelas de cinema. Sob aparentes diferenças, os dois caminhos para o poder – papa, estrela de cinema – estão ligados pela manipulação contínua, consciente do público (SCHECHNER, 2004, p. 232, tradução minha).

Não importa que as estrelas do período fossem estrangeiras, elas eram objeto de mediação e um modelo para as pessoas da época, que queriam imitar seu jeito de andar, se vestir, falar e se comportar.

G. Gentilhomme dá uma excelente definição inicial do que é a estrela (*Comment devenir vedette de cinema*): “Temos uma vedete quando o intérprete excede a personagem, sempre tirando proveito dela no plano mítico”. Completemos: *e quando a personagem tira vantagem da estrela nesse mesmo plano mítico*. [...] Um mito é um conjunto de condutas e situações imaginárias (MORIN, 1989, p. 26, grifo do autor).

A década de 1950 trouxe mudanças no cinema e a produção foi totalmente influenciada pelos filmes estrangeiros que haviam chegado ao país. O que fez surgir um grande número de ídolos nacionais, em sua maioria mulheres.

Hollywood havia produzido diversos filmes que descreviam sua própria visão de Oriente e faziam sucesso também no Irã, entre eles, *O ladrão de Bagdá* (Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Whelan e Zoltan Korda, 1940), *As mil e uma noites* (John Rawlins, 1942), com Jon Hall e Maria Montez, que também protagonizaram *Ali babá e os quarenta*

²² O diretor, a equipe e o elenco dos filmes eram selecionados pelos estúdios, via figura do produtor e tinham que servir aos objetivos desses estúdios, que eram financiados pelo governo.

ladrões (Arthur Lubin, 1944). Esses filmes inspiraram os diretores iranianos a produzirem, quase uma década depois, suas próprias recriações dessas histórias e personagens, copiando figurinos, cenários e reproduzindo a mesma visão de um Oriente exótico, onde o estereótipo da mulher árabe ou persa é o da bailarina da dança do ventre.

Temos este cenário fictício chamado *Arabland*, um parque temático mítico. E em *Arabland*, já sabe, há a música execrável, há o deserto. Começamos com o deserto, sempre o deserto como um lugar ameaçador. Juntamos um oásis, palmeiras, um palácio com uma câmara de tortura no sótão. O paxá está aí sobre seus refinados almofadões, rodeado por donzelas do harém. Nenhuma das donzelas do harém o agrada assim ele sequestra a heroína loira do oeste que quer ser seduzida. Temos os aderecistas de Hollywood vestindo as mulheres com calças transparentes, roupas de dança do ventre. Aos vilões árabes dão cimitarras. Vemos pessoas passearem em tapetes mágicos, encantadores com turbantes que tiram e botam serpentes em cestos. O *Arabland* de ontem é o *Arabland* de hoje (REEL BAD ARABS, 2006)²³.



Figura 3 - Screenshots do filme *As mil e uma noites* (*Arabian nights*, John Rawlins, 1942)

O enredo dos filmes norte-americanos em questão girava sempre ao redor do trono. Em *Ali Babá e os quarenta ladrões*, por exemplo, através de um golpe perpetrado pelo grão-vizir²⁴ Hugalú Khan, o califa é assassinado. Seu filho vai parar na caverna de Ali Babá e é criado pelos ladrões justiceiros. Após alguns anos, o rapaz, ajudado pelos amigos, retoma o trono que é seu por direito.

²³ Fala extraída do documentário *Reel Bad Arabs - How Hollywood Vilifies a People* (2006), escrito por Jack Shaheen, que foi baseado em seu livro homônimo. Nele, o pesquisador analisou mais de mil filmes norte-americanos, que representaram a imagem do árabe e do muçulmano ao longo dos anos.

²⁴ Grão-vizir é o primeiro-ministro do Império Otomano. Na maioria dessas histórias, o grão-vizir trai o califa, para tomar seu reino. O curioso é que na década de 1950, o xá trocava seus ministros constantemente.

Ao reforçar essa imagem estereotipada, o cinema iraniano pretendia legitimar a monarquia e a subserviência, via figura do herói, que luta incansavelmente por seu país e pelo rei. “Nesses filmes, o herói – como representante do povo – é em grande parte altruísta em seus motivos, nunca desejando poder ou um reino que não lhe pertence por direito. Inimigos são punidos, mas o rei permanece distante de qualquer represália que o levaria até ao nível do vilão” (SADR, 2006, p.63, tradução minha).

O cinema desse período refletiu também a onda nacionalista na qual o país estava submerso.

Temas e sentimentos nacionalistas foram explorados em certos melodramas históricos como *Ya'qub Layth Saffari* (Ali Kasma'i's, 1957), no qual o histórico sentimento antiárabe emergiu. O cinema pós-guerra continuou a cair no gosto da crescente classe média, enquanto também proclamava temas nacionalistas. Ideias de “a pátria”, “herança nacional”, “o estrangeiro” e “o inimigo” eram os principais sentimentos desse cinema, mas todos eles quase exclusivamente subservientes à monarquia Pahlavi (DABASHI, 2001, p. 24, tradução minha).

Esse espírito nacionalista floresceu após Mossadegh, que tinha grande apoio popular, se tornar primeiro-ministro. Mossadegh sempre foi um homem “da política” e seu interesse sempre esteve voltado às classes mais desfavorecidas da sociedade, contra a corrupção e em direção oposta ao colonialismo praticado pela Grã-Bretanha, principalmente através da Anglo-Iranian Oil Company, empresa criada a partir da concessão D'Arcy.

Desde os primeiros anos do século XX, uma empresa britânica cujo principal proprietário era o próprio governo de Sua Majestade usufruía o monopólio fantasticamente lucrativo da produção e comercialização do petróleo do Irã. Enquanto que a maioria dos iranianos vivia na pobreza, a riqueza que fluía do subsolo do país tinha um papel decisivo na manutenção da Grã-Bretanha no pináculo do poder mundial. Esta injustiça era motivo de um profundo rancor por parte dos iranianos. Até que finalmente, em 1951, eles apelaram a Mossadegh, que, mais do que qualquer outro líder político, personificava o ódio de toda a nação contra a Anglo-Iranian Oil Company (AIOC). Mossadegh prometeu expulsar a Anglo-Iranian do Irã, reaver as vastas reservas de petróleo do país e libertar o Irã da submissão ao poder estrangeiro (KINZER, 2010, p. 18).

Mossadegh, como primeiro-ministro do Irã, nacionalizou a Anglo-Iranian com grande suporte da população. Mas os britânicos ficaram descontentes com sua atitude anticolonialista e tramaram sua queda. Pediram ajuda aos Estados Unidos, que com o apoio da CIA, organizaram um golpe contra o primeiro-ministro. Só faltava conseguirem convencer Mohamed Reza. Um dos argumentos que usaram foi de que o Irã iria se tornar um país comunista, em virtude da influência russa e do partido Tudeh²⁵, caso mantivessem Mossadegh no poder.

Em suas conversas com o xá, Roosevelt²⁶ disse que tinha à disposição “cerca de um milhão de dólares” e vários “organizadores profissionais extremamente competentes”, capazes de “distribuir panfletos, organizar manifestações e vigiar a oposição – nós dizemos e eles fazem”. Descreveu a Operação Ájax segundo suas “quatro linhas de ataque”. Primeiro, uma campanha nas mesquitas, na imprensa e nas ruas cuidaria de minar a popularidade de Mossadegh. Segundo, comandantes militares monarquistas levariam até ele o decreto de sua destruição. Terceiro, as ruas seriam tomadas por grupos de manifestantes. Quarto, o general Zahedi faria uma aparição triunfal e aceitaria a indicação do xá para o cargo de primeiro-ministro (KINZER, 2010, p. 27).

O xá aceitou desde que pudesse fugir do país. Na noite combinada a notícia do golpe vazou e os militares conseguiram prender os agentes que pretendiam interceptar Mossadegh. Quando Mohamed Reza soube que a operação não dera certo, pilotou seu avião até Bagdá e depois pegou um voo particular para Roma.

Dias depois, outro golpe perpetrado pela CIA, acabou derrubando de vez o primeiro-ministro e devolveu o poder ao xá, que governou com autoridade absoluta, a partir de um regime ditatorial e com o apoio dos Estados Unidos. Mossadegh foi preso por três anos e permaneceu o resto de sua vida sob prisão domiciliar, vigiado 24 horas por dia por agentes da CIA²⁷.

Quando o nacionalista Mossadegh foi destituído do cargo, começaram as manifestações pró e contra o xá. Foi quando, em 1958, Reza Pahlavi criou a polícia secreta *Sazeman-e Ettela'at va Amniyat-e Keshvar*, mais conhecida como SAVAK, uma corporação que agia aos moldes da CIA. A SAVAK se tornou mais um empecilho para a

²⁵ Partido comunista do Irã, criado em 1941.

²⁶ Kermit Roosevelt, agente da CIA e neto do presidente Theodore Roosevelt.

²⁷ Para mais detalhes sobre o golpe, consulte KINZER (2010).

produção cinematográfica nacional. Essa polícia secreta tinha três principais objetivos: infiltrar-se nos grupos políticos para perseguir qualquer um que se opusesse ao regime do xá, interrogar e torturar prisioneiros e, principalmente a partir de 1970, foi responsável pela censura nos meios de comunicação como: imprensa, livros, peças teatrais e filmes. “A era pós-Mossadegh foi um período que marcou uma brutal ditadura que intermitentemente, contaminou a vida de intelectuais e artistas iranianos. O xá retornou ao poder, apoiado pelos Estados Unidos, determinado a suprimir qualquer forma de oposição cultural ou política” (DABASHI, 2001, p. 23, tradução minha). Foram criadas leis para regulamentar a produção e exibição dos filmes no Irã. Alguns dos artigos estipulavam a proibição de:

- Filmes em conflito com a fundação do Islã e da versão xiita dos doze Imãs.
- Filmes em oposição à monarquia constitucional, Vossa Alteza e sua família.
- Representação de tumultos políticos em qualquer país com intuito da destronização da monarquia.
- Filmes que encorajam a revolução política com o objetivo de mudar o regime.
- Filmes que promovem crenças e práticas contrárias à lei.
- Qualquer filme onde o personagem marginal não seja punido.
- Qualquer tumulto levando a derrota das autoridades militares.
- Filmes que encorajam trabalhadores, camponeses, estudantes ou outra classe a se opor aos militares, ou praticar sabotagem contra fábricas e escolas.
- Filmes que mostrem a nudez feminina (definida como a exibição de seios nus e partes íntimas).
- Filmes contendo linguagem vulgar ou ridicularizar sotaques locais (especialmente durante a dublagem).
- Filmes que mostrem um casal “nu” na cama antes do ato sexual.
- Filmes que corrompam a moral e aqueles que contêm vocabulário de “gangster”.
- Filmes que intensificam a tensão étnica e religiosa dentro da sociedade (SADR, 2006, p. 66, tradução minha).

Tais medidas deixavam claro o intuito do xá de pacificar a mente da população e manter a ordem vigente. “O principal objetivo das políticas públicas iranianas em relação ao cinema não é propriamente o fomento artístico ou o desenvolvimento econômico, mas sim a possibilidade de difundir um programa ideológico” (MELEIRO, 2006, p. 49).

Os pobres, os conflitos tribais e as diferenças sociais continuaram longe das telas.

O Estado não só interferia no que podia ou não ser levado às telas, como começou também a realizar seus próprios filmes, a partir da criação do Estúdio *Artesh*, totalmente financiado pelos militares e que produzia películas de propaganda sobre a importância do patriotismo (SADR, 2006).

Três principais gêneros formaram a cinematografia oficial da década de 1950: o épico, onde o mocinho luta pela monarquia; o melodrama, que mistura canto e dança e no qual a mulher tem um destaque especial e os dramas, que retratam o tema do casamento forçado, o adultério e a injustiça.

Nessa época, os musicais viraram uma febre no país, que por meio da influência turca e egípcia, recebeu cabarés, cafés e boates. As mulheres foram as que mais se destacaram nesse tipo de cinema, no qual podiam exibir sua sensualidade por meio do canto e da dança. “A liberação da mulher iraniana na tela foi cristalizada na dança. Desse período até a revolução em 1978, o cinema iraniano continuou a explorar a popularidade da música e da dança” (SADR, 2006, p. 78, tradução minha). Os religiosos foram contra, pois, de acordo com sua interpretação do Islã, as mulheres podem cantar somente como integrantes de um coro ou como segunda voz, porque temem que a voz de uma mulher cantando sozinha possa despertar pensamentos impuros nos homens. Mas os devotos não tiveram poder para proibir esse tipo de filme, pelo menos não nesse momento, pois o clérigo não tinha poder no regime Pahlavi.

Mesmo nos filmes que procuravam criar uma Teerã moderna, ocidentalizada e com vida noturna, o estereótipo da mulher continuou a ser o da bailarina da dança do ventre e da prostituta.

Variações sobre o tema da prostituição podiam ser encontradas em quase todos os filmes comerciais de 1950 a 1978: cenas de tentativa de estupro; cenas de cabaré, descrições dos infortúnios e ostracismos da mãe solteira; a *vamp* ocidentalizada; taça de vinho na mão; homens de aspectos sinistros em um bar ou clube; a menina órfã presa em um antro de vício; a aldeã atacada por olhares lascivos (se não fosse realmente molestada) na cidade corrupta (SADR, 2006, p. 82, tradução minha).

Em um momento no qual a mulher iraniana assumiu papel ativo na sociedade, passou a frequentar universidades e a atingir postos de trabalho antes exclusivos aos

homens, o cinema se incumbiu de distorcer tal retrato: “De fato, desde sua infância, o cinema iraniano tem tratado a mulher com grande injustiça e tem sido responsável, mais do que qualquer outro meio, pela distorção da imagem da mulher iraniana e por criar uma caricatura de sua natureza” (LAHIJI, 2006, p. 216, tradução minha).

Apesar da representação depreciativa da mulher no cinema iraniano desse período, esses filmes faziam grande sucesso no país e se tornaram conhecidos como *films farsi*:

Film farsi significa etimologicamente filme iraniano, mas com conotação pejorativa. O termo foi inventado pelo crítico de cinema Houchang Kavossi para se referir aos filmes comerciais com qualidade medíocre. Essa tendência se iniciou em 1953 com a influência do cinema egípcio e continuou usando as fórmulas dos filmes indianos, egípcios e americanos, adaptando-os aos costumes e tradições iranianos (DÖNMEZ-COLIN, 2006, p. 49, tradução minha).

E ainda, segundo outro autor:

Os filmes comerciais feitos sob o regime Pahlavi têm sido coletivamente referidos como *film-e farsi*. Alguns têm discutido o termo *film-e farsi* como pejorativo para se referirem ao cinema popular melodramático, o qual sempre destaca o canto e a dança imitando o cinema indiano. De qualquer modo, o rótulo tem uma longa história, que data o começo dos filmes falados iranianos chamados *film-e nategh-e farsi* (literalmente: filmes persas com som). O que os distingue dos filmes falados estrangeiros é a linguagem original (ZEYDABADI-NEJAD, 2009, p. 32, tradução minha).

A referida época coincidiu com o crescimento da burguesia. O cinema era o principal meio de entretenimento e atraía tanto os intelectuais quanto as pessoas mais humildes. Os cabarés e boates eram restritos às classes abastadas da sociedade, o cinema tornou-se um meio dessas pessoas conhecerem tais lugares, pois era um divertimento de massa. Criou-se, assim, o mito das grandes estrelas iranianas, fossem elas masculinas ou femininas.

Identificamo-nos tanto com a personagem que se parece conosco, quanto com aquela que está muito longe de ser alcançada, a estrela cinematográfica. Morin intitula esse fenômeno de *ego-involvement*, o qual:

Joga não só com o herói à minha semelhança, mas também com o herói à minha dissemelhança: ele, simpático, aventureiro, vivo e alegre, eu macambúzio, prisioneiro, funcionário. Pode também jogar a favor do criminoso ou fora da lei, se bem que a digna antipatia das pessoas honestas o reprove mal ele cometa o ato que lhes satisfaz os seus mais profundos desejos. (MORIN, 1991, p.163-164)

Os atores e personagens construídos pelo *film farsi*, nada mais são do que arquétipos, modelos de identificação, deusas e deuses, mercadorias.

Antes de tudo, as presenças da tela irradiam uma espécie de prestígio difuso que é o do duplo. Espectros corporais e, contudo, inacessíveis [...]. Essas pessoas de sombras são enaltecidas, além disso, pelo *close*, pela iluminação, maquiagem, música etc. Ou seja, precisamente pelas técnicas que destroem a representação do ator (MORIN, 1989, p. 87-88).

Mohsen Mahdavi foi um dos astros iranianos da década de 1950 e se tornou conhecido como o Rodolfo Valentino persa. Um dos filmes em que atuou, intitulado *Yusef and Zoleikha* (Mehdi Reisfirooz, 1956), foi um *remake* de *David and Bathsheba* (Henry King, 1955), estrelado por Gregory Peck, no filme até o figurino foi copiado.

Grandes nomes femininos como Mehraghdas Khajenouri, Zinat Moadeb e Esmat Delkash tornaram-se estrelas nacionais nesse período. Mehraghdas e Zinat estrearam a história de amor *Life's tempest (Tufan-e Zendegi, 1948)*, na primeira produção do estúdio Mitra Filmes, criado por Esmail Kushan. No referido filme, elas interpretam duas irmãs, uma delas Nahid (interpretada por Mehraghdas) é obrigada a se casar contra sua vontade, pois está apaixonada por outro rapaz, Farhad; cria-se um triângulo amoroso até que o marido de Nahid morre e ela fica com seu grande amor. Esse filme foi o primeiro a retratar um triângulo amoroso no cinema iraniano, um tema tabu até mesmo para aquela época em que os filmes estrangeiros influenciavam as mentes dos cineastas e do público.

A grande diva do cinema iraniano dos anos de 1950 foi a cantora e atriz Esmat Bagherpour Panbehzan, que adotou o nome Delkash por sugestão do famoso maestro persa Ruhollah Khaleghi. Ela começou sua carreira como compositora e cantora de rádio na década de 1940 e teve sua estreia marcada no cinema com o filme *Sharmsar* (1950), também dirigido por Esmail Kushan. Durante sua carreira no cinema, Delkash atuou em

mais sete filmes, dentre eles *Mother* (*Madar*, 1951) e *The Runaway Bride* (*Arouse farari*, 1958), ambos dirigidos por Kushan e produzidos pela Mitra Filmes.

Segundo Sadr, esse fenômeno se desenvolveu por dois motivos: o primeiro deles é que as figuras públicas anteriores eram ligadas à política, enquanto que esses atores não tinham nenhum vínculo com o governo e o outro motivo para essa ascensão do *star system* foi a oportunidade de escolha que se apresentou pela primeira vez à população iraniana. Como ela não podia escolher seus governantes, por causa do sistema monárquico, a eleição de um ídolo favorito constituiu fenômeno inédito no país (SADR, 2006, p. 84, tradução minha).

Nomes como Qamarolmoluk Vaziri, Mahvash, Vida Ghahremani, Puran Shahpuri e Shahin tornaram-se favoritos entre a população.

Dabashi acredita que no final da década de 1950, a atuação dos atores melhorou, pois Jamshid Sheybani criou um estúdio voltado à profissionalização do ator, com aulas de voz, atuação e teorias. Mesmo assim, a maioria dos filmes populares continuavam usando manequins: rostos bonitos para a tela do cinema, não se importando se a pessoa tinha ou não talento para representar (DABASHI, 2001).

Nos filmes anteriores, a atuação mantinha alguns traços do expressionismo e do cinema mudo, com exageros nos gestos e nas expressões faciais. Por mais que se tenha desenvolvido uma preocupação com a qualidade da interpretação, ao analisar filmes da década de 1950, chega-se à conclusão de que a representação, por parte dos atores, tornou-se um pouco mais realista, mesmo assim, isso não acontecia com a maioria dos *films farsi*, que prezavam a música e a dança como principal meio de expressão e exploravam a fotogenia e a sensualidade. “A aparência do astro – sua vazia, mas emblemática expressão e gestos – encorajam o público a projetar neles todo o tipo de expectativas e fantasias. As estrelas estão, de fato, em uma tela em branco” (SCHECHNER, 2004, p. 233, tradução minha).

Para o público, não importava essa atuação, pois os movimentos de câmera, o dinamismo e a montagem, que existem no cinema, contribuem para que a audiência se projete no ator: “A projeção-identificação dos espectadores, estimulada pelo ritmo do filme (a que se somam a música, os efeitos visuais, os movimentos de câmera), dá vida e

presença não só ao rosto inexpressivo do ator, mas também a coisas sem rosto” (MORIN, 1989, p.84).

Apesar de agradar ao grande público, esses filmes eram considerados de baixa qualidade. Na tentativa de imitar os filmes norte-americanos ou europeus, tanto em relação aos temas quanto à técnica, eram cometidos muitos erros.

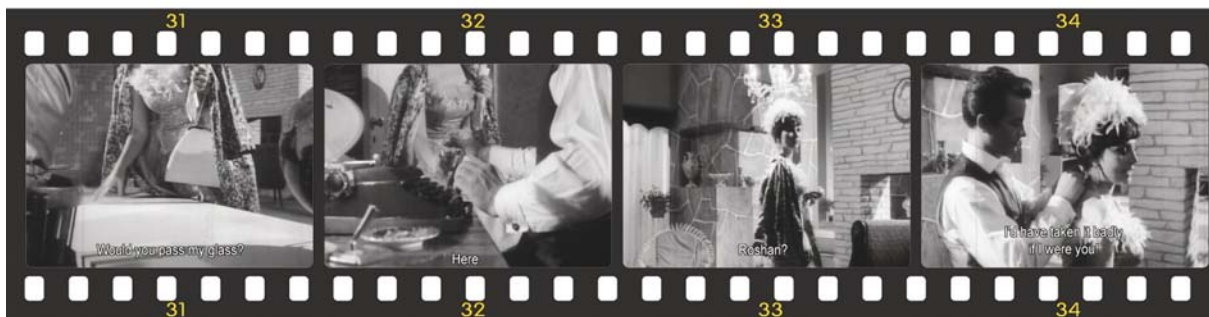


Figura 4 - *Screenshots* do filme *Anxiety* (Delhoreh, Samuel Khatchikian, 1962)

Nos dois primeiros *screenshots*, é possível ver que as cabeças dos personagens estão fora de quadro. O terceiro explora a suntuosidade do cenário, já o quarto dá ênfase ao figurino da mulher e à joia que o marido lhe deu. Não havia preocupação com as convenções estéticas. O importante era explorar a beleza dos atores.

Na maioria desses *film farsi*, a mulher tinha papéis principais, o que era levado em conta era a sua sensualidade e não necessariamente seu talento artístico, sendo retratada como objeto sexual.

Em contrapartida, alguns diretores iranianos criaram uma nova forma de fazer cinema, cujos temas estavam envolvidos com a realidade do povo e com as diferenças sociais.

Sobre essa temática, Farroukh Ghaffari realizou o filme *O Sul da cidade* (*Jonub-e Shahr*), em 1958. O filme foi considerado um retrato real da situação da população no sul de Teerã, mas acabou proibido pelo xá por reproduzir as dificuldades do povo, o que não correspondia aos valores que o monarca prezava e disseminava por meio da cultura, sendo assim, banido dos cinemas. “Um dos artigos do código de censura de 1959 proibiu a

‘representação da decadência, pobreza, atraso e cenas que prejudicassem o prestígio nacional do Estado’” (ZEYDABADI-NEJAD, 2009, p. 33, tradução minha).



Figura 5 - Screenshots do filme *O sul da cidade* (Farroukh Ghaffari, 1958)

O sul da cidade foi um dos primeiros filmes a usar “não” atores e a adentrar no cotidiano dos mais desfavorecidos. Em entrevista para Homaïoun, no documentário *Iran: A Cinematographic Revolution*, Ghaffari fala sobre a proibição do seu filme:

Nessa época, alguma informação chegou ao serviço secreto iraniano – eu não sei a fonte – que disse que a URSS foi gastar dinheiro no Irã para mostrar ao resto do mundo que o país era subdesenvolvido. Eu ouvi que o meu filme tinha sido proibido, pelo menos, por três anos. Este filme não mostrou mais do que bandidos e a atmosfera dos cafés. E eles dizem ser um suposto estudo sobre a pobreza da classe iraniana. Eu sei o que o socialismo e o comunismo são. [...] Meu objetivo era simplesmente fazer um filme próximo da realidade. A produção na época era superficial. Não era uma questão de um ou dois filmes por ano. Todos os filmes iranianos que chegaram às nossas telas estavam a anos-luz da realidade social do país (IRAN: A CINEMATOGRAPHIC REVOLUTION, 2006, tradução minha).

Para alguns estudiosos como Georges Sadoul (1963), *O sul da cidade* inaugura um novo tipo de cinema, uma espécie de neorealismo cinematográfico, que iria se firmar posteriormente como *cinema motefavet*. Para outros como Sadr (2006) e Dabashi (2001), essa nova onda surge somente a partir de *A Vaca (Gav)*, 1969) de Dariush Mehrjui e *Gheisar* (Masud Kimiai, 1969), como veremos a seguir.

No final da década de 1950 um número de filmes de cunho social, ambos documentários e ficção, foram feitos, muitos deles por intelectuais,

incluindo escritores e poetas que tinham prematuramente produzido um trabalho literário realista e a Nova Poesia. Enquanto que no Irã o movimento foi nomeado *sinema-ye motefavet* ou Cinema Alternativo, no ocidente se tornou conhecido como *Iranian New Wave* (ZEYDABADI-NEJAD, 2009, p. 32-33, tradução minha).

O movimento do *cinema motafavet* iraniano surgiu no país numa época em que o povo não se reconhecia nas telas, onde os heróis do *film farsi* eram construídos e moldados pela intervenção direta do Estado com um intuito de pacificação das mentes.

“A emergência de cinemas nacionais tem uma correlação direta com uma experiência coletiva de trauma nacional” (DABASHI, 2008, p. 7, tradução minha). É o caso do cinema soviético, que emergiu logo após a Revolução Russa; do neorealismo, que surgiu na Itália após a II Guerra Mundial; do renascimento do cinema cubano após a Revolução; do cinema novo no Brasil; do Novo Cinema Alemão (*Neuer Deutscher Film*); da *Nouvelle Vague* francesa e assim por diante.

O Irã estava passando por sérios problemas sociais, a corrupção e a desigualdade social cresciam dia a dia. Tais conflitos não podiam ser retratados nas telas, pois nenhum filme poderia incutir no espectador o desejo de se voltar contra a ordem vigente. Nada que pudesse encorajar o povo a se opor contra a monarquia poderia ser retratado nos filmes, assim como as personagens simples não podiam ter importância para não haver a identificação²⁸ do público. Com esta proibição mantida, outros filmes com essa temática, realizados na década seguinte, também foram proibidos. Era a semente do “cinema de arte” no país²⁹.

A década de 1960 começou tumultuada. Logo no início, o líder xiita Aiatolá Boroujerdi morreu e deixou um vácuo no poder (DABASHI, 2001). Em 1963, o xá realizou uma revolução pacífica, a Revolução Branca, na qual estabeleceu uma série de reformas visando à modernização do país, dentre elas estava a reforma agrária, que aboliu o sistema feudal, transformando o Irã em um país semi-industrial. A mecanização da agricultura coagiu os agricultores para as cidades, onde eles se tornaram consumidores. Aumentou a

²⁸ Com o *star system*, o que predomina é a projeção do que o espectador *não é*, e não a identificação a ponto de se reconhecer na tela.

²⁹ Ver sobre o cinema de arte p. 78.

taxa de desemprego e surgiram diversos movimentos de oposição e greves, com o apoio do clérigo (SADR, 2006).

Em 1963, Aiatolá Khomeini liderou uma rebelião contra o regime Pahlavi e a Revolução Branca, com o apoio da população, que estava descontente há mais de uma década, mas acabou sendo exilado, primeiro na Turquia e depois no Iraque (DABASHI, 2001).

A população estava dividida entre as forças internas (clérigo *versus* xá) e as forças internacionais.

A transformação de economia agrária para semi-industrial criou muitos consumidores. Até então, cerca de 70% da população vivia na zona rural, com a falta de incentivos agrários, a taxa de desemprego aumentou substancialmente, fazendo com que população migrasse para os grandes centros urbanos. A maioria dos filmes realizados nesse período tratava do êxodo e o herói criado, a partir de então, pregava passividade e submissão.

Majid Mohseni foi o ator que personificou esse tipo, do camponês que chega à cidade grande e fica deslumbrado. A ingenuidade de seus personagens fez com que muitas pessoas se identificassem com ele. Mohseni não só atuava como também dirigia seus filmes. Em *Bolbol-e Mazraei* (Majid Mohseni, 1957) ele faz um viajante apegado aos valores tradicionais, que vai para o grande centro urbano.

O principal protagonista dos anos 1960 foi o “lumpen rogue”, um indivíduo sem consciência política e que não se dedica a nenhuma atividade produtiva.

Esse personagem não pode ser confundido com o vagabundo; ele tem mais em comum com a tradição do *luti*, que tem origem na Pérsia pré-islâmica³⁰. [...] Esse personagem reúne cavalheirismo com astúcia. Eles se apresentam como lutadores acrobatas e professam um código de honra chauvinista (SADR, 2006, p. 111).

O *luti* transmite cavalheirismo, carência de hipocrisia, ausência de ambivalência e coerência entre sentimento e comportamento. Esse personagem representa a luta entre a

³⁰ *Luti* era a denominação dada aos bufões, aos bobos da corte que entretiam os xás Qajar. Para saber sobre os tipos de *lutis* do teatro pré-islâmico, consulte FLOOR (2005, p. 37-39).

classe mais desfavorecida e o sistema. Trata-se de um tipo de herói que estreou no cinema iraniano em 1950 e se tornou protagonista principal em 1960. A função política e cultural do *luti*

era resolver (ou mascarar) conflitos, isto é, entre o individualismo e a ordem social, liberdade e lei, progresso e ideais do passado. De sua perspectiva, o gênero tinha sido lido pela audiência como representante de uma “fundação ritual”, na qual a vitória do herói sobre o vilão afirma a ordem e a estrutura social (SADR, 2006, p. 111-112, tradução minha).

Esse gênero foi denominado de *film jaheli*:

A produção de Kolah-Makhmali (1962), dirigido pelo veterano do cinema iraniano, Esmail Kushan, no começo da década de 1960, começou uma longa série de *film jaheli*, na qual o personagem de um determinado tipo do lumpen proletariado, ou “lumpen pequeno burguês”, era explorado e celebrado. *Jahel* (literalmente, “ignorante”) se refere a um tipo de lumpen que personifica o traço mais sórdido do patriarcalismo. A caricatura da prática medieval do *futuwwat* (“cavalheirismo”), o *jahel* representa a base da manifestação do chauvinismo masculino enquanto que a “honra” é investida na castidade das mulheres pertencentes à família dos homens (DABASHI, 2001, p. 26, tradução minha).

Majid Mohseni foi considerado o primeiro *luti* do cinema iraniano, logo depois os atores Muhammad Ali Fardin, Behrouz Vosoughi e Naser Malak Motti personificaram esse tipo e se tornaram grandes estrelas do Irã. Seu comportamento e até o jeito como se vestiam nos filmes influenciou os homens da época e conquistou o coração das mulheres. “Esse herói era capaz de lutar com seus punhos sem recorrer ao mais estrangeiro dos instrumentos, a arma de mão. Seu traje era frouxo, terno escuro, camisa branca, chapéu de veludo, sapato de couro pontudo e lenço de seda” (SADR, 2006, p. 113, tradução minha).



Figura 6 - Mohammad Ali Fardin, Nasser Malek-Motti e Behrouz Vosoughi

Seus filmes continham cenas românticas, álcool, mulheres escassamente vestidas, boates e um estilo de vida totalmente desdenhado pelo estabelecimento islâmico. O comportamento do herói pregava um estilo de vida totalmente alienado da vida política do país.

Mohammad Ali Fardin ficou conhecido pelo grande público como *King of Hearts*, depois de protagonizar um filme com o mesmo título, em seus papéis ele sempre representava o mocinho pobre, de bom coração que salvava uma garota e se apaixonavam no final. Após a Revolução Iraniana em 1979, ele foi capaz de atuar em apenas um filme, *The Damned*, antes de ser banido da tela.

Seu companheiro Nasser Malek-Motti se dedicou primeiro a representar papéis de gigolô, para a seguir também personificar o *luti* e depois o gângster.

Nessa época também surgiram os filmes de crime, inspirados nos *trillers* norte-americanos. Esses filmes faziam sucesso porque apresentam “uma lógica socioeconômica baseada nas polícias do Estado, o qual estava tentando criar uma ‘classe urbana’ como base social para seu regime” (SADR, 2006, p. 100, tradução minha).

A mulher produto desse tipo de filme é a *femme fatale*, que copiava o estereótipo da mulher ocidental. Muitas atrizes da época tingiam seus cabelos, se vestiam e se maquiavam como as mulheres de filmes americanos e europeus. Vida Gharemani, que tinha apenas 21

anos de idade quando atuou em seu primeiro filme, se tornou conhecida no Irã por representar esse tipo de mulher sedutora e ocidentalizada.

A *femme fatale* é um personagem típico na mitologia e na literatura. No cinema tornou-se muito conhecida, principalmente, a partir dos filmes *noir*. Seu estereótipo é o da mulher sedutora, atraente e ao mesmo tempo perversa e cruel, por causa de sua malícia e dissimulação.

Tal personagem chega a ser tratada como vampiro sexual, capaz de sugar a virilidade dos homens, fazendo-os de marionetes. É o clichê da *vamp*, que é extremamente atraente e se prevalece disso para enganar os homens com o intuito de conseguir algo.

A primeira atriz do mundo a representar tal heroína foi Theda Bara, nos filmes mudos das décadas de 1920 e 1930, considerada a primeira *sex simbol* americana, por causa de sua maquiagem, de suas roupas transparentes e de seu jeito de dançar. Um ano depois de seu primeiro filme (*The Stein*, 1914), surge na França a atriz Jeanne Roques, conhecida como Musidora. Juntas popularizaram o gênero da mulher *vamp* e inspiraram outras atrizes como Pola Negri e Nita Naldi. No Irã, a atriz Parvin Ghaffari se inspirou nessas atrizes ocidentais para criar seu próprio estereótipo de *vamp*. Cabelos tingidos de loiro, com maquiagem contrastante, povoava o imaginário masculino com suas personagens provocantes. Parvin atuou em somente seis produções, mas foram suficientes para ela se tornar uma *super star* iraniana.

Ser uma estrela é ser uma pessoa cuja simples presença transcende qualquer atividade em que ele/ela esteja absorvida. No caso do bailarino diabo, Hirohito, o Papa e Mao, o papel transcende o intérprete. No caso de estrelas de cinema a pessoa transcende o papel – então não importa o filme em que ela está, Marilyn Monroe é Marilyn e Clark Gable é Gable. O fato de que estas estrelas estão mortas acrescenta ao seu fascínio: suas performances, suas vidas, estão acabadas, como quadros feitos por um pintor morto estão terminados, e toda a sua carreira pode ser estudada como trajetória concluída. Mas mesmo enquanto viva a suas performances convergem em suas vidas, os dois são um, e que a mera presença de uma estrela em um filme o faz importante (SCHECHNER, 2004, p. 232, tradução minha).

Agora o Irã tinha suas próprias estrelas, embora elas copiassem os trejeitos estrangeiros, o público projetava nelas todas as suas expectativas.

O exército obrigatório refletiu também no cinema. Foram realizadas imitações de filmes de James Bond como *Diamond 33 (Almas-e 33, Dariush Mehrjui, 1967)* e *Agente 0008 (Mamur-e 0008, Ebrahim Bagheri, 1967)*.

Em virtude da violência nos filmes, a censura para filmes nacionais e para a exibição dos estrangeiros foi revista. Seu primeiro artigo deixava claro que:

Filmes contendo um ou mais dos seguintes itens podem ser parcialmente ou totalmente banidos:

Insulto à Sua Majestade, o Rei, ou à sua gloriosa dinastia.

Promoção da corrupção ou atos cruéis como: traição, assassinato, espionagem, adultério, homossexualidade, furto ou suborno. Isso quando nenhuma conclusão positiva moral pode ser extraída de sua representação. Cenas contendo revolta e motim contra as autoridades militares, que acabe com a vitória dos rebeldes (SADR, 2006, p. 108-109, tradução minha).

Isso porque o Irã estava passando por uma época de efervescência e o cinema, de acordo com a política do xá, tinha que servir para acalmar os ânimos e não incitar ainda mais a ira e a revolta da população, que estava descontente com o regime vigente.

O Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente (*Kanun-e Parvaresh-e Fekri-ye Kudakan va Nowjavanan*), conhecido como *Kanun*, teve papel importante na história do cinema iraniano. Ele foi criado pela esposa do xá, a princesa Farah, em 1965. Após quatro anos de operação, o presidente do instituto convidou Abbas Kiarostami, que até então dirigia filmes publicitários, para criar um departamento de cinema dentro do *Kanun*, que começou a produzir filmes sobre e para crianças. O primeiro filme produzido pelo instituto foi *O pão e o beco (Nan va kuche, Abbas Kiarostami, 1970)*. O *Kanun* produziu até a Revolução Islâmica mais de 100 filmes de diretores como Ebrahim Foruzesh, Bahram Beyzai, Mohammad Reza Aslani e Amir Naderi, além dos do próprio Kiarostami, que nesta primeira fase do Instituto era responsável também por aprovar a produção dos roteiros, juntamente com Ebrahim Foruzesh. O Instituto sobreviveu à revolução, trocou sua diretoria após este período e se adaptou às novas regras, mas assistiu ao declínio de sua produção, tanto em termos de conteúdo quanto de quantidade.

Abbas Kiarostami acredita que o Kanun foi responsável pela ruptura no cinema iraniano, por causa das primeiras pesquisas cinematográficas, que apresentaram uma reflexão ausente nos filmes anteriores o que possibilitou o surgimento de dois tipos de filmes, os de entretenimento e os engajados como *A vaca* (*Gav*, 1970), de Daryush Mehrjui, ou *P como pelicano* (*P mesl-e pelikan*, 1972) e *Os mongóis* (*Mongholha*, 1973), de Parviz Kimiavi. Para o diretor: “Os filmes do Kanun estão a meio caminho entre os dois ‘gêneros’” (KIAROSTAMI, 2004, p. 200-201).

Dentro do Kanun, os diretores puderam experimentar novas formas de fazer filmes. Puderam também abordar temas simples e usar atores não profissionais, pois o principal público desses curtas eram as crianças.

O período de turbulência pelo qual a sociedade estava passando inspirou os diretores a realizarem filmes mais engajados com a realidade que o país estava vivendo e a criarem um movimento anticolonialista no cinema.

Esses filmes foram incorporados ao movimento *motefavet*. São alguns deles: *The house is black* (*Khaneh sia ast*, Farugh Farrokhzad, 1964), *Night of the Hunchback* (*Shab-e Ghuzi*, Farrokh Ghaffari, 1964), *The brick and the mirror* (*Khesht va ayneh*, Ebrahim Golestan, 1965), *Gheisar* (Massoud Kimiai, 1969) e *A vaca* (*Gav*, Dariush Mehrjui, 1969). “Os novos filmes introduziram a noção do diretor como autor e a ideia do cinema como uma arte, assim como a literatura, poesia e teatro” (TAPPER, 2006, p. 4, tradução minha).

The house is black trata do dia a dia em uma colônia para leprosos. O filme usou os próprios colonos e conseguiu fazer um retrato duro e ao mesmo tempo poético dessas pessoas. Farugh Farrokhzad conseguiu mostrar a beleza, onde ninguém esperava encontrar. Esse filme foi considerado por Dabashi (2001) como um dos principais da década de 1960 e um dos precursores do cinema que iria surgir em 1980 e 1990 no país.



Figura 7 - Screenshots do filme *The House is Black* (Farugh Farrokhzad, 1964)

Farugh Farrokhzad foi uma das primeiras poetisas do país. Sua obra expressa experiência pessoal e os aspectos sociais em ser mulher na sociedade iraniana. “Historicamente, a mulher – sua beleza, seus cabelos etc. – tinham sido sempre temas da poesia iraniana, mas Farugh fez do homem seu tema poético, seu objeto de amor e devaneio, de paixão e desejo sexual. Seus poemas são autobiográficos e formam uma clara perspectiva feminina” (WOLPÉ, 2007, p. 21, tradução minha). Seu trabalho expressa um ponto de vista feminino inédito e rompe com convenções da poesia persa tradicional. Sua vida foi muito conturbada, divorciou-se de seu marido, perdeu a guarda do filho e não tinha o apoio da família, problemas que lhe renderam um ataque de nervos, sendo internada em um hospital psiquiátrico onde recebeu tratamento à base de eletrochoques. Logo depois, foi para a Inglaterra, onde estudou cinema. Em seu retorno ao Irã realizou o documentário *The house is black*, onde conseguiu expressar o mesmo subjetivismo poético de suas poesias. A narração do seu documentário é repleta de poemas. Em uma das passagens do filme:

In your book all my parts have been written... and your eyes, O Lord, have seen my fetus. You have seen my fetus. I won't see the spring. These lines are all that will remain. As the heavens circled, I felt this bedlam. I'm gone. My heart is filled with sorrow. O Muslims, I am sad tonight (THE HOUSE IS BLACK, 1964).

A forma como o filme foi feito, seus planos, os movimentos de câmera, são de uma beleza, que não pude encontrar nos filmes anteriores, seus trabalhos tanto no cinema quanto na literatura tornaram-se referências para outros diretores.

Farrokhzad morreu muito jovem, após um acidente de carro.

*A Vaca*³¹ (Gav, 1969), de Dariush Mehrjui e *Gheisar* (1969), de Massoud Kimiai foram dois filmes cruciais para a história do cinema iraniano. “Ambos eram politicamente orientados e ambos introduziram uma visão alternativa da sociedade, seu povo e suas sensibilidades” (SADR, 2006, p. 130, tradução minha). Juntos, os dois filmes inaugurariam uma nova fase no cinema iraniano, que posteriormente ficaria conhecida como *New Wave of Iranian Cinema*. Os filmes subsequentes, realizados após a Revolução Iraniana e que continuaram seguindo esses padrões, ficaram conhecidos como “novo cinema iraniano”.

A Vaca se passa em um vilarejo pobre iraniano, um dos aldeões, o humilde Mash Hassan, mantém uma relação paternal com o referido animal. Em certo momento, ele necessita realizar uma viagem e o pobre animal morre misteriosamente em sua ausência. Quando retorna não encontra sua vaca. Sua família e os camponeses tentam convencê-lo de que ela havia se escondido. Hassan não acredita na notícia e começa a se comportar como vaca. O único sustento da família de Hassan provinha daquele animal. Ele se vê perdido após perder sua última esperança de sobrevivência e acaba enlouquecendo.



Figura 8 - Screenshots de *A vaca* (Gaav, Dariush Mehrjui, 1969)

Para Mehrjui: “Foi a primeira vez que um filme foi feito em um vilarejo. Eu tentei capturar a essência da vida na aldeia. Esse filme representa a luta individual do ser humano versus as forças da sociedade” (DEPOIMENTO NOS EXTRAS DE A VACA, 2004,

³¹ Uma das suras do Alcorão se intitula “A vaca” (*Al-Baqara*). Esse filme pode ser estudado sob a ótica da filosofia sufi. Há um provérbio sufi de um rapaz que visitou o mestre, que perguntou o que mais ele amava. O rapaz disse que era a vaca que tinha em casa. O mestre então o aconselhou a pensar nessa vaca durante a meditação. Passou-se muito tempo e o rapaz se manteve trancado em seu quarto meditando, até que recebeu a visita do mestre, que pediu para que ele saísse de seu quarto, mas o rapaz disse que não poderia, pois seu chifre não passaria pela porta. De tanto meditar sobre a vaca, ele tornou-se a vaca. Uma das fases da purificação da mística sufi é a identificação (Cf. KHAN, 2002, p. 145-146). Assim como no filme, Hassan torna-se a vaca: “Eu não sou Mash Hassan. Eu sou a vaca de Mash Hassan”. Uma das suras do Alcorão se intitula “A vaca” (*Al-Baqara*).

tradução minha). Até então, a maioria dos filmes eram feitos em estúdios, muitos filmados na Índia.

Dariussh inovou também quando realizou o filme com atores de teatro e não usou nenhum ator conhecido pelo público iraniano. Foi a primeira vez que o povo se reconheceu nas telas.

Com a inesquecível performance de Ezatollah Entezami como um homem obcecado pela sua vaca e que enlouquece depois de sua morte, elucida uma nova era no cinema iraniano. Mehrjui realiza no cinema iraniano o que ninguém antes dele havia sido capaz de fazer; dar ao personagem uma direção, articular o seu potencial e trazê-lo à atenção global (DABASHI, 2010, p. 43, tradução minha).

Ezatollah Entezami ganhou o prêmio de melhor ator por sua atuação em *A vaca* no Chicago Film Festival, desde então não deixou de trabalhar no cinema. Atuou em quase 50 filmes e seu mais recente trabalho é *Birthplace (Zadboom, 2009)*, dirigido por Abolhassan Davudi).

No final da década de 1960 e começo de 1970, outro tipo de herói surgiu nas telas do cinema: o anti-herói.

Durante a década de 1970, o Irã descobriu o *film noir*. No pós-Revolução Branca e pós-reforma agrária, o *film noir* iraniano correspondeu ao senso de cinismo e alienação que estava circulando dentro da sociedade. Ele traduziu o *film noir* ocidental, não em termos de cenário e temas, mas em termo de tom e modo. Era um gênero politizado, oposto aos filmes comerciais otimistas do período, e intencionava retratar o lado sombrio da vida urbana, com ênfase no tema da vingança (SADR, 2006, p. 136, tradução minha).

O caráter e o estilo do *film noir* emprestou para os filmes iranianos o que faltava para representar o caos que a sociedade enfrentava na época. Os anos de 1970 foram de turbulência na sociedade iraniana. A desigualdade social se intensificara, as pessoas estavam descontentes com a ditadura do xá e a tentativa de modernizar o país não dera certo.

A liberdade de expressão havia sido prejudicada no Estado “laico”. Ninguém podia ir contra seu regime. A monarquia coibia qualquer tipo de manifestação. A polícia secreta estava à espreita.

Gheisar incorporou o lado sombrio e a brutalidade da sociedade. Esse filme é considerado importante para a história do cinema iraniano pré-revolucionário, pois trouxe inovações para a cinematografia do país.

O enredo do filme se passa ao redor de Gheisar, interpretado por Behruz Vasoughi. Quando o rapaz retorna de uma viagem, descobre que sua irmã foi violentada. Ele então se infiltra na sociedade para vingar a honra de sua família.

Antes, Vassoughi havia incorporado somente papéis de mocinho: “Se ele escolheu abdicar de seus papéis suaves para uma imagem rebelde, foi porque a nação precisava de um herói jovem e enraivecido, como um repositório das emoções de 1970” (SADR, 2006, p. 138, tradução minha).

[...] o *noir* é um retrato distorcido e expressionista da cidade, um lugar existencial de alienação. Este aspecto da natureza da cidade, em tom pessimista, se reflete em seus habitantes, muitas vezes, solitários. Os moradores da cidade, típicos dessas histórias, são heróis existenciais, solitários, alienados pela cidade, que é impessoal e isoladora. Eles são observados correndo furtivamente sob as luzes da rua e ao longo dos corredores e de ruas molhadas. Eles são revelados sentados sozinhos em um quarto escuro, com medo e solitários. Estes protagonistas parecem tão diferentes dos heróis dos filmes mais tradicionais de Hollywood, que ocupam paisagens urbanas ensolaradas, mas há, por vezes, indícios de que a cidade sombria do pecado e do crime está presente o tempo todo, debaixo da superfície brilhante desses filmes, como se só os protagonistas pudessem vê-los. Mesmo em *A felicidade não se compra* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946), por exemplo, o Pottersville Noirish existe como uma cidade de pesadelo abaixo da superfície de Bedford Falls (GEOFF, MCDONNELL, 2007, p. 48-49, tradução minha).



Figura 9 - Screenshots de *Gheisar* (Massoud Kimiai, 1969)

Outra inovação que o filme trouxe para a época foi o final. A audiência estava acostumada com o prazer do *happy end*, já o final de *Gheisar* não corresponde ao final feliz que o público esperava e que representa o otimismo de uma sociedade. O filme termina com o personagem apunhalado pelo seu inimigo e a polícia o encontra esfalecendo. Em vez da catarse que os filmes comerciais provocam no espectador, o cinema *motefavet* produzia filmes com finais em aberto, para o público preenchê-los.

Muitos se identificaram com a figura de *Gheisar*, que se tornou popular entre a audiência. Os homens incorporaram seu figurino e até o corte do cabelo.

Em entrevista à Homayoun, Massoud Kimiai fala de seu filme:

Gheisar definiu uma visão diferente. Na verdade, isso é o que o tornou diferente do cinema na época. Este cinema se assemelha a um transatlântico enorme, cheio de bailarinos, cantores, transbordando de otimismo. *Gheisar*, por outro lado, estava mergulhado na amargura. Apresentou reação como um ato totalmente indispensável, embora questionando a inércia da sociedade. O filme falava para as pessoas em termos simples e o público respondeu bem. Os intelectuais o acharam pertinente. Se é *New wave* ou não, com certeza foi o início de uma nova maneira de pensar. De fato, meses depois de *Gheisar*, *A vaca* de Dariush Mehrjui foi exibido. Depois disso, eles ouviram os jovens, eles aceitaram suas histórias, seus cenários, novas ideias. Esse fenômeno continuou por três ou quatro anos de 1969 a 1974 (IRAN - A CINEMATOGRAFIC REVOLUTION, 2006, tradução minha).

Os anos de 1970 foram marcados por dois principais tipos de filmes: o *film farsi*, que continuou no gosto popular e os filmes que fizeram parte da *Iranian New Wave*, ou *cinema motefavet*.

A simple event (*Yek ettefagh-e sad-e*, Shahid Saless, 1973) também foi um marco nesse gênero de cinema, pois influenciou outros cineastas que vieram a seguir. Makhmalbaf, no mesmo documentário fala da importância do filme para a história subsequente do cinema iraniano:

Sahid Saless teve êxito em trazer para as telas a vida como ela era na realidade. Por um lado nós temos a vida cotidiana, e por outro, o cinema, que é feito de cenários, luzes, maquiagem e diálogos escritos. Esse filme não proporcionou um impacto na audiência, nem teve um efeito espetacular na mentalidade das pessoas, mas ele influenciou, de maneira geral, outros cineastas (IRAN - A CINEMATOGRAFIC REVOLUTION, 2006, tradução minha).

O que Saless fez de diferente foi adentrar no cotidiano de uma família. O garoto de dez anos tem problemas na escola, seu pai é alcoólatra e sua mãe está muito doente. O dia a dia da família é acompanhado pelo diretor, todas as tarefas como acordar, comprar pão, buscar água, ajudar seu pai que é pescador, ir à escola, dormir etc. são retratadas. Até que “um simples evento”, a morte da mãe, distorce o rumo dos acontecimentos. O tema, a maneira como o filme foi feito, com planos longos, abertos, como se a câmera estivesse somente à espera de algo acontecer, inspirou muitos cineastas.

Amir Naderi, no documentário acima citado, reconhece o mérito de *A simple event* para o cinema iraniano:

Foi fenomenal. Ele foi um precursor. Cada cena desse filme foi uma prescrição para qualquer diretor. E eu tenho certeza de que muitos diretores se beneficiaram disso. A situação do garoto incompreendido em sua família, na escola, sua lição de casa, sua mãe doente, sua pobreza... Cada elemento no filme de Shahid Saless deu origem a outros filmes. Apenas os títulos mudaram (IRAN - A CINEMATOGRAFIC REVOLUTION, 2006, tradução minha).

A simplicidade e o humanismo presente em *A simple event* podem ser reconhecidos em filmes como *Onde fica a casa do meu amigo?* (*Khane-ye dust kojast?*, Abbas Kiarostami, 1986), *Filhos do paraíso* (*Bacheha-Ye Aseman*, Majid Majidi, 1997), *O balão branco* (*Badkonak Sefid*, Jafar Panahi, 1995), *O jarro* (*Khomreh*, Ebrahim Forouzesh,

1992) e em muitos filmes que foram reconhecidos posteriormente como o “cinema de arte iraniano”, como abordo adiante.

No final dos anos 1970, às vésperas da Revolução, atos de violência eclodiram no país, como os incêndios nas salas de cinema, que representavam um ato contra o imperialismo, a política do xá e a “corrupção moral da sociedade”. O mais destruidor deles ocorreu no Rex Theatre, que foi incendiado com mais de 300 pessoas dentro:

A destruição dos cinemas se tornou um ato simbólico contra o governo do xá, durante esse tempo que o cinema era considerado – especialmente pelos clérigos e religiosos – coerente com os costumes ocidentais de sexo e violência, e parte da estratégia imperialista em “pulverizar veneno” e corromper o pensamento e a ética das pessoas (NAFICY, 2006, p. 27, tradução minha).

Os dois primeiros meses de 1979 tornaram-se um marco na história do Irã. Depois de muito tempo no poder, as pessoas já estavam insatisfeitas com o regime do xá e um movimento de oposição havia começado nas mesquitas, impulsionado pelo Aiatolá Ruhollah Khomeini que estava exilado por 15 anos. Ele enviava mensagens para os iranianos através de fitas cassetes que eram copiadas e distribuídas entre a população. O movimento foi surgindo aos poucos até eclodir com manifestações nas ruas. O xá então fugiu do país deixando o governo sob a responsabilidade do primeiro-ministro Shapour Bakhtiar.

Quando retornou do exílio, após a fuga de Pahlavi, Khomeini, que contava com o apoio de religiosos, liberais e comunistas, instruiu comitês revolucionários em todo o Irã. As manifestações se intensificaram, seguidas por uma greve geral. As pessoas se sentiram fortalecidas com o retorno de Khomeini ao país.

As mulheres, envoltas em seus chadores negros participavam das manifestações. O chador se tornou símbolo de rebeldia na época, por ser proibido e representar a sociedade islâmica tanto almejada. O movimento das mulheres foi o mais energético movimento social a surgir no Irã. Ninguém sabia ao certo qual seria o resultado da revolução, mas milhares de pessoas saíram às ruas reivindicando um novo governo.

A Revolução Islâmica saiu vitoriosa. Com a ruína da monarquia Pahlavi, Khomeini declarou ilegal o governo de Bakhtiar e empossou um novo primeiro-ministro. Após acabar com a monarquia, ele decretou a República Islâmica do Irã – Jomhuri-ye Eslami-ye Iran.

2.2 - O Novo cinema iraniano

No poder, como líder supremo do país, Khomeini implantou uma política baseada no Islã³², vigente até os dias de hoje, tornando o Irã um país onde religião e Estado compreendem uma única esfera na sociedade. Este tipo de República a qual o Irã pertence possui um “quarto poder” que é dado ao líder religioso, que goza de autoridade máxima nas decisões do país.

O Irã não é a única república islâmica. Não é a única do mundo: há o Paquistão, a Mauritânia, por exemplo. Nem é o único país no Oriente Médio guiado por interpretações das leis do Islã. Mas é o único no qual o clero comanda oficialmente, diferente de determinados vizinhos onde a presença da religião também é muito forte, e que vivem sob sistemas monárquicos [...] (KALILI, SARTORI, 2004, p. 22).

As leis que regem a república islâmica, inclusive seu código penal, são baseadas na *sharia*, conjunto de leis islâmicas que contém tanto o Alcorão quanto os atos e a tradição do profeta: o *sunna*.

Os xiitas, assim como os sunitas, seguem o suna do profeta. O que muda entre um e outro é que os xiitas acreditam apenas nas tradições escritas pelos membros da família do profeta, enquanto que os sunitas confiam no suna transmitido também pelos companheiros de Mohammad. “Há tradições comuns em ambos os grupos, e variam apenas o nome das

³² A interpretação do Islã varia conforme o país. No Irã há também um diferencial: eles são da ramificação xiita. Os xiitas se diferem dos sunitas principalmente pela discordância em relação à sucessão do profeta Mohammad. Em 1632, com a morte do profeta, houve uma cisão na *umma* (comunidade islâmica) e enquanto alguns achavam que os muçulmanos deveriam ser governados pelos descendentes diretos do profeta (xiitas), outros preferiam que a liderança estivesse nas mãos dos califas (sunitas), sendo o primeiro deles Abu Bakr. Os xiitas acreditam que como Mohammad não havia deixado um filho homem, então o mais apto para ocupar seu lugar no governo da *umma* seria Ali, primo e genro do profeta, marido de sua filha Fátima, por isso *shi'at 'Ali* (partido de Ali), de onde surgiu o nome xiita. O Irã é também adepto do duodécimo, isso quer dizer que eles acreditam no retorno do imã oculto, o 12º, Muhammad al-Mahdi, que desaparecera em 878 e acredita-se que ele não morreu, mas que está oculto (*ghayba*). Sobre as diferenças no sistema de crença entre as duas ramificações (Cf. PACE, 2005, p. 101).

autoridades que o atestam” (GOLDZIER, LEWIS, 1981, p. 10, tradução minha) e ainda “assim, entre os xiitas também, a tradição é um recurso essencial da vida religiosa” (Ibidem, p. 11).

Esta conduta está contida nos *hadiths*, que foram escritos e transmitidos oralmente e servem de exemplo para todo muçulmano. O que os xiitas recusam é o *ijma*, que é o consenso da comunidade e os *Qiyas*, que é a analogia entre a tradição do profeta e a situação atual (GLEAVE, 2002, tradução minha).

Nesses moldes foi criada a Constituição do Irã.

O governo islâmico não pode ser totalitário, nem despótico, e sim constitucional e democrático. Nessa democracia, porém, as leis não dependem da vontade do povo, mas sim unicamente do Alcorão e da *suna*³³ do Profeta. A Constituição, o Código Civil e o Código Judiciário só podem se inspirar em leis islâmicas contidas no Alcorão e transcritas pelo Profeta, e só elas devem ser aplicadas escrupulosamente. O governo islâmico é governo de direito divino e suas leis não podem ser mudadas, modificadas nem contestadas (KHOMEINI, 1979, p. 17).

As modificações que surgiram na sociedade iraniana não atingiram somente os planos sociais, políticos e econômicos. As primeiras mudanças culturais começaram a aparecer. Por determinação do ministério da educação, as universidades foram fechadas por dois anos para que se reformulasse o sistema educacional. O uso do *hijab* tornou-se obrigatório. Os homens foram proibidos de usar gravatas e chapéus, que eram consideradas símbolo do ocidente laico. O consumo de álcool, a dança e os jogos também foram proibidos. Os programas de rádio e a TV passaram a ser usados para difundir orações e como meio de educação do povo. As tradições mulçumanas foram revividas e a influência ocidental, que tanto marcou o regime do xá, foi combatida.

A revolução acabaria com todos os sinais de modernização que foram impostos pela dinastia do xá. Marjane Satrapi (2004) retrata as mudanças sociais ocorridas após a revolução islâmica. Em 1980, todas as mulheres foram obrigadas a usar o véu, inclusive as meninas ao frequentar a escola e para aquelas maiores de oito anos ao sair nas ruas. Muitas crianças nessa época não sabiam o sentido de se usar o traje islâmico. Outra mudança

³³ Na obra citada, *suna* refere-se à tradição.

ocorrida em sua infância foi a segregação sexual que atingiu também o colégio, onde meninos e meninas foram separados.

Então veio 1980: o primeiro ano em que o véu se tornou obrigatório nas escolas. A gente não gostava de usar o véu, principalmente porque não entendia o motivo. E também porque antes disso, em 1979, a gente estudava numa escola francesa e laica, onde meninos e meninas estudavam juntos, e de repente, em 1980... a gente se viu de véu e separada dos amigos” (SATRAPI, 2004, p. 1-2).

O medo também afetou a população. Muitas pessoas começaram a ser perseguidas, mesmo aquelas que lutaram a favor da revolução, pois muitos apoiaram a derrubada do xá na esperança da construção de um país de acordo com os ideais marxistas. Nesse período, muitos iranianos deixaram o país.

O cinema também sofreu mudanças. Ainda no exílio, Khomeini se declarava contra o cinema e as manifestações artísticas em geral, pois via nelas uma ameaça aos preceitos islâmicos e como força capaz de corromper a alma dos crentes.

Que compreendeis vós do acordo entre a vida social e os princípios religiosos? Para começar, em que consiste essa vida social? Nesses focos de imoralidade, que se chamam teatro, cinemas, dança, música? Será a presença indiferente, nas ruas de jovens ávidos e de mulheres de coxas, braços e peitos nus? Será o uso ridículo do chapéu europeu, ou a imitação do hábito de beber vinho? Estamos convencidos de que vos fizeram perder a capacidade de distinguir entre o Bem e o Mal, em troca de alguns aparelhos de rádio e de ridículos chapéus ocidentais. Atraíram a vossa atenção para as mulheres despidas que se encontram nas avenidas e nas piscinas. Que essas práticas vergonhosas tenham fim, para que possa despontar a aurora de uma vida nova (KHOMEINI, 1979, p. 20).

Mas logo o governo islâmico percebeu o poder que as imagens exercem em uma sociedade e começou a usá-las para disseminar sua ideologia.

O rádio e a televisão são autorizados se servirem para difundir informações ou sermões, inculcar uma boa educação, fazer conhecer os produtos e as curiosidades do planeta. Devem, porém, proibir os cantos, a música, as leis anti-islâmicas, os elogios aos tiranos, as palavras

mentirosas, as emissões que espalhem a dúvida e enfraqueçam a virtude (KHOMEINI, 1979, p. 133).

Em um discurso realizado no cemitério *Behesht-e Zahra*, Khomeini proferiu não ser contra o cinema e outros meios de comunicação, mas sim contra o mau uso que faziam deles (NAFICY, 2006). Referindo-se ao cinema produzido e exibido na época do xá, que infundia a moral ocidental aos iranianos.

Segundo Farahmand, tanto o governo pré, quanto o pós-revolucionário reconhecia o poder do cinema e tentou regulá-lo com o propósito principal de reprimir a crítica política e a dissensão social e inculcar seu próprio sistema ideológico nos temas desses filmes (FARAHMAND, 2006, p. 89, tradução minha).

Após a revolução, os diretores, personagens e atores que faziam parte do governo considerado idólatra pelos religiosos, foram banidos das telas. Muitos tiveram que deixar o país.

Nos primeiros anos após a revolução, a produção cinematográfica iraniana ficou estagnada, tanto pela incerteza econômica quanto por não ter sido definido um modelo de cinematografia que se enquadrasse nos preceitos islâmicos. Ainda não existiam leis que definiam o que podia ou não ser representado nas telas. A guerra de oito anos com o Iraque também colaborou para o declínio da produção. Enquanto isso, eram exibidos muitos filmes estrangeiros, alguns proibidos na época do xá, como *Z* (1969) e *State of Siege (État de Siège)*, 1972) de Costa-Gravas, *Maomé, o mensageiro de Deus (Mohammad, Messenger of God)*, 1976) de Moustapha Akkad e *Battle of Algiers* (1966) de Pentecorvo. A maioria das importações deste período vinha da Rússia, EUA e Itália.

Uma forma de censura que contribuiu para que os filmes estrangeiros e mesmo aqueles produzidos na época do xá pudessem ser exibidos em uma sociedade islâmica foi o uso da “marca mágica”, “método de censura, o qual consistia em pintar sobre pernas descobertas e outras partes expostas do corpo” (NAFICY, 2006, p. 32, tradução minha). Quando este método não funcionava, eles cortavam os trechos dos filmes que feriam a moral e os valores islâmicos. Estes cortes existem até hoje. Muitos são os filmes estrangeiros exibidos tanto no cinema quanto na TV iraniana que passam por um rígido controle antes de chegar ao público. Algumas cenas cortadas são as de beijo, homem e

mulher se tocando, deitados na mesma cama, entre outras. Quando estive no Irã em 2004, estava em cartaz o filme norte-americano *A paixão de Cristo* (*The Passion of the Christ*, 2004), dirigido por Mel Gibson, que lotou as salas de cinema e foi muito comentado pelos iranianos. Como o Irã e os Estados Unidos não possuem mais relações diplomáticas³⁴, este tipo de filme acaba chegando pelo mercado negro e sua exibição é permitida pela censura. No caso do filme em questão, que além de tratar da vida de Cristo, reconhecido como um dos profetas pela religião islâmica, os figurinos das mulheres são semelhantes aos usados pelas muçulmanas. Outro tipo de filme estrangeiro que passa na televisão estatal do Irã são as animações.

De 1982 a 1984, o Ministério da Cultura e Orientação Islâmica (*Ministry of Culture and Islamic Guidance - MCIG*) conduzido por Mohammad Khatami, criou algumas regras para normatizar a produção e a exibição de filmes, tanto importados quanto produzidos no país, em um processo que Naficy chama de “purificação” (Naficy, 2006, p. 30-35, tradução minha), onde o cinema teve que se enquadrar na moral do Islã, obedecendo os conceitos de:

[...] nativismo (retorno aos valores tradicionais), populismo (justiça, defesa do *mostaz’afan*, deserdado), monoteísmo (*towhid*), anti-idolatria (*anti-taqut*), teocracia (*velayat-e faqih*), leis do supremo jurisprudente, ética e puritanismo (*amr-e be-ma’ruf va nahy az monkar*), independência política e econômica (*esteqlal*), e o combate ao arrogante mundo imperialista (*estekbar-e jahani*), um conceito muitas vezes condensado no *slogan* “nem oriente, nem ocidente” (NAFICY, 2006, p. 29, tradução minha).

Algumas dessas regras proibiam os filmes que pudessem:

Enfraquecer o princípio do monoteísmo, os Profetas, imãs, a curadoria do Supremo Jurisprudente (*velayat faqih*), o poder do Supremo ou dos jurisprudentes (*mojtaheds*);
Blasfemar contra os valores e personalidades consideradas sagradas pelo Islã e outras religiões mencionadas na Constituição;
Encorajar perversidade, corrupção e prostituição;
Encorajar ou ensinar vícios perigosos e ganhar a vida indecentemente por meio de contrabando;

³⁴ Há um consulado iraniano em Washington D.C., mas não desempenha o papel diplomático entre os dois países. Sua função é emitir passaportes e vistos.

Negar a igualdade de todas as pessoas indiferentemente de cor, raça, língua, etnia e crença;
Encorajar a influência cultural, econômica e política estrangeira contrária à diplomacia de governo do “Nem ocidente, nem oriente”;
Expressar ou revelar qualquer coisa contra os interesses e políticas de países os quais podem ser explorados por estrangeiros;
Mostrar detalhes de cenas de violência e tortura de modo a perturbar ou corromper o espectador;
Deturpar fatos históricos e geográficos;
Reduzir o gosto da audiência através de produções e valores artísticos vulgares;
Negar os valores de autossuficiência e independência econômica e social; (NAFICY, 2006, p. 36-37, tradução minha).

Com as regras estabelecidas e diante do enfraquecimento da produção, foram criadas medidas para estimular a realização de filmes, como incentivos fiscais, redução de taxas e empréstimos bancários. “Para cumprir seus objetivos, o Estado intervinha em dois campos diferentes, mas associados: controle moral e suporte econômico” (DEVICTOR, 2006, p. 66, tradução minha).

Para isso, o Estado criou diversas instituições, sendo a principal delas a Fundação Farabi de Cinema, fundada em 1983, que não tinha o objetivo de produzir filmes, mas por causa do enfraquecimento da indústria cinematográfica iraniana se envolveu na produção e coprodução de filmes regulados pela ideologia vigente (DEVICTOR, 2006). Um dos objetivos da Fundação Farabi era o de promover o cinema iraniano no mercado mundial, inscrevendo seus filmes nos festivais internacionais de cinema. Isso nunca impediu que os diretores enviassem seus filmes sem o consentimento da Fundação, pois esses festivais sempre proporcionaram oportunidades para os cineastas iranianos mostrarem seu trabalho. Muitos dos filmes que são exibidos no circuito festivais são proibidos de passar no Irã e grande parte da população iraniana nunca teve acesso a eles. Mesmo assim, se tornaram famosos no país, já que são muito premiados internacionalmente.

A representação da mulher foi uma das mais delicadas questões que os cineastas tiveram que lidar. As atrizes não podiam ser focalizadas em *close-up*³⁵, para não mostrar sua expressão facial em detalhes, nem usar maquiagem, não podiam aparecer com roupas

³⁵ O filme *Dez* (*Ten*, Abbas Kiarostami, 2002) foi realizado praticamente inteiro com o uso de *close-ups* e planos fechados e acabou sendo proibido de ser exibido no Irã, por abordar a temática feminina, principalmente em relação ao divórcio.

coloridas e tinham que aparecer com o *hijab*, mesmo quando mostradas no interior de seus lares ou junto de parentes próximos – o que apresenta um retrato irreal da mulher iraniana, pois elas não precisam vestir o traje islâmico dentro de suas próprias casas ou quando estão acompanhadas somente pelos parentes próximos. Isso prevalece até hoje.

Se a mulher teve problemas em aparecer em frente às câmeras, elas tinham menos dificuldade em cursar escolas de cinema e trabalhar atrás das câmeras em ambas indústrias: tanto no cinema, quanto na televisão – permitiu que elas obedecessem aos “Códigos de conduta, de vestimenta, de agir e olhar islâmicos” (NAFICY, 2006, p. 47, tradução minha).

É visível o crescimento do número de diretoras na cinematografia iraniana, daquele período, até agora. Nomes como Rakhshan Bani-Etemad, Samira e Hana Makhmalbaf, Manijeh Hekmat, Tahmineh Milani, entre outras, fazem sucesso dentro e fora do país ao realizar um retrato das mulheres iranianas da atualidade.

A representação da relação entre homem e mulher também sofreu mudanças após a revolução, pois para respeitar a moral islâmica, um casal não pode olhar nos olhos um do outro, se tocar ou se beijar. Isso vale tanto para as produções iranianas, quanto para os filmes estrangeiros exibidos no Irã. Tais cenas acabam cortadas da película.

Até os dias de hoje, o projeto de um filme, para ser produzido e exibido, passa por diversos estágios da censura, que irá decidir se eles estão conforme os princípios islâmicos. No primeiro estágio, a sinopse é avaliada, depois, o roteiro deve ser aprovado por um conselho, devendo estar de acordo com os preceitos morais islâmicos; no terceiro estágio, a lista dos técnicos e dos atores deve ser aprovada; o filme já pronto é enviado ao Conselho de Censura do Governo, o qual aprova, exige mudanças para a liberação ou proíbe totalmente; se aprovado, os produtores recebem permissão de exibição, com a avaliação de A, B, C ou D, que determina o acesso à mídia, com a definição se pode ou não ser comercializado para a TV e em qual cinema poderá ser exibido.

Os artistas tiveram que usar mecanismos para driblar a censura, como o uso de metáforas e subterfúgios. Esse limite imposto fez nascer uma nova geração de cineastas preocupados em retratar a realidade de maneira metafórica e poética.

Não é somente no cinema que as metáforas são empregadas, as obras literárias sempre fizeram uso delas para serem publicadas. O autor Sharhriar Mandanipour fala a respeito do censor responsável pelo departamento que lida com os romances e contos do Ministério da Cultura e Orientação Islâmica:

Se você vive num país onde uma língua de 1.400 anos contém milhares de símbolos, metáforas e comparações, que, além de seus significados e interpretações místicas, também sussurram conotações amorosas e sexuais, e se você for alguém que desde a alvorada até o crepúsculo tem como serviço ler vigilantemente histórias e poemas procurando por símbolos e metáforas sexualmente sugestivos, então com certeza sua mente irá por instinto suspeitar de cada letra com medo de que suas conotações possam juntas cometer um pecado nas sombras da mente do leitor (MANDANIPOUR, 2009, p. 74).

Quando Abbas Kiarostami foi interrogado sobre a censura no *workshop* que realizou no Brasil, em 2004, o diretor respondeu que “o desafio do limite leva a uma coisa ilimitada”. Abbas disse que a limitação, tanto econômica quanto àquela imposta pela censura, deixa-o mais criativo e o faz se concentrar em um tipo de cinema mais focado na realidade. O estilo de cinema que ele vinha realizando no Kanun, não mudou após a revolução.

Para Kiarostami, “aquilo que se referem como censura no Irã deve ser considerado como restrições religiosas” (FRIENDLY PERSUASION - Iranian Cinema After the Revolution, 2000, tradução minha).

A censura não é exclusividade do Irã, nos Estados Unidos, por exemplo, o código de *Hays*³⁶ permaneceu vigente por mais de 20 anos, em um período que compreendeu de 1930 até 1950, e não permitia aos filmes expor uma série de condutas, principalmente as que se referiam aos valores morais da sociedade – como, o ato sexual, um casal deitado na mesma cama, uma relação extraconjugal vista como atrativa, nudez, obscenidade, higiene sexual, dentre outras – e as condutas que se referiam aos códigos da religião: “Nenhum filme poderia expor ao ridículo qualquer fé religiosa. Sacerdotes religiosos não poderiam ser retratados como vilões ou comicamente e a representação de cerimônias religiosas tinham

³⁶ O presbiteriano Will Hays assumiu a presidência da Motion Picture Producer and Distributors Association em 1922 e em 1930 assinou um código de leis que norteava a produção cinematográfica.

que ser retratadas com respeito” (NELMES, 2003, p. 43, tradução minha). A Igreja Católica criou, no decorrer das décadas, diversas organizações que impõem a censura na indústria cinematográfica e, ainda hoje, o Vaticano propõe que certos filmes, como aqueles baseados nos romances de Dan Brown, sejam boicotados.

Não precisamos ir muito longe para vermos como há intervenção na cultura em geral. Em 1986, a censura brasileira proibiu a exibição do filme *Je Vous Salue, Marie* (Jean-Luc Godard, 1985), sob alegação de que a história era uma ofensa aos dogmas católicos. *Beyond Citizen Kane* (1993), também teve sua circulação proibida em 1994. Possuímos uma classificação quanto à faixa etária permitida para assistir a um filme. O Departamento de Justiça brasileiro é o responsável por essa classificação que engloba tanto o teatro quanto o cinema e a televisão.

No Brasil, não somente na época da ditadura, mas até hoje há reprovação de diversas obras e até mesmo de matérias de jornais³⁷. A censura está presente na dramaturgia, na televisão, em jogos de videogame e em músicas, como as compostas por Mano Brown, Marcelo D2 e a canção *Luís Inácio (300 Picaretas)*, dos Paralamas do Sucesso, que foi proibida de tocar nas rádios e em lojas de discos.

Os limites impostos fizeram com que a cinematografia iraniana se desdobrasse em dois principais tipos de filmes, um denominado “cinema de arte”, cujos filmes são inspirados na *Iranian New Wave* e outro, mais comercial, como veremos no decorrer do capítulo.

De fato, no mínimo dois tipos de cinema têm se desenvolvido lado a lado. O “cinema popular” que afirma os valores pós-revolucionários islâmicos, a nível de trama, tema, caracterização, retrato da mulher e *mise-en-scène*. O cinema de arte, por outro lado, se compromete com esses valores e tende a criticar as condições sociais sob o governo islâmico (NAFICY, 2006, p. 30, tradução minha).

O que faz um filme ser considerado comercial, de arte ou político? Não é somente a subjetividade de quem o rotula que está em jogo, quando se trata do Irã. A censura é um

³⁷ Recentemente a Justiça brasileira censurou o jornal O Estado de S. Paulo, que foi proibido de publicar informações sobre o presidente do senado José Sarney em matérias que abordam a Operação Fator, que investiga crimes de corrupção.

fator determinante para essa classificação, pois é ela quem julga se um filme é apto ou não para ser produzido ou exibido nos cinemas e na televisão do país. As opções estéticas dos cineastas, a forma de produção e os temas também contribuem para que os filmes sejam rotulados dessa maneira.

Os filmes comerciais iranianos são considerados por alguns cineastas como propaganda do governo. Já os filmes considerados de arte têm um comprometimento maior com a realidade social; dentro dessa última categoria há também as películas consideradas mais politizadas, que atuam como denúncia e não usam de subterfúgios para retratar a sociedade.

O cinema popular é patrocinado pelo governo e os filmes recebem uma boa classificação para a exibição em salas de cinema e na TV aberta, são filmes de fácil entendimento, que não usam metáforas, possuem um ritmo mais rápido, trazem uma lição de moral e onde atuam atores famosos no Irã, atraindo um grande público.

Algumas características básicas definem o chamado filme comercial: tratam de temas tabus, mas sempre há uma lição de moral por trás de seu roteiro; os personagens se vestem de acordo com o código de vestimenta islâmico; os cortes são rápidos; visam o entretenimento; a maioria usa códigos que têm significados específicos dentro da sociedade iraniana, não são universais, por isso, esses filmes não costumam fazer sucesso fora do Irã, mostram como o jovem iraniano deve se comportar, por meio de personagens idealizados.

Esses filmes são, em geral, comédias. Mas dessa categoria também fazem parte os melodramas familiares, os filmes de ação e os de guerra, alguns deles *remakes* de filmes norte-americanos.

No período da guerra entre Irã e Iraque, muitos filmes que valorizavam a figura do mártir foram feitos. Os soldados eram vistos como heróis por meio de tais filmes, que estimulavam a amizade e o patriotismo. Essas películas eram realizadas, sobretudo, para recrutar jovens para os campos de batalha.

Os filmes de guerra foram importantes não pela sua qualidade, mas porque serviam de instrumento de controle social e para ampliar o apoio ao Islã. A mensagem repetida na mídia era “Nós não estamos lutando com

o Iraque, estamos lutando com os inimigos da revolução” (MELEIRO, 2006, p. 59).

Outro tipo de filme comercial foi feito nesse período. Ele tinha como protagonista o novo cidadão islâmico (SADR, 2006). Esse personagem tinha as características da pessoa ideal numa sociedade islâmica, um ser incapaz de ser corrompido moralmente.

A cinematografia iraniana do começo do século XXI é marcada, principalmente, por dois tipos de heróis: o jovem (interpretado pelos atores conhecidos do público e presentes nos filmes comerciais) que busca transgredir as regras e acaba se dando mal e aquele herói anônimo, representado pelas pessoas mais desfavorecidas na sociedade, como as mulheres, crianças e os pobres, representados por pessoas comuns.

No *site* Makhmalbaf Film House, em uma seção dedicada a perguntas e respostas, há um esclarecimento sobre os atores.

Os diretores iranianos incluem dois grupos:

O primeiro grupo é daqueles que trabalham com não-atores. Esses diretores procuram normalmente pessoas que podem não estar interessadas em atuar, mas seu caráter é adequado para desempenhar um papel específico e, muitas vezes, o sujeito e o ator ocorrem à mente do cineasta ao mesmo tempo. Naturalmente, os interessados em atuar podem não ser apropriados para este tipo de cinema, e seria um desperdício de tempo buscarem tais projetos.

O segundo grupo é daqueles que trabalham com atores profissionais. Esses cineastas estão também divididos em dois grupos:

a) Aqueles que procuram atores bem sucedidos em outros filmes (se referindo a eles também é um desperdício de tempo tanto para o ator e diretor);

b) Aqueles que procuram descobrir novos talentos em ação. Esses novos talentos são encontrados às vezes em audições e outras vezes entre atores de teatro.

Então, nós recomendamos que entre em um grupo de teatro para experimentar seus princípios básicos ou participar de audições que os diretores, por vezes, realizam para escalar atores para seu próximo filme (MAKHMALBAF FILM HOUSE, tradução minha).

Os filmes comerciais servem-se de atores profissionais, muitos já consagrados no país. O Irã tem escolas e universidades especializadas nas artes cênicas. Muitos dos atores conhecidos hoje pelo grande público formaram-se nelas, que ensinam a arte de interpretar, expressão corporal, pesquisa, maquiagem, figurino, produção, cenário etc.

Há aproximadamente 1.000 oficinas de teatro no Irã, das quais 200 ficam em Teerã. Cada ano, aproximadamente 1.000 estudantes completam seus estudos nos Fine Arts Colleges e nas universidades ou nas 50 escolas de teatro privadas, muitos deles apenas com a esperança de ter um papel na TV ou nos filmes (FLOOR, 2005, p. 300, tradução minha).

As estrelas principais do Irã, atualmente, são os jovens: Mohammad Reza Golzar, Bahran Radan, Niki Karimi, Golshifteh Farahani, Hedié Tehrani e o veterano Parvin Parastui.



Figura 10 - Novos ídolos iranianos: da esquerda para a direita: Mohammad Reza Golzar, Niki Karimi, Golshifteh Farahani e Bahran Radan

O cinema é uma das poucas distrações que o povo tem. As horas de lazer restringem-se aos piqueniques nos parques, cinemas, teatros ou casas de chá.

O público das salas de cinema do Irã é bastante peculiar. Eles não têm pudor em demonstrar sua reação: seja de alegria, espanto, horror ou admiração. Comentários durante o filme, risos, aplausos e sussurros são comuns durante uma exibição. Essa participação afetiva dos espectadores não é novidade na cultura xiita iraniana. Nas encenações da tragédia de Kerbala³⁸, que marca o martírio de Hussein, há total participação da plateia, que interage com os atores e a performance. As pessoas choram, gritam, gemem, lamentam-se. Todos participam da encenação.

Ao assistir *A Candle in the Wind* (*Sham'i dar baad*, 2004), dirigido pela cineasta Pوران Derakhshandeh, em um cinema de Teerã, surpreendi-me com o público que se abismou ao ver a cena em que um dos personagens organizava uma festa escondida. Ouvi um sobressalto na plateia quando começou uma música eletrônica. Muitos deram um pulo de suas cadeiras, outros riram, bateram palmas e começaram a conversar com o

³⁸ Ver p. 94.

companheiro ao lado. Ninguém esperava que isso fosse acontecer no filme, pois a música ocidental é proibida pelas autoridades e o filme para estar em cartaz tem que ser aprovado pela censura. Mas ao final do filme, pude entender porque nesse caso a música foi permitida, para mostrar a degradação da personagem que se deixa envolver com a influência ocidental.

Esse filme, que fez sucesso no Irã quando foi lançado nos cinemas em 2004, é sobre um rapaz, Farzin, interpretado por Bahram Radan, que após sua esposa morrer, se torna viciado em drogas. Em uma cena do filme ele é levado por seu amigo Babak a uma festa, onde tem os primeiros contatos com o ilícito. Após tornar-se dependente químico, Babak é preso e internado em um hospício, no filme fica evidente que ele se tornou HIV positivo. A deterioração do protagonista também é progressiva. Ele tenta suicídio, sua mãe parte para o Canadá e seu pai morre. Para conseguir a herança ele é obrigado a se curar de seu vício. No final do filme restabelece sua saúde e retoma o trabalho que sua esposa havia deixado. Podemos perceber diversas lições de moral ao longo do filme, o rapaz que frequenta festas e acaba contraindo uma doença incurável, o protagonista que perde tudo ao se aliciar nas drogas e a juventude que se prejudica ao se envolver com aquilo que é proibido. Filmes assim ilustram os heróis da atualidade, jovens que procuram uma válvula de escape para os problemas enfrentados no dia a dia e acabam entrando em um caminho muitas vezes sem volta. A juventude se identifica com o herói e com sua lição de moral.



Figura 11 - Screenshots do filme *A Candle in the Wind* (*Sham'i dar baad*, Pouran Derakhshandeh, 2004)

Bahram atuou novamente como um dependente químico no filme *Santouri* (2007) de Dariush Mehrjui, que foi exibido somente uma vez no Irã, mas acabou conhecido pela audiência iraniana por participar de festivais internacionais. Bahram interpreta Ali

Bolourchi, um tocador de santour, um instrumento persa típico. Em farsi “tocar santour” também é uma gíria que quer dizer injetar heroína. É um trocadilho com o qual Mehrjui trabalha no filme. O longa-metragem aborda a vida deste tocador que é repudiado pela família, a qual não admite sua profissão como músico. Logo depois, Ali é abandonado por sua esposa, interpretada por Golshifteh Farahani, que não aceita seu vício e acaba se casando com outro³⁹. Até que ele, quando alcança o fundo do poço, encontra uma maneira de se redimir. Da mesma maneira que seu personagem anterior, Farzin.

Mehman-e Maman (2004), que pode ser traduzido como *Convidado da mãe*, também dirigido por Dariush Mehrjui, é outro exemplo de filme comercial bem sucedido no país. Trata-se de uma comédia sobre a família, onde a mãe, que não tem muitas posses, se desdobra para preparar um jantar para um primo, enquanto as adversidades tornam mais difícil essa tarefa.

Outro mote dos filmes iranianos em geral é o do amor não correspondido. Um ator que faz muito sucesso nesse tipo de filme é o jovem Mohammad Reza Golzar. Em *Boutique* (*Bootik*, Hamid Nematollah, 2003), ele faz um rapaz apaixonado pela bela Ati interpretada por Golshifteh Farahani. Seus personagens sempre lutam por um grande amor.

No Irã há um ditado popular que diz que “se é verdadeiro o amor é porque esse amor não é correspondido”. Esse amor idealizado, não correspondido é uma clara herança da literatura persa. Poetas como Nizami (1140-1202) Ferdawsi (932-1020) e Adb al-Rahman Jami (1414-1492) versaram sobre ele. Famosas histórias como *Khosrow and Shirin* (ou *Shirin e Farhad*) e *Laila e Majnum* retratam um amor impossível.

“O amor sem limites e o despojar-se de tudo em nome desse amor é tema corrente na literatura mística islâmica, especialmente na literatura persa. A/o amada/o inatingível pelo amante é uma metáfora privilegiada para a alma e para Deus” (MACEDO, 2006, p. 42). O amor transcendental, que ultrapassa a barreira do humano, um amor não concretizado, faz parte do imaginário persa, assim como dos ideais islâmicos e está presente nas películas realizadas após a revolução. Esse é o maior exemplo de como as produções cinematográficas iranianas se enquadram na moral islâmica, a partir do momento

³⁹ De acordo com a Constituição iraniana, uma mulher tem o direito de pedir o divórcio caso o marido seja viciado em drogas, a negligencie financeira ou sexualmente, tenha alguma doença contagiosa da qual não padecia antes de se casarem ou se ele não prover o sustento da família.

em que o amor transcende a matéria e que o toque entre um homem e uma mulher não se faz necessário.

É assim também o amor que o personagem Youssef sente por sua aluna no filme *The Willow Tree* (*Beed-e majnoon*, 2005, dirigido por Majid Majidi). Youssef é interpretado por Parvin Parastui. Seu personagem é um deficiente visual que após uma cirurgia bem sucedida volta a enxergar e se apaixona pela beleza da jovem Mariam. Esse amor não correspondido o leva à loucura.

Parastui começou sua carreira em 1983, tornando-se um dos maiores atores iranianos, interpretando papéis no cinema e na televisão. Um dos seus filmes mais famosos é *The Lizard* (*Marmoolak*, 2003, Kamal Tabrizi), sobre um *mullah* desonesto. O filme foi permitido pela censura, mas após sua primeira semana de exibição, os censores perceberam que haviam cometido um erro e acabaram censurando-o, mas *The Lizard* já estava muito conhecido e as cópias piratas estavam espalhadas pela cidade. Parastui interpreta Reza Mesghali conhecido como Reza - o Lagarto, um ladrão, que para fugir da prisão veste os trajes de um clérigo, foge para uma pequena cidade e começa a pregar do seu jeito, até conseguir uma diversidade de seguidores, que não imaginam estar sendo enganados.

Temos pouco acesso a esses filmes, pois não são selecionados para os grandes festivais internacionais, então se tornam muito restritos ao público iraniano.

Alguns lançamentos recentes do cinema comercial iraniano:



Figura 12 – Cartazes dos filmes *Yek Bamo do hava* (Ramin Gal Sarkhi, 2010), *Ezdevaj Dar Vaghte Ezafeh* (Said Soheili, 2009), *Khabe Leila* (Mehrdad Mir Falah, 2010) e *The Kingdom of Solomon* (Molke Soleiman, Shahriar Bahrani, 2010)

Já o “cinema de arte” goza de audiência internacional significativa, embora muitos não consigam espaço para exibí-los dentro do país. Esses filmes não atraem muito público no Irã por serem considerados mais lentos, por serem produções de baixo orçamento, por terem finais, muitas vezes, abertos e por usarem atores não profissionais. É um cinema tido como mais autoral, que não visa somente o entretenimento, mas debate questões sociais seja com o uso de metáforas, seja explicitamente.

Esse cinema tem raízes no período pré-revolucionário, como vimos anteriormente, a partir do cinema *motefavet* ou *New Wave*, como ficou conhecido internacionalmente. Era um cinema que ia contra o cinema comercial pró-xá e a valorização da moral ocidental. O cinema de arte que passou a ser realizado após a revolução manteve o mesmo princípio de debater as questões sociais e se inserir no cotidiano da população.

Com a intervenção do Estado, alguns artistas tiveram que usar mecanismos para que pudessem driblar a censura, como o uso de metáforas e subterfúgios. O limite imposto fez nascer uma nova geração de cineastas preocupados em retratar a realidade de maneira poética, como Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Jafar Panahi, Majid Majidi, entre outros.

Criou-se, contudo, uma nova estética, muito próxima do cinema neorealismo italiano, com o uso de locações reais; pouca iluminação ou nenhuma; o comprometimento com as questões sociais; abordam temas simples, próximos do cotidiano; usam atores não profissionais; possuem um valor documental; uso de dialetos, entre outras características como veremos a seguir.

O neorealismo italiano surgiu em uma época que as produções estrangeiras e os filmes propagandistas invadiram o país, assim como o Irã. Cada movimento surgiu em seus respectivos países em um momento no qual a arte precisava apontar para a realidade desses povos. Algumas semelhanças marcam esses dois cinemas:

Temas cotidianos, do dia a dia das pessoas: Quando o cinema iraniano teve que se enquadrar aos preceitos islâmicos e ser um transmissor desses ideais um tipo de personagem surgiu nas telas iranianas: o povo. Seu sofrimento, as mazelas herdadas da dinastia Pahlevi e suas dificuldades passaram a ser retratadas nesse novo cinema. As

peessoas comuns puderam enfim ser representadas na tela, em temas simples, mas universais.

São filmes preocupados com o “sentimento dos humildes” (FABRIS, 1996, p. 66). Nessas películas as pessoas simples, com seus problemas cotidianos, são a fonte para os temas dos filmes. Seja a menina Aida de *O balão branco* (*Badkonak Sefid*, Jafar Panahi, 1995), que quer um peixinho para comemorar o ano novo persa ou o trabalhador Antonio Ricci de *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di bicicletti*, 1948, Vittorio De Sica), que tem sua bicicleta, seu único meio de trabalho, roubada. São pessoas comuns, com dificuldades comuns que passam a ser retratadas.

O amor, a amizade, as dificuldades cotidianas, dramas, muitas vezes baseados em fatos reais, são algumas questões levantadas por esses cinemas.

Uso de dialetos: Tanto a ditadura do Irã, quanto o regime fascista da Itália, impediam que os filmes usassem dialetos locais. O que a ideologia dominante pregava era que o cinema representasse um país coeso e unido. A partir desses movimentos cinematográficos, os dois países puderam ter seus dialetos locais representados no cinema através dos diálogos dos personagens. Na Itália temos *La terra trema* (1948) de Luchino Visconti, feito com os pescadores sicilianos: “Eles falam seu dialeto para expressar seu sofrimento e suas esperanças... Porque na Sicília, o italiano não é o idioma dos pobres” (LA TERRA TREMA, 1948).

Enquanto que no Irã, um dos maiores representantes do uso de dialeto no cinema iraniano é o filme *Bashu, the Little Stranger* (*Bashu, Gharib-e Kuchak*, Bahram Baysai, 1983), que narra a história de um garoto, que tem sua família morta durante a guerra Irã x Iraque, foge em direção ao norte do país e encontra uma mulher que passa a criá-lo como se fosse seu filho. No filme, toda a aldeia trata o garoto com preconceito, por ele ter a pele escura e por não falar a mesma língua que o restante da população local.

Elemento documental: que abordarei com mais profundidade no próximo capítulo. Tais filmes possuem traços de realidade, alguns são mistura de documentário e ficção, como no caso de *Salve o cinema* (*Salam Cinema*, 1995), no qual Mohsen Makhmalbaf

filma um teste de atores. *A Maçã* (Sib, 1998), da jovem diretora Samira Makmalbaf, filha do cineasta Mohsen Makmalbaf, era para ser um documentário, mas acabou por se tornar um longa-metragem. Parecido com o que aconteceu com o filme italiano *Roma Città Aperta* (1945), que deveria ter sido um documentário sobre Don Morosin, um padre fuzilado pelos nazistas, mas se transformou em um longa-metragem de ficção, porque lhe foi acrescentado aos poucos outros episódios e um enredo. “[...] 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, p. 238).

Elemento crítico: está presente em todos esses filmes. Há uma preocupação com o social, onde o microcosmo, retratado por uma pequena família ou um herói isolado, representa todo o macrocosmo da sociedade.

No cinema iraniano, principalmente dos anos 1980 e 1990, essa crítica era feita por meio de subterfúgios.

Os filmes neorrealistas tratam da guerra e suas consequências como: reforma agrária, desemprego, subemprego, exploração, pobreza etc.

Criança: As crianças se tornaram uma das personagens principais da cinematografia iraniana após a revolução islâmica. Muitos dos heróis e heroínas desse cinema são representados por meio delas e seus “humildes” problemas.

Sua representação sempre foi recorrente em muitos filmes ao longo da história do cinema mundial. Esses filmes geralmente eram focados na escola (principalmente abordando os conflitos entre alunos e professores), alguns baseados na infância do próprio cineasta, outros sobre a infância como um momento idílico da vida e outros que focam no desenvolvimento emocional e na descoberta da maioridade, sendo que a maioria deles acabava caindo em uma espécie de sentimentalismo e saudosismo (MACDOUGALL, 2006), “[...] quando adultos fazem filmes sobre crianças, os filmes são mais sobre a fronteira entre adultos e crianças do que sobre as crianças mesmo” (Ibidem, p. 73). O cinema iraniano se destaca por retratar a criança através de outra perspectiva, onde ela não aparece incidentalmente, mas sim como personagens principais e enfrentando situações

cotidianas através das quais podemos perceber alguns de seus dilemas interiores, que se tornam universais, “[...] o cinema iraniano talvez seja a única cinematografia nacional que oferece às crianças um papel central na sociedade” (Ibidem, 2006, p. 75).

As crianças já possuíam um papel importante no cinema iraniano desde as primeiras produções do Kanun.

No cinema iraniano pós-revolucionário, a sociedade passou a ser vista, principalmente, através do olhar dessas crianças. Diante de muitas normas que surgiram para enquadrar o cinema aos preceitos islâmicos, havia se tornado difícil a representação de personagens, então a criança se tornou um dos maiores símbolos do estilo de vida almejado pelos muçulmanos. As crianças incorporam muitos dos valores tradicionais que são apreciados em uma sociedade islâmica, como o amor à família, a pureza e a inocência.

Os enredos dos filmes iranianos passaram a focar-se nos dramas da infância, seja na epopeia de um garoto que percorre por diversos vilarejos para entregar o caderno de seu amigo em *Onde fica a casa do meu amigo?* seja nos irmãos de *Filhos do paraíso*, que têm que compartilhar um mesmo par de sapatos para poderem frequentar a escola.

O neorealismo também se serviu de crianças para protagonizar seus filmes. Uma diferença fundamental entre as crianças do cinema iraniano e do italiano é que no primeiro são vistas também como agentes da sociedade, já no segundo o papel delas como vítima de um sistema é preponderante.

O menino Edmund Koeler, retratado por Roberto Rossellini em *Alemanha, Ano Zero* (1947), talvez seja um dos exemplos mais perturbadores de como o sistema é capaz de corromper a infância. Na trama do filme, o garoto, influenciado pelo professor nazista, mata o pai e depois comete suicídio.

Tartarugas podem voar segue a linha de filmes que mostram que as crianças têm papel fundamental na sociedade. São elas que contam a história. Os adultos são retratados poucas vezes, mas quando aparecem, geralmente precisam da ajuda dessas crianças. Como o grupo de senhores que esperam que a personagem Satellite faça sua televisão funcionar para assistirem ao noticiário na esperança de ouvir sobre o ataque norte-americano.

MacDougall, que estudou como diversos filmes (documentários e ficção) representam a criança, percebeu que a maioria deles as abordava como “adultos em

miniaturas” e se esqueciam de que elas são seres sociais. “[As crianças] se movem dentro da sociedade como testemunhas e agentes, constantemente reimaginando e modificando-a” (2006, p. 86, tradução minha). E o que Ghobadi procurou representar foi essa criança como agente ativo na sociedade.

Muitas experiências pertencem apenas às crianças e muito do conhecimento que elas têm são passados de criança para criança, muitas vezes, sem o intermédio de um adulto. Antropólogos progressivamente têm reconhecido que crianças não são simplesmente socializadas passivamente pelos adultos para tornarem-se membros de uma sociedade dos adultos, mas são socializadas por outras crianças (MACDOUGALL, 2006, p. 78, tradução minha).

Tartarugas podem voar é focado nesse processo de socialização que se dá entre as próprias crianças. São elas que lutam por sua própria sobrevivência e a ausência da família e da escola como agentes socializadores é “suprida” pela convivência, que se dá tanto no ambiente de trabalho desses seres, quanto no dia a dia no campo de refugiados.

Satellite, personagem desempenhada por Soran, tem a função de reunir garotos para encontrar as minas, desarmá-las e revendê-las no mercado de armas. Ele age como um líder entre seu grupo de amigos. É ao redor de sua figura que as crianças do filme interagem. Suas atitudes servem como um modelo para os outros meninos, que procuram seguir seu exemplo.

A representação de crianças como agentes de uma sociedade através do cinema iraniano foi um dos motivos que fez essa cinematografia ser tão reconhecida internacionalmente.

Locação: A filmagem em ambientes naturais foi uma opção política de ambas as cinematografias. Os filmes antecessores, tanto do neorealismo italiano, quanto do cinema *motefavet* iraniano, filmavam em estúdios, procurando representar um Irã e uma Itália irreais, idealizados. As duas correntes (o cinema de arte iraniano e o neorealismo) exploram as paisagens naturais, os centros urbanos, os vilarejos.

Para o cineasta, a escolha por locação é uma afirmação cultural e às vezes, política, a qual consciente ou inconscientemente revela aspectos da identidade pessoal do/a cineasta assim como sua atitude em relação à cultura dominante. A locação e sua representação cinemática pelo/a diretor/a constitui o mundo de seus filmes. Eles refletem o estado da mente do/a cineasta, assim como das personagens, e podem servir como uma metáfora de sua situação cultural e emocional na hora de filmar (SAEED-VAFA, ROSENBAUM, 2003, p. 202, tradução minha).

Seu uso nos permite ver em qual contexto social essas pessoas e personagens⁴⁰ estão inseridas, propicia uma maior ilusão de realismo e são compatíveis com o baixo orçamento dessas produções.

Os filmes neorrealistas tanto valorizam a beleza das paisagens italianas quanto mostram os escombros deixados pela guerra. O cenário passa a ter uma função social, moral e psicológica.

No cinema iraniano, mesmo as cenas internas são feitas em locações e os diretores não usam iluminação artificial, somente a luz natural. Já o neorrealismo não se limitou ao uso de locações. Muitas cenas continuaram a ser realizadas em estúdios.

Plano-sequência: As tomadas mais longas, empregadas por esses cinemas, seguem o percurso das personagens. Os filmes são realizados quase que em plano-sequência⁴¹. O tempo estendido dos planos influencia na atuação dos “não” atores, pois proporciona maior liberdade na ação e na improvisação.

A prática de enquadramentos mais abertos permite contextualizar esse personagem no seu meio.

Diferente do cinema clássico que se preocupa com a fotogenia dos atores, focalizando-os muitas vezes em *close-up*, essa câmera do cinema iraniano pretende seguir o personagem em sua jornada, mostrando em qual ambiente ele está inserido.

“Não” atores: Para representar o povo, nada mais coerente do que servir-se de pessoas comuns, seja para representar seu próprio papel ou um criado pelo diretor. As

⁴⁰ Ver sobre a relação das personagens e dos atores com o cenário no capítulo V, p. 230.

⁴¹ O plano-sequência se dá quando não há montagem no interior de um plano. A ação se desenrola do começo ao fim, sem cortes.

razões para a escolha desse tipo de ator são tanto econômicas quanto estéticas e permite que o diretor alcance uma maior autenticidade.

A obsessão realista desse cinema exigia a atuação de pessoas que tivessem a ver com os personagens retratados. Esses “não” atores conferiam maior credibilidade ao personagem.

A profissão não é apenas uma contraindicação, ao contrário, mas ela se reduz a uma agilidade útil que ajuda o ator a obedecer às exigências da *mise-en-scène* e a penetrar melhor em seu personagem. Os não-profissionais são naturalmente escolhidos por sua adequação ao papel que devem desempenhar: conformidade física ou biográfica. Quando o amálgama tem êxito – a experiência mostra, porém, que isso só pode acontecer se certas condições, de certo modo “morais”, do roteiro forem reunidas – obtemos, precisamente, essa extraordinária impressão de verdade nos filmes italianos atuais (BAZIN, 1991, p. 240-241).

O neorealismo não ficou circunscrito ao uso de atores amadores, personalidades como Aberto Sordi, Anna Magnani, Giulietta Masina, Sofia Loren, Aldo Fabrizi, Vittorio Gassman, Gina Lollobrigida etc. estrelaram muitas dessas produções. Para Bazin (1991) o realismo não é marcado pelo profissionalismo do ator, mas sim pela negação do princípio da vedete.

Na maioria dos filmes realizados sob esse movimento, as pessoas comuns começaram a representar papéis triviais, sobre situações cotidianas. Os “não” atores se tornaram fundamentais nesse tipo de cinema, onde as pessoas se identificam com a história e com a personagem e não com o ator.

No cinema italiano em geral, e no neorealista em particular, interessava-me o fato de os personagens representados serem semelhantes aos que me cercavam: minha família, meus amigos ou vizinhos. Um dos primeiros filmes italianos que vi era com Totó: quando ele apareceu na tela, percebi imediatamente que era idêntico a um conhecido meu (KIAROSTAMI, 2004, p. 197).

Em *La terra trema*, Luchino Visconti filmou os verdadeiros pescadores da Sicília. Nos créditos iniciais do filme, Visconti alerta a audiência:

Estrelando: Pescadores sicilianos. Os eventos desse filme ocorrem na Itália. Na ilha de Sicília para ser mais exato. No povoado de Acitrezza, próximo à Catania, no Mar Jônico. É a mesma velha história, homens explorados por homens. Há casas, ruas, barcos e gente de Acitrezza. Todos os atores foram escolhidos entre as pessoas do povo. Pescadores, agricultores, pedreiros, e comerciantes de pescado (LA TERRA TREMA, 1948).

O elenco de *Ladrões de bicicleta*, não possuía nenhuma experiência no teatro ou no cinema. O menino foi descoberto na rua e o operário era um homem comum. Segundo Bazin era preciso que o operário fosse tão anônimo quanto sua bicicleta (1991, p. 273).

No próximo capítulo, abordo os “não” atores no cinema iraniano.

Essas são as características que as duas cinematografias têm em comum, que considero como sendo as principais, e que correspondem aos filmes do chamado “cinema de arte iraniano”. Essas convenções surgiram da necessidade de se criar uma nova maneira de se fazer cinema onde o humano se sobrepunha ao material e aos valores ocidentais. E também porque foi preciso criar um cinema que favorecesse a atuação dos “não” atores, que não dispõem de uma técnica de treinamento.

Foi nesse contexto do cinema de arte que surgiram também os diretores Bahman Ghobadi, Jafar Panahi e Mohsen Makhmalbaf.

Bahman Ghobadi trabalhou como assistente de direção em *O vento nos levará* (*Bad ma ra khahad bord*, 1999) de Abbas Kiarostami. Atuou também como ator, é ele quem está dentro da cova e que nunca vemos, somente ouvimos sua voz. Ghobadi já havia realizado mais de 30 curtas-metragens para a Young Cinema Society antes de seu primeiro longa-metragem *Tempo de embebedar cavalos* (*Zamani barayé masti asbha*, 2000). Nasceu em Baneh, cidade que fica no Curdistão iraniano, quase fronteira com o Iraque e sempre voltou sua atenção para seu povo sofrido. Ghobadi foi o primeiro a realizar um filme em língua curda.

Jafar Panahi começou sua carreira como diretor de documentários para a televisão iraniana. Ele também trabalhou como assistente de direção de Kiarostami, primeiro em *Através das Oliveiras* (*Zire darakhatan zeyton*, Abbas Kiarostami, 1994) e depois em *O*

vento nos levará. Fez seu primeiro longa-metragem em 1995, *O balão branco*, a partir de um roteiro que ele havia ganhado do amigo Kiarostami.

Mohsen Makhmalbaf foi um militante ativo da revolução. Chegou a criar um grupo de guerrilha, junto com seus outros amigos adolescentes e após um evento fatídico, no qual ele apunhalou um oficial da polícia do xá, foi preso. Permaneceu por seis anos na prisão e foi solto durante a onda de protestos pré-revolucionários, em 1978. Dirigiu seu primeiro filme em 1982, *Nasuh's Repentance (Tobeh-ye Nasuh)*.

O período em que houve um ápice na produção cinematográfica iraniana, tanto em relação à qualidade quanto à quantidade compreende, principalmente, o final dos anos de 1980 e toda a década de 1990. Esse foi o momento em que o Irã mais produziu filmes considerados parte de um cinema de arte, sendo também quando essa cinematografia se tornou conhecida internacionalmente. Esses filmes continuam a ser produzidos atualmente, mas em menor número, com um viés diretamente político e sem usar metáforas, como veremos adiante.

Mohammad Khatami, que havia sido ministro da cultura, ganhou a eleição à presidência, em 1997, por seu discurso moderado e com a promessa de uma maior abertura política e cultural em seu país. Durante seu primeiro mandato, tendo como Ministro da Cultura e Orientação Islâmica Ataollah Mohajerani, houve um abrandamento nas regras que regiam a censura e alguns filmes banidos anteriormente puderam ser exibidos, como *Lady* (1998) de Dariush Mehrjui e o polêmico *Snowman* (1994) de Davud Mir-Baqeri, sobre um iraniano que vive em Istambul e pretende conseguir um visto para os EUA, vestindo-se de mulher e enganando um americano com o qual pretende se casar:

Essa comédia popular não corresponde exatamente aos valores islâmicos e inclui assuntos tabus como um ator interpretando um papel feminino e se vestindo como uma mulher atraente, o suicídio de uma mulher muçulmana e a presença de personagens dos *film farsi* (DEVICTOR, 2006, p. 73, tradução minha).

Apesar do governo de Khatami ser considerado menos conservador e mais aberto às influências ocidentais, diversos filmes não conseguiram autorização para serem exibidos dentro do país. Um deles foi *O círculo (Dayereh, 2000)* de Jafar Panahi, que aborda a

questão feminina. Este filme trata de questões tabus no Irã, como prostituição, aborto e honra, ao fazer um retrato da vida de um grupo de mulheres que acaba de deixar a prisão por causa de um indulto, mas pretende fugir. Quando Panahi apresentou o argumento para as autoridades, ele recebeu uma nota D, que proibia sua exibição dentro do país. Se seus outros filmes não tivessem recebido A e B, ele nunca poderia ter feito este filme. Mesmo assim, ele não conseguia permissão para filmá-lo. Após nove meses de tentativas, acabou conseguindo a autorização. Filmou rapidamente com receio de que o ministério mudasse de ideia e conseguiu concluir o filme, que nunca foi exibido em seu país, mas conquistou festivais mundo afora.

Outros filmes como *Prisão de Mulheres (Zendan-e Zanan, Manijeh Hekmat, 2002)* e *Dez (Ten, Abbas Kiarostami, 2002)*, por exemplo, também foram proibidos no país por tratar temas considerados tabus, como homossexualidade, submissão e divórcio.

O cinema que aborda questões sociais é visto pelo governo como um “cinema político, subversivo”, que contraria os princípios islâmicos e vai contra a ordem vigente. A pesquisadora Alessandra Meleiro (2006) os denomina de “filmes de intervenção social”. São obras que retratam, por exemplo, as mulheres, a própria censura, a música, o divórcio, a honra, o aborto e outros temas considerados tabus.

A eleição de Mahmud Ahmadinejad, considerado ultraconservador, para presidente da república em 2005 surpreendeu, em um país onde a maioria da população pedia reformas e maior liberdade de expressão. Em 2009, ele foi reeleito, em um pleito onde uma grande percentagem de eleitores iranianos o acusou de fraude e fizeram diversas manifestações nas ruas, em que muitos acabaram sendo mortos.

Desde a primeira vez que chegou ao governo, Ahmadinejad mostrou-se “linha dura” em relação à cultura em seu país. No início de 2006, o presidente proibiu todos os filmes e músicas estrangeiros, feministas e de propaganda pró-Estados Unidos, que incentivassem a violência, o consumo de drogas ou que defendessem a opressão mundial.

Os atos de censura não se limitaram à produção cinematográfica, mas interferiram na vida de atores e diretores que passaram a ter que pedir autorização para deixar o país, com o intuito de participar de festivais internacionais ou até mesmo de produções estrangeiras.

Um claro exemplo foi o incidente ocorrido com a jovem atriz Golshifiteh Farahani, consagrada no Irã e que participou do filme *Rede de Mentiras* (*Body of Lies*, 2008) de Ridley Scott. As autoridades iranianas ficaram insatisfeitas por ela ter atuado no filme e se enfureceram ainda mais quando a viram, em vídeos na Internet, sem o *hijab* na *première* em Nova York. Quando Golshifiteh chegou ao Irã, teve seu passaporte confiscado, ficou impedida de deixar o país, até mesmo para participar de festivais internacionais, inclusive no Brasil. Até que foi obrigada a deixar casa, família, amigos e carreira, ao fugir do Irã e ir para a França, onde vive atualmente.

Dois dos mais premiados e consagrados diretores iranianos, dos quais alguns trabalhos analiso nesta dissertação, Bahman Ghobadi e Mohsen Makhmalbaf também foram obrigados a deixar o Irã. Ghobadi realizou, em 2009, o filme *Ninguém sabe dos gatos persas* (*Kasi Az Gorbehaye Irani Khabar Nadareth*), onde percorre todo o cenário da música *underground* de seu país, via duas personagens chave, a cantora Negar e seu companheiro, o músico Ashkan. Juntos, pretendem participar de um festival de música europeu. Para isso eles precisam encontrar mais integrantes para a banda e contam com a ajuda de Hamed para conseguir vistos e passaportes falsos. Hamed lhes apresenta diversas bandas *undergrounds* iranianas. Com passaportes originais eles não conseguiriam permissão para deixar o país por causa do estilo de música que tocam e também porque para qualquer rapaz poder deixar o país ele tem que ter servido ao exército iraniano.

O governo não havia concedido permissão para a realização do filme, por tratar da própria censura, por mostrar o “submundo” da música proibida no Irã e por exibir mulheres cantando desacompanhadas. Ghobadi exibiu seu filme em diversos países, ganhou o prêmio *Un Certain Regard* em Cannes, em 2009, mas acabou sendo preso pelas autoridades iranianas. Quando enfim foi solto, foi obrigado a deixar o país.

Mohsen Makhmalbaf deixou o Irã em 2004, em protesto à pressão e à censura. Muitos de seus filmes foram banidos no Irã. Ele havia participado ativamente da luta contra o governo do xá e contribuiu para a Revolução Islâmica.

O cineasta Jafar Panahi também foi preso sem acusação formal em 28 de fevereiro de 2010 e foi solto dois meses depois, após pagar fiança. Seu caso ainda está em julgamento.

Mesmo com a saída de grandes diretores do Irã, o país produz um grande número de filmes anualmente, sendo a grande maioria composta por filmes de propaganda pró-governo.

A censura iraniana pode impor suas restrições, mas a riqueza e a diversidade de sua cinematografia não perde seu valor, muito pelo contrário, os recursos de que ela se utiliza para narrar suas histórias é o que torna esse cinema tão atrativo.

A “islamização” do cinema foi a grande responsável pela criação da nova forma de se fazer filmes que o Irã adotou e também pelo uso dos “não” atores. Quem são esses seres que se tornam personagens de cinema, sua importância e suas histórias, que se tornaram inspiração para os filmes escolhidos, serão discutidos no próximo capítulo.

CAPÍTULO III - TODOS PODEM VOAR

Se você quer que o público acredite em seu filme você deve trazer elementos da realidade, tais como locais reais e histórias reais. Se não é real, então os atores amadores que atuam nos meus filmes não serão capazes de atuar bem. Eles atuam assim porque é sua própria história e porque eles já passaram por isso (GHOBADI, 2004).

3.1 - Os “não” atores do cinema iraniano

Em *Salve o cinema* uma das garotas pergunta: “Então, nós somos atrizes ou não?”, Makhmalbaf responde: “O que você acha?”. A garota termina: “Eu não sei... Acredito que me tornei uma atriz. Eu já fiz o meu papel. Uma atriz pode atuar mal e ainda assim ser uma atriz”.

Essa é a pergunta que o filme lança. **O que é um ator?** Representar o próprio papel faz de uma pessoa um ator ou não?

Não podemos designar se uma pessoa é ou não ator se não estudarmos o contexto: “Não se pode discutir um único quadro sem se referir aos outros, pois é somente dentro de um padrão de relações que um determinado fenômeno ocorre” (SCHECHNER, 2004, p. 18, tradução minha).

Em sua etimologia, a palavra ator vem do latim *actore* e significa “aquele que faz” “que representa” (MACHADO, 1952). Um ator é o “agente do ato”, “aquele que representa em espetáculos” (CUNHA, 1982).

Em farsi, as palavras usadas para designar “ator” podem ser *honarpisheh* (هنرپیشه) ou *bAzigar*⁴² (بازیگر) e significam ator ou performer, aquele que brinca. Atuar, por sua vez é *bAzigari* (بازیگری) e jogar ou brincar, *bAzi kardan*. No farsi, alguns verbos são seguidos de *kardan* (کردن), que significa fazer (*do*, em inglês), portanto *bAzi kardan*, literalmente significa fazer jogo, fazer brincadeira. Todos vem da raiz *bAzi*, que quer dizer jogo, brincadeira⁴³.

⁴² Na transliteração do farsi, a letra *alef* (آ) geralmente é grafada com *A* (maiúsculo) ou com um traço em cima *ā* ou duas vezes *aa*, para se diferenciar do *a* que é uma vogal curta, apenas um acento. Por exemplo, a palavra *mAst* (ماست) significa iogurte, já a palavra *mast* (مست) significa bêbado.

⁴³ De acordo com as aulas de farsi ministrada por Shekoofeh Jimenez.

Se um ator é aquele que age, brinca ou representa, então todos nos filmes são atores, pois estão representando um papel, igual ou diferente do que desempenham na vida cotidiana. Eles estão em uma situação onde o cenário, os equipamentos cinematográficos, as relações que se estabelecem, o método pelo qual são dirigidos e mesmo o fato de estar dentro de um filme contribuem para eles agirem *como se*. O ator é alguém que brinca, de ser ele mesmo ou de ser outro.

Tudo os leva a serem vistos como atores. “O fato de serem não profissionais não impede que tenham que atuar, isto é, representar uma ficção, mesmo se essa ficção se parece com sua existência real e se, com isso, sejam obrigados a se dobrar às convenções da representação” (AUMONT et al., 2009, p. 139).

Muitos se referem aos atores amadores como não-atores ou atores não profissionais. Eu preferi usar o termo “não” ator, com o não entre aspas, para reforçar minha convicção de que mesmo que não sejam profissionais, nos filmes eles são atores. Não são atores profissionais que têm técnica própria, mas são atores, muitas vezes, de seu próprio papel, representando personagens de si mesmo, como se fossem espelhos.

Mas o espelho é também um lembrete dissimulado da natureza da ilusão filmica, uma hábil referência ao espelho (distorcido?) apontado para a natureza – especialmente em filmes onde *performers* reencenam eventos de suas próprias vidas, ou espelhos de suas imagens privadas e existência para todos verem (CARDULLO, 2004, p. 64, tradução minha).

Às vezes, uso também o termo *performer*, e procuro aproximar essa atuação, principalmente em *Salve o cinema* e em alguns momentos de *Close-up*, das artes performáticas, onde as pessoas lidam com uma experiência real (LEHMANN, 2007). “Muitas vezes, o ator do teatro pós-dramático não é mais alguém que representa um papel, mas um *performer* que oferece à contemplação sua presença no palco” (Ibidem, p. 224). Para Lehman, o performer é alguém que não representa um personagem e sim se apresenta em determinada situação (performance).

Peter Brook também faz essa diferenciação entre o ator e o *performer*, sendo que o primeiro, para ele, habita uma personagem fictícia, enquanto que o *performer* permite que

sua individualidade floresça diante do público (BONFITTO, 2010; WILLIAMS, 1991; PAVIS, 1996).

Luciana Lyra vê o *performer* “como centro criador” (LYRA, 2005, p. 24), responsável por suas ações e falas. “O *performer*, diferentemente do ator de teatro convencional, que representa ou ‘vive’ um personagem restrito a uma dramaturgia pré-estabelecida, atua num espaço mais aberto ao jogo, ao improvisado, à espontaneidade, ao risco, à própria vida” (Ibidem, p. 96). Luciana Lyra, assim como Renato Cohen atribuem ao performer todo o ato de criação, tornando-se um autor-*performer*: “[...] o *performer* se distingue do ator por acumular atuação e autoria e não apenas ‘ventrilocar’ um personagem/autor” (COHEN, 1992, p. 83). E para Cohen, esse *performer* estabelece relações com *personas* e figuras e não com personagens. Ao contrário do que atribui Schechner, que acredita que: “*Performers* algumas vezes interpretam eles mesmos e às vezes interpretam personagens” (SCHECHNER, 1985, p. 45, tradução minha).

Na atuação em performance, a busca da persona se dá a partir do próprio *performer*, não de uma dramaturgia pré-concebida. É um processo radical, comumente impulsionado por um movimento de “extrojeção” do atuante, porque liberta o ego para a definição de roteiro ou do tema para representação de partes de si mesmo, sua visão de mundo, sua pessoa (LYRA, 2005, p. 99).

Sendo assim, podemos considerar que esses “não” atores iranianos são ao mesmo tempo *performers* e atores (*atores-performers*), pois em certas situações, quando improvisam, por exemplo, tornam-se coautores e também são atores, pois seguem uma direção. Sua performance oscila entre uma “atuação” e uma “não-atuação”.

Lehmann (2007) analisa os conceitos de Michael Kirby, que propõe uma distinção entre “atuação” e “não-atuação” (*acting, not-acting*), sendo que na atuação há a necessidade de uma matriz, um texto, por exemplo, ou a mimese. Já a não-atuação não requer um referente, ela se torna uma experiência vivenciada pelo *performer* no momento de sua ação. Ele ainda completa com mais duas categorias, a primeira representa um estado onde o ator sente a necessidade de se comunicar e participa emocionalmente, denominada “atuação simples” (*simple acting*) e quando se acrescentam ficções nessa atuação, o ator realiza uma

“atuação complexa” (*complex acting*). Essas ficções são representadas pelo texto dramático ou pela mimese. E ainda completa que o *performer* “se move principalmente entre a ‘atuação simples’ e a ‘não-atuação’” (LEHMAN, 2007, p. 225).

Por causa do método de direção, que irei abordar no próximo capítulo, são raríssimas as vezes em que esse “não” ator ou *performer* realiza uma “não-atuação”. Ele oscila entre uma “atuação simples” e até mesmo uma “atuação complexa”.

3.1.1 Todos são atores no drama xiita

Considerado o centro da fé xiita, o martírio do imã Hussein é um luto praticado por todos os crentes.

O episódio da morte de Hussein, neto do profeta Mohammad, ficou conhecido como a “tragédia de Karbala” e começou a ser encenado no século X. Esse drama ainda hoje é performado em diversas regiões do Irã, Iraque e Índia, onde se encontram os muçulmanos xiitas.

Hussein foi morto em 680, na cidade persa de Karbala (hoje essa cidade se situa no Iraque), pelos soldados do califa Yazid, por causa da sucessão da liderança islâmica. Seu assassinato, de seus companheiros e de sua família, é narrado de forma trágica e Hussein é visto como mártir pelos xiitas, pois o imã se recusara a se entregar e a renunciar a liderança. Hussein e sua caravana teriam sido rendidos pelos soldados de Yazid no primeiro dia do mês de Muharram⁴⁴, desde então, ao recusar a aliança com o califa, teriam sido privados de água e sofrido maus tratos, e seus companheiros e família assassinados, até que no 10º dia do mês, teria sido morto por golpes de facas e cavalos destrincharam seu corpo. Ele teve a cabeça decepada e enviada ao califa em Damasco (CANETTI, 2005).

Ta'zieh (تعزیه) é a teatralização desse martírio e é realizada no mês de Muharram. As encenações e os rituais que compreendem a performance do *Tazieh* duram vários dias.

Segundo a opinião de Willem Floor, um estudioso do teatro iraniano, o drama xiita pode ter sido modelado a partir da paixão de Siyavosh, personagem do drama épico pré-islâmico *Tragedy of Siyavosh*.

⁴⁴ Primeiro mês do calendário islâmico, considerado sagrado para todos os muçulmanos.

A performance é dividida em duas partes. Uma delas é a encenação do martírio, feita com atores profissionais e amadores, realizada em palcos (*takias*), cada dia representa a morte de um seguidor de Hussein e de seus familiares, inclusive esposa e filhas. A outra parte é ritualística, chamada *Ashura* (ou *Ashoora*), uma procissão que acontece nas ruas no 10º dia, data que marca a morte de Hussein.

Nessa performance, mesmo na parte realizada nos palcos, não há a ilusão da quarta parede, são os atores (profissionais ou não) que se mostram como tal. Eles recebem o texto das mãos do diretor⁴⁵ e o interpretam com ele na mão. Nos palcos onde os dramas são encenados não há coxia, assim os atores que não estão representando durante aquela cena, continuam na presença do público. Muitos personagens usam máscaras e há uma simbologia própria: um pote de água, por exemplo, representa todo o Rio Eufrates (RUBIN, 2005; ALE-MOHAMMED, 2001). Os iranianos estão acostumados com as convenções que atravessam gerações. Isso não provoca um distanciamento do público, muito pelo contrário, o envolvimento que há entre a plateia e a performance é tão intenso que os espectadores participam ativamente, como vimos anteriormente, e passam a ser também atores, pois revivem o drama de Hussein, como se todos fossem o mártir. Nas ruas, vestidos de preto, com os peitos nus, homens e meninos saem ao som de tambores e num ato de fé e lamentação batem correntes contra o próprio peito e costas, até sangrarem. Alguns participantes amarram fitas coloridas nas testas com as cores verde (que representa o Islã), vermelha (sangue) e preta, que é a cor que os descendentes do profeta usavam. O branco também é usado e representa a cor da mortalha do mártir. O ápice do envolvimento acontece no *Ashura*, dia em que os iranianos praticam o ritual de expiação, todos saem às ruas, em grandes procissões, como se fosse o cortejo fúnebre de Hussein.

Essas procissões são tidas como gestos revolucionários, em um país onde a população não pode se manifestar. Os iranianos aproveitam esse dia do ano para protestar contra os problemas da sociedade. Durante a dinastia Pahlavi a encenação do drama xiita foi banida, por representar um ato revolucionário, por causa da grande participação pública.

⁴⁵ O diretor da performance do *Tazieh* é chamado de *mo'in-al-boka* (aquele que ajuda a trazer lágrimas) (Cf. RUBIN, 2005, p. 246).

No ano de 2009, por exemplo, no dia de Ashura, os iranianos saíram às ruas para clamar por justiça após a reeleição do presidente Ahmadinejad.

Nelas, os iranianos são atores e *performers*, representam Hussein e se representam, em um ato, além de religioso, expiatório, revolucionário e lúdico.

3.1.2. O ideal do ator

No *site* Makhmalbaf Film House há um alerta para aqueles que querem ingressar na profissão:

Não se esqueça de que o número de pessoas interessadas em atuar no Irã é tão grande e o número total de filmes produzidos no mundo não é suficiente para tanta gente. Pelo menos 3.000 filmes são feitos anualmente no mundo e cerca de 60 a 80 filmes são feitos no Irã. Enquanto o número de pessoas interessadas em atuar atinge dezenas de milhares. Estamos sempre preocupados com o fracasso dessas pessoas em um ambiente que carece de equilíbrio entre oferta e demanda. Naturalmente, a maioria permanece impedida de atuar (MAKHMALBAF FILM HOUSE, tradução minha).

O número de pessoas à procura de um papel no cinema é significativo. E a produção não corresponde às expectativas. *Salve o cinema* debate essa questão. O que motiva uma pessoa a querer ser ator? Qual é a ilusão criada que faz as pessoas imaginarem que suas vidas seriam bem melhores se elas tivessem os 15 minutos de fama? O que o cinema representa para elas? O que é o estrelato? Segundo Makhmalbaf, “[...] essas pessoas querem ter um papel cultural⁴⁶” (MAKHMALBAF, 1995b, p. 52, tradução minha).

O que eles queriam era ter a imagem representada na tela, muitos viam na figura de Makhmalbaf uma oportunidade de mudança e até uma possibilidade de deixar o país, como no caso de Shaghayeh Djodat que pede para Makhmalbaf contratá-la, pois tem esperança de que, ao participar do filme, ela poderia ter a chance de reencontrar o grande amor da sua vida que havia deixado o Irã, caso o filme fosse selecionado em algum festival na França.

⁴⁶ No Irã, com a censura rígida, que controla todos os meios de expressão, a população sente-se carente de ter um papel expressivo na sociedade.

Em *Salve o cinema*, Makhmalbaf procura desmistificar o cinema. O filme discute as relações de poder, manipulação e representação. Esse filme faz parte da trilogia sobre o cinema que Makhmalbaf realizou. Os outros filmes são: *Once upon a time, Cinema* (*Naseruddin Shah, Actor-e Cinema*, 1991) e *The Actor* (*Honarpisheh*, 1992). O primeiro deles é sobre o cinema na era Qajar e o primeiro cinematógrafo. Nele Makhmalbaf mistura cenas filmadas com projeções de filmes da época. No enredo, o sultão apaixona-se pela imagem de Golnar, a atriz de *The Lor girl* (*Dokhtar-e Lor*, 1934, de Abdul-Hossein Sepanta). A figura espectral sai da tela para viver no mundo do sultão e é obrigada a se juntar ao seu harém. Esse filme é uma crítica à censura na época dos Qajar, em uma sequência os roteiros são cortados com uma guilhotina. Em *The actor*, Makhmalbaf enfoca um ator de filmes comerciais que tenta provar que pode trabalhar em filmes de arte, mas acaba sendo escalado somente para produções baratas. O universo do filme é onírico, inclusive os cenários, com referências diretas ao cinema. Ambos foram realizados com atores profissionais. Diferente de *Salve o cinema*, que foi totalmente realizado com pessoas comuns.

Em uma das cenas de *Salve o cinema* Makhmalbaf pergunta a um grupo de rapazes com qual ator eles se parecem. Um dos rapazes se acha parecido com Motti, ator iraniano da década de 1960, que representava o papel de gangster e gigolô, e outro homem se acha parecido Akbar Abdi, que surgiu após a revolução, a maioria se acha parecida com atores famosos norte-americanos como Alain Delon, Arnold Schwarzenegger e Paul Newman⁴⁷. É esse ideal de ator (*star*) que está enraizado na imaginação da maioria das pessoas e é esse objetivo que muitos deles pretendem atingir quando se propõem a participar de um filme. A esperança de se tornarem grandes estrelas de cinema.

No mesmo filme, quando Makhmalbaf diz à outra moça que o papel que ela irá representar é o dela mesmo ela desiste. Não são todos que gostam de representar seu próprio papel. Muitos acham que vão “incorporar” um personagem, mas isso não existe. É sempre o ator em uma situação imposta agindo como se fosse esse personagem.

⁴⁷ Nos últimos anos, os ídolos estrangeiros que fazem sucesso entre os adolescentes no Irã são Shakira, Leonardo de Caprio, Brad Pitt, entre outros. Os nacionais são os que vimos na p. 74.

A necessidade de ser outro, de sair de seu papel cotidiano levou também a família de *Close-up* a ser ludibriada. Octavio Paz, em seu diálogo entre arte e magia, fala desse “poder de metamorfose” que a arte proporciona. “Sabemos que nosso ser é sempre sede de ser ‘outro’ e que só seremos nós mesmos se somos capazes de ser outro” (PAZ, 1974, p. 32, tradução minha). E esta mesma necessidade foi capaz de fazer com que eles reencenassem o que acabara de ocorrer, mesmo que esta representação remetesse a uma imagem negativa, de ingenuidade.

No filme de Kiarostami, percebemos que ninguém tem a vida que gostaria de ter. Sabzian é o primeiro deles. A família também não se mostra muito contente com seus papéis na sociedade. O patriarca da família Ahankhah é um coronel aposentado que não exercia sua profissão há mais de dez anos, o filho Mehrdad reclama que se formou em engenharia e está há seis meses desempregado, o outro, também formado engenheiro, trabalha em uma padaria. A filha, segundo depoimento dos pais, está tentando uma vaga na universidade. Até o taxista, que era piloto de avião está agora guiando carros. E essa história só se tornou pública por causa do desejo do jornalista se tornar tão famoso quanto a italiana Oriana Fallaci⁴⁸.

São pessoas procurando significado para suas vidas. É essa necessidade de respeito, de reconhecimento, da criação da pessoa ideal e de saírem do marasmo de suas vidas que contribuiu para que eles quisessem participar de um filme (tanto no de Sabzian-Makhmalbaf⁴⁹, quanto no de Kiarostami).

Ter a própria imagem talvez permita escapar ao fluxo ininterrupto, ao magma anônimo do qual fazemos parte, ser escolhido, distinguido, diferente da massa dos sem nome desta terra. [...] e se todos desejam ser fotografados a fim de ter a prova visível, ao mesmo para si mesmo, de que existem, qual existência superior, qual prestígio não lhes caberá caso se tornem visíveis a todos, aparecendo na tela, no cinema (ISHAGHPOUR, 2004, p. 101).

⁴⁸ Oriana Fallaci foi escritora e jornalista. Ficou famosa por seu ataque ao Islã e por reportagens que fez com personalidades mundiais como Aiatolá Khomeini, Ghandi etc.

⁴⁹ Ver Capítulo V, p. 206.

Abbas Kiarostami conta, no workshop que realizou em 2004, que quando Sabzian apareceu na casa da família Ahankhah para filmar *Close-up*, ele não queria entrar por ter enganado a família. O argumento que Kiarostami usou e fez com que o rapaz entrasse novamente na casa foi de que Sabzian estava lá agora com sua própria equipe de filmagem e que ele estava realizando o que prometera para a família. Estava lá fazendo um filme, onde todos seriam os atores. O pai da família não estava contente em fazer um papel negativo (seu papel, de quem havia sido enganado), mas acabou aceitando para ter sua imagem vista por meio do cinema, o que na verdade eles tanto queriam e por isso haviam aceitado a aproximação com um “diretor de cinema”. Kiarostami conseguiu com que todos representassem a si mesmo na tela.

Todos têm a necessidade de contemplar a própria imagem, porque só com ela podemos acreditar em nós mesmos e tomar consciência de nossa existência. Mas é preciso ainda lembrar o seguinte: o cinema respondia ao desejo, comum a cada ser humano de tornar-se outro. Não era apenas Sabzian, mas também as crianças da família Ahankhah que não tinham vontade de ser elas mesmas, de assumir seu verdadeiro eu; elas o repeliam para voltarem-se a um eu ideal (KIAROSTAMI, 2004, p. 229).

Muitas pessoas têm uma imagem idealizada do que é ser um ator. Imaginam essa profissão com o glamour que a mídia transmite. Acham que atuar é viver outras vidas, representar papéis que, de uma forma ou de outra, são diferentes de sua vida cotidiana. Esperam que após atuarem em um filme se tornem celebridades, referências para a sociedade.

A estrela age, não só como padrão-modelo, alguém que o espectador possa imitar vestuário, penteado, comportamento, jeito de falar, se vestir, amar etc., mas ela inspira também que as pessoas queiram se tornar como elas na profissão.

Da mesma forma que o não-ator e o ator especializado, a estrela é um tipo expressivo. O que a diferencia deles é seu caráter superior e ideal, que faz dela um arquétipo. Da mesma forma que o ator especializado e o não-ator, e diferentemente do ator de composição no teatro, a estrela de cinema representa sua própria personalidade, ou seja, a da personagem ideal naturalmente exprimida pelo seu rosto, sorriso, olhos, corpo (Asta Nielsen, Mary Pickford, Lillian Gish, Valentino) (MORIN, 1989, p. 91).

Mas não é esse tipo de ator que vemos nesses filmes (objetos da análise). Os “não” atores desse cinema estão realmente inseridos no contexto das histórias e, na maioria das vezes, os enredos são construídos conforme personagens reais como no caso de Hussein Sabzian de *Close-up*. Outro filme de Kiarostami que foi baseado em um personagem real foi *Através das oliveiras* (*Zir-e derakhtan-e zeytun*, 1994). A ideia para esse longa-metragem surgiu quando uma das atrizes que atuava em *Vida e nada mais ou E a vida continua* (*Zendegi va digar hich*, 1992), disse para Kiarostami que não queria mais filmar, pois o rapaz Hossein que também trabalhava no filme a havia pedido em casamento e ela o recusara. Kiarostami escreveu então o argumento de *Através das oliveiras* a partir dessa história.

Os enredos de seus filmes podem ser também baseados em fatos cotidianos, que não tenham surgido da vida de um ator específico e, mesmo assim, ele prefere o uso dos não atores.

Eu devo enfatizar que nós escolhemos esses “não” atores por causa de suas fortes semelhanças com as personagens que havíamos construído / imaginado. Como “não” atores, seria improvável, talvez até mesmo impossível, que eles pudessem executar satisfatoriamente uma atuação como outra personagem. Em outras palavras, eles atuam muito bem em um papel e esse papel é a personagem de si mesmo (10 SOBRE DEZ, 2004b, tradução Natali Zarth).

Para esses personagens, que não são baseados na vida do próprio ator, os diretores realizam muitos testes. Para trabalhar com “não” atores o primeiro passo é fazer a escolha certa. Os atores são escolhidos por causa da sua personalidade, do tipo físico e da voz, que devem causar boa impressão nos espectadores.

Pessoas reais em ações cotidianas e corriqueiras também é a marca de Mohsen Makhmalbaf. Ele prefere trabalhar com “não” atores, e até membros de sua família viram atores de seus filmes, como sua filha Hana Makhmalbaf, que faz o papel dela mesma em

Um instante de inocência. Sua primeira esposa⁵⁰ atuou em *Once upon a time*, *Cinema*, em *The actor*, e em muitos outros.

Bahman Ghobadi trabalhou com “não” atores em todos os seus filmes e seguiu o estilo de Kiarostami, no trabalho de direção.

As crianças não representam no filme. Eles repetem seu verdadeiro papel na vida. [...] Eu não tenho orçamento para pagar *superstars*. Desde o meu primeiro filme eu uso atores amadores. E depois de todos esses anos, eu adquiri bastante experiência em como fazer amadores atuar como profissionais (GHOBADI, 2005^a, tradução minha).

Em seus filmes Ghobadi costuma usar pessoas inseridas em seu próprio contexto e *Tartarugas podem voar* foi feito exclusivamente com atores amadores e a maior parte do elenco é composto por crianças. “Nós sofremos horas no tempo frio, as filmagens na lama e nas montanhas. E, acreditem, o que essas crianças fizeram e suportaram em meus filmes, as crianças Hollywood nunca poderiam fazer. As crianças representam suas vidas. É por isso que elas parecem tão reais” (GHOBADI, 2005d, tradução minha).

Outro motivo que o leva a usar tais atores é a carência de profissionais no Curdistão. Ghobadi realizou vários testes com crianças locais, em sua maioria moradores nos campos de refugiados. Em meio aos escombros da guerra, sua equipe construía tendas improvisadas, que serviam como abrigo para realizar essas audições.

Em entrevista a Ron Wilkinson, ele pontua:

Foi um processo muito longo. Havia 300 pessoas para me ajudar com pré-produção. Como não existem atores profissionais na região, nenhuma indústria cinematográfica de qualquer tipo e nem mesmo um conceito de atuação, tivemos que encontrar nosso próprio elenco. Meu exército de pré-produção dirigiu de cidade em cidade com câmeras e tiraram fotos de muitas crianças que poderiam ser adaptadas para os papéis. Todas as crianças são do Curdistão iraquiano. A garota principal (Avaz Latif) vivia numa aldeia sem eletricidade, num ambiente muito rural. Soran Ebrahim

⁵⁰ Fatemeh morreu tragicamente, quando seus filhos ainda eram pequenos. Ela trabalhou em diversos filmes de Makhmalbaf, auxiliando-o nas mais diversas funções. Fatemeh não resistiu às queimaduras provocadas em seu corpo quando ela pegou fogo ao deixar cair óleo em sua calça feita de material plástico, ao tentar acender uma lamparina. Depois de um tempo, Makhmalbaf casou-se com a irmã de Fatemeh, Marzieh Meshkini, que se tornou diretora de cinema (Cf. DABASHI, 2001, p. 192-193).

(Satellite no filme) é a única criança que conhecia a televisão (GHOBADI, 2005c, tradução minha).

O fato de ter trabalhado com esse tipo de ator não quer dizer que ele não tenha trabalhado com atores profissionais. Em seu filme *Antes da lua cheia* (Niwemang, 2006), ele trabalhou com as atrizes iranianas Golshifteh Farahani e Hedye Tehrani, por exemplo. Atualmente, durante seu exílio, ele está filmando na Turquia o longa-metragem *Rhinos Season*, com a atriz italiana Monica Bellucci, o ator iraniano Behrouz Vosoughi (ator famoso antes da revolução), o cantor Arash e atores turcos consagrados.

Na entrevista que Ghobadi concedeu a Mamad Haghghat, vemos que, seja com atores profissionais ou amadores, o resultado que o diretor espera alcançar é o mesmo: “Mas mesmo que eu use não-profissionais, eu continuo a trabalhar com eles como se fossem verdadeiros profissionais. Eu os dirijo para que eles possam estar totalmente em sintonia com seus personagens” (GHOBADI, s/d a, tradução minha).

Jafar Panahi já havia trabalhado com “não” atores em seu primeiro filme *O balão branco* (*Badkonak Sefid*, 1995). Nele, a atriz principal, a garotinha Aida Mohammad Khani, que sai em busca de um peixinho para o ano novo persa, nunca havia realizado nenhum trabalho com cinema ou teatro. Em seus filmes posteriores Panahi repetiu a experiência de trabalhar com atores amadores. Já para o filme *O círculo* (*Dayereh*, 2000), uma das protagonistas foi a atriz Fereshteh Sadre Orafiy, que havia representado a mãe de Razieh, personagem de Aida em seu primeiro filme.

Para *O espelho*, Panahi convidou a irmã de Aida, Mina Mohammad Khani, para ser a atriz principal do filme, pois Mina era dotada de uma característica que ele tinha por fundamental para realizar esse papel. Em uma entrevista para Peter Rist, publicada no *site* Offscreen, Panahi explica:

Detectei um sentimento de vazio dentro dela e uma determinação em provar a si mesma para o mundo. Então eu mudei o aspecto negativo da sua personalidade em um ponto positivo. O importante para o diretor é compreender os pontos fortes e fracos do ator e construir a personagem em cima disso (PANAHI, 2009, tradução minha).

Os temas preferidos por Panahi dizem respeito ao cotidiano e às restrições que os indivíduos enfrentam no dia a dia. Seu principal foco está nas mulheres, seja nas meninas de *O balão branco* e *O espelho* ou nas mulheres que acabam de deixar a prisão em *O círculo* ou ainda, na tentativa que um grupo de meninas faz para assistir a uma partida de futebol como em *Fora do jogo (Offside, 2006)*. Em depoimentos que fazem parte dos extras desse último filme, Panahi fala a respeito da importância da escolha dos não atores em relação aos temas que ele aborda: “Talvez os atores profissionais poderiam ser usados, mas acho que se eu usar atores profissionais a plateia pode pensar: ‘Ah, eu vi esse ator em outro filme interpretando uma personagem diferente’ e isso poderia afetar sua credibilidade” (EXTRAS DO DVD FORA DO JOGO⁵¹, 2006, tradução minha). Como seus assuntos são baseados no cotidiano da sociedade, os atores têm que estar inseridos nesse contexto, o personagem e ator devem se confundir de tal maneira que o espectador pense ser o próprio ator na situação.

O uso de atores amadores no cinema iraniano permite que a personagem se destaque mais que o ator, a audiência assiste ao filme e vê diretamente a personagem não o ator. O espectador não tem parâmetros de outro filme que essa pessoa tenha realizado anteriormente, então é como se fosse a própria personagem na situação do filme.

Essas películas não são baseadas em efeitos especiais ou superproduções, conferindo ao trabalho do ator uma importância significativa.

A única similaridade entre o meu tipo de cinema e o feito em Hollywood está no papel dos atores e o dos “não” atores. Nesse tipo de cinema os “não” atores não são menos importantes que os *supers stars*. Nesse cinema o que eventualmente permanece na tela é o ator. Eu acredito que em um bom filme tudo deveria ficar em segundo plano em prol da totalidade do filme (10 SOBRE DEZ, 2004b, tradução Natali Zarth).

Uma das falas de Kiarostami no filme *10 sobre Dez* (2004) exprime o valor que ele atribui aos “não” atores:

Em um bom filme, todos os elementos deveriam ficar em segundo plano para beneficiar o todo e não se exceder. Apenas o ator deveria estar

⁵¹ Em depoimento nos extras de *Offside* (2006), lançado em DVD pela Sony Pictures Home Entertainment.

presente na tela e deixar seu impacto na mente dos espectadores. Seu trabalho é ligar todos os outros elementos, mas essa regra também se aplica a ele, ao ator: uma boa performance é aquela que não é percebida como atuação. De qualquer forma, o que permanece no final é o ator. Não importa se o ator é uma estrela, um extra, um *super star* ou desempenha um trabalho em um filme independente, se é um ator profissional ou não. Esses atores, eu quero dizer os “não” atores, têm uma especial importância em meus filmes. Provavelmente mais do que os atores profissionais (10 SOBRE DEZ, 2004b, tradução Natali Zarth).

A atuação desse “não” ator depende muito do trabalho de direção, pois os atores amadores não têm pressupostos estabelecidos. O diretor tem que saber como fazer surgir determinada emoção e como propor uma ação para eles desenvolverem durante a cena⁵².

Um ponto importante a ser levado em conta nessa relação é a confiança que o diretor tem que transmitir ao “não” ator, para ele ter sua autoconfiança. Um ator que não confia no seu trabalho não alcançará a verdade necessária para atuar em frente às câmeras. O diretor nesse tipo de cinema é consciente de que se o ator fracassar a culpa é dele e não do ator. Panahi crê que se ele escolheu um “não” ator é porque vê nele a capacidade para atuar bem e se por acaso ele atuar mal, a culpa vai ser do diretor que não percebeu isso antes ou que não soube dirigi-lo: “Devemos ter em mente que, se um ator é ruim não é culpa sua, é a falta de habilidade do diretor para conseguir o melhor deles” (DEPOIMENTO NOS EXTRAS DO DVD FORA DO JOGO, 2006, tradução minha).

O trabalho com “não” atores pode trazer algumas dificuldades para a filmagem. Um deles é a indisciplina, estar disponível no dia da filmagem, chegar no horário certo, ter concentração, são tarefas que têm que ser conseguidas aos poucos e depende da equipe de profissionais e do diretor conseguir isso dos “não” atores.

O povo curdo, que Ghobadi retrata em seus filmes, não tem acesso a nenhuma sala de cinema e a maioria nunca havia assistido a um filme, muito menos trabalhado em um. Então na filmagem de *Exílio no Iraque* (2002), houve um fato curioso, que Ghobadi comenta no documentário de Peter Scarlet:

Por exemplo, no filme *Exílio no Iraque*, eu trouxe aquele ator de cabelo enrolado, ele disse “Foi uma honra trabalhar para você” e nós trabalhamos

⁵² A direção dos “não” atores é abordada no capítulo IV.

por “um” dia. Então à noite ele disse: “Tchau... Eu tenho que ir!” Eu disse: “Você tem que ficar por dois meses”. Ele disse: “O quê? Eu tenho trabalhado com você por dez horas e seu filme tem apenas duas horas! Você tem que me pagar hora extra!” Eu disse: “Não, querido, um dia de filmagem é apenas um minuto em um filme”. Eu levei uma semana inteira para convencê-lo. Eu tive que mandar um professor falar com ele e meu produtor também. Finalmente ele entendeu que precisava de dois meses de trabalho para fazer noventa minutos de filme (PROFILE OF IRANIAN KURD DIRECTOR BAHMAN GHOBADI, 2008, tradução minha).

Muitos filmes são feitos com crianças, elas exigem atenção maior do diretor, já que, na maioria das vezes, têm que conciliar estudo, com filmagem e precisam ter sempre uma motivação para continuar filmando, senão desistem.

Depois que as crianças fazem sucesso nesse tipo de filme passam até a ser chamadas para produções comerciais, mas como a direção deles é diferente daquela praticada pelos diretores que estão acostumados a trabalhar com o “não” ator, não conseguem corresponder às expectativas. As técnicas de trabalho de um diretor que espera que o ator tenha uma metodologia própria de atuação são diferentes daquelas empregadas por um cineasta que sabe que está trabalhando com um material bruto, com uma tela em branco. Não é por ter trabalhado em um filme que esse ator ou essa criança vai ter a experiência necessária para desenvolver seus próprios objetivos na cena, decorar um texto ou mesmo ter consciência de que tem que construir um personagem. Ela atingiu os objetivos do diretor anterior, mas fez isso via métodos indiretos.

Panahi (2009) em entrevista a Peter Rist afirma essa dificuldade:

Com atores mirins, temos uma maneira diferente de trabalhar. E se eles não agem corretamente, as coisas não saem como deveriam. Além disso, eles estão acostumados a trabalhar com um diretor em particular e se a criança é então designada para trabalhar com um diretor diferente, ou novo, ela poderá não entender claramente o que se espera dela. De fato, depois de *O balão branco* Aida foi escalada para trabalhar com outro diretor, a quem conheço e que veio até mim, após o primeiro dia de filmagem, e me disse que estava tendo problemas com ela. No meu filme, a gravação foi com som direto, mas neste filme, ele disse que gostaria de acrescentar o som mais tarde e ela não gostou disso. Ela disse que: “quando eu atuo deve ser a minha própria voz”, e ele disse: “Panahi trabalha de maneira diferente de nós, e vamos adicionar a sua voz mais tarde”. Ela parou e disse-lhes para não dizer nada sobre o Sr. Panahi, porque (e esta é uma expressão do Irã) um “fio de cabelo da cabeça do Sr.

Panahi vale mais do que todos vocês”. Seu ato foi claramente não-profissional e ela não conseguiu a performance que eles queriam. Não é fácil para as crianças se adaptarem quando elas querem ir para o próximo filme (PANAHI , 2009, tradução minha).

Sua irmã Mina, de *O espelho*, nunca mais atuou. São poucos os casos de “não” atores que acabam atuando em outro filme, pois além de serem dirigidos de forma específica, são pessoas que possuem um determinado tipo físico e se encaixam em um tipo de papel ou no seu próprio papel.

O filme *Salve o cinema* termina com as palavras “To be continued”, escritas em uma claquete. E foi isso mesmo que Makhmalbaf quis dizer quando pediu para a garota escrever a frase. A história de alguns desses “não” atores não acabou com o filme. A garota Shaghayeh Djodat, que queria participar do filme para rever seu grande amor no exterior, trabalha posteriormente em *Gabbeh* (Mohsen Makhmalbaf, 1996), e seu assistente, Behzad Dorani, atuará quatro anos depois em *O vento nos levará* (*Bad ma ra khahad bord*, 1999) de Abbas Kiarostami. O rapaz Mirhadi Tayebi, que reclama por só fazer papel de mau devido ao seu tipo físico, atuou em *Um instante de inocência* (*Nun va Goldoon*, 1996, Mohsen Makhmalbaf).

A garota Avaz de *Tartarugas podem voar* também seguiu carreira artística. Atualmente ela vive em Soleymanieh uma cidade do Curdistão e foi contratada por uma TV local para ser apresentadora de um programa infantil. Soran Ebrahim (Satellite) preferiu seguir carreira atrás das câmeras e quer ser um cineasta. Ghobadi o convidou para ser seu assistente de direção em uma próxima produção.

A seguir veremos quem são esses “não” atores e como suas histórias foram construídas.

3.2 - Hibridismo em *Close-up*

O filme de Abbas Kiarostami é sobre o amor ao cinema e seu poder de “enganar” e manipular, que são representados pela figura de Hussein Sabzian.

Para filmar *Close-up*, Abbas Kiarostami se inspirou em uma entrevista publicada no jornal⁵³. Hussein Sabzian, um apaixonado por cinema, se fez passar pelo famoso diretor Mohsen Makhmalbaf e enganou uma família, na promessa de que esses seriam atores em seu próximo filme, até que sua farsa foi descoberta e ele acabou preso. Kiarostami, que começaria a rodar outro filme, abandonou a ideia e no dia seguinte após ler a notícia, começou a filmar a história de Sabzian.

Lembro-me de que eu tinha lido um artigo no jornal de quinta-feira, uma entrevista com alguém que tinha personificado um cineasta. Era uma história muito curta – uma ou duas colunas. Mas fiquei profundamente afetado por ela e fiquei muito curioso a respeito disso. Porque no final, esse homem disse: “Eu sou como um pedaço de carne no açougue”, quer dizer, “Você⁵⁴ me pendurou em um gancho e não há nada que eu possa fazer” (KIAROSTAMI, 2009⁵⁵).

Kiarostami, que só conhecia esse lado da história, chamou seu produtor e foram atrás das pistas deixadas por Sabzian. O interesse de Kiarostami aumentava conforme ele se aproximava da história e de seus interlocutores.

O processo da elaboração textual de *Close-up* partiu da convivência do diretor com as pessoas da família Ahankhah e com o próprio Sabzian. O filme foi se desenrolando conforme iam se desenvolvendo os acontecimentos. Segundo o diretor: “Iniciamos⁵⁶ o trabalho no filme antes mesmo de havermos elaborado uma ideia, antes de escrevermos sequer um esboço de argumento. Filmávamos de dia e de noite escrevíamos” (KIAROSTAMI, 2004, p. 230).

⁵³ Nos créditos do filme aparece uma prensa rotativa que supõe-se ser semelhante àquela que imprimiu a notícia sobre Sabzian. Em diversas fontes, Kiarostami diz ter lido a entrevista em um jornal local, mas isso pode ser problema de tradução, pois a notícia foi publicada em uma revista. Aberto Elena (2005), em *The cinema of Abbas Kiarostami*, afirma que essa matéria foi publicada na revista Soroush (p. 81). Em *Le cinéma iranien* (1999) de Hormuz Kéy, o autor cita a matéria da revista e alguns trechos da entrevista que o jornalista Hassam Farazmand realizou com Sabzian: “O número 490 da revista Soroush anunciou, no outono de 1989, um furo sob o título ‘A prisão do falso Makhmalbaf’” (p. 141).

⁵⁴ A entrevista foi dada ao jornalista Farazmand, que havia ido à casa da família enganada com a polícia para desmascarar Sabzian.

⁵⁵ Em entrevista concedida à Tarik Benbrahim para o documentário que faz parte dos extras do *blu-ray* de *Close-up*, lançado pela Criterion Collection.

⁵⁶ Abbas Kiarostami e seu produtor Ali Reza Zarin.

Em *Close-up*, através de recursos utilizados tanto no cinema documentário quanto no ficcional, Kiarostami constrói um filme híbrido, que borra a fronteira entre documentário e ficção.

Criou-se o hábito de distinguir um cinema documentário de um cinema de ficção, de opô-los, de fixá-los em gêneros determinados. Logo fica evidente, para quem percorre essa sequência de lutas e de batalhas chamada “história do cinema”, que essa distinção é frequentemente contradita no sistema das obras, bem como na prática dos cineastas – ia dizer nos seus desejos (COMOLLI, 2008, p. 90).

Podemos analisar *Close-up* a partir de duas diferentes perspectivas, uma relacionada ao documentário e outra à ficção.

3.2.1 - Uma leitura “documentalizante”

John Grierson, fundador da escola inglesa de documentário, foi o primeiro a usar a expressão “documentário” e a definiu como sendo o “tratamento criativo da atualidade”, pois o documentário não é um registro puro e simples da realidade.

Por que *Nanook do norte* é um documentário? [...] Porque o filme de Flaherty não é apenas o registro do esquimó Nanook. É uma história construída, de rija ossatura dramática, que pega o espectador pela mão e o leva fábula adentro [...]. Essa estrutura narrativa é uma das características do documentário (SALLES, 2005, p. 63).

Fernão Ramos define o documentário como sendo uma “narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que recebe essa narrativa como asserção sobre o mundo” (RAMOS, 2008, p. 22).

Sob essa perspectiva, não podemos negar que Sabzian é um ser histórico, não há como desassociá-lo do mundo real. Sabzian realmente existiu. “O que nós documentaristas temos que lembrar o tempo todo é que a pessoa filmada existe independente do filme”

(SALLES, 2005, p. 70). Por isso, a preocupação com as questões éticas⁵⁷ que envolvem a representação dos atores sociais.

Se a narrativa ficcional se utiliza basicamente de atores para encarnar personagens, a narrativa documentária prefere trabalhar os próprios corpos que encarnam as personalidades no mundo, ou utiliza-se de pessoas que experimentaram de modo próximo o universo mostrado (RAMOS, 2008, p. 26).

Nesse filme são as próprias pessoas envolvidas que se representam, é uma identidade que flutua, são *performers* e ao mesmo tempo atores. Sejam nas situações reais ou nas reconstituições.

Nos documentários também há a encenação, a montagem, a narrativa dramática, personagens, a reconstituição e trabalha com a identificação do público, características que costumamos associar ao cinema de ficção.

Outro campo comum, entre ficções de documentários, é a utilização de personagens. Documentários os utilizam, de modo intenso, para encarnar as asserções sobre o mundo. Já a ficção trabalha com personagens como entes que levam adiante a ação ficcional, temperando-os com verossimilhança (determinados personagens abrem espaço para um leque determinado de ações verossímeis, sempre tendo no horizonte a abertura indispensável para *reviravoltas* e *reconhecimentos* da trama) (RAMOS, 2008, p. 26).

Na narrativa documentária, a própria pessoa se constitui como personagem, mas há uma “heroicização” dessa figura. Quando o cineasta antecipa um antagonista, já cria um protagonista. No caso de Sabzian, seu antagonista é tanto a sociedade, que fez dele um ser excluído e marginalizado, quanto ele próprio, que se fez passar por outra pessoa e carrega marcas de frustração e sonhos não realizados⁵⁸.

O uso do *close-up* é uma estratégia, usada pelos dois tipos de cinema, que aproxima o espectador do personagem, como veremos adiante, na p. 97.

⁵⁷ Sobre a discussão das questões éticas que envolvem a realização desse filme, consulte PINTO (2007).

⁵⁸ Ver a relação entre ator e personagem no capítulo V.

Flaherty constrói uma narrativa dramática, com suspense, tensão, micronarrativas, identificação com o personagem, conflito e resolução. O que ele faz é uma recriação da realidade. “Nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Possui também a ambição de ser uma história bem contada” (SALLES, 2005, p. 64).

A narrativa dramática tornou-se uma opção para tratar os temas abordados pelo documentário. O conflito é um desses recursos: “O conflito é o próprio motor que impele a história adiante; ele fornece movimento e energia à história” (HOWARD, MABLEY, 1996, p. 82). Em *Close-up* o conflito é instalado pelo próprio curso dos acontecimentos.

A encenação também não é exclusiva do cinema ficcional, no documentário também há encenação. Ramos afirma que: “Querer, portanto, estabelecer contradição entre encenação e narrativa documentária é desconhecer a história do documentário” (RAMOS, 2008, p. 41).

Em *Nanook do norte* (*Nanook of the North*, 1922), por exemplo, Robert Flaherty dirige os atores para que façam o que ele quer. São as pessoas encenando a si mesmas.

Em *Close-up*, podemos ver a presença de dois tipos de encenação: a encenação-locação, que é “feita em locação, no local onde o sujeito-da-câmera sustenta a tomada. O diretor, ou o sujeito-da-câmera, pede explicitamente ao sujeito filmado que encene” (RAMOS, 2008, p. 42). Sabzian foi filmado no próprio ambiente, seja na prisão, no tribunal ou na casa da família durante a reconstituição e Kiarostami conduziu a encenação dos participantes⁵⁹. Há também a presença do que Fernão Ramos chama de encenação-atitude (*encen-ação*): “Os comportamentos detonados pela presença da câmera são os próprios comportamentos habituais e cotidianos, com alguma flexibilização provocada, justamente, pela presença da câmera e sua equipe” (Ibidem, p. 45). Essa performance gerada pela câmera é estudada no capítulo IV.

A reconstituição também é um procedimento que encontramos no cinema documentário. Em *Close-up*, Kiarostami recria algumas situações que considera importante para entendermos o personagem Sabzian. Ele procura por meio delas, nos contar a história completa.

⁵⁹ Ver capítulo IV.

As cenas de recriação são: a do táxi, onde o jornalista assume o papel de narrador e conta para o taxista (e para nós, o público) sobre a história de Sabzian; o encontro no ônibus; a conversa do Sr. Ahankhah com o amigo Mohseni, a chegada de Sabzian/Makhmalbaf em uma cena que resume a relação dele com a família, pois sabemos por essa cena que ele dormia lá, se alimentava, ensaiava, saía com os filhos do casal, tinha uma certa liberdade dentro da casa; a sua prisão, quando os guardas o algemam; a busca do jornalista por um gravador nas casas vizinhas e parte do julgamento.

Algumas cenas foram filmadas em estilo documental, são elas: a visita de Kiarostami⁶⁰ à prisão, a entrevista com a família, o encontro dele com Sabzian na cadeia para onde ele havia sido transferido, Kiarostami indo ao fórum requerer autorização para a filmagem e pedir para antecipar o julgamento, parte do julgamento e o encontro de Sabzian com Makhmalbaf.

São cenas realizadas sob o risco do real, com os personagens na sua própria situação e nas quais Kiarostami assume não ter muito controle, apesar da presença da sua figura e da câmera serem determinantes para algumas decisões tomadas em relação a Sabzian.

Segundo Comolli, filmes documentários são feitos sob esse risco, que não está presente somente durante a filmagem, mas ele funda o fazer documentário, pois “o imperativo do ‘como filmar’, central no trabalho do cineasta, coloca-se como a mais violenta necessidade: não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme” (COMOLLI, 2008, p. 169).

Quando Kiarostami é filmado nas locações, durante a fase que marcaria a pré-produção do filme, ele também está sob esse risco, tanto do filme não acontecer quanto diante da imprevisibilidade dos acontecimentos.

É a trilha do documentário que serpenteia de *Alemanha, ano zero* (Roberto Rossellini) a *Pour la suite du monde* (Pierre Perrault), de *Pouco a pouco* (Jean Rouch) e *E a vida continua* (Abbas Kiarostami). Os filmes documentários não são apenas “abertos para o mundo”: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda (COMOLLI, 2008, p. 170).

⁶⁰ Ver sobre a performance de Kiarostami em *Close-up* na p. 227.

Na sua visita ao rapaz na cadeia. A câmera atrás dos vidros registra o encontro dos dois. Kiarostami lhe pergunta se há algo que ele possa fazer pelo rapaz e Sabzian lhe responde que: “Poderia fazer um filme sobre o meu sofrimento”.

O encontro que tive na cadeia, que faz parte do filme, é real. Montamos uma câmera atrás da janela da cela, e eu entrei e falei com ele. É por isso que o som não é muito bom. Nós não poderíamos controlar tudo. E esse foi o começo do filme. Eu não sabia o caminho que o filme tomaria. Eu só fui passo a passo (KIAROSTAMI, 2009⁶¹, tradução minha).

“Por mais poderosa que seja, toda *mise-en-scène* esbarra no limite do acaso. A inscrição verdadeira é a prova de modéstia do cineasta” (Comolli, 2008, p. 111), que deixa o acaso ser impresso na película e não se prende somente ao roteiro, a cena estava aberta ao acaso, Sabzian poderia falar que não queria participar de nenhum filme e se a resposta fosse essa, nunca veríamos essa cena, pois *Close-up* não existiria (creio eu). Mas essa falta de controle, que Kiarostami diz não ter tido, pode não ser tanta falta assim. Esse é um tipo de pergunta que já induz a uma resposta. O que um diretor de cinema poderia fazer por ele a não ser um filme? Ainda mais sabendo do amor pelo cinema que Sabzian demonstrou ter. Essa resposta dá a impressão de que Sabzian estava pedindo para realizarem um filme sobre ele, quando essa já era a intenção do cineasta.

Como vimos anteriormente, a família Ahankhah não queria participar do filme, pois não queriam ser vistos como aqueles que foram ludibriados pelo falso Makhmalbaf. Foi a necessidade de terem a imagem registrada através do cinema que contribuiu para que aceitassem a façanha. Então, durante a entrevista realizada por Kiarostami, a família pretendia passar a melhor imagem possível. É a criação da *auto-mise-en-scène*⁶². Essa cena não seguiu um roteiro e eram os atores-personagens falando de suas próprias vidas, realizando atuações simples.

Mesmo nas cenas de recriação, quando Kiarostami pede para os envolvidos reencenarem o que acabaram de viver, ele trabalha com a improvisação e não com um roteiro. Algumas cenas são bem marcadas, mas os diálogos são improvisados. Kiarostami

⁶¹ Entrevista com Abbas Kiarostami, realizada em 2009, para os extras da versão em blu-ray de *Close-up*, pela Criterion Collection.

⁶² Ver sobre a *auto-mise-en-scène* p. 160.

diz não ter tido muito controle sobre a atuação desses atores e nem sobre o texto, embora ele tenha escrito algumas linhas gerais para os atores seguirem, ele afirma que não conseguiu usá-las.

Close-Up foi um filme que eu poderia dizer que eu realmente não fiz. Não era meu. Porque, se a definição do diretor é quem controla tudo, felizmente ou infelizmente, eu não tinha nenhum controle sobre esse filme desde o início. Os elementos não estavam dentro do meu controle, nos bastidores ou na frente da câmera (KIAROSTAMI, 2009⁶³).

O trabalho de improvisação que ele realiza com os atores propicia a aproximação do real, mas um real que é filtrado pelos atores, pois eles não estão vivenciando aquela situação, mas sim, reproduzindo-a. E cada um com sua própria visão do fato. Esse não controle na relação com o outro, de acordo com Comolli, é um procedimento específico e que funda o fazer documentário e vai ao encontro da *mise-en-scène* do diretor (COMOLLI, 2008).

Os atores e diretores vivem a “intensidade da tomada”, com sua imprevisibilidade e imprevisto. De acordo com Fernão Ramos, “a tomada da imagem documentária define-se pela presença de um sujeito sustentando uma câmera/gravador na circunstância de mundo” (RAMOS, 2008, p. 82). E esse “sujeito-da-câmera não é somente um corpo físico que segura a câmera”, mas também a “subjetividade que é fundada pelo espectador na tomada, subjetividade ela mesma definida ao abrir-se como âncora, ainda na tomada, pela fruição espetatorial” (Ibidem, p.83). Diretores como Rossellini, Kiarostami e Rouch trabalham abertos para essa intensidade da tomada e seus filmes escapam do discurso sobre fronteiras, ainda de acordo com Ramos.

Não podemos negar que há o encontro desse ator com o diretor e com ele mesmo, durante as filmagens.

O exemplo do “encontro filmado” permite definir a inscrição verdadeira como verdade da inscrição de um momento em um movimento (aquele da fita do filme): o realismo nasce com o sincronismo, que não é primariamente aquele do som com a imagem, mas aquele da ação com o seu registro. Uma máquina e um corpo (pelo menos) compartilhando uma

⁶³ Entrevista com Abbas Kiarostami, realizada em 2009, para os extras da versão em blu-ray de *Close-up*, pela Criterion Collection.

duração, que é feita da interação deles. Esse compartilhamento é real (e não virtual). Ele retira sua “verdade” da própria passagem do tempo, do uso compartilhado do tempo, provocado pela máquina e, ao mesmo tempo, registrado por ela: marcas desse uso no corpo filmado (COMOLLI, 2008, p. 338).

No momento da filmagem há de um lado a máquina (câmera) e de outro o ator e é feito um registro, um documento desse encontro⁶⁴. É o índice da imagem, que foi impressa na película.

3.2.2 - Uma leitura “ficcionalizante”

Em relação à história representada por Abbas Kiarostami em *Close-up*, podemos abordá-la sob a ótica do comportamento restaurado de Richard Schechner. O quadro abaixo descreve o percurso que o drama social de Sabzian percorre até se transformar na performance fílmica (cultural).

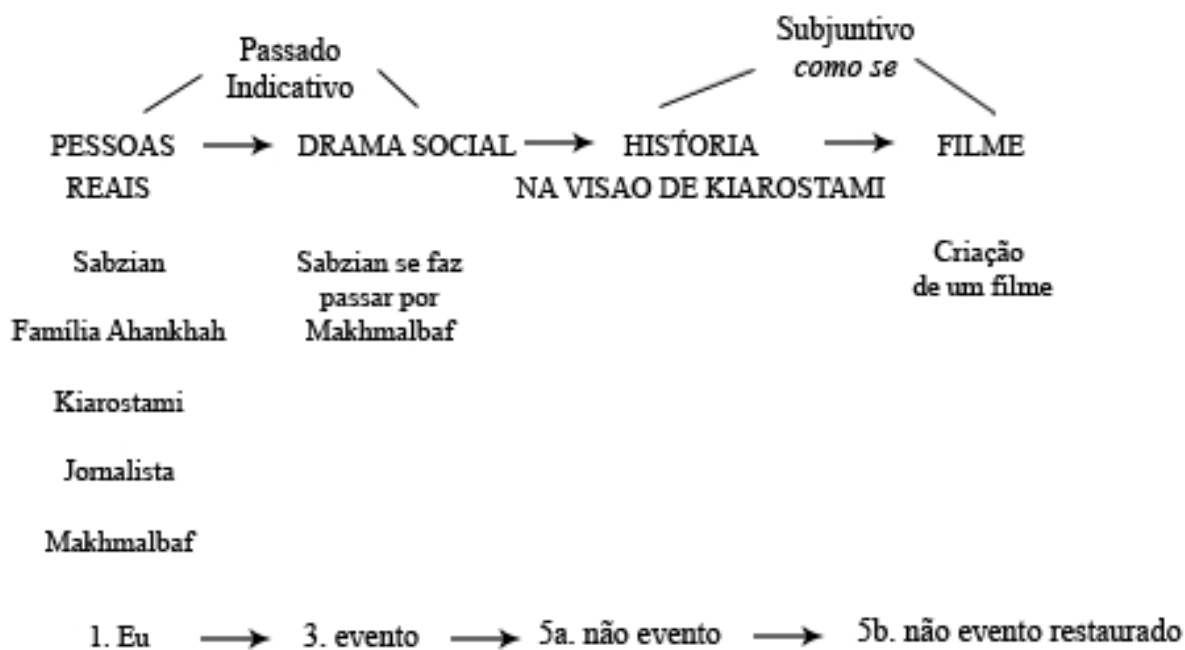


Figura 13 - O comportamento restaurado em *Close-up*

⁶⁴ Ver sobre o encontro filmado no capítulo IV.

A recriação da história de Sabzian (1) se baseia tanto em um evento original ou “drama social” (3) quanto em um não evento (5a), pois da mesma forma que esse ocorrido realmente existiu, sua releitura passou por diversos filtros até chegar à performance fílmica *Close-up*, segundo essa teoria o filme é visto como um “não evento” restaurado (5b). *Close-up* é a visão de Kiarostami sobre o caso de Sabzian. A escolha das cenas que entrariam no filme, o posicionamento da câmera, tudo diz respeito ao olhar do diretor. A montagem das imagens e do som, por exemplo, tiveram papel significativo na narrativa do filme.

O próprio Kiarostami fala a respeito das diversas interpretações sobre os fatos: “Eu tentei permanecer fiel à realidade das cenas, tanto quanto possível, considerando que cada um deles tinha uma interpretação diferente. Sabzian contou uma versão da história, a família Ahankhah outra e, muitas vezes, suas versões não coincidem” (KIAROSTAMI, 2009⁶⁵).

É um trabalho dialético, pois a versão contada por Sabzian e aquela contada pela família, se contrapõem à *mise-en-scène* do diretor, resultando em uma síntese dessa relação. Isso reforça a teoria de que esse filme não poderia ter partido somente de um evento real (3), mas sim de um “não evento” (5a).

Na medida em que se propõe a estabelecer asserções sobre o mundo histórico, o documentário estará lidando diretamente com a reconstituição e a interpretação de um fato que, no passado, teve a intensidade de *presente*. A reconstituição, ou interpretação, poderá ser valorada positiva ou negativamente. A noção de *verdade*, muitas vezes, se aproxima de algo que definimos como *interpretação* (RAMOS, 2008, p. 32, grifo do autor).

A montagem é um dos elementos que compõe a narrativa documentária. “Montagem paralela, *raccords* de movimento e espaço, planos de pontos de vista são elementos presentes na narrativa documentária, muitas vezes organizando a constituição da tomada” (RAMOS, 2008, p. 86). Só que a montagem no documentário não visa à continuidade, uma vez que ela é obtida pela história. “[...] as situações estão relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas.

⁶⁵ Entrevista com Abbas Kiarostami, realizada em 2009, para os extras da versão em *blu-ray* de *Close-up*, pela Criterion Collection.

A montagem no documentário com frequência procura demonstrar essas ligações” (NICHOLS, 2008, p. 56). O documentário cresce com o desenvolvimento da personagem e sua história.

Mas em *Close-up* encontramos outro tipo de montagem, que é a da manipulação. Mesmo nas cenas percebidas como documentais, nos enganamos, pois a falta de controle que Kiarostami assume ter nas filmagens, ele compensa na montagem. Essa possibilidade do risco do real é o que dá a forma documental do filme, mas o diretor converte esses “ganhos de real” em ficção.

O diretor manipula à vontade a imagem da tomada na articulação dos planos (montagem), criando uma trama com cronologia e causalidade própria, fazendo valer, numa espécie de retorno paradoxal, a personalidade que os personagens deixaram configurar na improvisação da tomada (RAMOS, 2008, p. 313-314).

Na cena do tribunal, a princípio, teriam três câmeras: uma mais aberta no juiz, uma em *close-up* em Sabzian e uma em plano geral para mostrar a relação entre o réu e o juiz.

Na realidade era um modo de afirmar que naquela sala existiam dois dispositivos: o dispositivo da Lei, que mostra o tribunal e descreve o processo em termos jurídicos; e o dispositivo da arte, que se aproxima do ser humano para colocá-lo em primeiro plano, para vê-lo em profundidade, compreender-lhe as motivações, adivinhar seu sofrimento (KIAROSTAMI, 2004, p. 231).

É como se uma câmera apontasse para o macro enquanto que a outra captaria as micropercepções. Deleuze retoma os conceitos de Bergson sobre imagem-movimento e seus subtipos e os aplica às imagens cinematográficas: imagem-percepção, imagem focada na subjetividade de algum ponto de vista; imagem-afecção, imagens centradas na afetividade e imagem-ação, onde se estabelece uma ordem de ação e reação (DELEUZE, 1985).

A partir destas categorias, podemos intuir que na filmagem da cena do tribunal, é como se esta câmera em *close-up* pudesse entrar nos poros do ator e captar suas emoções, por meio dela nos aproximamos de Sabzian e de seu sofrimento. É o que Deleuze chama de

imagem-afecção. É a figuração da qualidade ou da potência. Neste caso, o plano fechado em *close-up*, nos mostra se a qualidade do ator muda ou se ele continua preso em seus pensamentos, sem ação, sem devir. Diferente da câmera que ficaria apontada para o juiz que captaria a percepção que Sabzian e nós possuíamos do julgamento, a imagem-percepção; enquanto que a câmera aberta nos mostraria a relação entre os diversos personagens, que configura a imagem-ação.

Como houve problemas técnicos com as câmeras, a audiência foi filmada com uma só e em plano aberto. Depois que foi dada a sentença e o juiz se retirou da sala, Kiarostami recriou o julgamento à sua maneira. A câmera ficou apontada para Sabzian e o diretor lhe fazia as perguntas como se fosse o juiz. Um julgamento que duraria normalmente uma hora durou nove horas. O resultado que vemos no filme, em relação à interação entre réu e juiz, foi truque de montagem. Kiarostami, durante a edição, colocava a resposta de Sabzian às suas próprias perguntas e intercalava com enquadramentos da reação do juiz e algumas perguntas levantadas pelo mesmo.

Na cena em que Makhmalbaf encontra Sabzian há duas interferências do diretor. A primeira delas é que Sabzian havia deixado a prisão um dia antes e a segunda foi a eliminação do áudio.

Quando Sabzian ainda estava na prisão, decidimos que Makhmalbaf iria lá e criaria uma cena em que eles iriam ver um ao outro de repente, sem acordo prévio. Makhmalbaf não poderia naquele dia, então eu perguntei para Sabzian se ele poderia permanecer mais um dia na prisão. Ele disse que ia ficar, mas quando Makhmalbaf chegou em sua motocicleta, ele não apareceu. Finalmente, eu gritei: “Corta!”, e perguntamos: “Onde está o Sr. Sabzian? Por que ele não sai?”. Eles disseram: “Nós o soltamos na noite passada. Ele disse: 'Eu não vou ficar por mais tempo. Eu não sou mais um prisioneiro, por isso é contra a lei me manterem aqui'” (KIAROSTAMI, 2009⁶⁶).

Em prol do filme, queriam que Sabzian permanecesse mais um dia na prisão. Para a sorte do diretor, o rapaz apareceu, mas vindo pela rua e não saindo pelos portões da cadeia.

⁶⁶ Entrevista com Abbas Kiarostami, realizada em 2009, para os extras da versão em *blu-ray* de *Close-up*, pela Criterion Collection.

Sabzian não sabia que estava sendo filmado, pois a câmera estava escondida no carro de Kiarostami e o microfone permaneceu em poder de Makhmalbaf. Quando os dois saem de motocicleta travam um diálogo, mas Kiarostami cortou o áudio dos dois e simulou um problema técnico, mas na verdade é que o diálogo travado não teria importância para a narrativa do filme. Kiarostami (2009) acredita que a conversa que eles estavam tendo iria acabar com a emoção do filme.

O caso da supressão do som em *Close-up* gerou muita discussão, pois em diversas entrevistas Kiarostami deu uma versão diferente para o conteúdo do diálogo e os motivos dessa estratégia (PINTO, 2007).

Para Ramos (2008), quando esse tipo de procedimento não vem acompanhado de uma dimensão reflexiva, eles são vistos negativamente, pois o espectador não sabe que está sendo manipulado. O espectador não tem a consciência de que aquilo que ele está vendo é uma intervenção do diretor. Por mais que ouçamos a voz de Kiarostami fazendo as perguntas, não podemos imaginar que aquilo não faz parte do interrogatório, pois da forma como foi montado nos dá a impressão de ser um plano e contra-plano comum ao cinema. O filme não se volta para ele mesmo para explicitar seus mecanismos de construção do “real”.

As cenas do processo eram igualmente em estilo documentário, porém algumas coisas foram alteradas porque eu queria permanecer o mais fiel possível ao tema. Havia certas ideias próprias de Sabzian, porém inconscientes e que era preciso fazer emergir pelos diálogos. Em alguns casos, para ater-se à verdade é necessário trair a realidade (KIAROSTAMI, 2004, p. 230).

O que Kiarostami busca é a verdade *do* cinema, e não a verdade *no* cinema. Ele pretende que a história seja verossímil para o espectador, não importando se ele traia ou dissimule a realidade. “Ele nos ensina ironicamente que aquilo que nos pressiona hoje é e não é mais absolutamente uma ‘nova inscrição da realidade’, mas antes uma *realidade da inscrição* (*Close-up, Através das oliveiras*)” (COMOLLI, 2008, p. 170).

Esse procedimento tem a ver com seu estilo indireto de direção, como veremos no próximo capítulo. Onde ele busca elementos externos à diegese do filme para provocar um sentimento em um “não” ator e intercala, na montagem, com uma cena que tenha a ver com

o filme. Sempre buscando uma coerência interna, por mais que ela não tenha a ver com a verdade do acontecimento.

A busca dessa verdade interna à própria obra não é exclusividade do cinema de Kiarostami. Muitos cineastas trabalham em cima dessa lógica. *Nanook do norte* foi considerado o primeiro documentário e nele já percebemos vários tipos de manipulação, como a encenação, a montagem, o herói. “O próprio Flaherty não tinha pretensão de verdade. ‘Às vezes você tem que mentir’, disse ele. ‘Temos, muitas vezes, que distorcer uma coisa para capturar seu verdadeiro espírito’” (CALDER-MARSHALL, ROTH, WRIGHT, 1963, p. 97, tradução minha).

O cinema de Jean Rouch também procura a verdade fílmica e não da vida em si e por si. Esse cinema foi chamado de *cinema vérité* ou cinema verdade, por George Sadoul, que usou esse termo como uma homenagem ao *kino-pravda* de Dziga Vertov. Mas “o próprio Sadoul reconhece que a ligação conceitual e terminológica entre Vertov e o novo documentário deveria ser entre *Kino-glaz* (cine-olho) e *cinema vérité*” (RAMOS, 2008, p. 275). “O objetivo de Vertov era mergulhar o cinema no estimulante abismo da vida real, uma construção do real incitado pela câmara” (STOLLER, 1992, p. 102, tradução minha).

É a realidade fílmica e não o registro exato dos fatos tais como aconteceram na vida real. Por isso Schechner, vê a performance fílmica, mesmo os filmes etnográficos, como um “não evento” restaurado. Todo filme é uma construção, uma recriação da realidade. Em entrevista, Kiarostami fala que esse filme inaugurou um novo modo de direção para ele: “Ninguém sabia que as mentiras trocadas entre os dois seriam a semente para um filme. [...] Ele me mostrou como chegar a uma história fictícia através de fatos reais” (KIAROSTAMI, 2009⁶⁷).

Costumam associar o *cinema verdade* de Rouch ao *cinema direto*, mas eles são diferentes:

O documentarista do cinema direto aponta sua câmera para uma situação de tensão e espera esperançosamente por uma crise; a versão de Rouch do cinema verdade tenta antecipar uma. Os artistas do cinema direto aspiram

⁶⁷ Entrevista com Abbas Kiarostami, realizada em 2009, para os extras da versão em *blu-ray* de *Close-up*, pela Criterion Collection.

à invisibilidade; no cinema verdade de Rouch os artistas eram frequentemente participantes declarados. No cinema direto artistas desempenham o papel de espectador não envolvido; no cinema verdade os artistas adotam a provocação (BARNOUW, 1993, p. 255, tradução minha).

A câmera do *cinema verdade* não é observativa, como a do *cinema direto*, ela é provocadora. No cinema de Rouch os atores olham para a câmera, denunciam sua presença, ela se torna também agente⁶⁸. É o que Rouch chamou de câmera-transe. Para ele a câmera tem que ficar na mão do cineasta, diferente desses diretores iranianos que possuem um operador de câmera⁶⁹.

É isso o que Jean Rouch entendia ao falar em “cinema verdade”. Exatamente como Perrault começara com reportagens-investigações, Rouch havia principiado com filmes etnográficos. A evolução de ambos seria mal entendida se nos contentássemos em atingir um real bruto; que a câmera age sobre as situações, e que as personagens reagem à presença da câmera, isso sempre todos souberam, e não perturbava Flaherty [...] (DELEUZE, 2009 p. 183).

Nesses filmes, feitos sem roteiro e à base de improvisação dos “não” atores, a montagem exercia um papel primordial, pois na moviola que se encontravam as soluções para os problemas apresentados pela insuficiência ou excesso de informações e para conferir uma continuidade aos filmes. Em prol da *mise-en-scène* do diretor, “[...] a arte pode se satisfazer com o acaso, a *mise-en-scène* se abre para o contingente e transforma-se em algo entre a ficção e o documentário” (SZTUTMAN, 2004, p. 52). Apresentam os fragmentos da realidade na tela, mas são elaborados a partir da montagem.

Jean-Louis Comolli chama esse tipo de filme, que trabalha com a mistura de ficção e documentário de “cine-monstro”: “Passar de um gênero ao outro, tecer na mesma trama o fio do documentário e da ficção” (COMOLLI, 2008, p. 95). Um cinema que satisfaz o desejo do espectador, que é tido por ele como “crianças diante dos sortilégios” (Ibidem, p. 93) e é predisposto ao jogo dos contrários. Para ele, o espectador é insaciável e estável

⁶⁸ Ver sobre agência da câmera na p. 160.

⁶⁹ O operador de câmera de *Tartarugas podem voar* e *Salve o cinema* foi Shahriar Amir Assadi, que também já trabalhou com Abbas Kiarostami em *O vento nos levará*. Em *Close-up* o operador foi Ali Reza Mirzaei e em *O espelho*, Farzad Jadat.

(“monstro infantil que sonha em cada espectador”) (Ibidem, p. 93) e para satisfazê-lo “seria preciso que cada coisa se transformasse no seu contrário” (Ibidem, p. 94). E o autor concorda que *Close-up* consegue caminhar por essa trilha, onde a ficção se transforma em realidade, “o realismo em fantástico, o verdadeiro em falso, o dentro em fora, a frente em verso, momento a momento” (Ibidem, p. 94).

Ele ainda completa: “Esses filmes têm um prazer igualmente malicioso em brincar com o desejo – ele mesmo lúdico – do espectador, em brincar de perdê-lo em um labirinto de engodos e efeitos contraditórios – perdê-lo para melhor conquistá-lo” (COMOLLI, 2008, p. 94).

Assim é *Close-up*, sua fronteira indefinida, sua construção, seus opostos e engodos fazem essa obra tão particular.

3.3 - A encenação em *Salve o cinema*

Trago para essa discussão o documentário *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho e o filme neorrealista *Bellissima* (1951), de Luchino Visconti. Sendo o primeiro um documentário e outro uma ficção e situo *Salve o cinema* (1995), de Mohsen Makhmalbaf, entre os dois.

Salve o Cinema foi realizado como uma homenagem ao centenário do cinema. Mohsen Makhmalbaf anunciou um teste de atores no jornal, com o propósito inicial de realizar um filme sobre a época em que ele feriu um policial do xá, no período pré-revolucionário, e acabou preso. Mas essa ideia tomou outra forma e ele resolveu fazer um filme sobre o próprio teste.

No dia da filmagem, uma multidão formou-se na porta do estúdio Baghe Ferdowsi onde o teste havia sido marcado. Uma fila, com aproximadamente cinco mil pessoas, alcançava quarteirões. Diversas câmeras seguiam essa fila, que parecia não ter fim. As pessoas que estavam ali à espera, com suas melhores roupas, seus melhores propósitos e, principalmente, com a força de vontade, já estavam participando do filme (sendo filmadas).

A partir das primeiras falas do filme, pronunciadas pelo próprio Makhmalbaf, temos ideia de que trata o teste:

Esse ano é o centenário do cinema. Por isso estamos fazendo esse filme sobre pessoas que querem se tornar atores de cinema. Nós já começamos a filmar. Alguns serão escolhidos para atuar. Vocês vieram por causa do anúncio no jornal. Mas vocês são muitos. Então, por favor, fiquem em ordem para que meus assistentes possam lhes entregar os formulários. Nós vamos selecionar cerca de cem pessoas e alguns terão papéis principais no filme. Vocês são ambos, o objeto e os atores desse filme. Então eu gostaria de dar boas-vindas a vocês em seu próprio filme (SALVE O CINEMA, 1995).

Bellissima também se concentra em um teste de atores para um filme. Maddalena Cecconi, interpretada pela grande atriz do neorrealismo Anna Magnani, faz diversos sacrifícios para que sua filha seja escolhida como protagonista do filme que irá despontar a grande estrela mirim da década. Ela abandona suas tarefas diárias, sua vida, para viver em função deste teste. Ela abre mão também do pouco dinheiro que a família dispõe para preparar a pequena Maria, com aulas de interpretação e fotos. Mas a menina não demonstra nenhum talento para se tornar estrela de cinema.



Figura 14 - Screenshots do filme *Bellissima* (Luchino Visconti, 1951)



Figura 15 - Screenshots do filme *Salve o cinema* (Mohsen Makhmalbaf, 1995)

A primeira cena de *Bellissima* mostra um locutor de rádio, acompanhado por uma orquestra, anunciando um teste nos estúdios da Cinecittá. E logo depois, acompanhamos a

aglomeração que se forma no estúdio. As pessoas na fila, a abertura dos portões e o corre-corre da multidão.

Em clima de teste, temos também o filme de Coutinho, *Jogo de cena*. Logo no início do filme há um plano de um anúncio no jornal que convoca mulheres, acima de dezoito anos e com uma história para contar, para participarem de um teste para um documentário. Para *Jogo de cena*, Coutinho entrevistou mais de 80 mulheres e em *Salve o cinema*, dos cinco mil aspirantes, somente 100 pessoas foram selecionadas para realizar o teste-filme, mas menos da metade aparece na montagem final.

Então temos um teste fictício em *Bellissima*, já *Salve o cinema* aborda um teste que é o próprio filme, além do teste de Coutinho, que na verdade, não é um teste.

Os três filmes se passam em estúdio-locação⁷⁰, com a diferença de que em *Jogo de cena* o estúdio foi montado em um teatro, com a entrevistada sentada em uma cadeira, de costas para uma plateia (vazia) composta por assentos vermelhos.

Em *Salve o cinema*, também, os equipamentos, os trilhos do *travelling*, a equipe de filmagem, tudo faz parte da narrativa.

Nossa visão é de 360° nesse ambiente que é o próprio bastidor. Todos os equipamentos são mostrados, assim como quem está por trás deles.



Figura 16 - Screenshots dos bastidores de *Salve o cinema*

A presença desses equipamentos nos três filmes reforça a ideia de reflexividade, pois os três se voltam ao próprio cinema e seus mecanismos de construção para discuti-los.

⁷⁰ Em *Bellissima*, as locações variam entre estúdio, rua, casa de Maddalena Cecconi, estúdio fotográfico, sala de montagem etc.

Alguns temas específicos são abordados por esses filmes, como o estrelato, a encenação e a verdade.

3.3.1 - O estrelato

Em *Salve o cinema*, mesmo as pessoas que conseguiram entrar e foram selecionadas pensavam que estavam realizando um teste, mas, na verdade, já estavam participando de um filme, um teste-filme. São pessoas comuns que na maioria das vezes nunca tiveram contato *a priori* com o cinema ou com o teatro e muitas delas, nenhuma experiência em interpretação.

A audição é feita com um grupo de cada vez. O diretor “testa” diversos tipos de pessoas, atores profissionais ou não, homens, mulheres e crianças. São as próprias pessoas (*performers*) tendo que encarar uma situação proposta pelo diretor. Algumas se sobressaem mais, outras menos.

Em uma das passagens do filme há uma discussão sobre o paradoxo entre ser um ator e ser um ser humano. Como se não fosse possível ser os dois ao mesmo tempo. Como se o ator fosse somente um ideal a ser atingido e não uma pessoa de carne e osso.

Salve o cinema se aproxima do filme italiano *Bellissima*, na medida em que os dois filmes contestam a questão do estrelato.

Segundo Brunetta, o filme *Bellissima* registra o momento de mudança no cinema italiano, onde a indústria cinematográfica passa a explorar essas estrelas que nasceram por acidente, que começaram no cinema representando sua própria vida, mas tornaram-se “porta-estandartes de todo o cinema” (BRUNETTA, 2009, p. 145, tradução minha).

Da mesma forma que com o neorealismo nasceram os “não” atores no cinema italiano, com ele também nasceram as estrelas que começaram desconhecidas, mas acabaram conquistando o mundo, como Gina Lollobrigida, Sofia Loren e a própria Anna Magnani. “O *star system* voltou em ação e tentou assimilar as lições aprendidas com o neorealismo. Cineastas acreditavam encontrar e recrutar novos rostos em toda parte: nas lojas e empresas, concursos de beleza, cafés e restaurantes e até mesmo nas ruas (BRUNETTA, 2009, p. 146).

O filme foi feito como uma crítica ao estrelato e ao cinema como uma indústria das ilusões. Outro filme italiano que faz isso é *La signora senza camelie* (1953) de Michelangelo Antonioni. Nele, a jovem Clara Manni, interpretada por Lucia Bosé concede favores às figuras importantes da indústria cinematográfica até subir na carreira, mas acaba fracassando em seu primeiro grande papel.

3.3.2 - A encenação

Salve o cinema nos lança outra questão. Além de debater sobre o que é ser ator, ele também questiona a encenação. Assim como *Jogo de cena*.

Quando nos referimos a *Salve o cinema*, temos duas camadas de “encenação” (atuação), na primeira delas temos um *performer*, que atravessa uma experiência, o teste. Eles criam também uma *auto-mise-en-scène*, pois estão mostrando um aspecto de suas vidas e procuram que esse seja o melhor possível para que sejam aprovados no teste.

Já a segunda camada se refere a esse mesmo *performer* respondendo a estímulos impostos pelo diretor e tentando representar, seja um choro, uma risada, uma música, uma dança, atirando-se no chão, fingindo-se de morto... São situações que o diretor propõe a esses *performers*, que se são, portanto, dirigidos pelo cineasta. Nessa tentativa de atuar, eles deixam de ser *performers* e se tornam atores desse filme, não são mais autores, passam a seguir uma direção.

Salve o cinema não tem roteiro, tudo acontece na hora da filmagem, de acordo com o que o diretor pede para eles representarem, essa primeira atuação pode ser lida como uma “não-atuação” ou até mesmo “atuação simples”, mas depois eles partem para a “atuação complexa”, pois por mais que não tenha uma matriz, eles mimetizam uma ação que é imposta pelo diretor. São atores-*performers*.

Bellissima tem o roteiro assinado por Cesara Zavattini, embora conte também com a improvisação, principalmente de Anna Magnani, que é famosa por improvisar a partir de suas personagens. Nesse filme, todos os atores exercem uma “atuação complexa”.

Jogo de cena trabalha também em dois níveis, um da entrevista-depoimento, onde Coutinho permite que as *performers* expressem experiências pessoais, geralmente

dramáticas e um outro nível, onde essas experiências viram um roteiro para as atrizes profissionais interpretarem. Ao que parece, as atrizes também assistiram a vídeos com a performance das mulheres que elas iriam representar, pois procuram mimetizar também suas expressões corporais.

Em *Jogo de cena*, também temos dois tipos de encenação. No primeiro, aquela exercida pelos *performers* (as mulheres comuns), que falam sobre suas próprias vidas. Elas realizam uma “não-atuação”, pois não seguem um texto, em alguns momentos essa “não-atuação” se torna uma “atuação simples”, pois a câmera, como sabemos, é um agente provocador, então suas performances são construídas para essa câmera-espectador. Há também a *auto-mise-en-scène*, pois elas se reinventam. Uma delas, por exemplo, volta e pede para Coutinho deixá-la cantar uma música para não parecer tão trágica, por causa de seu depoimento. Mesmo assim, elas representam a si mesmas e não outro personagem. A outra camada de representação está na função das atrizes profissionais. Andréa Beltrão, Fernanda Torres, Marília Pêra, Marly Sheila, Lana Guelero, partem de uma matriz, da experiência vivida pelos seus duplos (por essas mulheres comuns), para interpretá-las. Elas exercem assim uma “atuação complexa”, pois além de ser atuação (seguir um modelo, uma matriz), não representam a si próprias.

Coutinho lida com essas representações, intercalando o depoimento da mulher e de seu duplo, a atriz, nos confundindo sobre quem seria o “autor” dessa história de vida contada.

Esse filme é interessante para nós nesta análise dos atores, pois nos mostra exatamente a diferença entre um ator profissional e um “não” ator.

Um ator que segue um método próprio de decorar as falas, para interpretar um personagem ou usa técnicas para chorar ou não chorar diante do sofrimento do outro. E outro que faz de sua própria vida sua performance.

As atrizes demonstram suas angústias e fragilidades diante da interpretação. É mais fácil representar um personagem fictício do que um de carne e osso. Essas mulheres que cedem seus depoimentos, além de se tornarem *performers*, tornam-se também personagens para um ator representar.

Em uma fala de Fernanda Torres, ela exprime essa dificuldade:

A diferença é que, com o personagem fictício, se você atinge um nível medíocre, você pode até ficar ali, nele, porque ele é da sua medida. Com um personagem real, a realidade um pouco esfrega na sua cara onde você poderia estar e você não chegou. Tem alguém acabado na sua frente (JOGO DE CENA, 2007).

Quando Andréa Beltrão interpreta Gisele, ela não consegue se distanciar do depoimento (ou se distancia a tal ponto que se torna uma espectadora desse sofrimento e é atingida por ele) e acaba chorando. Quando é interrompida pelo diretor, ela fala: “Eu não preparei choro nenhum porque eu não queria chorar. Até porque eu queria imitá-la, mas é porque eu não aguento. [...] Eu teria que ensaiar muitas vezes num teatro pra conseguir falar isso friamente...”. São as personagens-atrizes⁷¹ que choram, mas não querem chorar.



Figura 17 - Screenshots de Andréa Beltrão e Gisele Alves em *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007)

Marília Pêra levou consigo até cristal japonês, para usar caso Coutinho insistisse para ela chorar. Já as *performers* choram, pois se lembram de fatos marcantes de suas vidas e mesmo assim, muitas delas tentam esconder esse choro. Há uma frase interessante de Marília Pêra que diz que quando o choro é verdadeiro, a pessoa tenta esconder as lágrimas, já o ator procura evidenciá-las. Parece uma obrigação o ator ter que chorar para o público poder se emocionar, mas não é bem assim. Há diretores, como Marco Antônio Rodrigues (com quem tive o prazer de trabalhar), que pedem para o ator não demonstrar totalmente sua emoção, deixando isso para o público, assim como não pode demonstrar totalmente seu personagem. O espectador tem sempre que saber que o ator pode mais do que ele está representando.

⁷¹ As atrizes de *Jogo de cena* também viram personagens.

Diferente de quando Makhmalbaf, que está lidando com “não” atores, lhes pede para chorarem em 30 segundos, sem ao menos terem uma base interna para isso e eles não conseguem, ou fingem, como veremos no capítulo IV. Mas isso faz parte dessa discussão que o filme levanta sobre o representar (atuar), sobre a questão do profissionalismo do ator e do papel autoritário que o diretor interpreta.

Em uma cena de *Bellissima*, Cecconi está diante de um espelho, coloca seus brincos, olha fixamente para seu duplo, ajeita os cabelos e diz: “E o que é representar? Se agora eu acreditasse ser outra, se fingisse sê-lo... estaria representando”. “Essa cena captura a essência da atuação no neorealismo” (BRUNETTA, 2009, p. 145, tradução minha). É o fingir ser ouro, não deixando de ser “eu mesmo”.

O espelho, que está sempre presente nessa análise, seja em forma de objeto, metáfora, alegoria ou até conceito. O espelho é um forte símbolo na obra de Makhmalbaf, que sempre o relaciona à busca da verdade. Para o crítico Ridgeon, Makhmalbaf vê sua inspiração no sufismo e cita um poema de Rumi, que o cineasta usa quando se refere a essa questão: “A verdade é um espelho que cai das mãos de Deus e se despedaça. Cada um pega um pedaço e acredita que aquela peça contém a verdade total, apesar de que a verdade é propagada sobre cada fragmento” (RIDGEON, 2000, p. 14, tradução minha). O espelho quebrado para Makhmalbaf é a possibilidade de enquadrar diversos ângulos dessa realidade que é única.

Meus princípios da mente e da visão são baseados na relatividade da realidade. Isso significa que eu estou me apropriando de realidades que Deus criou. Isso quer dizer que eu não tomo minha própria mente por base, uma vez que acredito que nós somos tão pequenos comparados à realidade. Eu tento, todo o tempo mudar meus ângulos, então eu posso ter diferentes visões da realidade. Eu nunca fecho a porta para os vários aspectos da realidade (MAKHMALBAF, 1376⁷² apud RIDGEON, 2000, p. 17, tradução minha).

⁷² MAKHMALBAF, M. Goftagu ba Mohsen Makhmalbaf: tekkeh-i az an ayeneh-ye shekasteh. In: KHOSRAVI, A. (Ed.). **Conversation with Mohsen Makhmalbaf: a piece of the broken mirror**: Salam Cinema, chand goftagu. Tehran: Nashrani, 1997 (1376, persa). O calendário persa se difere do nosso e os artigos e livros publicados em farsi o seguem. A data de 1376, refere-se a 1997, no nosso calendário.

Essa análise do absoluto e do relativo, ele transporta para seus filmes, inclusive para *Salve o cinema*.

A relatividade é representada pelos espelhos, pela encenação desses atores-*performers* (que remete a um duplo ator-personagem) e pelas diversas câmeras presentes no estúdio-locação, que captam diferentes ângulos da “realidade” que é o teste.

Makhmalbaf lida, no próprio estúdio-locação com as alegorias que representam poder, identificação e representação, que caracterizam o cinema. O espelho é um objeto físico no filme, que surge aqui como metáfora do próprio cinema na visão de Makhmalbaf.

Há três símbolos no filme: 1) a mesa, a qual é um símbolo de autoridade na nossa cultura. 2) o espelho, que simboliza o cinema refletindo a realidade do outro lado; esse espelho é colocado de frente para a pessoa. 3) o círculo desenhado no chão no qual pedimos para as pessoas permanecerem, que simboliza a limitação. Quando eles estão dentro do círculo, a mesa pode controlá-los (MAKHMALBAF, 2006, p. 69, tradução minha).



Figura 18 - Os espelhos em *Salve o cinema* (*Salam cinema*, Mohsen Makhmalbaf, 1995)

O espelho está sempre ao lado do diretor e de frente para os atores. O espectador pode vê-lo em diversos momentos do filme e sempre há, refletida em sua superfície, a imagem dos atores. Onde esses *performers* podem ver seu duplo, os personagens que criaram para si durante suas apresentações.

Em entrevista para Dönmez-Colin, Makhmalbaf fala sobre esses diversos ângulos:

Um dos grandes problemas de nossa cultura é que ela é extremista. Cada um pensa que a verdade tem que ter apenas um ângulo. Sempre se esquece de que o ângulo pode ser mudado de acordo com a posição da pessoa. Para mim, o principal ingrediente da democracia é que você pode aceitar que a verdade tem muitos ângulos diferentes. Se você não aceitar isso, não há debate. [...] É uma questão de apontar todos esses ângulos

diferentes – a performance visual da essência da democracia (DÖNMEZ-COLIN, 2006, p. 72, tradução minha).

Esse absolutismo é criticado por Makhmalbaf através da mesa, do círculo e de sua própria figura autoritária, que atua no filme⁷³.

Nos outros dois filmes também há a presença do diretor. Em *Bellissima*, Alessandro Blasetti faz o papel de um diretor despótico, é um ator representando um personagem. Em *Jogo de cena*, Coutinho aparece ora entrevistando as mulheres, ora atuando, pois ele faz para as atrizes, em alguns momentos, as perguntas que havia feito para seu duplo anteriormente.

Salve o cinema e *Jogo de cena* são mais contundentes em discutir a verdade e a representação, enquanto *Bellissima* se preocupa mesmo com a questão do estrelato. Makhmalbaf e Eduardo Coutinho escolheram a forma documental para abordar esse tema, que por si só é polêmica. E foi justamente por terem escolhido essa forma que puderam discutir essa questão. Quando Coutinho opta por essa mistura de atuação e não-atuação, seu filme oscila do documentário à ficção, assim como faz Makhmalbaf.

Há nos dois filmes, além da encenação, a escolha da montagem. Por isso resultam em um “não-evento” restaurado (5b), assim como resultou *Close-up*. Em *Salve o cinema*, além do processo de montagem, onde foram escolhidas as melhores cenas e as melhores personagens, há a fachada que Makhmalbaf criou para si e seu processo de provocar uma interpretação.

⁷³ Abordo sua atuação no Capítulo V, p. 228.

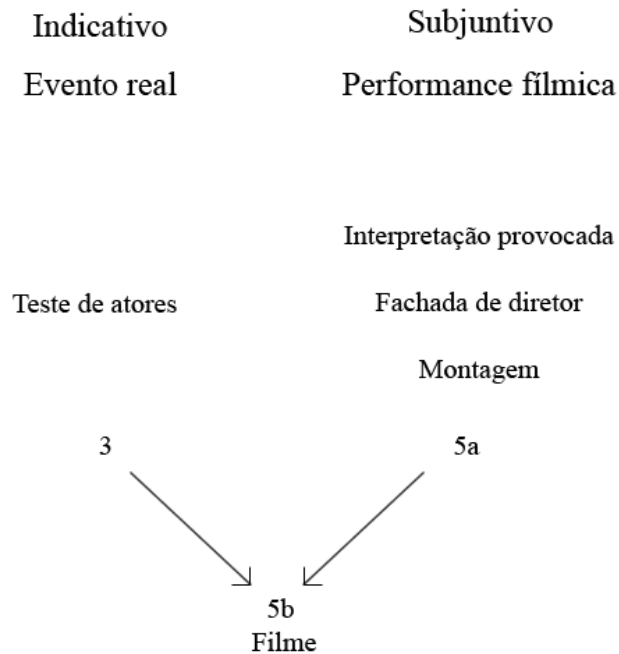


Figura 19 - O comportamento restaurado em *Salve o cinema* (*Salam cinema*, Mohsen Makhmalbaf, 1995)

O teste de atores é um evento real (3), enquanto a interpretação provocada por Makhmalbaf, a fachada de diretor que ele cria para si e a montagem que realiza, onde escolhe as melhores cenas, os melhores ângulos, fazem parte do universo subjetivo (5a), atribuem a esse filme sua parcela “ficcionalizante”.

3.4 - *Tartarugas podem voar* e seus traços de real

Embora *Tartarugas podem voar* seja um filme de ficção podemos encontrar traço da vida cotidiana em sua construção.

O que motivou Ghobadi a realizar *Tartarugas podem voar* foi mais uma necessidade do que uma inspiração. Em entrevista para o diretor Mamad Haghigat, Bahman conta porque decidiu fazer o filme:

Eu realmente não planejei fazê-lo. Eu queria fazer um filme urbano sobre o meu passado, mas quando eu fui a Bagdá para o lançamento de *Exílio no Iraque* duas semanas após a guerra entre os EUA e o Iraque, eu vi tantos horrores sobre como as pessoas viviam, especialmente as crianças, que tinham sido, como em todas as guerras, as primeiras vítimas, e

ninguém parecia se preocupar! Eu estava particularmente oprimido pelo caso de uma criança que tinha sido mutilada. Eu queria fazer um filme contra a guerra. Então eu fui lá e vivi entre as crianças para ser capaz de me sentir próximo a elas. Então eu tentei reconstruir o que eles estavam passando (GHOBADI, s/d a, tradução minha).

Tartarugas podem voar foi baseado tanto na vida dos curdos que Ghobadi encontrou no caminho, durante sua pesquisa, como em sua própria experiência pessoal, uma vez que o próprio diretor tenha vivido nesse mesmo campo de refugiados em um período da sua infância.

O Curdistão é uma nação que tem idioma e religião comuns, mas que foi dividida entre Turquia, Iraque, Síria e Irã, ao final da I Guerra Mundial, após o Tratado de Sévres.

O povo curdo é excluído de posição de poder e influência nesses países e lutam, via criação de partidos políticos, pela independência da nação. Enquanto isso, a maioria se sujeita a viver em campos de refugiados. Os curdos da Turquia são os que vivem em pior situação, em virtude dos movimentos separatistas, das greves e das manifestações, o povo curdo é massacrado em segredo:

A situação no Curdistão turco é muito pior do que no Irã ou Iraque. Irã e Iraque tinham tropas estrangeiras, inglesas e brasileiras na mão quando o genocídio dos curdos estava ocorrendo. Na Turquia, não existem essas tropas. Há um pouco de vazamento de notícias das atrocidades. Elas acontecem em segredo e continuam marcadas [...]. Não há reconhecimento do povo curdo como seres humanos na Turquia. São abatidos vagamente, sem nome e sem registro. Não há crimes contra a humanidade, porque não há visibilidade (GHOBADI, 2005c, tradução minha).

É uma nação que está sendo sufocada, onde as pessoas convivem diariamente com o clima da guerra, onde a água é envenenada, os campos são minados e não há perspectiva de vida. O Curdistão saiu recentemente de uma guerra que durou mais de dez anos e que deixou muitas crianças órfãs e mutiladas pelas minas terrestres. “E isso vem acontecendo há muito tempo e é tão comum, que de certa forma tornou-se uma identidade cultural, ou um rito de passagem” (GHOBADI, 2000b, tradução minha). Esses conflitos geram um ambiente instável e as crianças não têm outra opção a não ser sobreviver diante de tantas

adversidades “por isso não há infância” (Ibidem). Ghobadi fala de seu desconforto diante dessa situação: “É tão difícil para mim, é quase embaraçoso vir aqui com roupas bonitas, quando eu trabalhei com pessoas que nunca viram uma banana ou uma laranja ou um avião. É uma realidade” (Ibidem).

Durante a guerra do Iraque o povo curdo também foi diretamente atingido, pois grande parte de seu território se encontra no Iraque e vive sob esse governo.

Ghobadi, para realizar o filme, se baseia na guerra, na vivência em um campo de refugiados, na história de vida das pessoas, na amizade que surge no meio das adversidades e nas minas que estão espalhadas pelo país e se tornam meio de sobrevivência tanto de adultos quanto de crianças. Em entrevista para Ron Wilkinson, Bahman afirma:

É real que as crianças curdas escavam minas e as vendem. O comprador é parte de uma grande empresa que revende as minas de volta ao governo. O governo então as reenterra no chão, como necessárias para futuros conflitos. O ciclo é interminável. As crianças são mortas, as minas são cavadas, elas são reenterradas e mais crianças são mortas em escavá-las de volta. Essa é a tragédia da região (GHOBADI, 2005c, tradução minha).

Para a criação do filme, o diretor se baseou também na estrutura liminar surgida nessa região⁷⁴. Os curdos vivem às margens da sociedade, seja ela iraniana, turca, síria ou iraquiana. Em cada região ou vilarejo há uma maneira diferente de sobrevivência, com sua própria lógica interna, criando-se assim, uma “estrutura” dentro da “estrutura”.

Os habitantes do campo de refugiados estão unidos por um sentimento de *communitas*, noção formulada por Martin Buber e desenvolvida por Victor Turner. “Essencialmente *communitas* é a relação entre indivíduos concretos, históricos e idiossincráticos. Esses indivíduos não são segmentados em papéis e *status*, mas confrontam-se uns com os outros à maneira de Martin Buber ‘Eu e Tu’” (TURNER, 1974, p. 131-132).

Em *O processo ritual*, Victor Turner distingue três tipos de *communitas*, uma que surge espontaneamente na sociedade; a *communitas* normativa, onde há necessidade de controle social entre os membros do grupo para poderem atingir objetivos e, por último, a

⁷⁴ O filme se passa no Curdistão iraquiano, na fronteira com a Turquia.

communitas ideológica, que “pode ser aplicada em uma variedade de sociedades utópicas” (TURNER, 1974, p. 132).

Desse modo, a *communitas* surge espontaneamente motivada por valores, crenças ou ideais coletivos, configurando-se numa “antiestrutura”. Sendo que na definição de Turner a “antiestrutura” não configura ausência de estrutura, mas um modelo alternativo e espontâneo de organização social que emerge momentaneamente nos interstícios da sociedade (SILVA, 2005, p. 39).

As *communitas* surgem em momentos liminares, na suspensão de papéis cotidianos que os indivíduos costumam desempenhar na sociedade, às margens da estrutura social. As crianças do filme, tanto as personagens quanto os atores, vivem à margem da sociedade, na “antiestrutura”, formando assim uma estrutura social própria. As crianças, que normalmente não trabalham em países mais desenvolvidos, nessas regiões mais pobres têm que lutar pelo seu sustento, vivendo dos destroços da guerra. Uma nova estrutura foi formada por causa da guerra e dos conflitos que sempre estiveram presentes na região. Essas pessoas foram unidas por uma *communitas* normativa. Ghobadi representa isso no filme a partir do grupo de crianças que é liderado por Satellite. Ele coordena os meninos e vende os restos dos armamentos no mercado negro.

A partir da história de vida das pessoas locais e dos atores que o diretor criou o enredo do filme e personagens⁷⁵. Dessa forma, o caminho que origina *Tartarugas podem voar* tem duas procedências, uma baseada em um evento histórico (3), isso quer dizer que foi baseado na guerra, nos destroços, nos meios de sobrevivência etc.; outra que parte de um “não evento” (5a), que compreende o enredo e os personagens criados pelo diretor, gerando assim um “não-evento restaurado” (5b), pois esses dramas sociais são vistos pelos olhos do diretor que seleciona o que pretende mostrar ou omitir em seu filme.

O quadro abaixo foi criado para entender esse trajeto em *Tartarugas podem voar*:

⁷⁵ Ver sobre a relação dos atores com os personagens no capítulo V.

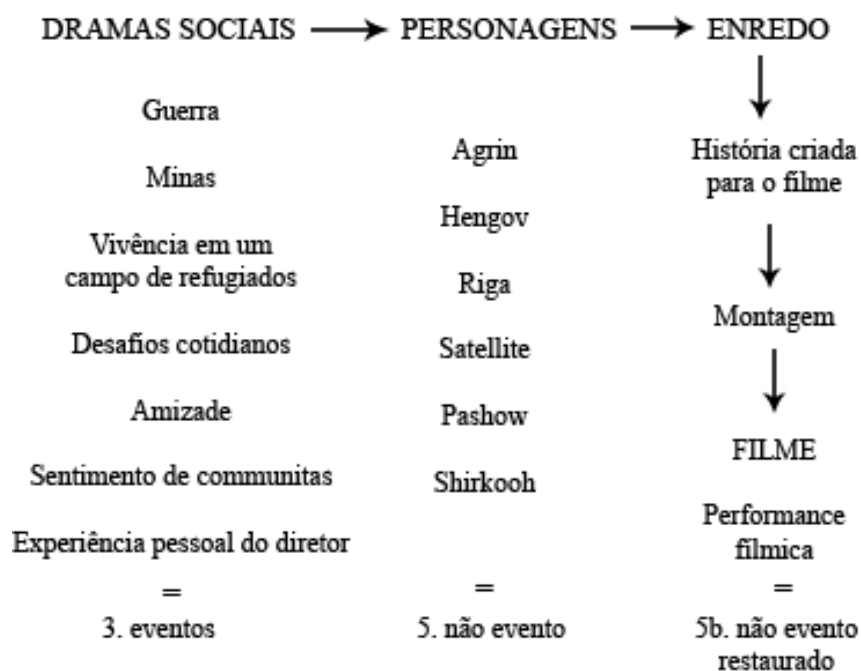


Figura 20 - O comportamento restaurado em *Tartarugas podem voar*

Ghobadi, em entrevista à Erin Torneo, fala sobre a construção de seu filme: “Embora este filme seja ficcional, e eu tenho uma grande imaginação, a história é o que realmente acontece com os curdos. Talvez isso não aconteceu a essas crianças, mas isso já aconteceu na vida de outras pessoas. É por isso que é ficção, mas em estilo documentário” (GHOBADI, 2000b, tradução minha).

Percebemos que na construção desse filme Ghobadi usa todos os elementos cruciais da narrativa ficcional, a quarta parede (esconde a enunciação), imagens transparentes (que se escondem enquanto imagem, a montagem segue os padrões clássicos), heroicização dos personagens, *flashback*, estrutura narrativa dramática clássica, seguindo os padrões aristotélicos com começo meio e fim etc.

Apesar de *Tartarugas podem voar* ser um filme de ficção, o estilo de filmagem que Ghobadi adota se encaixa em algumas premissas do que é considerado filme etnográfico⁷⁶ e

⁷⁶ O que caracteriza um filme etnográfico é que ele é feito por um antropólogo, a partir de pesquisa de campo e com problemática antropológica.

dialoga, em alguns aspectos, com o cinema desenvolvido pelo antropólogo-cineasta Jean Rouch, a etnoficção.

Há uma grande afinidade entre as duas correntes, por um lado o realismo do cinema iraniano e por outro a etnoficção de Rouch, pois são ficções em estilo documental.

Segundo Henley (2010, p. 259), os documentários fazem uma “afirmação sobre o real” usando uma linguagem própria do cinema de ficção. Enquanto Rouch faz o contrário: realiza seus filmes de ficção como se fossem documentários, sem roteiros e com a mínima direção.

Seus filmes *Eu, um negro* (*Moi, un noir*, 1958), *Jaguar* (1957-1967), *La pyramide humaine* (1959), *Petit à petit* (1971), por exemplo, usam “não” atores e os personagens são próximos daqueles desempenhados pelos atores na vida cotidiana. Esses “não” atores dos filmes de Rouch eram pessoas que se tornaram próximas do diretor, com quem ele trabalhara diversas vezes e que conhecia bem: “Suas próprias vidas, na realidade, eram ou muito semelhantes ou de alguma forma relacionadas com as vidas dos personagens que Rouch pedia-lhes para interpretar em seus filmes” (HENLEY, 2010, p. 260, tradução minha).

Na introdução do filme *Eu, um negro*, a voz *over* de Jean Rouch anuncia:

Todos os dias, jovens parecidos com os personagens deste filme chegam às cidades da África. Eles abandonaram a escola ou a família para tentar entrar no mundo moderno. [...] Durante seis meses, segui um grupo de jovens imigrantes nigerianos em Treichville, um bairro de Abidjan. Propus fazermos um filme em que eles representariam a si mesmos e que eles teriam direito de fazer tudo e a dizer tudo. Foi assim que improvisamos este filme (EU, UM NEGRO, 1958).

Esses “não” atores brincam de ser outras pessoas: “brincar é característica de uma espécie cuja vida social envolve a construção e interpretação compartilhada da realidade” (BICHARA, 1999, p. 57). A partir da brincadeira, o ser humano constrói e interpreta a realidade.

“Ao fazer de conta a criança ao mesmo tempo vive e constrói uma realidade e a compartilha com seus companheiros” (BICHARA, 1999, p. 57). Então o brincante cria uma realidade própria, baseada na realidade empírica (vista através dos olhos dessa criança ou

adulto). Aspectos sociais e culturais influenciam as brincadeiras e é por meio desses jogos que as crianças ou os adultos mimetizam as relações vivenciadas no seu universo social.

A pedagoga Zilma de Moraes Oliveira (1992, p. 58), via pesquisa em creche, observou que a criança, através da brincadeira lúdica do faz de conta, pode reviver situações que lhe causam excitação, alegria, medo, tristeza, raiva e ansiedade. Assim, ela pode expressar e trabalhar as emoções difíceis de suportar (como um quadro operatório ou uma injeção) e o distanciamento, que a brincadeira propõe, permite que ela trabalhe as emoções que sentiu.

As crianças de Ghobadi, através da atuação (brincadeira) têm a possibilidade de reviver essas situações traumáticas, como a guerra, a deficiência física e a luta cotidiana. Assim como os atores-personagens de Rouch, que lidam com as situações que a colonização provocou no país.

Toda brincadeira tem regras, “não existe brinquedo sem regras” (VYGOTSKY, 1991, p. 108). Mesmo que as essas regras sejam um padrão de comportamento que se estabelece diante de um brinquedo. Por exemplo, se a criança se imagina como mãe, ela segue as regras comportamentais que esse papel requer, cuidar da boneca, trocar etc. Assim podemos intuir que esses “não” atores, também seguem regras, tanto aquelas estabelecidas pelo diretor, quanto as regras que regem determinado comportamento.

Para Winnicott, é no brincar que a criança ou o adulto pode ser criativo e assim usar sua personalidade integral e é sendo criativo que o indivíduo descobre o seu *eu* (WINNICOTT, 1975). A partir da ficcionalização (brincadeira, o faz de conta) é possível esbarrar na realidade, seja ela uma realidade interna (“o que eu sou” ou “o que eu gostaria de ser”) ou uma realidade social (o personagem contruído se torna ‘espelho mágico’ de toda uma sociedade).

Nesse sentido, *Tartarugas podem voar* e a etnoficção rouchiana têm um processo parecido, no filme de Rouch os atores interpretam personagens que representam toda uma sociedade além deles mesmos.

A relação entre realidade e ficção deixa de ser uma questão para Rouch, pois ele usa a ficção para se aproximar do real e vice-versa.

Para mim, como cineasta e etnógrafo, praticamente não há fronteira entre documentário e ficção. Cinema, arte do duplo, representa uma transição entre o mundo real e mundo do imaginário, enquanto a etnografia, o estudo dos sistemas de pensamento de outros povos, envolve uma permanente *criss-crossing* de um universo conceitual para outro, uma forma de ginástica acrobática, na qual perder o seu pé é o menor dos riscos (ROUCH, 1981 apud HENLEY, 2010, p. 255, tradução minha).

A principal diferença entre essas duas cinematografias é que o cinema iraniano não tem a preocupação científica do realizador, muito pelo contrário, seu trabalho é artístico, portanto, eles não podem ser chamados de filmes etnográficos. E os personagens construídos, embora possam se tornar, não foram construídos para serem objeto de estudo etnológico. Mas essa aproximação vale a pena ser feita, pois em certos momentos o próprio diretor compara seu trabalho ao de um etnógrafo (*Behind the scenes* do filme *Tempo de embebedar cavalos*), por seguir de perto a vida dessas crianças, por ser afetado pelas suas histórias e assim criar filmes que procuram denunciar a forma que o povo curdo é sujeitado a viver.

Johannes Sjöberg (2008), também antropólogo-cineasta, assim como Rouch, dividiu alguns aspectos da prática criativa de Rouch em cinco categorias: pesquisa etnográfica (trabalho de campo), antropologia compartilhada, trabalho reflexivo, improvisação na filmagem e na atuação. Sjöberg desenvolveu, assim, um método pelo qual ele realizou sua própria pesquisa, que resultou na etnoficção *Transfiction* (2007), a partir do trabalho de campo realizado com transexuais e travestis na cidade de São Paulo.

Alguns desses aspectos são possíveis de serem encontrados, não só em *Tartarugas podem voar*, mas em todos os filmes estudados.

“Sendo antropólogo social, Rouch usava métodos da pesquisa etnográfica em seu cinema: ele conduzia a observação participante durante um extenso período de pesquisa de campo, filmando muitas vezes, sozinho” (SJÖBERG, 2008, p. 232, tradução minha). Ele se tornava íntimo de seus informantes e tinha acesso à vida diária dessas pessoas. A partir desse contato que seus filmes surgiam. “A etnoficção de Rouch se desenvolvia em resposta à performance dos protagonistas: não havia roteiro e a estrutura narrativa era baseada em esboços que Rouch geralmente havia combinado com seus protagonistas anteriormente” (SJÖBERG, 2008, p. 233, tradução minha).

É o que esses diretores iranianos também fazem antes de começarem seus filmes. Conhecem a vida de seus atores de perto. Como um etnógrafo que vai a campo para conhecer seu objeto.

Esse trabalho se aproxima daquele desenvolvido pela antropóloga Jeanne Favret-Saada, que se deixa afetar pelos outros ao seu redor e seu trabalho se torna resultado desse contato:

Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer. Pois se o projeto de conhecimento for onipresente, não acontece nada. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível (FAVRET-SAADA, 2005, p. 160, tradução minha).

É a partir da referida troca que surgem os temas dos filmes, pois nas histórias de vida das pessoas eles encontram material para esses.

Uma característica marcante desse cinema iraniano é que muitos desses filmes não têm roteiro pronto, antes de começar as filmagens ou a pesquisa, a não ser premissas, que servem de guia para o diretor, mas a história é construída a partir do encontro do cineasta com seu(s) sujeito(s). Os enredos de seus filmes são construídos a partir dessa convivência.

Para fazer *Tartarugas podem voar*, Bahman Ghobadi conviveu por três meses com essas crianças antes de decidir o que filmar. Ghobadi se baseou na vida delas e de muitas outras que não aparecem na tela, mas existem. Como vimos, essa história não foi criada enquanto Ghobadi estava sentado diante do computador de seu escritório, mas sim a partir do encontro com o outro e com ele mesmo. Ghobadi iniciou o trabalho com apenas três páginas, que tinham algumas direções dos caminhos que ele deveria seguir, mas sem nenhum roteiro. Ele não quis chegar ao *set* de filmagem com uma história pronta. Ao mesmo tempo em que ele realizava esses testes, conhecia a história das pessoas e decidia sobre o que filmar e como montar o enredo do filme. Em uma conversa informal que tive com Ghobadi em 2004, o diretor declarou que filmava de dia, enquanto conhecia essas crianças e escrevia seu enredo à noite.

Outro aspecto que *Tartarugas podem voar* tem em comum com a etnoficção de Rouch é a “antropologia compartilhada”, esse termo foi criado pelo próprio Rouch. Ele

procurava o *feedback* desses atores-personagens, não só durante as filmagens, mas também após o filme pronto. O enredo dos filmes de Jean Rouch, tanto os documentários etnográficos quanto os de ficção (etnoficção) surgiram do contato dele em parceria com a comunidade africana. “Os sujeitos participam ativamente na criação do filme sugerindo suas próprias ideias” (SJÖBERG, 2008, p. 232). Por meio da improvisação os “não” atores transmitem traços de sua vida e de seu cotidiano aos personagens. A ausência de diálogos prontos (escritos) permite essa criação conjunta.

“A reflexividade no cinema de Rouch era resultado da antropologia compartilhada, uma vez que transparecia aspectos de seu processo para o espectador e permitia críticas” (SJÖBERG, 2008, p. 233, tradução minha). O cinema reflexivo nesse sentido é quando o filme se volta para o próprio filme.

Mostrar os filmes, depois de prontos, para a comunidade representada também faz parte do processo dos dois cineastas. Uma das diferenças é que Rouch mostra o material fílmico antes dele estar totalmente pronto e acrescenta diálogos entre ele e os atores no próprio filme em *off* sobre a construção fílmica e de seus personagens.

Para Rouch, é somente o cinema enquanto veículo democrático que poderia (e poderá) levar a cabo o projeto de uma “antropologia compartilhada” (“*anthropologie partagée*”), partindo do pressuposto de que os “filmados”, então objeto de pesquisa etnológica, não leem, mas veem, podendo opinar sobre o produto realizado graças às suas presenças (SZTUTMAN, SCHULER, 1997, p. 28).

Rouch sempre participava de seus filmes via diálogo com seus interlocutores. Isso já não acontece nesse filme de Ghobadi. Em sua obra, a reflexividade vai aparecer somente em *Ninguém sabe dos gatos persas* (2009), onde o filme começa com os atores falando sobre o próprio filme. Em *Tartarugas podem voar* ele esconde a enunciação.

A improvisação na etnoficção é central para a pesquisa etnográfica uma vez que ela intensifica a liberdade para dizer suas próprias histórias da sua própria maneira (SJÖBERG, 2008, tradução minha).

Mas o que veio à mente Rouch por essa ocasião foi geralmente não mais de uma linha geral da história. Em vez de escrever um roteiro detalhado,

ele discutia sua ideia em termos gerais com seus protagonistas e identificava uma série de cenas possíveis. Neste ponto, um grande esforço de investigação poderia ajudar a desenvolver a ideia, apesar de que Rouch tinha uma tendência em omitir menção a isso, preferindo enfatizar a espontaneidade com que as ideias de seu filme surgiram (HENLEY, 2010, p. 259, tradução minha).

O cinema de Rouch, assim como o referido cinema de arte iraniano, é baseado na improvisação dos atores e não em diálogos prontos⁷⁷. “Os protagonistas da etnoficção de Rouch representavam as cenas em frente às câmeras, acompanhando temas induzidos pela pesquisa etnográfica e baseados nas experiências e no ambiente dos protagonistas” (SJÖBERG, 2008, p. 234, tradução minha).

Outra similaridade entre os dois cinemas é que muitas vezes, os “não” atores acabam se tornando técnicos de seus filmes. O assistente de direção de Ghobadi em *Tartarugas podem voar* é um dos atores de *Tempo de embebedar cavalos*, o garoto Ayoub. Soran (que faz Satellite em *Tartarugas podem voar*) foi convidado por Bahman para ser seu assistente em um próximo filme.

Muitas outras características são similares a esses dois tipos de filmes: a heroicização de personagens, a identificação personagem/público, são filmes realizados a partir de mais de um *take*, com repetições e encenação, e usam diversas convenções dramáticas.

O *flashback* é também um recurso usado por esses filmes. Em *Eu, um negro*, Robinson está à beira da lagoa e tem uma lembrança de sua infância no Níger, que se materializa em imagens. Durante seu diálogo-lembrança vemos cenas de crianças brincando no rio e se jogando de uma pedra.

Em uma das cenas de *Tartarugas podem voar* Agrin tem um *flashback* da noite em que fora violentada. As imagens irrompem na tela e descobrimos a verdadeira identidade da criança Riga.

Essas obras são construídas a partir de um enredo, que seguem as normas da estrutura aristotélica, com começo, meio e fim. Rouch afirmou que todos os filmes,

⁷⁷ A improvisação dos diálogos dos “não” atores será abordada no capítulo IV, p. 167.

independente de seu gênero, precisam de um começo, um meio e um fim, não necessariamente nessa ordem.

Tartarugas podem voar mudou a vida das crianças que trabalharam nele. Após o filme, algumas tiveram a possibilidade de conhecer outras cidades, por causa dos festivais de cinema aos quais elas foram convidadas a participar junto com Ghobadi, e ganharam uma biblioteca, que o diretor fez questão de construir.

Em entrevista concedida a Shahram Heidar, Ghobadi conta que com a ajuda financeira de amigos e colegas, puderam mandar a criança cega [Riga] para Bagdá operar os olhos. Forneceram também o seguro de saúde para as crianças deficientes para que elas pudessem receber uma pequena ajuda financeira para o resto de suas vidas (GHOBADI, s/d b, tradução minha).

Bahman Ghobadi reconstruiu o cinema e conseguiu exhibir o filme lá: “O elenco foi durante a exibição, até mesmo a criança pequena [Abdol - Riga], que agora pode ver. Ele foi capaz de ver o filme em que havia atuado enquanto ainda era cego. Eles deram tantos beijos nas minhas bochechas, foram os maiores beijos que recebi em toda minha vida” (GHOBADI, 2005a, tradução minha).

3.5 - Estilhaços d’ *O espelho*

Para construir *O espelho* (1997), Jafar Panahi primeiro conheceu Mina, percebeu traços em sua personalidade e as características que mais se destacavam em sua individualidade, que o inspiraram na criação de uma personagem. Panahi havia conhecido Mina desde a época em que sua irmã Aida atuara em *O balão branco* (1995).

O enredo do filme não é baseado em um fato da vida da atriz, mas essa personagem foi construída a partir de características pessoais da garota, como vimos anteriormente.

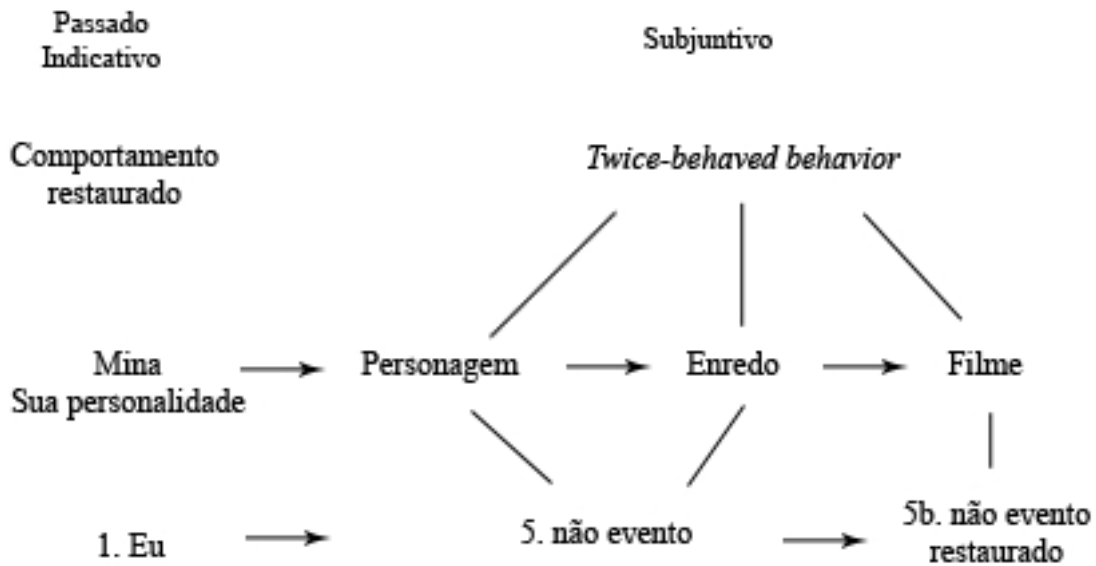


Figura 21 - O comportamento restaurado em *O espelho* (Jafar Panahi, 1997)

Mina e sua personalidade um tanto teimosa (1) inspiraram Panahi a criar a personagem e o enredo (5a), o que resultou em um filme (5b), portanto, um “não evento” restaurado.

3.5.1 - A transparência e a opacidade

O espelho pode ser dividido em três partes: a primeira é quando sua imagem é transparente, ele é ficção e se esconde como tal, num segundo momento, há uma quebra na narrativa e a imagem se torna opaca, ele se mostra como filme, num terceiro momento, ele tenta nos passar uma ilusão de que é um documentário.

O filme começa com a garota Mina, que ao sair da escola não encontra ninguém para buscá-la e tenta achar, sozinha, o caminho de casa. Durante seu percurso, ela desafia o trânsito caótico de Teerã. Pequena, sozinha no meio dos carros que não respeitam nenhuma lei de trânsito e onde praticamente não há semáforos ou faixa de pedestres, Mina tenta achar o rumo de sua residência. Ela pega carona com um motoqueiro, entra em um táxi e tenta seguir no ônibus que acredita ser o que a conduz para casa. Panahi nos leva, por meio dela, para este universo onde a criança geralmente não é compreendida pelos mais velhos e

goza de uma coerência interna própria que, muitas vezes, entra em conflito com o mundo dos adultos.

É na ilusão de realidade que o espectador é lançado nos primeiros minutos do filme *O espelho*, de Jafar Panahi. Nós assistimos ao filme como se estivéssemos atrás de uma janela. É o que Aumont chama de “realismo dos materiais de expressão” (AUMONT et al., 2009, p. 134). “Eu sei muito bem que estou na sala de cinema e que sou espectador... mas mesmo assim esqueço disso para acreditar na representação, para nela injetar sua carga de realidade, sua intensidade de experiência vivida” (COMOLLI, 2008, p. 83).

O cinema, por si só, tem um caráter de espelho. O espectador passa a ver o cinema como uma janela aberta para a realidade, um espelho, onde se identifica e projeta suas emoções. “Imagens favorecem, mais do que o texto, a introspecção, a memória e a identificação, uma mistura de pensamento e emoção” (NOVAES, 2008, p. 467).

A imagem transparente costuma ser vista como se fosse a própria coisa a qual ela representa. Na imagem transparente, “não vemos a imagem, só vemos a própria coisa representada, por transparência” (WOLFF, 2004, p. 38). Ao olharmos para uma imagem, esquecemos de que se trata de uma representação, de algo virtual. Isto equivale tanto às imagens fotográficas quanto ao cinema. De acordo com Comolli:

Cada filme funciona na denegação do pouco de realidade da representação, no esquecimento das condições materiais da projeção, no apagamento das marcas, no círculo inscrição-apagamento-recorrência, no esquecimento e na memória. Assim, cada filme coloca em jogo o não-consciente do espectador (2008, p. 97).

No cinema, “o irreal aparece como atualizado e apresenta-se aos nossos olhos com a aparência de um acontecimento, e não como uma ilustração aceitável de algum processo extraordinário que tivesse simplesmente sido inventado” (METZ, 2004, p. 18).

No cinema que busca a transparência da imagem, o narrador se oculta, quer apagar a enunciação, nele a montagem é feita de forma que não se perceba que ela existe. Os cortes se tornam imperceptíveis, pois, por convenção, estamos acostumados com este tipo de montagem e a câmera se torna o olho do espectador. O filme se transforma em um “espelho” onde a audiência se reconhece e para onde projeta suas emoções.

No início do filme, a amiga se despede de Mina, a câmera focaliza a protagonista, a garota no carro e novamente Mina acenando para a amiga. Como se as ações estivessem acontecendo naquele exato momento, sem corte e sem repetição.

Diante da projeção de um filme, conseguimos nos esquecer por alguns instantes das convenções cinematográficas que regem uma obra, e temos a impressão dos acontecimentos se desenvolverem assim como na realidade cotidiana. Como se a realidade estivesse sendo captada por si mesma, através de um espelho ou de uma janela.

Mas essa ilusão encerra uma trapaça essencial, pois a realidade existe num espaço contínuo, com a tela nos apresentando efetivamente uma sucessão de pequenos fragmentos chamados “planos”, cuja escolha, ordem e duração constituem precisamente o que se chama “decupagem” do filme (BAZIN, 2005, p. 89).

O espectador não percebe o corte, que se torna natural para ele, pois já está condicionado a esse tipo de convenção, a acreditar que um plano e contra-plano equivalem a duas pessoas conversando. A montagem de um filme de narrativa clássica é feita de acordo com essas convenções que permitem que ela se torne transparente.

Essa impressão de transparência da imagem esconde dentro de si toda a construção social que ela oculta. Por trás da câmera que capta a imagem, há a subjetividade do fotógrafo que vai influenciar na seleção do objeto ou sujeito fotografado, na escolha das lentes, da sensibilidade do filme, no enquadramento, no *background*, na pose, no tempo de exposição e na abertura do diafragma, que vai controlar a quantidade de luz para imprimir o material sensível. Estas escolhas são determinadas histórica e culturalmente e vão influenciar no resultado final de uma fotografia ou de um filme. Sem falar nos mecanismos de captação de áudio e na montagem.

Imagem, filmicas ou fotográficas, são signos que pretendem toda a identidade com a coisa representada, como se não fossem signos. Iludem-nos em sua aparência de naturalidade e transparência que esconde os inúmeros mecanismos de representação de que resultam (NOVAES, 2009, p. 49).

Esse poder da imagem de se esconder como tal, de ser transparente, é o que permite a ilusão do cinema ser um espelho da realidade quando na verdade ele a reflete de maneira “mágica”, ele recria a partir do mundo real.

O uso de atores não profissionais, as filmagens em locações reais, os planos longos empregados pelo cinema iraniano, fazem com que o espectador acredite (por um instante) que o próprio acaso esteja se desenvolvendo diante de seus olhos e que os atores, e não personagens, estejam realmente vivendo aquela situação. É o realismo no cinema⁷⁸.

Quando achamos que Mina está enfim no caminho certo, ela não responde mais às perguntas que lhe são feitas tanto pelo motorista quanto pelo cobrador do ônibus onde ela se encontra. Até que em um momento, ela olha para a câmera (Figura 22) e ouvimos uma voz masculina – a qual supomos ser do diretor – que diz para ela não olhar para a câmera. Esse olhar quebra a ilusão do ‘espelho mágico’. É neste momento que o espelho se estilhaça. O espectador só vai ter consciência de que havia entrado em um jogo de convenções a partir do momento em que Mina se mostra como atriz. Ela fala que não quer mais atuar e arranca o gesso do braço.



Figura 22 - A quebra do espelho

É como se o espelho mágico das performances se quebrasse. O que esse espelho, após se estilhaçar, produz é o que John Dawsey denomina *lampejos*, quando o extraordinário se volta para ele mesmo, produzindo “efeitos de estranhamento em relação não apenas ao cotidiano, mas ao extraordinário também” (DAWSEY, 2009, p. 363).

Este processo nos remete ao que Brecht chama de distanciamento ou estranhamento (*Verfremdungseffekt*). Ele propõe que não se esconda o palco, que as pessoas tenham

⁷⁸ Como foi abordado no capítulo II.

consciência de que estão assistindo a uma peça e este filme se aproxima dele na medida em que nos mostra todo o processo de filmagem.

O famoso “efeito de estranhamento” buscado por Brecht combinava com a preocupação de Benjamin, no sentido de procurar “imagens dialéticas”, nas quais o fluxo dos acontecimentos deveria ser subitamente imobilizado, “congelado”, para que a consciência do observador pudesse escapar à tirania da aparência de “normalidade” e pudesse refletir criticamente sobre o sentimento atual da realidade observada (KONDER, 1999, p. 74).

O estranhamento em Brecht não tem relação somente com o trabalho do ator em cena, mas engloba todo o fenômeno teatral. Esse distanciamento permite que se vejam os duplos, tanto do trabalho do ator quanto da performance em si, como “imitação” do real. É o que acontece em relação ao filme *O espelho*.

Trata-se de um duplo deslocamento. Há interessantes afinidades entre Brecht e Turner. Em ambos as atenções se voltam aos efeitos de estranhamento que se produzem às margens. Ambos se interessam pelo metateatro – ou, até mesmo, antiteatro – da vida cotidiana. Porém, em relação à abordagem de Turner, a dramaturgia de Brecht ainda produz um segundo deslocamento, às margens das margens, suscitando efeitos de despertar em relação ao próprio metateatro. Nesse movimento, elementos não-resolvidos da vida cotidiana produzem espanto. Seria o teatro um “espelho mágico”? Brecht procura mostrar inclusive como tais espelhos são produzidos. Eles têm suas oficinas. E viram estilhaços (DAWSEY, 2009, p. 363).

Em *O espelho*, quando Panahi manda cortar, vemos a mudança de câmera, pois a imagem passa a ter outra tonalidade e o ângulo é outro (Figura 22). A câmera que era fixa passa a ter movimento. Ela não está mais em um tripé, mas sim na mão de quem a possui, isso é percebido por causa de sua instabilidade e do enquadramento, que deixa algumas pessoas fora de quadro e corta algumas partes do corpo.

O diretor se aproxima de Mina e tenta entender o que pode ter acontecido que a fez desistir da filmagem, mas Mina está decidida a descer do ônibus até que Panahi autoriza o motorista a parar e a garotinha senta na calçada. A câmera volta para o ônibus e neste

momento, vemos toda a equipe de filmagem, os equipamentos e o diretor sentado ao lado da câmera (Figura 23).



Figura 23 - Imagem opaca

A imagem, neste momento, deixa de ser transparente e se mostra como imagem, como representação da realidade. “O mais perigoso poder da imagem é fazer crer que ela não é uma imagem, fazer-se esquecer como imagem. Antes da arte, olhávamos para o ícone e acreditávamos ser o próprio deus, diretamente sem representação” (WOLFF, 2004, p. 43).

Em oposição à característica de transparência, presente nas imagens, Francis Wolff tomou emprestado do filósofo e crítico de arte francês Louis Marin, o conceito de imagem opaca para designar as imagens que se mostram como tais. Ela se torna opaca, pois a imagem “ao mesmo tempo em que mostra alguma coisa, mostra-se a si mesma” (WOLFF, 2004, p. 39).

A imagem como um signo, precisa ser interpretada, pois “[...] imagens têm uma natureza paradoxal: por um lado, estão eternamente ligadas a seu referente concreto, por outro, são possíveis de inúmeras ‘leituras’, dependendo de quem é o receptor” (NOVAES, 2008, p. 456). E é justamente com esta característica da imagem que Panahi brinca em *O espelho*. Ele mostra ao receptor que o que ele assiste é uma construção social, um signo que se apresentava para ele como se fosse uma realidade, livre de convenções e manipulações.

Uma imagem não fala por si. Ela precisa ser lida, entendida e interpretada, pois a imagem é um signo. Sendo assim ela pode agir tanto como ícone, quanto como índice. [...] dado que o processo fotográfico implica numa impressão luminosa da imagem na película, esta imagem enquadra-se também na categoria de índice [...] (XAVIER, 2005, p. 18).

Podemos encontrar a opacidade também nas imagens no cinema revolucionário de Eisenstein. Em sua montagem ele destrói a noção de decupagem clássica e cria um cinema baseado na “justaposição de planos” e não no seu encadeamento. Sua montagem não visa à ação, mas a significância.

Em Eisenstein, “a teoria da montagem como conflito define-se justamente pela combinação das representações para formar uma unidade complexa de natureza peculiar, apontando para um sentido não contido nos componentes, mas no seu confronto” (XAVIER, 2005, p.133). Eisenstein confronta uma imagem com a outra, formando assim uma dialética (EISENSTEIN, 1990, p. 41). Uma imagem sozinha não diz nada, ela vai assumir significado quando confrontada com outra imagem. Em *Outubro (Oktyabr, 1927)*, em um plano, o General Kornilov está em seu cavalo, no plano seguinte há uma estátua de Napoleão e no posterior, novamente o general. Ele faz uma confrontação de imagens e o espectador cria a síntese disso.



Figura 24 - Screenshots do filme *Outubro (Oktyabr, Eisenstein, 1927)*

“O cinema revolucionário, ao destruir a ideia de representação, ao se negar a fornecer a imagem transparente, produz um conhecimento sobre ele mesmo, em primeiro lugar, como condição para a produção de um conhecimento dirigido a uma realidade que engloba o filme” (XAVIER, 2005, p. 158). A opacidade é uma das marcas também no cinema de Godard. Em *Nouvelle Vague (1990)*, Godard opta pela construção onde cada cena fala por si, não há um encadeamento de cenas que vai levar a um crescente. Cada cena tem um nome e as personagens questionam o estado de espírito que uma ação ou um pensamento o leva a ter. Não há uma tensão que visa um desfecho, mas uma tensão que visa o desenvolvimento. O espectador permanece em face da personagem, ele estuda a personagem e não há uma identificação. Passa-se um bom tempo do filme sem saber

inclusive seus nomes e que posições elas ocupam. Os cortes são bruscos e há presença de intertextualidade. O filme faz referências o tempo todo a filósofos e pensadores, como Dostoiévsky, Karl Marx, há uma cena que se chama *Ecce Homo*, em referência à Nietzsche. São muitas as características do cinema de Godard que tornam a imagem opaca e causam desconforto em vez de prazer a seu receptor. Seus filmes tiram o espectador da passividade e o lançam à condição de sujeitos.

A quebra da narrativa em *O espelho*, desperta o espectador de seu êxtase e ele percebe que o que assiste é uma imagem. O espectador torna-se um observador e consegue ver o cinema como linguagem. Todo seu processo de identificação que envolve suas emoções e que poderia levar a catarse se rompe e ele passa a olhar com certa distância para as imagens que se tornaram opacas.

Num extremo, há o feito janela, quando se favorece a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera – este é construído, mas guarda a aparência de uma existência autônoma. Num outro extremo, temos operações que reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, tornam a tela opaca e chamam atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação (XAVIER, 2005, p. 9).

O efeito de real no qual o espectador estava submerso se rompe no instante em que Mina olha para a câmera e o diretor se refere a ela. O público percebe que estava assistindo a um filme como se estivesse em um espelho, como se fosse o próprio acontecimento sem intermediações. A identificação cede lugar ao estranhamento, que por sua vez gera a reflexão.

Quando Mina olha para a câmera, é como se ela estivesse olhando para os olhos do receptor, como se denunciasse que o flagrara espreitando sua vida. O espectador se surpreende. Quebra-se a quarta parede. Ele sai da condição de *vouyer* passivo e passa a pensar no próprio cinema enquanto fabricante de significados e nas personagens como atores que desempenham um papel. É como se a plateia compreendesse que a imagem é na verdade um signo, que compõe esta linguagem e que a narrativa de um filme se dá por convenção e construção social. A imagem se faz opaca. O espelho ganha ranhuras e se parte. A audiência acorda de seu êxtase.

O cinema de arte iraniano visa à verossimilhança e tem um comprometimento com o real, característica que fez esta cinematografia ser conhecida mundialmente. Jafar Panahi brinca com essa herança no momento em que ele estilhaça seu espelho. Em seu jogo de duplos, o receptor deixa de se reconhecer na tela, pois há uma quebra na identificação com a personagem; a narrativa é interrompida e ele passa a questionar a própria obra e seus mecanismos de construção.

A partir da segunda metade do filme, após a mudança da câmera e da revelação dos bastidores, Mina é filmada tentando chegar em sua casa, após desistir de sua atuação. A câmera continua sempre de dentro do ônibus e acompanha a aventura de Mina, de longe, através dos vidros empoeirados do veículo, como se houvesse uma película entre nossos olhos e o objeto do filme. Um novo jogo de espelhos se forma do filme dentro do filme. A segunda parte vira espelho da primeira. São os duplos do cinema onde atriz e personagem se refletem, assim como o enredo. Mina está novamente tentando chegar em sua casa.

Depois de acordarmos no nosso êxtase como espectador, somos iludidos mais uma vez. Agora Panahi quer que pensemos que ele faz um documentário sobre Mina.

O espectador consegue acompanhar todos os bastidores da filmagem. “A metalinguagem se insere neste contexto criando um elo de identificação com o espectador. Operando o reconhecimento de recursos da linguagem, o espectador se coloca de forma privilegiada como compartilhando uma espécie de segredo” (BARBOSA, 2000, p. 277).

O público se torna cúmplice do diretor. Acompanhamos todo o trajeto de Mina, como se ela não soubesse. É como se compartilhássemos esse segredo com o diretor. Nesse sentido o filme dialoga diretamente com o espectador: “é como se a tela falasse diretamente com a plateia, em uma explicitação do recurso da metalinguagem que insinua uma insólita interatividade entre o cinema e o espectador” (ANDRADE, 1999, p. 36). Por mais que ele esteja enganando o espectador novamente, como se aquilo não tivesse sido combinado, o filme faz referência a ele mesmo.

A metalinguagem pode ser tanto sonora quanto imagética. Em *O espelho*, ela age nos dois sentidos. O microfone da garota fica ligado, assim como há um que capta o som de

dentro do ônibus onde se encontra toda a equipe de filmagem⁷⁹. O diretor não hesita em dar comandos para sua equipe, os quais podemos ouvir claramente.

Ficção declarada ou não, esse gesto ganha uma inegável dimensão documentária [...] tornada visível e corporal, a presença do cineasta em “seu” filme opera à maneira de um círculo de autorreferência, de modo que o filme e o corpo filmado nada podem além de se legitimar um ao outro (COMOLLI, 2008, p. 283).

“O corpo filmado do cineasta impõe uma prova a mais da essência documentária do filme, capaz de produzir um efeito de verdade sobre o qual não haveria mais o que discutir” (COMOLLI, 2008, p. 285). Sua presença é uma maneira de tentar legitimar que aquilo que estamos vendo é um documentário “mosca a parede⁸⁰”, de que ele não interfere no objeto filmado. Quando na verdade não é. Esse filme é do começo ao fim uma ficção, apesar de ser construído usando elementos da narrativa documental, a partir de sua segunda metade. É sob a ótica ficcional que analisaremos, no capítulo IV - *A performance dos “não” atores*, a relação de Mina com as suas personagens.

⁷⁹ Em nenhuma filmagem há microfones para captar o som da equipe, a não ser que tenha sido colocado com algum objetivo. Kiarostami quer nos passar a mesma ilusão na cena final de *Close-up*, durante o encontro de Sabzian com Makhmalbaf, quando na verdade o diálogo entre o diretor e o técnico de som ou montador foi criado em estúdio.

⁸⁰ Termo usado para designar um aspecto conferido ao considerado cinema direto. Sobre esse conceito, ver Nichols (2008), sobre o modo observativo, que visa um cinema onde a encenação é sacrificada em nome da espontaneidade da experiência vivida (p. 146-147). Em Ramos (2008) também há uma descrição sobre esse tipo de documentário.

CAPÍTULO IV - ENTRE A TÉCNICA E A ESTÉTICA DOS DIRETORES

Mas vocês não repararam, não?!
Nos salões do sonho nunca há espelhos...
Por quê?
Será porque somos tão nós mesmos
Que dispensamos o vão testemunho dos
reflexos?
Ou, então
– e aqui começa um arrepio –
Seremos acaso tão outros?
Tão outros mesmos que não suportaríamos
a visão daquilo,
Daquela coisa que nos estivesse olhando
fixamente do outro lado,
Se espelhos houvesse!
Ninguém pode saber... Só o diria
Mas nada diz,
Por motivos que só ele conhece,
O misterioso Cenarista dos Sonhos!

(QUINTANA, 1990, p. 143).

4.1 - Técnicas de direção

Os cineastas selecionados para essa pesquisa compartilham de técnicas de direção similares. Bahman Ghobadi e Jafar Panahi foram assistentes de Abbas Kiarostami, de quem herdaram a metodologia de trabalho. Mohsen Makhmalbaf segue também alguns padrões exercidos por eles. Ghobadi já atuou como ator no filme *O quadro Negro (Takhté siah, 2000)* de Samira Makhmalbaf e Mohsen participou do filme *Close-up* de Kiarostami.

É nesse momento que há o encontro fílmico, a experiência vivida entre os “não” atores e o diretor, a câmera e o restante da equipe. Em alguns instantes há o controle absoluto do diretor, em outros, o destino da cena é lançado à própria sorte. Grande parte do elemento documental dos filmes está nessa relação, mas vemos, no decorrer do capítulo, que mesmo assim, os diretores sabem aonde querem chegar, há sempre um objetivo e a montagem tem um papel fundamental nesse processo.

A técnica dos referidos diretores se aproxima das teorias de Heidegger que quer chegar a uma ideia de técnica que tem a ver com o desabrigar, trazer à luz algo que estava

oculto. A partir desta perspectiva, conseguimos enxergar o trabalho desses diretores. Um conjunto de técnicas usadas para criar condições para algo surgir, neste caso, as ações e emoções. O ator se torna a matéria prima disponível para o manejo técnico, sua alma é o principal material de trabalho desses diretores e seus instrumentos não são cristalizados, eles variam de acordo com cada ator, com cada filme e com cada diretor. “Um diz: técnica é um meio para fins. Outro diz: a técnica é um fazer do homem. As duas determinações da técnica estão correlacionadas. Pois estabelecer fins e para isso arranjar e empregar os meios constitui um fazer humano” (HEIDEGGER, 1997, p. 43).

Como já foi mencionado, o estilo de direção desses cineastas faz com que eles prefiram trabalhar com atores que não têm nenhuma prática. Eles esperam que a pessoa venha desprovida de qualquer técnica de atuação e que este ator esteja aberto para responder aos estímulos produzidos por outra personagem ou pelo próprio diretor. Por isso uma característica fundamental nesse tipo de cinema desenvolvido por tais diretores é o uso de atores não profissionais, os quais nomeio aqui de “não” atores, que não têm pressupostos estabelecidos ou vícios na atuação.

O principal objetivo dessa direção é que as performances desses atores não sejam vistas como atuação, para que o espectador assista ao filme e tenha impressão de que são pessoas na situação, como se estivessem realizando uma ação por vontade própria e não atores representando um personagem ou uma situação dada. Isso às vezes acontece, os “não” atores permanecem sob o risco do real, eles trazem elementos cotidianos para a cena, mas mesmo assim, eles seguem circunstâncias impostas e há uma direção. Os diretores pretendem, assim, que se oculte a encenação, que o desempenho desses atores seja visto como algo natural, inerente ao ser visto na tela.

Rossellini não faz seus atores *interpretarem*, não lhes faz expressar este ou aquele sentimento, mas os obriga apenas a estar diante da câmera. Em tal *mise-en-scène*, o lugar respectivo dos personagens, a maneira de andar, de se deslocar no cenário, seus gestos têm muito mais importância que os sentimentos que se desenha sobre seus rostos, ou até mesmo do que eles dizem (BAZIN, 1991, p. 319-20, grifo do autor).

Os “nossos” diretores também priorizam isso: o estar na frente da câmera, realizar uma ação cotidiana e não falar para o ator: “agora você vai representar o papel de Agrin”, por exemplo. Os “não” atores não têm a consciência dessa construção da personagem, embora a construam no decorrer das filmagens e o que vemos seja essa construção.

Para alcançar tal tipo de atuação (que seja vista como não atuação) a escolha dos “não” atores é fundamental.

Em entrevista a David Walsh, Bahman Ghobadi comenta sobre seu estilo de direção: “Eu consigo esse tipo de performance dessas crianças, pois nunca lhes peço para atuar. Eu apenas trago sua própria realidade e a mostro no filme. O que você vê é a vida real daquela pessoa” (GHOBADI, 2004, tradução minha).

Ghobadi não pede que elas construam personagens, que atuem diante da câmera, mas lhes dá situações, objetivos e as estimula para que cheguem ao resultado esperado.

Há três maneiras principais de se dirigir o “não” ator no cinema iraniano e todos esses diretores as exercem, são elas: a) explicação, o diretor explica o que o ator deve fazer ou falar e ele improvisa; b) imitação, o diretor realiza a cena e o ator a repete, como no jogo do espelho, que fazemos no teatro, aqui, o diretor se torna espelho do ator; e c) estimular a emoção, os diretores usam métodos indiretos para provocar a emoção no ator. Em um mesmo filme ele pode utilizar todas elas, dependendo da cena, do ator e do resultado que quer alcançar.

4.2 - A totalidade da performance

Um dos pontos de contato entre o teatro e a antropologia desenhado por Richard Schechner, diz respeito à totalidade da performance. As performances teatrais têm fases bem definidas: treinamento (ensaios, preparação e repetição), *workshops*, aquecimento, performance em si, esfriamento e resultado. Essas fases podem variar entre as culturas, onde uma fase tem mais ênfase que outra. Tais etapas fazem parte do que Schechner chama de “totalidade da sequência da performance” (SCHECHNER, 1985, p. 16). Cada cultura e cada tipo de performance tem sua maneira de ser construída e isso tem tudo a ver com o resultado esperado.

Schechner demonstra empiricamente que toda performance consiste numa atividade cultural dinâmica, refeita, reelaborada, reproduzida criativamente ao longo do tempo, mas que sempre se pretende como uma prática idêntica ao que se acredita ter sido no passado, tanto no presente quanto no futuro. Esse autor observa que a realização de qualquer performance implica um processo permanente de aprendizagem, treinamentos, exercícios práticos e repetitivos (SILVA, 2005, p. 11).

Em relação aos *workshops*, vale frisar que alguns diretores ministram oficinas pelo mundo, para difundir sua técnica de trabalho, mas nenhum deles é voltado para um filme específico ou para criar um *casting*.

O aquecimento nesse processo difere do teatro. Cada grupo teatral tem seu “ritual” que o prepara para a entrada em cena, seja com exercícios físicos ou meditação. No cinema desses diretores, o que eles buscam de sua equipe é a concentração. Eles envolvem o ator no clima do filme.

O esfriamento – *cool-down* – é outra fase desse processo desenhado por Schechner, que compreende uma performance teatral. “Em dramas estéticos, técnicas têm sido desenvolvidas para transformar o ator na personagem e outras técnicas são usadas para trazê-lo de volta à sua vida ordinária” (SCHECHNER, 2004, p. 193, tradução minha). No cinema, o esfriamento não faz parte da sequência de sua construção, pois ele se dá geralmente no próprio “Corta!” do diretor. Durante a atuação, o ator não desempenha seu papel do começo ao fim, há repetições e cortes. Por mais que tenha muitos planos sequência, onde uma tomada longa é realizada sem interrupções, há cortes em todo decorrer do processo e dependendo do filme, um ator demora dias para gravar a cena seguinte e elas não são filmadas em sequência. Por isso, nesse aspecto, o cinema em geral também se difere dos processos teatrais.

O que esses diretores buscam, ainda na fase da pré-produção, é o entrosamento da equipe. Nos filmes de Bahman Ghobadi, ele procura aproximar o elenco da equipe e todos passam a conviver juntos, para se conhecerem melhor. Estabelece-se uma relação de amizade e todos formam uma grande família. Nos *making ofs* de seus filmes é possível ver essa união. Durante as refeições, todos comem juntos, em mesas próximas, em um clima de muita descontração, cantam músicas curdas, se abraçam. Isso é um tipo de treinamento, uma opção feita pelo diretor para que a equipe tenha uma química também na hora de

filmar. Esse contato entre o elenco ajuda tanto os atores a se conhecerem melhor, quanto facilita que eles não fiquem inibidos durante as filmagens. “Eu era capaz de criar um ambiente muito familiar, toda a equipe e elenco viveu junto durante o tempo de filmagem, comendo e vivendo juntos. Isso criou um nível de conforto e a familiarização, o que permitiu uma maior liberdade artística” (GHOBADI, 2000b, tradução minha).

Kiarostami também tem uma relação próxima com seus atores:

Acredito que sem uma relação afetiva, é impossível comunicar-se por longos períodos de trabalho com atores não-profissionais. Nossas relações se travam com muita antecedência e diferem dos laços habituais entre um diretor e seus atores; de outro modo, eles não chegariam a representar. [...] Não podem receber ordens e em seguida fazer exatamente o que você quer: é preciso criar uma simbiose para que eles façam o que você quer, sem precisarem de instruções. Isso cria uma aproximação que não se sabe mais quem escreveu os diálogos, você ou eles, se é você quem dirige ou o inverso (KIAROSTAMI, 1997⁸¹ apud ISHAGHPOUR, 2004, p. 130).

Para *Close-up*, Kiarostami procurou conviver com Sabzian para poder conhecê-lo melhor e assim saber o caminho que tinha que seguir na sua direção. “Queria aproximar-me dele e descobrir os traços de sua personalidade. Cada dia de filmagem trazia novas informações” (KIAROSTAMI, 2004, p. 229).

Em relação ao treinamento, aos ensaios e à repetição, é importante pontuar que a sequência é diferente daquela que se apresenta no teatro ou em um filme convencional. No cinema iraniano os treinamentos não envolvem leitura e discussão do roteiro com o elenco ou a necessidade de construir suas personagens antes. Há uma preparação do “não” ator, mas para cada cena individualmente, às vezes, só com um ator por vez e minutos antes dela começar a ser filmada. Raras vezes é com o conjunto de atores.

Na direção de Kiarostami, o preparo varia de filme para filme, de ator para ator e de cena por cena. No caso de *Close-up*, houve ensaio nas cenas da reconstrução do encontro dele com a família Ahankhah. Como Kiarostami não sabia como havia sido o primeiro encontro de Sabzian com a matriarca e nem como foram os subsequentes, ele pediu para as

⁸¹ KIAROSTAMI, A. *Cahiers du Cinema*, Paris, Les Editions de l'Étoile, 1997.

pessoas reproduzirem essas situações, só depois de repetir várias vezes é que pôde posicionar a câmera e então dirigir a marcação.

No documentário *A week with Kiarostami* (Yuji Mohara, 1999), podemos acompanhar o processo da filmagem de *O vento nos levará* por sete dias consecutivos. Esse filme é importante para análise empreendida neste trabalho, pois além de mostrar o método de direção de Abbas, mostra sua relação com seus assistentes Jafar Panahi e Bahman Ghobadi.

Nesse filme há uma cena em que o diretor quer que o menino repita uma frase, mas ele não fica satisfeito com o resultado, então fala para o menino: “Se você ensaiar várias vezes, você vai estar apto para dizer isso”. E pede para sua assistente ensaiar as falas com o garoto.

Mas vale ressaltar que os ensaios não são práticas preferidas por esses diretores, que preferem a espontaneidade da ação. Por isso eles não são realizados em todas as cenas, para a ação não se tornar mecânica e não parecer representação.

Nos filmes, sempre quando vemos um plano e contra-plano, quer dizer que a cena se repetiu. Geralmente nesse cinema, a conta que se faz é de 3x1. O que isso quer dizer é que de três vezes que a cena foi filmada, o diretor consegue uma “boa”, de acordo com o que pretendia. Em uma tomada ou *take*, pode ter havido ruído externo, o ator pode ter errado, não importa, o importante é que a repetição dá a possibilidade de aperfeiçoamento e reparação de possíveis erros cometidos na vez anterior.

Em *Close-up*, na cena do ônibus, onde os atores recriam o encontro de Sabzian com a Sra. Ahankhah, há o uso de quatro enquadramentos diferentes. O primeiro é mais aberto, o segundo fechado em *close-up* na Sra. Ahankhah, o terceiro também fechado em Sabzian e o quarto é um detalhe do livro. Supomos, portanto, que a cena foi filmada mais de uma vez, pois acredito não poder haver duas câmeras em um espaço tão pequeno.



Figura 25 - Screenshots da cena do ônibus em *Close-up* (*Nema-ye Nazdik*, 1990, Abbas Kiarostami)

No filme *O espelho*, percebemos o plano e contra-plano somente na primeira parte, onde há a quarta parede, depois, quando o filme quer dar a ilusão de documentário, não há esse recurso de filmagem tão usado no cinema e na televisão.

Em *Tartarugas podem voar*, também há a repetição. Em uma cena onde os personagens estão jantando dentro da tenda, podemos ver que há diversos planos: no primeiro, vemos os três em plano aberto, depois, vemos um *close-up* de Riga, no próximo de Agrin e depois de Hengov. Durante toda a cena os planos se intercalam, ela foi filmada aproximadamente quatro vezes. Se não foi a cena inteira, pelo menos um trecho.



Figura 26 - Screenshots de *Tartarugas podem voar* (*Lakposhtha parvaz mikonand*, 2004, Bahman Ghobadi)

Já em relação a *Salve o cinema*, o filme não teve ensaios, nem aquecimentos e nem repetição. O que ele fez foi filmar no próprio instante em que o teste ocorreu. A filmagem durou um dia e a montagem, que contou com mais de trinta horas de material bruto, persistiu por uma média de três meses.

No estúdio, ele possuía diversas câmeras, por isso, mesmo quando há plano e contra-plano, não quer dizer que tenha havido repetição.

A performance em si, nesse caso, quando é filmica, se dá em dois níveis: na imagem que se apresenta ao espectador, que abordei anteriormente, e na performance dos atores durante a filmagem, que será tratada ao longo desse capítulo.

4.3 - A presença da câmera

Como os diretores e os “não” atores lidam com a presença da câmera também influi na direção. A câmera pode representar tanto um fator inibidor como pode também ser agente, causar certo tipo de exibicionismo ou influenciar na performance desses “não” atores.

A câmera disposta no cenário ou na locação é um “ser” que está lá, apontando para aquele ator. “O sujeito filmado, infalivelmente, identifica o olho negro e redondo da câmera como olhar do outro materializado. Por um saber inconsciente, mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro” (COMOLLI, 2008, p. 81). A câmera sempre “é visível para quem ela filma. Ela se inscreve no quadro do meu campo visual como o sinal do olhar do outro para mim” (Ibidem, p. 81).

Sua presença afirma que há um olhar sobre esse ator. Ela representa não só os olhos do diretor ou do cinegrafista, mas também o olhar do espectador.

Esse dispositivo é capaz de estimular a encenação e a *auto-mise-en-scène*, pois ao saber que está sendo filmado, o sujeito vai fazer sua performance para a câmera, seja em uma ficção ou em um documentário:

Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais. A *auto-mise-en-scène* é inerente a qualquer processo observado (DE FRANCE, 1998, p. 405).

O conceito de *auto-mise-en-scène* foi formulado por Claudine de France (1998) e retomado por Jean-Luis Comolli em “Carta de Marselha sobre *auto-mise-en-scène*” (COMOLLI, 2008).

A *auto-mise-en-scène* que o ator constrói para si, vem do *habitus* “essa trama de gestos aprendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas, a ponto de terem se tornado inconscientes” (COMOLLI, 2008, p. 84). Ele pode estar representando seu próprio papel, mesmo assim, seus papéis sociais, suas ações, seu comportamento, vão estar sempre submetidos às convenções, o que irá influir na postura que o ator tem diante da câmera.

Há uma dialética entre a *mise-en-scène* do diretor e a *auto-mise en scène* do ator.

A *auto-mise-en-scène* está sempre presente. Ela é mais ou menos manifesta. Em geral, o gesto do cineasta acaba, conscientemente ou não, por impedi-la, mascarar-la, apagá-la, anulá-la. Outras vezes, mais raras, o gesto da *mise-en-scène* acaba por se apagar para dar lugar à *auto-mise-en-scène* do personagem (COMOLLI, 2008, p. 85).

O último caso, acima mencionado, é o que acontece nesse cinema. O diretor prioriza a *auto-mise-en-scène* do ator, em alguns casos dirigindo-a, em outros, deixando-a um pouco mais livre.

Os “não” atores demonstram interesse pela câmera, principalmente as crianças. Essa atenção surge tanto no contexto etnográfico quanto na realização de um filme de ficção. O antropólogo David MacDougall fez uma série de documentários no colégio indiano Doon School, que é especializado na educação de crianças para tornarem-se líderes na sociedade. Ele realizou uma série de seis filmes sobre esse colégio: *Doon school chronicles* (2000), *With morning hearts* (2001), *Karam in Jaipur* (2003), *The new boys* (2003), *The age of reason* (2004) e *The Doon School Quintet* (2004).

Para realizar *The age of reason*, MacDougall escolheu um dos garotos que ele entrevistou em *The new boys* para seguir. Abhishek tornou-se protagonista desse filme por causa do interesse que havia demonstrado pela câmera. Ele estabeleceu uma relação com esse dispositivo, que se tornou um dos temas do filme. O garoto fala diretamente com a câmera e mostra tudo em relação à sua vida e ao colégio. “Ele jogou um jogo comigo, olhando para a lente da câmera e a dirigindo para diferentes objetos, o tempo todo dando um inventário falado do que ele imaginava que a câmera estava vendo” (MACDOUGALL, 2006, p. 134, tradução minha). A câmera se fez às vistas para nós, espectadores, e a relação tornou-se reflexiva.

No caso em questão, a câmera estava presente em cena, no contexto da realização de um documentário etnográfico. A relação que o garoto estabeleceu com o dispositivo fazia parte da composição do filme, já em *O espelho* (no começo da primeira parte e na terceira), em *Tartarugas podem voar* e nas cenas da recriação de *Close-up*, a câmera tinha que estar oculta, assim como a mediação e a enunciação, como se não houvesse intermediação entre o público e a performance, para tal, os diretores tiveram que encontrar um jeito dos atores não olharem para ela ou então esquecerem-se de que ela estava ali.

Um motivo pelo qual Kiarostami opta por filmar as pessoas sem que elas saibam que já estão sendo filmadas é o de não chamar atenção para a câmera ligada, pois consegue uma maior espontaneidade em suas atuações. Ele nunca fala para a pessoa não olhar para a câmera, pois compreende que só o fato de falar chama atenção para ela. A melhor coisa para ele é que o ator esqueça que há uma câmera ali.

Salve o cinema possuía diversas câmeras, que enquadravam de ângulos diferentes. As pessoas performavam para a câmera e para o diretor, construindo para si uma *auto-mise-en-scène*.

Em *O espelho*, a atriz Mina sempre foi consciente de que estava sendo filmada, mesmo quando a câmera lhe seguia de longe. Mas a garota não olhava para ela a não ser no momento em que foi preciso, no qual esse olhar serviu para quebrar a ilusão fílmica, como vimos anteriormente.

Já nos filmes de Ghobadi o processo é diferente. No Curdistão, onde a maioria da população não tem eletricidade, muitos não sabiam nem o que é cinema.

Bahman fala sobre uma passagem que aconteceu no teste que realizou em seu primeiro longa-metragem *Tempo de embebedar cavalos*:

No primeiro dia em que fiz um teste com o ator que interpretou Madi, eu o tinha na frente da câmera e ele apenas ficou lá em estado de choque. E o *cameraman* parecia que ele estava segurando uma arma, porque é isso que eles estão acostumados a ver. Então, quando eu gritei: “Ação!”, ele correu como se eles fossem matá-lo. Então eu tive que acostamá-lo com a câmera. E quando eu o dirigia, eu nunca estava com a câmera. Eu sempre estava em outro lugar, então ele não iria olhar para ela que, assim, se tornou como um outro acessório em sua casa (GHOBADI, 2000b, tradução minha).

Ele não chamava atenção para a câmera. O próprio diretor agia como se ela não existisse, para o garoto poder se acostumar e abstrair sua presença.

Em entrevista a David Walsh, Ghobadi conta que em *Tartarugas podem voar*, teve muita dificuldade com o garoto cego Abdol e com Hires. Quando eles estavam em frente à câmera era como se “tivesse lhes tirando a pele fora”, como numa expressão persa (GHOBADI, 2004, tradução minha). Mas essa dificuldade acabou sendo superada. Ele passou então a usar gestos e contato visual com a equipe em vez de gritar “ação”, pois isso assustava as crianças.

Em certas ocasiões, para as crianças não olharem para a câmera, ele costuma falar que ela pode mordê-las⁸².

Com cada ator, em cada filme, Ghobadi trabalha a presença da câmera de uma maneira diferente, o que também acontece com os outros diretores.

4.4 - Uma leitura através do sistema stanislavskiano

Por mais que os diretores estudados não usem o método de Stanislavski na direção do elenco, pelo menos não conscientemente, algumas ferramentas são eficientes na análise dos “não” atores.

4.4.1 - Circunstâncias dadas

As “circunstâncias dadas” são um dos elementos do método Stanislavski. Geralmente elas estão no roteiro ou no texto teatral e uma leitura atenta (estudo do texto) pode revelar quais são elas.

“Circunstâncias dadas” significam o enredo da peça, os seus fatos, acontecimentos, época, tempo e local da ação, condições de vida, a interpretação dos atores e do diretor, a *mise-en-scène*, a produção, os cenários, os trajes, os acessórios, os efeitos de luz e de som – todas as

⁸² A diretora Samira Makhmalbaf deixa as crianças se aproximarem da câmera, olhar através do seu visor, para assim se familiarizarem e perderem o medo que têm, muitas vezes, de atuar em frente ao aparelho.

circunstâncias dadas a um ator para que as leve em conta ao criar seu papel (STANISLAVSKI, 1995a, p.77-78).

Em *Close-up* a circunstância foi proposta pelo próprio Sabzian: “Quem é o personagem, quais são suas características? Como ele é? Bom, mau, jovem, velho, inteligente, burro? Onde ele vive e para que vive? E, principalmente, o que ele quer?” (KUSNET, 1975). Essas são as características do rapaz, da família e dos amigos e não de personagens criados pelo autor.

Já em *O espelho*, a circunstância dada pelo diretor é a da menina que saiu da escola, não há ninguém para buscá-la, ela tem um irmão mais velho, seu pai trabalha e sua mãe espera um irmãozinho, no meio da filmagem ela finge que desiste e assim por diante.

A circunstância proposta em *Salve o cinema* é o teste de atores e para cada participante Makhmalbaf cria as circunstâncias para que a cena chegue ao resultado esperado.

Em *Tartarugas podem voar*, o que o autor propõe é a iminência da guerra, o estupro da garota Agrin, seu filho bastardo, o qual ela recusa, a liderança de Sattelite, resumindo, toda a história que vemos na tela. Os atores vão descobrindo progressivamente essas circunstâncias, pois elas não são dadas ao elenco.

Segundo Eugenio Kusnet, no começo dos ensaios, o diretor “é o único membro da equipe que deve conhecer a peça profundamente. É ele que deve preestabelecer o mínimo de ‘fatos ativantes’ que possam servir, como disse Stanislavski, de propulsores da ação durante a improvisação” (KUSNET, 1975, p. 104). E é isso mais ou menos o que ocorre nesses filmes, não somente durante os ensaios, mas também até o final das filmagens, em virtude da ocultação do roteiro.

4.4.2 - O roteiro e o superobjetivo

No método Stanislavski, uma das bases da preparação do ator é o estudo do roteiro ou da peça teatral, que começa com as primeiras impressões que o ator tem do texto, dos personagens, como o autor considera sua obra, as circunstâncias externas e internas, para

então penetrar em uma análise profunda do texto e criar seu papel (STANISLAVSKI, 1995b).

Quando um autor concebe um personagem o principal elemento que cria é um objetivo para ele, no qual vai se basear todo o filme ou peça, o qual Stanislavski chama de superobjetivo e pode estar implícito ou explícito nesse roteiro. “A principal característica do protagonista é um desejo, normalmente intenso, de atingir uma meta. O interesse em observá-lo rumando para esse objetivo é que leva o público a se envolver na história. Na verdade, é o movimento em direção ao objetivo que determina onde o filme há de começar e terminar” (HOWARD, MABLEY, 1996, p. 77).

Esse objetivo é desenvolvido ao longo da história e precisa “despertar oposição para produzir conflito” (HOWARD, MABLEY, 1996, p. 80), é a partir do estudo do texto que ele ficará claro para o ator. “Numa peça, toda a corrente dos objetivos individuais, menores, todos os pensamentos imaginativos, sentimentos e ações do ator devem convergir para a execução do *superobjetivo* da trama” (STANISLAVSKI, 1995a, p. 285-286).

Nesse cinema de arte, os atores não têm contato com o roteiro e raramente lhe é revelado o superobjetivo (que resume toda a saga do herói). Às vezes, nem a equipe conhece o roteiro. Por isso, eu o nomeio de “roteiro oculto”, pois mesmo que ele exista não é divulgado.

Makhmalbaf chama esse método de “jogo da ignorância” (“بازي در غفلت”) (MAKHMALBAF, 1995c). O ator sabe a hora de ir à frente da câmera e dizer uma frase, mas não sabe o que vai ouvir do seu companheiro de cena. Como esse tipo de cinema é baseado na improvisação e na liberdade de atuação, às vezes nem o diretor sabe o que vai ouvir do ator. “No entanto, o conceito de ignorância e de não conhecer todo o trabalho não é dominante. O geral deve ser claro, os detalhes é que são descobertos durante o trabalho” (Ibidem). O diretor tem em mente o que quer e qual resultado esperar, mas a maneira como ele vai alcançá-lo se torna uma surpresa.

Em entrevista a Haridas, Makhmalbaf explica essa relação:

Nosso modo de fazer cinema é muito aberto por natureza. Muitas vezes trabalhamos sem um roteiro completo. Quando você tem um roteiro completo significa que você tem uma pergunta e uma resposta. Mas se você tiver apenas um esboço é como encontrar a resposta para sua pergunta. E deixamos o vento soprar em nosso *script*, então você vê a

realidade por si só entrando no roteiro. Mesmo quando escolhemos nossos atores, nós não buscamos alguém que nós criamos sentados em nossas casas. Nós encontramos personagens e permitimos que eles tragam suas vidas e experiências para o filme. Algumas vezes são os próprios diálogos deles e suas reações que nós usamos no filme, para obter algo que está tão próximo da realidade, que é muito essencial para o tipo de trabalho que fazemos. Muitas vezes, o personagem principal nos nossos filmes não sabe nem a história, até terminar as filmagens. Eles descobrem a história dia a dia e crescem junto com ela. Se eles sabem tudo desde o início sua performance torna-se artificial (MAKHMALBAF, s/d, tradução minha).

No teatro e em alguns filmes “à medida que o papel vai avançando temos em mente, por assim dizer, duas perspectivas. A primeira se relaciona com a personagem interpretada, a outra com o ator” (STANISLAVSKI, 1994, p. 205). O ator sabe o futuro que o espera, mas o personagem não. Mas nos filmes aqui estudados, nem os atores sabem o futuro de seus personagens, pois eles não têm o *superobjetivo*. O personagem se desenvolve de acordo com cada cena, sendo desvendado ao ator no decorrer da filmagem e creio que ele irá compreendê-lo somente depois que o filme for projetado.

Em *Tartarugas podem voar*, somente o diretor sabe o superobjetivo da narrativa. Nem os demais integrantes da equipe (diretor de fotografia, assistente) sabem o que buscam os personagens. Em *Close-up*, o superobjetivo estava claro, Sabzian queria o perdão da família, mas se ele iria alcançar isso ou não nem ele e nem o diretor sabiam, pois seu destino dependia principalmente do julgamento de um juiz.

Nos filmes de Makhmalbaf somente ele sabe aonde quer chegar e dirige os atores de maneira que os leva a atingir esse objetivo sem que saibam. Durante cada cena de *Salve o cinema*, ele propõe uma ação ao ator e com sua experiência, sabe até que ponto esse pode chegar e, assim, já tem esquematizado o superobjetivo do filme como um todo. A sala de edição também contribui para atingir sua meta, cortando as cenas supérfluas e deixando as que correspondem ao seu desígnio final.

Panahi tem tudo demarcado, sua equipe sabe o que ele quer em relação a planos, mas os atores não têm ideia de onde suas performances vão chegar, a não ser no caso de Mina, de *O espelho*, em que o *superobjetivo* é claro: ela quer chegar em casa.

Em uma cena do documentário *A week with Kiarostami* foi perguntado ao ator Behzad Dorani, que havia trabalhado como câmera em *Salve o cinema*⁸³, sobre seu personagem, ele diz que não sabe nada a respeito a não ser que interpreta um diretor de TV, mas que não tinha visto o roteiro, pois Kiarostami o mantém em segredo.

Não conhecer a história ou o personagem por completo, permite a espontaneidade e a naturalidade. O elemento surpresa é valorizado nesse cinema, que trabalha com os “não” atores, para as reações não serem previsíveis e para que eles não “representem” em frente à câmera.

4.4.3 - O diálogo e a improvisação

Uma das ferramentas do roteiro é o diálogo, por meio dele e das ações que um filme mostra o que está dentro dos personagens. No cinema, em geral, os diálogos roteirizados são compartilhados com os atores, há leitura com todos os participantes, para cada ator conhecer sua intenção (e seu personagem) e então as falas são decoradas.

Nos filmes estudados, o processo é diferente. Esses diretores costumam dispor de diversos métodos para que o ator fale o que “tem que falar” na hora certa, em vez de dar o roteiro para eles aprenderem de cor.

Após seu primeiro longa-metragem *O viajante (Mosafar, 1974)*, Kiarostami aprendeu que não deveria dar o roteiro para os “não” atores decorarem:

O viajante me ensinou muito sobre a atitude que deveria ter com os atores. Para o papel da avó, consegui uma velha senhora e entreguei-lhe o roteiro com os diálogos. Uma vez que era analfabeta, seu neto prometeu ajudá-la. Quando chegamos às locações percebemos que ela havia decorado o texto. Além de suas deixas, havia aprendido também as dos outros e assim, antes de começar a recitar de cor, enunciava os nomes de várias personagens. [...] tirei uma lição desse episódio: os atores devem permanecer eles mesmos ainda que em frente de uma câmera e, assim, é preciso comunicar-se com eles apenas em linhas gerais, sem lhes dizer o que esperamos deles. É suficiente olhá-los e levá-los a fazer o que queremos que façam (KIAROSTAMI, 2004, p. 206-207).

⁸³ Ver Figura 16, *screenshot 2*, p. 123.

Em um mesmo filme esses diretores podem dizer as falas no ouvido do ator, dar uma premissa para que ele improvise a partir dela, entrevistá-lo, falar o texto para que ele imite ou trabalhar de forma indireta, como veremos adiante.

Nesse cinema, em alguns casos, cada ator pode até conhecer as falas que deve pronunciar, mas não pode prever as respostas do outro. Isso acontece com todos os diretores abordados.

Procuro sempre acidentes de percurso e imprevistos nas filmagens. Dessa forma, trabalho com cada ator em separado. Nenhum conhece as falas de seu interlocutor. As respostas têm que ser surpreendentes; o suficiente para dar a eles a possibilidade de encontrar um segundo estímulo para responder assim que passe o efeito surpresa. Nunca há um ensaio coletivo. Tudo deve ser novo. [...] O efeito surpresa é que transmite espontaneidade à relação (KIAROSTAMI, 2004, p. 262).

Como um ator não sabe o diálogo do outro, a reação surge espontaneamente, mas a conversa continua seguindo a mesma circunstância dada pelo diretor, por isso os “atores” não se perdem. Eles agem como se estivessem realmente naquela situação.

Em outros casos, os “não” atores não sabem nem as próprias falas. Tudo acontece durante a própria filmagem da cena. “O cineasta dirige os diálogos, mas é preciso esperar para que os atores amadores expressem as emoções que representem o diapasão de seus textos. Só desse modo a representação pode ser natural”. (KIAROSTAMI, 2004, p. 260).

Novamente no documentário *A week with Kiarostami*, em uma cena que está sendo filmada, temos a seguinte situação: o ator Behzad Dorani está debruçado no guarda-corpos e Kiarostami fala o diálogo que o ator tem que repetir perto do seu ouvido. O garoto que contracena com ele, está no andar de baixo e no filme, *O vento nos levará*, vemos somente ele, que reage ao diálogo de Dorani. O som direto é capaz de capturar o diálogo dos dois. Essa cena não precisou de repetição e todos gostaram da performance do menino, que não sabia o seu texto, mas reagiu seguindo às perguntas de Dorani.



Figura 27 - Screenshots de *A week with Kiarostami* (Yuji Mohara, 1999). O diretor sopra o diálogo para o ator

Esse método de dizer as falas no ouvido ou perto do ator é muito usado pelos diretores.

Outro método é o de perguntas e respostas. O diretor faz perguntas para o ator e intercala as cenas com as perguntas de outro ator e parece que o primeiro ator está contracenando com o segundo, quando na verdade não está. Kiarostami fez isso em *O vento nos levará*, *Gosto de cereja* (*Ta'm E Guilass*, 1997), também de Kiarostami e *Close-up*. Esse método pode ser chamado de entrevista, perguntas e respostas ou até de interrogatório.

Gosto de cereja é sobre um homem que planeja suicídio e percorre a cidade com seu carro em busca de uma pessoa capaz de lhe enterrar sob uma árvore. Esse filme foi feito da seguinte forma: Kiarostami guiou seu carro por Teerã, no caminho ele conhecia as pessoas e as chamava para participar de um filme. Algumas aceitavam e ele oferecia carona até o “set de filmagem”, e no caminho travava um diálogo com elas enquanto as filmava. O set era o próprio carro, mas durante as filmagens algumas pessoas não sabiam disso, conversavam normalmente com Kiarostami, de forma natural, pois não sabiam que a câmera, presa à janela do carro, já estava ligada. Depois o diretor gravou suas próprias falas e pediu para o ator Homayoun Ershadi⁸⁴ ouvir a fita e decorá-las. Após a tarefa ser cumprida, Kiarostami filmou Ershadi dizendo suas falas e intercalou com a reação das pessoas que estavam presentes quando ele era o condutor. O filme é repleto de planos e

⁸⁴ Homayoun Ershadi não era um ator profissional quando Kiarostami o chamou para atuar em *Gosto de cereja*, mas após esse filme, ele trabalhou em muitos outros, não só em produções iranianas, mas teve participações importantes em filmes estrangeiros, como em *O caçador de pipas* (*The Kite Runner*, Marc Forster, 2007).

contra-planos, dando a impressão do diálogo estar sendo travado entre o ator e as pessoas que ele encontra. A noção que se tem é de que havia duas câmeras no carro. Mas não, Ershadi não contracenou com nenhuma daquelas pessoas.

Grande parte do diálogo da cena do tribunal em *Close-up* surgiu das perguntas levantadas por Kiarostami, como vimos anteriormente. O recurso que Abbas usou nessa parte do filme foi o da entrevista:

A entrevista, esta forma aberta, flutuante, e, de certa maneira, muito mais livre, porque não submetida unicamente ao princípio da relação intersubjetiva, funciona como reveladora de discurso, de postura, de gestos, de efeitos de corpo. Mas também para aquele que filma as coisas estão sendo descobertas ao longo desses minutos (COMOLLI, 2008, p. 59).

Nessa cena, que o público vê como mais documental, foi a que houve a maior mentira que Abbas assume ter contado na vida (Kiarostami, 2004) e paradoxalmente foi a partir dela que o diretor conseguiu a melhor performance de Sabzian. Foram nove horas de perguntas dirigidas a ele, era como se ele estivesse em um divã. Kiarostami acredita que nessa cena ele não estava atuando, pois crê ter conseguido entrar na alma do nosso herói e fazer com que ele conseguisse se expressar (KIAROSTAMI, 2009). Talvez esse seja um raro momento do filme onde há a “não-atuação”. Num certo momento Kiarostami pergunta se ele está atuando, Sabzian assume que não: “Eu estou falando do meu sofrimento. Isso não é atuar. Estou falando do fundo do meu coração”.

Há um monólogo de Sabzian que nos remete a isso:

Para mim, a arte é uma extensão do que se sente por dentro. Tolstoy disse que “arte é uma experiência sentimental que se desenvolve por dentro e se compartilha com os demais”. Creio que as dificuldades que tenho passado e meu sofrimento podem dar-me a base necessária para ser um bom ator. Desta maneira, atuo bem e expresso minha realidade interior⁸⁵ (CLOSE-UP, 1990).

⁸⁵ Esse diálogo de Sabzian se refere à obra *What Is Art and Essays on Art* de Tolstoy: “Art is a human activity consisting in this, that one man consciously by means of certain external signs, hands on to others feelings he has lived through, and that others are infected by these feelings and also experience them” (TOLSTOY, 2006, p. 123).

Não foram somente as perguntas que despertaram os sentimentos profundos de Sabzian, mas a maneira como foram feitas, diante de todo aparato cinematográfico, que conseguia deixar Sabzian à vontade. Ele se sentia no mundo dele, cercado das coisas que realmente lhe interessavam.

A entrevista, elemento muito usado nos documentários, foi uma maneira que Kiarostami encontrou de chegar perto da mente desses atores/personagens e de descobrir o que se passava dentro deles, pois não somente na cena do tribunal, mas logo no começo do filme, o diretor entrevista a família. Em alguns momentos eles falam em turco para Kiarostami não entender. Percebemos que eles constroem sua encenação para a câmera, tentando mostrar aspectos positivos de sua vida.

Esse recurso foi usado também em seu filme *Homework (Mashgh-e Shab, 1989)*, onde ele entrevista crianças (meninos) sobre a escola e a lição de casa. Muitos não querem falar, alguns choram, outros conseguem se expor. MacDougall observou como nesse filme o método do interrogatório tem a ver com a autoridade e a violência experienciadas pelas crianças na sociedade iraniana na década de 1980 (período que compreendeu os primeiros anos da revolução e atravessou longos anos de guerra entre o Irã e o Iraque) (MACDOUGALL, 2006, p. 73). E observou também que as crianças conseguem dizer muito mais com o corpo do que com palavras “como eles reagem fisicamente com o interrogatório e a maneira como eles ficam relutantes em falar sobre isso nos diz ainda mais” (Ibidem, p. 73, tradução minha).

O importante não é só o diálogo, mas como ele é dito, ou não dito. Os gestos, a expressão corporal, a atividade realizada, que podem dizer mais sobre o ator-personagem do que palavras.

Quando não há diálogos prontos os diretores se baseiam na improvisação. Elas surgem, muitas vezes, de acordo com o diálogo que se estabelece com o outro, o que possibilita maior impressão de realidade à narrativa.

O diálogo improvisado depende muito da atuação dos atores, sejam eles profissionais ou não. O ator não é apenas intérprete, ele se torna um coautor (*ator-performer*), transmitindo aos personagens traços de suas próprias vidas, seus sonhos e até esperanças.

A improvisação é um elemento que encontramos no documentário, principalmente na etnoficção de Jean Rouch. Ela é responsável por transmitir à obra um caráter documental.

Em *Close-up*, percebemos que o diálogo na cena do ônibus, que recria o encontro de Sabzian com a família foi improvisado, principalmente por causa de uma ação da Sra. Ahankhah.



Figura 28 - Screenshot de *Close-up* (*Nema-ye Nazdik*, 1990, Abbas Kiarostami)

No primeiro *screenshot* a Sra. Ahankhah olha para o outro lado, na direção oposta à Sabzian. Provavelmente, ela está olhando para o diretor ou para alguém da equipe de filmagem, esperando algum sinal ou uma motivação para seguir em frente. Isso se repete duas vezes, ela se perde um pouco, até que finalmente continua seu colóquio.

Comolli (2008) fala de situações que acontecem tanto no cinema documentário quanto no de ficção e que podemos associá-las a esses filmes:

De fato, as pessoas filmadas se encontram em situação de gerir o conteúdo de suas intervenções, de se colocar em cena. Todas as condições estão dadas. Elas se encarregam da *mise-en-scène*, a tornam pesada ou leve, a realizam com suas insistências, com suas maneiras de dar sinais. E elas não são idiotas: sabem muito bem fazê-los. E se perguntam quando ocorre uma dúvida, um leve pânico, por que o outro não fala nada. Nada? “Então, é minha vez?” Então, seguem em frente. Produzem a si mesmas – produzir-se é isso (COMOLLI, 2008, p. 56).

Os atores criam sua própria *mise-en-scène*, produzem a si mesmos, por meio da improvisação.

Kiarostami conta, no documentário que faz parte dos extras de *Close-up*, sobre as cenas da recriação da relação de Sabzian com a família enquanto se fazia passar por Makhmalbaf:

Muitas vezes o que eu escrevia não era usado porque Sabzian e a família diziam: “Não dissemos isso”, “nós não fizemos aquilo”, “não foi assim que aconteceu”. Eles dizem coisas que eu acho que foram parcialmente fabricações, porque eles sempre conceberam o filme como uma continuação do seu julgamento e agora, através do cinema, queriam uma opinião positiva sobre suas ações (KIAROSTAMI, 2009⁸⁶, tradução minha).

Por mais que tivesse a direção de Kiarostami, a performance que eles realizaram sempre visava uma melhor autoapresentação. Eles não queriam ser representados como são, mas como gostariam de ser. “Isso foi muito complicado, porque cada um fazia sua própria coisa. Eles seguiram as regras da filmagem como sentar-se bem, em uma certa cadeira, mas metade do tempo que eles estavam pensando quem iria sair como o culpado: de um lado Sabzian e de outro a família” (Idem).

Não podemos achar que a improvisação é totalmente livre, que não segue critérios determinados e que esses diretores filmam de qualquer jeito. Isso pode nos iludir também como pesquisadores. Os diretores têm bem determinado seja em papel (em forma de roteiro, anotações ou esboço) seja em sua mente, o resultado que querem alcançar na cena ou no filme como um todo. Por isso, os recursos de montagem (sonora e imagética) contribuem para o resultado esperado. Pois se a cena não está de acordo e não querem repeti-la, eles a cortam.

Como na cena do encontro entre Sabzian e Makhmalbaf, por exemplo, que teve o áudio eliminado.

A improvisação funciona assim, se o diretor não está satisfeito, ele pode usar os recursos que o cinema dispõe para cortar, editar ou então, pedir para fazer de novo. Como nesse caso, não era possível repetir ou dirigir, Kiarostami simplesmente cortou. Para eles

⁸⁶ Entrevista com Abbas Kiarostami, realizada em 2009, para os extras da versão em *blu-ray* de *Close-up*, pela Criterion Collection.

não importa tanto a relação do filme com o real, mas sim sua coerência (realidade) interna, o que vai dar para o espectador a impressão de realidade.

Através de *making ofs* do trabalho de Kiarostami podemos perceber o quanto o diretor é minimalista. Em *A week with Kiarostami*, vemos que os seus assistentes talham o chão e usam até cimento, na tentativa da maçã rolar por um cano e chegar ao andar debaixo da casa. Kiarostami chegou até a construir um caminho em ziguezague numa montanha, que foi usado em três de seus filmes.

No cinema, a marcação é muito importante. Ela sempre deve seguir um determinado padrão que o diretor estabelece, pois sair da marcação, é sair de quadro. Portanto, o cineasta tem que ter em mente onde o ator vai estar em determinado plano e toda a equipe tem que saber as intenções do diretor nesse momento, para poderem registrar a cena. O técnico do som deve saber onde posicionar o microfone, pois o som é direto, o operador da câmera tem que saber qual o enquadramento e o movimento que o diretor quer, assim como o diretor de fotografia e todos os envolvidos. O diretor tem que falar também para o ator onde ele vai estar e qual ação vai fazer, para o enquadramento sair perfeito. Os planos abertos e de conjunto facilitam a interpretação dos “não” atores, pois eles ficam mais livres para poder improvisar. Quando o quadro é mais fechado, como em um *close-up*, por exemplo, além da atuação não poder ser exagerada, não pode haver movimentos bruscos.

A improvisação obedece a objetivos e circunstâncias propostos pelo diretor. Em *10 sobre Dez*, Kiarostami enfatiza:

Trabalhar com “não” atores é um trabalho delicado e difícil de descrever. É uma longa história e talvez seja melhor descrita em um poema de Rumi. Ele diz: “Você é minha bola de polo e você corre à frente do meu taco e eu corro atrás de você. Por todo caminho eu fiz você correr”. Isso significa que eu te incentivo a avançar, mas eu também preciso te acompanhar e correr atrás de você no meu papel de diretor. Eventualmente eu vou te fazer chegar aonde eu planejei, mas você é quem vai determinar como chegar lá, eu apenas te indiquei a direção (10 SOBRE DEZ, 2004b, tradução Natali Zarth).

Quando o método usado é o da improvisação, são pequenas diretrizes que os diretores dão ao ator, uma explicação do que ele tem que fazer, um *start*, para depois

chegar o outro ator e eles se relacionarem. Mas elas têm que chegar aonde o diretor planejou.

Na direção de Kiarostami, depois que ele encaminha a cena, procura não interceder enquanto ela é filmada. Esse procedimento não é exercido somente por ele, mas também por outros diretores, que propõem essa liberdade ao ator.

Durante as filmagens, nunca usei a palavra *stop*. Tenho certeza de que, durante a noite, os atores têm pesadelos com essa palavra, porque é algo que não faz parte de sua experiência real no dia a dia. Um diretor autoritário diz quais são os erros, os pontos fracos, mas isto nada tem a ver com a vida real, porque ninguém possui uma tal autoridade em relação a nós (KIAROSTAMI, 2004, p. 261).

Em *Close-up*, por exemplo, a intervenção de Kiarostami na **atuação** dos atores foi a mínima possível. “[...] o diretor atua antes da filmagem, restringe de forma drástica sua interferência durante a filmagem e volta a atuar na montagem e sonorização” (BERNARDET, 2004, p. 101). Ele se diz mais espectador do que autor deste filme, uma vez que pediu para as pessoas contarem sua história na frente da câmera, e mostrarem como foi a relação de Sabzian com a família.

No documentário *Vérités et songes* (1994), de Jean-Pierre Limosin, Kiarostami enfatiza a respeito de *Close-up*:

Este filme é muito diferente dos outros que eu fiz. Não se parece com os demais. É o único que eu posso ver junto com o público sem o sentimento de havê-lo realizado, sem a angústia que alguém saia ou não tenha gostado. O motivo é que este filme estava feito, antes que eu fizesse algo. Sou mais seu espectador que seu diretor.

Kiarostami, a cada filme que faz, dá mais liberdade aos atores, tentando suprimir a figura autoritária do diretor e do roteiro. “Depois de alguns filmes, me convenci de que era necessário eliminar o diretor. De fato, estou me encaminhando para um trabalho em que ofereço cada vez mais possibilidades aos atores” (KIAROSTAMI, 1992, p. 43). Para a interpretação ficar o mais realista possível e o cinema não se reduzir a um monte de aparatos técnicos, essa interação e liberdade se fazem necessárias.

Alguns diálogos de *Tartarugas podem voar* também foram em sua maioria improvisados. Os atores não sabiam o que iam filmar. Na hora da cena, Ghobadi chegava ao ouvido do ator e dizia o que ele tinha que fazer, lhe dava um objetivo ou uma ação para executar. Como, por exemplo, na cena onde Agrin, Hengov e Riga estão deitados em sua tenda, no *making of* do filme, é possível ver Ghobadi falar próximo ao ouvido do rapaz enquanto a cena é filmada. Ele fala as ações que devem ser realizadas e as falas a serem pronunciadas pelo “não” ator.

Ghobadi pede para elas agirem como normalmente agiriam. No *making of* de *Tempo de embebedar cavalos*, Ghobadi fala de sua relação com um dos personagens:

Para o personagem do médico eu trouxe o próprio médico do Madi. Pedi-lhe para vir e fazer o que ele faz normalmente, com os mesmos diálogos. Isso significa, eles me deram o enredo e assim, recebi cerca de 50% ou 60% do roteiro direito das pessoas reais. Antes de montar a câmera, eu me sentei com eles e olhei para suas vidas. [...] Então, nada foi ficção, tudo veio apenas a partir de sua própria vida real (MAKING OF DE TEMPO DE EMBEBEDAR CAVALOS, 2000, tradução minha).

Ele também pratica o método da imitação, faz uma ação e espera que o ator a repita. Essa técnica é muito eficaz, principalmente para o trabalho com as crianças.

A personagem Agrin de *Tartarugas podem voar*, por exemplo, tem poucas falas no filme, mas seus gestos dizem muito a seu respeito. Sua expressão também, ela transmite um conflito interior muito grande. “Muitas vezes a imobilidade física é resultado direto da intensidade interior e são essas atividades íntimas que têm muito mais importância artística” (STANISLAVSKI, 1995a, p. 65).

A liberdade na atuação também está presente no cinema de Panahi. Em relação ao filme *O espelho*, Panahi afirma: “Eu escolhi uma criança precoce de espírito livre e a coloquei em uma situação onde ela foi deixada ao seu próprio destino” (PANAHI, 2006, p. 94, tradução minha). Nesse filme, os diálogos que Mina trava com seus diversos interlocutores são improvisados, mesmo aqueles entre os personagens que ela encontra mais de uma vez em sua epopeia.

O método da improvisação não é exclusivo do cinema iraniano, também está presente em alguns filmes do cinema brasileiro, por exemplo. Para *Tropa de elite* (2007), o

diretor José Padilha, contou com a ajuda da preparadora de elenco Fátima Toledo, que costuma trabalhar em cima das improvisações dos atores. Na entrevista que faz parte dos extras do filme (em DVD), Padilha fala sobre a direção de atores, que receberam um roteiro sem diálogo. Fátima Toledo os preparou para que entendessem a natureza dos personagens e o filme foi todo improvisado a partir das situações propostas. Quando Padilha chegava ao *set* de filmagem, posicionava a câmera e os equipamentos em relação ao que os atores haviam proposto a partir de suas improvisações (PADILHA, 2007).

Grande parte do elenco secundário de *Tropa de elite* é composta por “não” atores. São meses de preparação que Fátima Toledo dispensa aos atores profissionais e amadores antes das filmagens começarem. Nessa preparação, quando o universo da personagem se encontra muito distante desse ator, ela realiza laboratórios, onde vivencia a experiência no próprio meio onde sua personagem se encontraria ou procura aproximar o ator desse ambiente. Coisa que no cinema iraniano não acontece, pois os atores já estão inseridos no universo dos personagens. Mas o que aproxima um método do outro é a ausência de diálogos prontos. É a técnica a serviço do ator e não ao contrário.

4.4.4 - Objetivos

Além do superobjetivo, proposto por Stanislavski, há também os objetivos menores dos personagens, que são dados pelo autor do texto dramaturgico ou então criados pelo ator, para justificar certas ações. “Não existe ação sem objetivo. Quando agimos é sempre para conseguir alguma coisa, porque sempre desejamos alguma coisa” (KUSNET, 1975, p. 27).

Somente em casos específicos o diretor dá uma ação para o ator executar nesse tipo de cinema. Quando o método é indireto, por imitação, ou o “não” ator não sabe que está sendo filmado, o diretor não dá ações nem objetivos, como veremos adiante.

Se o diretor dá uma ação sem um objetivo, o ator não consegue atuar, caso consiga essa atuação se torna falsa, sem verdade cênica. Ele passa a ser visto como um ator desempenhando um papel. Quebra-se a ilusão de sua personagem. “Não basta que a meta

ou o objetivo seja definido, deve também ser atraente e excitante” (STANISLAVSKI, 1995b, p. 269).

Só chorar não é um objetivo. Para um “não” ator esboçar uma emoção, ele precisa de algum estímulo externo e não interno, pois não tem as técnicas necessárias que permitem que ele controle suas emoções. “O objetivo é o aguçador da criatividade, sua força motriz. O objetivo é a isca para as nossas emoções” (STANISLAVSKI, 1995a, p. 66).

Para Stanislavski, há dois tipos de objetivos, os conscientes e os inconscientes. Os primeiros são os objetivos racionais, “desprovidos de sentimento ou vontade”, já os inconscientes são criados intuitivamente (STANISLAVSKI, 1995a, p. 65-66). Uma característica fundamental é que “o objetivo se exprime por meio da ação” (Ibidem, p. 66).

Uma das grandes diferenças em trabalhar com atores profissionais e não profissionais é que os atores que já possuem preparação são aptos para criar *objetivos inconscientes*, enquanto os atores amadores têm que ser constantemente estimulados pelo diretor, que lhes oferece objetivos externos. “Os objetivos inconscientes são engendrados pela emoção e a vontade dos próprios atores. Nascem intuitivamente. Em seguida são pesados e determinados conscientemente. E, assim, as emoções, a vontade e a razão do ator participam, todas elas, da criatividade” (STANISLAVSKI, 1995a, p. 66). Os objetivos são motivadores das ações internas e externas desse ator.

Quando um ator tem que executar uma ação, ela tem sempre que vir acompanhada desse objetivo. Ela não pode ser vazia. Mas o que é uma ação com objetivo no sentido stanislavskiano do método? Vou dar um exemplo que vai tornar mais claro esse elemento:

Em *A week with Kiarostami*, o ator Behzad está no terraço de uma casa, o diretor Abbas Kiarostami está no terraço da casa em frente e de lá grita as ações que o personagem tem que realizar durante a filmagem:

- Olhe na minha direção.



- Continue em mim.



- Diga “Senhora”.



- Coloque o prato embaixo.



- Aprese-se.



- Corta!



Figura 29 - Screenshots de uma das cenas de *A week with Kiarostami*

Kiarostami não gostou do resultado e achou a atuação fraca.

Nessa tomada, o ator não recebeu um objetivo do diretor, o que Kiarostami lhe pedia eram ações vazias. Como o ator não era profissional, não conseguiu preenchê-las.

Na montagem final desta cena em *O vento nos levará*, foi inserido o som de um bebê chorando e o ator olha para o terraço em frente como se tivesse preocupado com o bebê. Mas quando vemos a cena sendo filmada, não sabemos o motivo de ele olhar e nem o ator, pois o diálogo a seguir nos mostra isso:

Kiarostami: O que o bebê estava fazendo?

Behzad: Chorando, eu acho.

Kiarostami: Você realmente **o viu** chorando?

Behzad: O que você quer dizer?

Kiarostami: Você olhou para o bebê porque eu pedi para você.

Behzad: Sim.

Kiarostami: Você agiu **como** agiria **se** realmente houvesse um bebê?

Behzad: Eu acho que não atuei como se houvesse um bebê chorando.

Kiarostami: Vamos fazer a segunda tomada (*O VENTO NOS LEVARÁ*, 1999).

A partir desse diálogo vemos três elementos cruciais do método de Stanislavski que estão presentes na direção desse cineasta. O “*mágico se*”, a *ação* e a *visão interna*.

4.4.5 - O “mágico se”

O “mágico se” será exposto com minúcia no próximo capítulo, onde abordo a relação do ator com o personagem.

Stanislavski propõe que o ator aja *como se* fosse a personagem, como se estivesse em uma situação idêntica a dela. “[...] no palco devemos agir em nome do personagem; que devemos aceitar, como se fossem nossos, tanto a situação em que o personagem se encontra, como também os objetivos de sua ação” (KUSNET, 1975, p. 35). Pois não existe a dualidade entre ator e personagem. Não é o personagem agindo, e sim o ator, em nome dele.

Vocês sabem que o nosso trabalho numa peça principia do uso do *se*, como alavanca para nos erguer da vida cotidiana ao plano da

imaginação. A peça, os seus papéis, são invenções da imaginação do autor, uma série inteira de *ses* e de circunstâncias dadas, cogitadas por ele. A realidade factual é coisa que não existe em cena. A arte é produto da imaginação assim como deve ser a obra do dramaturgo. O ator deve ter por objetivo aplicar sua técnica para fazer da peça uma realidade teatral. Neste processo o maior papel cabe, sem dúvida, à imaginação (STANISLAVSKI, 1995a, p. 81).

Só que os “não” atores não têm consciência de que estão construindo personagens e que têm que agir como se fossem eles, embora seja nisso que irá resultar a performance fílmica, como veremos no próximo capítulo, portanto, esses diretores propõem que tais atores ajam no modo indicativo. Quando, por exemplo, Ghobadi pede para Hires desarmar uma mina, ele diz: “Vá e faça isso” e não “Aja como se você estivesse desarmando uma mina”, ou então “aja como se seu personagem Hengov estivesse desarmando uma mina”. Nesses casos, quando o diretor dá uma ação para o ator, nunca é em nome do personagem, mas é diretamente para ele.

O faz de conta também atua nessa hora. Fazer de conta que a garota Avaz tem um filho, que Soran comanda toda sua equipe de garotos. São situações onde esses “não” atores agem como se fossem tais personagens.

4.4.6 - A ação

Eugenio Kusnet, ator brasileiro e professor de teatro com formação Stanislavskiana, em seu livro *Ator e método* (KUSNET, 1975) analisa o método Stanislavski e destrincha quatro características fundamentais da ação no sistema:

A ação é sempre contínua e ininterrupta: “cada momento de nossa ação na vida real tem seu passado e seu futuro” (KUSNET, 1975, p. 22). Cada ação tem que ter um porquê e tem que estar claro para o ator o que a motivou e aonde ele vai chegar através dela.

A ação tem sempre dois aspectos: *ação interior e exterior* ou física e mental, podendo surgir de dentro para fora ou de fora para dentro. No primeiro caso, a ação pode surgir de um raciocínio lógico e no segundo um movimento pode gerar uma ação interna. Os dois têm que coexistir, senão tanto um quanto outro se tornam vazios (KUSNET, 1975).

A ação sempre obedece a uma lógica. Ela deve ser coerente com o personagem e com o enredo. “É tão impossível injetar numa peça objetivos estranhos como lhe pôr unidades que não tenham relação com ela, porque os objetivos devem formar uma cadeia lógica e coerente” (STANISLAVSKI, 1995a, p. 142).

Não existe ação sem objetivo e o ator tem que se interessar pelos objetivos do personagem, eles devem ser atrativos. “O que quer que aconteça no palco, deve ser com um propósito determinado” (STANISLAVSKI, 1995a, p. 63).

Assim, a ação tem que responder a três perguntas: **o que?** a ação em si; **o porquê?** qual o motivo que o levou a realizar determinada ação, o objetivo; e **como?** qual a maneira escolhida para executar aquela ação.

Kiarostami ao pedir para Behzad olhar para frente lhe deu uma ação sem objetivo e como ele não é um ator profissional ou preparado, não soube preenchê-la com estímulos interiores próprios, então ele a realizou mecanicamente, pois não sabia o porquê ou aonde elas iriam chegar. Uma ação sem objetivo é destituída de sentido.

A ação não tinha uma sequência lógica clara: “Você sai porque ouve um bebê chorando. Você olha para a casa da frente à procura da mãe, chama-a, vê que ela não está, então desce as escadas correndo para tentar socorrer o bebê”. Essa seria uma sequência de ação com lógica, objetivos, contínua, com ações exteriores, que dependendo do ator lhe permite engendrar ações interiores. Mas somente depois que a primeira tomada é filmada que Kiarostami explica para o ator o motivo dele olhar para o terraço em frente, como vimos no diálogo anterior.

Na segunda tomada após saber que era para agir como se houvesse um bebê chorando na casa de frente, Behzad consegue passar verdade na sua atuação, pois apesar de não ser mostrada no documentário, vemos o resultado final no filme.

Em *Salve o cinema*, Makhmalbaf pede para um rapaz chorar em dez segundos. Ele é consciente de que os que estão presentes no teste não são atores e não possuem técnicas que possam prepará-los para criarem motivações internas, permitindo que a emoção aflore. Ele pede um sentimento sem dar uma ação. Stanislavski (1995a) propõe ao ator que o objetivo de suas ações nunca seja o de despertar um sentimento por ele mesmo, ao contrário, o sentimento surge de algo que ocorreu antes, como consequência de uma ação, que pode

resultar em um sentimento de raiva, medo, ciúmes. Makhmalbaf sabe que o ator não irá conseguir chorar ou caso ele consiga, soará falso. O que o diretor faz é mostrar como a ação tem que ser preenchida com objetivos e com seu aspecto interior. Ele “brinca” nesta cena com o próprio método de direção e com o ser ator. Um ator profissional saberia como fazer a emoção aflorar, pois tem um preparo e sabe as técnicas que vão permiti-lo criar ações internas que vão resultar numa ação externa, nesse caso o choro. “Em cena, não corram por correr, nem sofram por sofrer. Não atuem de um modo geral, pela ação simplesmente, atuem sempre com um objetivo” (STANISLAVSKI, 1995a, p. 67).

Por isso, as ações dadas a esses “não” atores não podem ser como aquelas dadas tanto no exemplo de Kiarostami quanto no exemplo da cena de Makhmalbaf, que são as dispostas ao atores profissionais.

Nessa direção o resultado é mais alcançado por vias indiretas, como veremos adiante, por esse motivo os personagens são próximos do cotidiano desses atores, para eles realizarem ações que levam a cabo no dia a dia, que para eles contêm lógica interna.

4.4.7 - Visão interna

A visualização ativa, também chamada de visão interna, é outro ponto importante no método Stanislavskiano.

Na cena do terraço, em *A week with Kiarostami*, o que também faltou ao ator foi a visualização, que está intrinsecamente ligada à sua imaginação. Por exemplo, eu olho para o terraço e imagino um bebê chorando e não o diretor diante de mim. O ator tem que visualizar isso (imaginar) e abstrair a figura do diretor, assim como das demais pessoas da equipe e se concentrar nessa visão interna criada.

“O uso correto da ‘visualização ativa’ é de imensa importância no trabalho do ator. Seu efeito se reflete tanto na ‘ação exterior’ (mímica, gestos, falas), como na ‘ação interior’ (pensamentos, emoções)” (KUSNET, 1975, p. 42). O que Kiarostami quer na verdade é que ele visualize um bebê chorando do outro lado do terraço e acredite na sua imaginação, senão seu olhar se torna vago e nem o ator, nem o espectador acredita no que ele está vendo.

Em uma das cenas de *Salve o cinema*, Makhmalbaf se dirige às duas moças e pede para elas agirem *como se* os familiares estivessem presentes. O objetivo proposto é dar a notícia de que elas são atrizes do filme, pois os últimos 30 minutos haviam sido gravados.

Mais uma vez, o *mágico se* de Stanislavski, se faz presente. Nem o pai nem o avô estão, mas elas devem se comportar como se estivessem. O que elas falaria para eles? Como dariam essa notícia *se* eles estivessem lá? Atuar no modo subjuntivo desperta a vontade de agir e exige o uso da visualização. Agora as garotas têm um objetivo, que é contar a notícia aos familiares. “Outro ponto importante num objetivo é que ele, além de ser crível, deve exercer atração sobre o ator, dar-lhe vontade de executá-lo. Esse magnetismo é um desafio à sua vontade criadora” (STANISLAVSKI, 1995a, p. 145). Para cumprir esse objetivo, elas devem ter a vontade de agir (ação: ir até lá e contar), mas como eles não estão presentes fisicamente, elas têm que imaginar, *visualizar* internamente a figura de seus entes. Mas para que isso seja crível para os espectadores, elas têm que acreditar no que estão fazendo e isso é muito difícil para quem não tem preparo, por isso, não acreditamos em sua atuação.

Como as garotas não tinham com quem interagir e a capacidade de visualização de ambas não foi suficiente, a atuação não correspondeu às expectativas do diretor, que gostaria que elas acreditassem no que estava fazendo. “Tudo que acontece no palco deve ser convincente para o ator, para os seus associados e para os espectadores” (STANISLAVSKI, 1995a, p. 154).

Se o próprio ator não usa sua imaginação suficientemente e não acredita em sua atuação ou vê-se atuando, ninguém mais acreditará, pois falta o que Stanislavski chama de “fé e sentimento de verdade”. “[...] é aquilo que não existe, mas poderia existir” (KUSNET, 1975, p. 9). É o ator acreditar na peça, no filme, no personagem que representa e nos personagens de seus interlocutores. “Portanto o termo *fé cênica* pode ser traduzido como *estado psicológico que nos possibilita a aceitação espontânea de uma situação e de objetivos alheios como se fossem nossos*” (Ibidem, p. 11, grifos do autor). “O que chamamos de verdade no teatro é a verdade cênica, da qual o ator tem que se servir em seus momentos de criatividade. A verdade em cena é tudo aquilo em que podemos crer com

sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas” (STANISLAVSKI, 1995a, p. 153).

O ator tem que acreditar no que está fazendo, para que o espectador também possa crer.

4.4.8 - Memória emotiva

A memória emotiva ou memória das emoções é o elemento mais polêmico do método de Stanislavski. O erro é que interpretam essa memória como uma emoção que se pode vivenciar de novo. O próprio teatrólogo fala que as emoções vividas outrora não retornam com a mesma intensidade. “As nossas lembranças emotivas não são cópias exatas da realidade” (STANISLAVSKI, 1995a, p. 206). Não se espera que as emoções sejam iguais as que foram no passado. A memória se cria e se recria constantemente, diariamente. Uma nova experiência se faz no instante.

Do mesmo modo que a sua memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também a sua memória afetiva pode evocar sentimentos que você já experimentou. Podem parecer fora do alcance da evocação e eis que, de súbito, uma sugestão, um pensamento, um objeto familiar, trá-los de volta em plena força. Algumas vezes as emoções têm a mesma pujança de sempre, às vezes são mais fracas, às vezes os mesmos fortes sentimentos retornam, mas sob aspecto um pouco diverso (STANISLAVSKI, 1995a, p. 187-188).

Se pensarmos nessa memória emotiva como possibilidade do ator mergulhar em suas próprias vivências, lembrar-se de algo do passado que o fez despertar certa emoção para revivê-la no presente, então ela não tem nada a ver com o método desses diretores iranianos, pois não é isso que eles buscam. Ainda mais que estamos falando de atores não profissionais. Seu método é o da vivência. Não ter falas prontas, não saber sobre o personagem ou a história servem para não perder o “frescor do momento”, a possibilidade da troca entre esses atores durante a própria filmagem, nem a possibilidade da experiência, do encontro que se dá “aqui e agora”. O ator não busca nele a memória de uma coisa que já

viveu para tentar senti-la novamente. Os diretores os fazem sentir isso no momento da filmagem, seja rasgando uma foto ou quebrando o vidro do carro⁸⁷. O soldado não precisou se lembrar de uma coisa que o fez sentir medo no passado, para trazer essa emoção para a cena, ele realmente se sentiu aterrorizado ao ver uma faca com tinta vermelha no porta-luvas do carro⁸⁸.

Mas podemos pensar nessa memória como corporal, onde tudo o que já aconteceu conosco fica armazenado ou então na própria dualidade entre ator e personagem, que não existe, que não inventamos sentimentos, eles já estão em nós, mas precisamos de sensações para que emergem e que não adianta buscá-los fora de nós, pois já os temos. A memória vista desta forma nos remete a essa direção.

Você espera que um ator invente toda a sorte de sensações novas ou até mesmo uma alma nova para cada papel que interpreta? Quantas almas ele teria que abrigar? Por outro lado, pode ele acaso arrancar fora sua própria alma e substituí-la por outra, alugada, por julgá-la mais adequada para o papel? Onde é que iria buscá-la? [...] os meus sentimentos são meus inalienáveis, e os seus lhe pertencem da mesma forma. É possível compreender um papel, simpatizar com a pessoa retratada e pôr-se no lugar dela, de modo a agir como essa pessoa agiria. Isso despertará no ator sentimentos que são *análogos* aos que o papel requer. Mas esses sentimentos pertencerão não à pessoa criada pelo autor da peça, mas ao próprio ator (STANISLAVSKI, 1995a, 195-196).

As teorias de Bergson (1990) sobre a memória têm afinidade com as de Stanislavski. Para ele o corpo todo é memória e é a partir das sensações, do encontro e até de outra memória, que ela se atualiza no presente. Stanislavski também defende a memória como sendo corpórea e intrínseca “[...] as impressões depois de recebidas, seguem vivendo em nós, crescem e se aprofundam” (STANISLAVSKI, 1995a, p. 206).

“As lembranças para se atualizarem, têm necessidade de um coadjuvante motor, e que elas exigem, para serem chamadas à memória, uma espécie de atitude mental inserida, ela própria, numa atitude corporal” (BERGSON, 1990, p. 139). Estas sensações podem ser um aroma, um toque, uma música, o clima, o contato físico. Estes elementos provocam no

⁸⁷ Ver p. 192.

⁸⁸ Ver p. 190.

nosso corpo a atualização da memória corporal e permitem essa vivência no tempo presente, pois a memória é virtual⁸⁹ e sempre se atualiza.

Nosso corpo vive constantemente o passado, o presente e o futuro presente, pois o passado é uma memória virtual que está constantemente se recriando corporeamente. “Fellini dizia que somos ao mesmo tempo a infância, a velhice e a maturidade: é totalmente bergsoniano” (DELEUZE, 2008, p. 64). São estas forças que coexistem virtualmente em nosso ser e que nos tornam uma potência. Até a potência de memória do que não se viveu se atualiza e se recria neste presente através da imaginação.

Na cena em que o menino de *Tartarugas podem voar* chora, mesmo que ele não tenha ido buscar dentro dele a memória de um acontecimento que o fez chorar uma vez para poder vivenciar isso novamente, a memória agiu em seu corpo, pois o que ele sentiu ao pensar que havia sido culpa dele terem danificado o carro, é análogo ao que sentira em outras ocasiões. O sentimento que exprimiu é dele e não de um personagem, mas ele não precisou trazer isso para a cena (buscar em sua memória), ele realmente sentiu.

4.5 – Método indireto

Como tais atores não possuem esse preparo, para os diretores conseguirem um desempenho que não seja visto como representação e que seja verossímil, eles usam de técnicas específicas para estimular a emoção do “não” ator, como veremos a partir de agora. São nesses momentos que os “não” atores realizam uma não-atuação. Kiarostami chama esse método de indireto e é compartilhado pelos demais diretores abordados.

No workshop ministrado por Kiarostami em 2004, ele fala de sua técnica com os atores:

Quando se trabalha com os atores, você não tem que falar para eles ficarem tristes. Isso é indireto. Você tem que estar triste. O diretor, quando quer que os atores fiquem tristes, tem que chegar no trabalho

⁸⁹ De acordo com Pierre Lévy: “A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. [...] o virtual não se opõe ao real, mas ao atual: virtualidade são apenas duas maneiras de ser diferente” (LÉVY, 1999, p. 15).

triste, para o ator ficar triste. Porque ele olha para você. Se ele vê que você não está muito bem, ele também fica ruim. Você não precisa falar para ele, agora vamos fazer um trabalho teatral, vamos interpretar, ele interpretará muito melhor se você transferir essa emoção para ele. Por isso vocês não podem ter nenhum tipo de trabalho direto com os atores, tem sempre que ser indireto. Se amanhã você vai fazer uma tomada de alguém triste, você tem que deixá-lo triste desde hoje à noite. Eu faço isso. De um jeito que ele não percebe. Eu olho para a câmera e falo: não presta, está muito ruim, acho que vou cortá-lo. No dia seguinte, ele faz a melhor interpretação. [...] Eu acho que todo mundo tem isso. Eu acho que o que faz um filme é a sensibilidade e emoção entre o diretor e o ator. Senão ele vira uma indústria, aonde as pessoas vão à frente da câmera e interpretam e não falam o que deveriam falar.

Quando o diretor transfere a emoção para o ator, ele responde a ela no mesmo nível. A decepção em relação a um ator vai provocá-lo de tal maneira que ele chega ao *set* de filmagem realmente triste e isso irá transparecer na cena.

Se pretendemos de uma criança um sentimento de felicidade, para que o público possa captá-lo precisamos tornar essa criança feliz com uma motivação diferente da prevista no roteiro. É preciso descobrir, delicadamente, o que leva um ator a realizar determinada ação ou a experimentar determinado sentimento, e aproveitar isso nas filmagens (KIAROSTAMI, 2004, p. 223).

Como em uma cena de *Onde fica a casa do meu amigo?* (*Khaneh-ye dust kojast?*, Kiarostami, 1987), na qual o menino tem que pensar no caderno do amigo, que ele levava para casa por engano. Para conseguir a introspecção necessária nessa hora, Kiarostami deu um problema matemático para o garoto resolver. No mesmo filme, outro garoto chora porque leva bronca do professor por não ter feito a lição. Kiarostami não disse para o menino: “Nesta hora você tem que chorar”. Ele trabalhou de outra forma para conseguir a emoção do garoto, como narra a seguir:

No roteiro estava previsto que o garoto chorasse e recitasse uma deixa. Era difícil conseguir uma cena verossímil. Pedi a um assistente para tirar uma fotografia e oferecê-la à criança. O garoto gostava muito da fotografia e eu lhe disse para guardá-la e que fizesse com que ninguém mais lhe tirasse outra. [...] Depois pedi ao fotógrafo que lhe tirasse uma segunda foto [...]. Dois ou três dias depois fui encontrar o garoto e lhe disse: “soube que você deixou que tirassem outra fotografia. Deixa-me ver

nos seus bolsos se existe outro retrato”. [...] Repeti a brincadeira uma terceira vez, mas então o garoto, por precaução, havia escondido a fotografia entre as páginas do seu livro. Quando a encontrei, rasguei-a diante dele e, com a câmera ligada, perguntei-lhe: “Quantas vezes eu disse que você não poderia deixar ninguém lhe fotografar?”. Ele respondeu, chorando: “Três vezes”. Eliminei minha voz da banda sonora e inseri a voz do professor, que lhe perguntava: “quantas vezes eu disse para escrever os deveres no caderno?”. E ele respondia: “Três vezes”. De vez em quando é necessário praticar pequenas patifarias (KIAROSTAMI, 2004, p. 223-224).



Figura 30 - Screenshot do menino chorando em *Onde fica a casa do meu amigo?* (*Khaneh-ye dust kojast?*, Kiarostami, 1987)

A circunstância que gerou essa cena detalha bem o método que Kiarostami trabalha. Isso é possível por causa da montagem cinematográfica.

Mas esse método não é novo e nem exclusivo do cinema iraniano, já na década de 1920, o cineasta russo Pudovkin realizava em seus filmes uma maneira similar de direção quando se servia de atores não profissionais. “De que maneira utilizei atores ocasionais e não profissionais? Meu método consistia na criação, para determinados trechos, de condições reais de vida, cujas reações imediatas eram as mesmas de que eu precisava para o filme” (PUDOVKIN, s/d, p. 113).

Algo exterior, que acontece fora da diegese do filme, mas serve para dar a emoção necessária para a cena.

Por exemplo, em uma cena em que Pudovkin queria que o rapaz, que estava nervoso com a responsabilidade que lhe fora delegada, a saber, representar um personagem em filme, sorrisse, ele lhe pediu para levantar e elogiou seu trabalho. O rapaz deu uma risada e esse plano foi usado na cena. Após a montagem, o significado do sorriso atingiu outras

proporções, era como se ele estivesse reagindo à cena, em que é aplaudido por ser escolhido por presidir uma reunião, e não ao diretor.

No caso de uma ação tão complexa, da qual deveria resultar, tanto quanto possível, o caráter do personagem, era necessário estabelecer condições capazes de produzir os movimentos exigidos pelo diretor, como reações espontâneas e inevitáveis de um determinado estímulo externo (PUDOVKIN, s/d, p. 116).

Para o diretor conseguir esse tipo de emoção, ele deve conhecer a pessoa com quem está trabalhando. E esse método não é fixo, pois o que excita reação em uma pessoa, pode não surtir o mesmo efeito na outra.

O ator não precisa reagir exatamente ao que a cena propõe. Ele pode reagir a um estímulo que não faça parte da diegese fílmica e isso ser montado de maneira que tenha sentido dentro da cena. O importante é suscitar a emoção do ator e o menos importante (para o espectador, neste caso) é saber como.

No seu método indireto Kiarostami não diz exatamente para a pessoa andar até certo ponto. O que ele faz é esconder um objeto e pedir para ela procurar. Esse trabalho é feito principalmente com as crianças, para conseguir mais verossimilhança nas emoções e transmiti-las ao espectador.

Outra situação descreve bem esse tipo de trabalho. Em uma das cenas de *Gosto de cereja*, Kiarostami havia encontrado um soldado no caminho e o chamou para participar de um filme, ele não sabia que estava sendo filmado. Em um determinado momento, Kiarostami queria que o ator sentisse medo, mas não o dirigiu de forma direta. Ele pediu para o rapaz pegar um cigarro no porta-luva e lá deixou uma faca com tinta vermelha, que lembrava sangue. O soldado ficou apavorado quando viu a faca “ensanguentada” e assim Kiarostami conseguiu a emoção que queria. O que ele fez foi criar a circunstância para que o “não” ator sentisse medo e não uma circunstância para o personagem.

No workshop ministrado por Kiarostami em 2004, ele disse que uma das atrizes de *Dez* (*Ten*, 2004), entrou no carro, começou a conversar com Mania e quando acabou a conversa ela perguntou: “Quando vai começar essa filmagem?”. A filmagem já estava acabando. O que a mulher fala no filme foi o que realmente aconteceu na vida dela e não

um texto dado para ser estudado e interpretado. Ela estava conversando normalmente com Mania, como se estivessem a caminho da filmagem e desabafa sobre seu relacionamento que não estava indo bem. O que ela não sabia era que sua participação no filme era essa. Assim como as pessoas de *Gosto de cereja*. Se soubesse que a proposta de Kiarostami era de que falasse de seu relacionamento, talvez não tivesse agido com tamanha naturalidade.

É esse mesmo tipo de trabalho que Makhmalbaf faz em *Salve o cinema*. Ele cria circunstâncias para conseguir da pessoa a emoção ou a fala que ele quer. Ele provoca o ator de tal maneira que sinta raiva, chore ou fique feliz na hora que ele quer. Mas quando pede isso, eles não fazem, só quando ele provoca.

Na cena em que há duas moças Makhmalbaf incita-as de tal maneira que elas sentem vontade de chorar. O jeito que ele fala, desafiando-as, provoca nelas um sentimento de desamparo e uma delas esboça uma lágrima. Então o diretor enfatiza: “Foi só uma reação de *reflexo*, não de talento. Você estava aborrecida. Um ator sabe mostrar seus sentimentos mais profundos: suas lágrimas e seu sorriso, e as pessoas o reconhecem como artista. Você é humana, mas não é uma atriz” (SALVE O CINEMA, 1995).

Primeiro Makhmalbaf pediu para elas chorarem, como não conseguiram, ele as deixou aborrecidas. Parecido com o que Kiarostami faz com o menino da foto, deixar o ator triste quando quer que o personagem fique triste.

Em várias cenas do filme, Makhmalbaf nos mostra a diferença dessa direção. O domínio da técnica de Makhmalbaf é tão grande que ele é capaz de jogar com ela. “Quem você acha que faz as circunstâncias para que a jovem pudesse perguntar ao Makhmalbaf atrás da mesa como o diretor ‘Qual é a diferença entre um ser humano e um artista? Eu quero ser ambos’” (MAKHMALBAF, 1995b, p. 51, tradução minha).

Há um diretor visível, Makhmalbaf fazendo o papel dele mesmo, como veremos com detalhes no próximo capítulo, e outro invisível, que é o próprio diretor, que sabe o que quer dos atores e do filme. O diretor visível é esse que pede para o ator chorar em 10 segundos, que desafia os atores para que suas interpretações sejam profissionais. O diretor invisível sabe que está lidando com “não” atores; então, indiretamente, ele propõe circunstâncias que os levam aos seus objetivos, sem precisar pedir para demonstrar uma emoção. Ele induz essa emoção.

Se quiser, pode ir em frente e chorar. Se conseguirem chorar, é porque são verdadeiras atrizes. Senão, só significa que eu sou um bom diretor. Mostrem-me do que são capazes. Foi só um jogo até agora. Um ator pode chorar quando solicitado, mesmo se estiver feliz e sorrir mesmo quando estiver triste. Mas eu preciso de alguém que possa chorar em dez segundos. Se você chorar de novo, pode ficar (SALVE O CINEMA, 1995).

Ai está a grande chave do método de direção desses cineastas. Quando Makhmalbaf fala sobre a diferença entre um bom ator e um bom diretor, ele quer dizer que consegue extrair essa emoção necessária, mas por mérito dele e não do ator. É isso que ele faz com os “não” atores em seus filmes, Makhmalbaf usa caminhos que fazem essa emoção aflorar, mas quando uma pessoa já possui a técnica necessária, a influência do diretor é a mínima possível.

Panahi também herdou esse método de Kiarostami. Em entrevista ele afirma: “Sou confiante de que posso conseguir atores para performar o que eu quero. Assim, o meu primeiro desafio é conhecer a pessoa que está atuando para mim” (PANAHI, 2007, tradução minha). Sua direção depende desse conhecimento da alma, seu trabalho está relacionado diretamente com as emoções humanas. Ele conhece o ator para então poder saber como extrair a emoção necessária para determinada cena.

Em algumas cenas de *Tartarugas podem voar*, Ghobadi precisava que o garoto chorasse, então, desde o começo das filmagens havia pedido para o menino cuidar de seu carro, caso ele cuidasse bem e não acontecesse nada, ele lhe daria o carro quando acabasse o filme. Em um determinado momento, ele pediu para alguém da equipe quebrar um dos vidros do carro. Em todas as cenas que precisava que o menino chorasse, brigava com ele na hora da filmagem, acusando-o de não ter cuidado do carro e falando que não lhe daria mais o automóvel. A partir desta experiência que surgiu a emoção, sem o diretor precisar pedir diretamente para o ator interpretar ou representar este sentimento. O diretor afeta o ator de tal forma que ele reage àquilo no momento da filmagem.

Em outra cena, para conseguir que todos do campo de refugiados saíssem correndo, Ghobadi ligou um jato d’água, que fez com que todos se espalhassem rapidamente.

Nesse método, vemos mais uma vez a importância da montagem, que confere significado às cenas quando um plano é montado na sequência do outro.

4.6 - Encontros

Apesar desses truques de montagem, há o encontro fílmico, entre o ator, o diretor e a equipe.

Percebemos assim que, ao mesmo tempo em que em certos momentos esses atores agem no modo subjuntivo “como se”, pois estão dentro de uma performance e diante de situações propostas, durante a filmagem eles vivenciam a cena.

É a partir da interação que acontece no exato momento da filmagem que esses diretores trabalham. A ação do “não” ator parte do encontro entre estes seres que estão prontos para serem afetados.

Spinoza⁹⁰ desenvolveu uma Ética, com os princípios de conduta do ser humano. Nela, em sua tese que intitula de paralelismo psicofísico, corpo e alma (pensamento) são uma coisa só. Ele não vê a dicotomia dessas duas instâncias e nem a predominância de uma sobre a outra, como tanto preconizou Platão. Portanto, para ele, agir e pensar sempre andam juntos.

Para Spinoza, a potência de existir do ser humano está relacionada com sua potência de ser agir. Já Gilles Deleuze⁹¹ pensa esse corpo como uma potência de ser afetado (2002). Essa potência é preenchida por afecções e afetos. “Um indivíduo é antes de mais nada uma essência singular, isto é, um grau de potência. A essa essência corresponde uma relação característica: a esse grau de potência corresponde certo poder de ser afetado. [...] esse poder de ser afetado é necessariamente preenchido por afecções” (DELEUZE, 2002, p. 33).

Afecção é uma modificação nos corpos. É a marca, um traço do efeito de um corpo sobre o outro; só que essa relação não é simplesmente de causa e efeito, ela é rizomática. O movimento rizomático, desenvolvido por Deleuze e Guatarri, não é cristalizado, nesse sistema as relações são interconectadas, não se sabe o começo nem o fim. Ele diferencia o rizoma (a grama, por exemplo) da árvore ou da raiz que se fixam em um ponto, seguindo uma ordem. O rizoma não é centralizado, e não importa onde você o corte, ele continuará

⁹⁰ Optei pela grafia Spinoza ao invés de Espinosa, por causa da tradução que me serviu de referência, publicada em 2009.

⁹¹ Deleuze cria uma Ética baseada em Spinoza e Nietzsche. Ele pensa com os filósofos, cria identidades e conflitos.

existindo, pois tem um fluxo de linhas (DELEUZE, GUATARRI, 2008). É isso o que acontece nessa relação, pois o ser ao mesmo tempo em que afeta é afetado pelo outro. O momento no qual há essa troca, Spinoza chama de encontro.

Existem afecções ativas e as afecções passivas, as primeiras são produzidas pelo próprio corpo do indivíduo, derivam de sua essência. É quando o ser se autoafeta, seja por meio de pensamentos ou ações. “Quando o poder de ser afetado é preenchido por afecções ativas, ele se relaciona diretamente com a potência de agir, mas quando é preenchido por afecções passivas, relaciona-se somente com a potência de sentir ou sofrer (*puissance de partir*)” (HARDT, 1996, p. 148-149).

As afecções passivas são derivadas das paixões externas (do encontro com outro corpo) e podem também ser alegres ou tristes. “Dentro do domínio da extensão, as afecções passivas são caracterizadas pelos encontros entre o nosso corpo e outros corpos – encontros que podem parecer casuais porque não são causados por nós” (HARDT, 1996, p. 150). Uma afecção passiva alegre provinda de um encontro com um corpo compatível com o corpo do indivíduo faz o indivíduo agir, mas quando um corpo encontra outro que não é compatível com o seu, produz afecções tristes, que “diminuem ou refreiam a potência de agir do corpo” (SPINOZA, 2009, p. 108).

“Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (SPINOZA, 2009, p. 98). Os afetos são sentimentos e os principais são a alegria e a tristeza, que Deleuze chama de afeto-sentimento, os outros derivam desses dois e são denominados paixões.

A ética de Spinoza consiste em que nos esforcemos para que esses encontros sejam positivos ou alegres. Nossa identidade é formada a partir dos encontros e de como nos comportamos diante deles. A busca dos grandes filósofos é de como transformar as paixões tristes em alegres, aumentando a potência. “A desvalorização das paixões tristes, e a denúncia daqueles que as cultivam e delas dependem, formam o objeto prático da filosofia” (HARDT, 1996, p. 153).

O trabalho do ator consiste na transformação das afecções tristes em alegres, por meio de treinamento, ensaios e *workshops*. Mas no cinema desses diretores não há esta

preparação. O diretor precisa possuir o *feeling* para saber como afetar o ator com quem trabalha. A filmagem se dá nesse verdadeiro encontro entre corpos. Um ator não sabe como será afetado por outro, mas acaba sendo afetado tanto pelo seu interlocutor quanto pelo diretor, que provoca nele o sentimento (a paixão) necessário para aquela cena.

O que afeta o corpo do ator, essa marca, essa afecção pode ser um gesto, uma fala, um olhar. Isto nos remete ao que Barthes, ao analisar as imagens fotográficas em seu livro *A câmara clara*, chama de *punctum*: “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984 p. 46). O *punctum* de uma fotografia é um elemento que o fere, o punge, o afeta. É um detalhe, uma sensação, uma micropercepção que esta imagem provoca e que faz todo o corpo reagir. É como se fosse o campo cego da imagem fotográfica. “Com o *punctum*, não é mais o intelecto que fala, é o corpo que age e que reage” (SAMAIN, 1998, p. 130). É uma ação desencadeadora de outras ações que levam a um fluxo, pois ao mesmo tempo em que é afetado, ele afeta. Para Barthes, o que seria contrário ao *punctum* seria o *studium*, que está na ordem das macropercepções, é o que se revela, o que se mostra, os clichês. Já o *punctum* é “como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 1984 p. 89). Tudo o que o diretor faz vai refletir na atuação desse ator. É nessa relação indireta, trabalhando com o que não se revela, que eles se empenham. Por isso, parafraseando Kiarostami, se quer que o ator fique triste na cena, tem que deixá-lo triste. Kiarostami afeta o ator de tal forma que diminui sua potência e ele realmente se entristece. Ou então o deixa feliz e essa alegria reflete também na sua atuação.

No método Stanislavski percebemos também a importância do ator afetar os outros e permitir ser afetado. Um ator não é um intérprete, que em cena apenas explana seu texto. Ele tem que viver aquilo. “É muito mais importante que ele afete os outros, transmitindo-lhes as coisas que traz no espírito e no coração” (STANISLAVSKI, 1994, p. 177). Grotowski também via a importância do encontro, da troca entre a equipe. “O teatro é também um encontro entre pessoas criativas. Sou o diretor, que me defronto com o ator, e a autorrevelação do ator me dá a revelação de mim mesmo” (GROTOWSKI, 1992, p. 49).

Um conceito que nos ajuda a definir o corpo do ator em cena é o que Renato Ferracini chama de “corpo-subjétil⁹²”:

Ele subentende o corpo extracotidiano, o *corpus fictif*, mas os entende somente a partir do corpo cotidiano. O corpo-subjétil não é um termo dualista, ou mais um corpo criado em zonas intermediárias entre o corpo cotidiano e o corpo-em-arte, mas é um conceito vetorial. O corpo-subjétil é um vetor do corpo cotidiano em direção ao uso artístico desse mesmo corpo (FERRACINI, 2003, p. 101).

O corpo do ator na performance é quase o corpo cotidiano, mas ele é dirigido, está afetando (corpo afetante) e sendo afetado pelo outro e por ele mesmo. Ele é uma potência que se projeta para além do uso cotidiano. “[...] o comportamento cotidiano e extracotidiano habitam o mesmo corpo e é o trabalho nesse corpo, para esse corpo e com esse corpo que proporcionará seu comportamento-em-arte, um corpo-em-vida” (FERRACINI, 2006, p. 82).

Este corpo em cena pretende ser o mais orgânico possível. Ele não pode ser chamado simplesmente de um corpo cotidiano, embora alguns atores estejam representando a si mesmos na tela, como no caso de *Close-up*, *Salve o cinema* e *O espelho*. E também não podemos dizer que é um corpo em estado cênico puro, pois não há esse dualismo, o corpo é único. O corpo em arte é uma expansão e um transbordamento do corpo cotidiano (FERRACINI, 2006). São as ações mecanizadas, realizadas no dia a dia que esses atores transferem para a tela, mas na performance eles restauram um comportamento.

Portanto, a noção de corpo-subjétil, desenvolvida por Renato Ferracini, exprime com maior clareza o corpo no cinema de arte iraniano. Quando “transborda e vetoriza esse corpo cotidiano, transformando-o em corpo-artístico (corpo-subjétil), ele, atuante, em estado cênico, confunde-se e justapõe-se em artista e obra. Justaposição do corpo cotidiano com o corpo obra estética” (FERRACINI, 2003, p. 101).

⁹² O termo subjétil ocorreu à Ferracini após ler a obra *Enlouquecer o subjétil* de Derrida: “Subjétil seria, segundo Derrida, retomando uma suposta palavra inventada por Artaud, aquilo que está no espaço entre o sujeito e o objeto. Não é um nem outro, mas ocupa o espaço ‘entre’” (FERRACINI, 2006, p. 86).

Durante as filmagens, os atores vivenciam as cenas, as relações com outros atores e com o próprio diretor. São corpos que se encontram, que estabelecem relações, comunicam-se e aventuram-se.

4.7 - Uma experiência pessoal

Abro um parêntese para usar uma experiência pessoal, que ilustra um pouco o trabalho desses diretores. Ela tem a ver com o objetivo e como ele é importante para o trabalho com o “não” ator.

No *workshop* que Abbas Kiarostami ministrou no Brasil, realizamos⁹³ o curta-metragem *Homeless* (2004), sob sua supervisão. Era para criarmos uma história, em forma de sinopse, com poucas linhas, sobre um tema cotidiano e filmar em um dia com “não” atores. A sinopse que escrevi, baseada nas eleições que estavam acontecendo naquele dia, foi a seguinte: Um morador de rua vai votar e não consegue, pois não possui documentos.

Nossa equipe encontrou um grupo de moradores de rua, que moravam em frente ao Estádio do Pacaembu. Falamos sobre o que queríamos filmar e dois deles aceitaram: Jacobeti e Zé Antônio. Primeiro conversamos sobre as eleições e sobre o que eles esperavam de cada candidato. Percebemos que realmente eles estavam preocupados em relação a isso, pois um dos candidatos havia sido eleito na votação anterior e tinha proibido os carroceiros. Esse era o principal meio de sobrevivência deles. Eles tinham esperança de que caso o outro candidato fosse eleito, teriam oportunidade de sair da clandestinidade na qual estavam trabalhando e não correriam o risco de ter suas carroças confiscadas, pois elas serviam tanto como moradia (pois dormiam debaixo delas) como meio de vida.

Falamos da proposta, demos um objetivo: eles teriam que tentar votar na zona eleitoral próxima.

Primeiro pedi para fingirem que estavam dormindo. Eles deitaram e até o cãozinho Beethoven deitou ao lado e também fingiu que estava dormindo. Quando “acordaram” realizaram ações que realmente levam a cabo no dia a dia, sem precisarmos pedir. A

⁹³ Faziam parte da equipe Anna Azevedo, Rodrigo Leite, Marília Costa, Tomas Barros e eu, responsável pela ideia (sinopse), direção, direção dos atores e edição. O curta-metragem foi realizado em digital e está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=dqfRv_fggs4>. Acesso em 25 mai. 2011.

câmera⁹⁴ só acompanhava suas ações. No meio do percurso pararam na feira para comer pastel. Até brigaram entre eles no caminho. Ninguém havia lhes pedido, mas como fazia parte da vida deles, assim o fizeram e os acompanhamos. Em um dos momentos, quando Zé demorou na barraca de pastel, Jacobeti começou a criticá-lo, pois ele tinha a percepção da câmera e da cena. Que aquilo era um filme. “Há, nos dias de hoje, um saber e um imaginário sobre a captação de imagens que são muito compartilhados. Aquele que filmamos tem uma ideia da coisa, mesmo que nunca tenha sido filmado” (COMOLLI, 2008, p. 53). Eles tinham ideia de como poderia funcionar uma filmagem, pois essa já faz parte do imaginário popular. Então, era como se Jacobeti dirigisse o outro.

Em um dos momentos Jacobeti me perguntou se precisava votar e eu falei que não, só fingir que queria e que não tinha documento. Ele replica: “mas eu tenho documento”, então eu respondo, “mas finja que não tem”. E foi assim, sempre que era para eles realizarem uma ação, eu usava as palavras fingir e fazer de conta.

A câmera os seguiu até o colégio eleitoral e os diálogos que travaram no percurso foram eles que propuseram, falavam o que queriam. Sempre a respeito da votação, mas sem ninguém interferir. Os dois vivenciaram as cenas e a relação que estabeleciam com os passantes. Eles estavam prontos para serem afetados.

Chegando ao local, deixaram Beethoven amarrado no portão e entraram. Os seguranças implicaram com eles, só que estavam tão dentro da situação que realmente queriam votar. Eles brigaram com o segurança e falaram do direito que tinham de decidir seu futuro. Foram todos diálogos deles. O personagem e o “ator” se confundiram, já que eles acreditavam na sua performance. Não significa que entraram no personagem, pois isso não existe. O que aconteceu foi que tomaram esse objetivo como se realmente fosse deles.

Com esse caso foi possível perceber que se o “não” ator está disposto a levar a ideia adiante, o mínimo de direção é suficiente, pois quanto mais se interfere, menos natural será sua performance. A montagem tem um papel fundamental nesse tipo de direção. Como o “ator” fica muito solto para realizar sua performance, os planos se tornam longos demais. Somente na sala de edição podemos cortar os diálogos e as ações indesejáveis e conferir dinamismo à história.

⁹⁴ A câmera era na mão, diferente do trabalho desses cineastas que usam-na fixa no tripé.

Quem assistir terá a impressão de que se trata de um documentário, mas não, foi uma situação que propus a dois homens, que a aceitaram como se fosse deles. Se eu não a tivesse proposto, estariam realizando tarefas diárias e não iriam até a zona eleitoral tentar votar. Ao mesmo tempo o fato reflete a vida de muitos moradores de rua, pois embora precisem decidir seu futuro, não têm os meios necessários para tal.

O que esses “não” atores fazem é brincar, brincar de ser eu mesmo, brincar de ser outro, é fazendo de conta que sua performance se realiza. Estejam eles realizando uma atuação complexa (com objetivos e ações propostos pelo diretor), uma atuação simples (quando constroem a *auto-mise-en-scène* ou realizam tarefas cotidianas) ou até mesmo uma não-atuação (quando são movidos por estímulos indiretos), eles constroem personagens, como veremos a seguir.

CAPÍTULO V - A PERFORMANCE DOS “NÃO” ATORES

Devo ter precisado de minha própria delicadeza para não atravessá-lo com a própria imagem, pois espelho que eu me vejo sou eu, mas espelho vazio é que é espelho vivo (LISPECTOR, 1999, p.13).

5.1 - A relação entre os atores e seus personagens

A performance na visão de Goffman (1975) é o “desempenho de papéis” que o ator social assume na vida cotidiana, isso tem a ver com o modo como cada indivíduo concebe sua imagem e pretende mantê-la diante de uma plateia (que também são atores sociais que se põem na posição de interlocutores). “Venho usando o termo ‘representação’⁹⁵ para me referir a toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência” (GOFFMAN, 1975, p. 29).

Para Goffman, todos somos atores sociais e nos comportamos de maneira que nossa performance seja crível perante o grupo para o qual nos “apresentamos”. Para isso, construímos uma fachada social, que é um meio de se expressar padronizado que uma pessoa assume, na sua representação diária de papéis. Essa fachada social nos distingue através de: “vestuário, sexo, idade e características raciais, altura e aparência; atitude, padrões de linguagem e expressões faciais, gestos corporais e coisas semelhantes” (GOFFMAN, 1975, p. 31) e é construída pela sociedade.

Como expus anteriormente, no Irã, a religião islâmica⁹⁶ impõe muitas regras e códigos aos iranianos, mesmo aos não muçulmanos⁹⁷, que eles são obrigados a seguir, como não beber álcool, não é permitido ir a festas com música ocidental, a mulher não poder fumar em público e há a obrigação do uso da vestimenta islâmica. Um homem e uma mulher não podem se tocar a não ser que sejam da família ou casados, mesmo assim, isso nunca pode acontecer em público. Tais preceitos morais organizam a vida social do país.

⁹⁵ Nas versões traduzidas de 1975 e 2002, o termo performance foi traduzido por representação.

⁹⁶ Quando me refiro ao Islã nesse contexto, refiro-me precisamente ao Irã, que tem a sua própria interpretação das leis corânicas, pois essas leituras variam de um país para outro.

⁹⁷ No Irã, 99% da população é xiita enquanto que 1% é formada por cristãos, em sua maioria armênios, judeus, zoroastras e baha'is.

No Irã, a fachada mantida por um muçulmano e aquela mantida por um que não seja é igual na esfera pública. “[...] a fachada torna-se uma ‘representação coletiva’” (GOFFMAN, 1975, p. 34). O que muda é a fachada que o não muçulmano assume na esfera privada, pois ele não costuma respeitar os códigos que determinam como se deve comportar. Os jovens que não são muçulmanos costumam desobedecer estes códigos quando estão na intimidade de seus lares ou perante um grupo de amigos (dentro de um ambiente fechado).

A representação de papéis que os indivíduos assumem, segundo Goffman, está presente em todas as sociedades, não sendo exclusividade de uma sociedade islâmica.

A maneira como o indivíduo de uma determinada sociedade utiliza seu corpo e se comporta é o que o antropólogo Marcel Mauss chama de *habitus*. Ele pensa o corpo como uma construção social, pois as pessoas são moldadas pela religião, pela cultura, pelos papéis sociais, pelos *habitus*. “Estes ‘habitus’ variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, variam, sobretudo com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios” (MAUSS, 2005, p. 404). Ele observou que em diversas sociedades, a maneira de utilizar corpo se diversifica, e isso é transmitido por gerações, seja pela imitação ou pela educação.

Segundo Mauss, as *técnicas do corpo* variam de acordo com a sociedade em questão: “Entendo por essa expressão as maneiras pelas quais os homens, de sociedade em sociedade, de forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (MAUSS, 2005, p. 401). O referido autor observou que em diferentes países a técnica do nado e do mergulho variava, por exemplo, assim ele concluiu que a educação, o ensinamento dessas técnicas corporais também variam de acordo com a sociedade estudada.

Francirosy Ferreira em sua tese de doutorado estudou o corpo islâmico e o sentido de ser muçulmano:

O homem horizontalizado do Islã experimenta outras sensações e outros modos de sentir e transmitir o mundo, pois sua percepção concreta da vida, permeada pela religiosidade, aproxima instâncias que, para o homem ocidental, mantêm-se alheias ou pelo menos apartadas das práticas cotidianas (FERREIRA, 2007, p. 313).

Nós, ocidentais, estamos acostumados com a verticalidade, já o muçulmano experimenta outras formas de lidar com o corpo. Na oração, por exemplo, ele deve prostrar-se para sua entrega a Deus. “O corpo islâmico vai, à contramão do corpo ocidental, curvando-se até o chão, para o encontro com o divino” (FERREIRA, 2007, p. 313).

A especificidade corpórea do muçulmano está presente também na sua maneira de comer. Muitos iranianos dispensam mesas e cadeiras e estendem toalhas no chão onde dispõem seus alimentos. Assim percebemos como “cada sociedade tem seus hábitos próprios” (MAUSS, 2005, p. 403), que constroem a corporeidade dos indivíduos. “Para saber por que ele não faz determinado gesto e faz outro, não bastam nem fisiologia nem psicologia da dessimetria motora no homem, é preciso conhecer as tradições que impõem isso” (MAUSS, 2005, p. 411).

Goffman intitula “desempenho idealizado” (1975), a performance que é moldada pelos valores morais da sociedade. Nessa idealização, as expressões usadas pelo “ator social” podem lhe conferir *status* maior ou menor na sociedade, de acordo com o objetivo que ele pretende atingir. O *taarof* iraniano, por exemplo, é uma prática idealizadora que confere um sinal de humildade e modéstia por parte de seus jogadores.

“A boa cultura persa é salpicada com polidez e uma pretensão, pelo menos, de ser humilde. Os iranianos têm uma lista de coisas complicadas que são consideradas boas e educadas em situações sociais” (THE ART OF TAROOF, 2010, tradução minha). São as regras de etiquetas dos iranianos, independente da religião. São preceitos herdados da Pérsia antiga que recebem o nome de *taarof* e são seguidos até hoje.

Se uma pessoa lhe oferecer comida, você deve recusar uma, duas vezes e aceitar somente na terceira vez. É deselegante comer na primeira vez que lhe oferecem alimento ou bebida, comportamento que está presente também nas lojas e nos bazares. Quando um cliente pergunta o preço de um produto, é *taarof* o vendedor dizer que não custa nada e só fala o preço depois de muita insistência do comprador. “A arte de *taarof*, no final, torna-se um ritual ou um jogo que ambos os participantes estão cientes de jogar” (THE ART OF TAROOF, 2010, tradução minha). Geralmente, entre os iranianos, esconde-se o que realmente se quer dizer. Há diversas palavras *taarof* que as pessoas aprendem desde crianças e a língua iraniana é repleta de simbolismos e representa uma função conotativa.

Vale lembrar que a grande tradição persa é a da poesia, onde as metáforas assumem um importante papel, o que é transferido para a vida diária das pessoas. Não há, no Irã, quem não saiba pelo menos um poema de cor.

“Assim, quando o indivíduo se apresenta diante dos outros, seu desempenho tenderá a incorporar e exemplificar os valores oficialmente reconhecidos pela sociedade e até realmente mais do que o comportamento do indivíduo como um todo” (GOFFMAN, 1975, p. 41). Como se o que valesse mais fosse a pessoa perante a sociedade e a religião e não a individualidade do ser humano.

A vestimenta islâmica, as regras de etiqueta iraniana: o *taarof*, os ensinamentos do Alcorão criam uma noção de pessoa e ela tem que ser mantida perante toda a sociedade.

Essa fachada criada, a representação e o desempenho idealizado formam o que é para Goffman (1975) o “teatro da vida cotidiana”, a performance que o indivíduo constrói no dia a dia.

Podemos analisar a história de vida de Hussein Sabzian, personagem que inspirou *Close-up*, a partir desses conceitos de Goffman.

Quando Sabzian encontrou pela primeira vez a Sra. Ahankhah, ela demonstrou curiosidade a respeito do roteiro de *O ciclista*⁹⁸ (*The Cyclist*, Mohsen Makhmalbaf, 1989), que Hussein estava lendo. Ela perguntou-lhe quem havia escrito o livro, Sabzian respondeu que havia sido ele mesmo. A identificação com o enredo e o personagem do filme foi tão grande que Sabzian se sentiu como se ele mesmo tivesse escrito aquilo. Percebemos isso a partir da própria fala dele na cena do julgamento: “Foi por isso que esse livro me trouxe consolo. Ele fala de coisas que eu teria gostado de expressar”. Talvez ele não esperasse que ela fosse aceitar a ideia logo de cara, mas aceitou. Ela acreditou que realmente ele fosse o autor e, a partir de então, Sabzian não desmentiu. Ele pegou seu contato e viu uma boa oportunidade para se aproveitar desse fato “No dia em que conheci a Sra. Ahankhah,

⁹⁸ *O ciclista* fez muito sucesso no Irã na década de 1990. O enredo do filme é sobre um refugiado afegão que precisa pagar o hospital para tratar sua esposa e não tem a quantia necessária. Ele faz uma aposta e pedala sua bicicleta ao redor da praça durante uma semana sem parar para obter dinheiro. Ele passa por toda a gama de sofrimentos, humilhações e cansaço, mas não desiste de seu objetivo. O sucesso do filme e a identificação com a personagem, pelos iranianos, é devido à situação semelhante que eles estavam passando naquele período, pois o país havia acabado de sair da guerra com o Iraque e muitas pessoas estavam desempregadas e sem esperança, assim viam na personagem de Nasim seus próprios sofrimentos e sua batalha pela sobrevivência.

também estava com fome. Quando ela me confundiu com o Sr. Makhmalbaf, pensei que talvez pudesse ir comer na sua casa. Só foi por causa da refeição”. Mas o papel havia ido longe demais e Sabzian sentiu que poderia ir adiante.

Sabzian, descontente de sua existência, assume um papel, que gostaria de desempenhar em sua vida real, quando se faz passar por Makhmalbaf.

Divorciado, desempregado e com dois filhos para criar⁹⁹, Sabzian é movido pelo amor ao cinema a representar um outro papel, diferente daquele representado na vida cotidiana. Para o sociólogo canadense Erving Goffman (1975), todos somos atores sociais e desempenhamos diariamente papéis no “teatro da vida cotidiana”. Isso tem a ver com o modo como cada indivíduo concebe a sua imagem e a pretende manter diante de uma plateia (que também são atores sociais que se põem na posição de interlocutores). Para ele, nos comportamos diferentemente diante de cada circunstância e de acordo como queremos ser vistos.

Sabzian conseguiu ir mais além ao fingir ser outra pessoa e assumir um papel diferente do que assumimos diariamente. Para esta postura, Goffman usa o termo *cínico*, que se enquadra às pessoas que estão interessadas em iludir sua plateia. Sabzian sabia que as pessoas para quem ele estava representando, num primeiro momento acreditavam ser ele o verdadeiro Makhmalbaf, ao mesmo tempo em que ele sabia que não era. “Fique entendido que o cínico, com todo o seu descompromisso profissional, pode obter prazeres não profissionais em sua pantomima” (GOFFMAN, 1975, p. 26). A definição para uma postura contrária a esta assumida por Sabzian é a que Goffman chama de *sincero* “para os que acreditam na impressão criada pela representação” (GOFFMAN, 1975, p. 26). Em alguns momentos, Sabzian acreditava ser mesmo um cineasta. Ele oscilava entre o *cínico* e o *sincero*. Durante o depoimento que dá ao juiz em *Close-up* ele diz:

Eu o representei com a maior seriedade, tanto foi que acreditei que era de fato um diretor de cinema. Comecei a acreditar nisso. Nesse momento, o que eu fazia não era mais representação. Eu me transformei naquela pessoa. Mas quando eu saía de lá e voltava para casa todos os dias, eu

⁹⁹ Ele havia ficado com a guarda de um dos filhos e a ex-esposa com a do outro, mas como ele não tinha como sustentá-lo perdeu a guarda desse também.

tinha de esconder aquele personagem. Era difícil interpretar o papel de um diretor. Mas adquiri confiança em mim mesmo (CLOSE-UP, 1990).

Quando assumiu este outro papel, ele queria realmente fazer um filme patrocinado pela família Ahankhah, de quem a casa serviria de cenário e os moradores seriam seu elenco. Creio que Sabzian acreditou profundamente que conseguiria fazer este filme, que a família arcaria com os custos e que de acordo com o conhecimento que ele possuía (por ser um leitor ávido de roteiros) sobre linguagem cinematográfica, sua crença era que de uma forma ou de outra, iria conseguir realizar um filme a partir daquela relação. “[...] já li livros sobre o assunto. Roteiros e livros sobre como dirigir filmes. Eu simulei como se ensaiam as cenas”. Seus vizinhos, em depoimentos dados no documentário *Close-up Long Shot* (1996), de Moslem Mansouri e Mahmoud Chokrollahi, confirmam que Sabzian era visto frequentemente carregando roteiros de cinema. Este filme se chamaria *The house of the spider*¹⁰⁰ (*Khane-ye ankabut*).

Sabzian estava ensaiando com os pretensos atores, tanto que ele diz que após ver Kiarostami trabalhando, percebeu que seu método não era diferente do que ele, Sabzian, praticava com os “atores”: “A família ouvia-o da maneira que tinha me ouvido. Não houve diferença entre a forma como ele dirigiu e como eu fiz” (CLOSE-UP LONG SHOT, 1996, tradução minha). “Há verdade na mentira, no desejo de ser outro, diferente de quem se é” (ISHAGHPOUR, 2004, p. 104).

O indivíduo age como gostaria de ser tratado e visto diante da plateia, esteja ele exercendo uma representação *cínica* ou *sincera*. Todas as vezes que se refere ao motivo de ter representado o papel de Makhmalbaf, Sabzian justifica que havia adquirido poder e respeito.

E com essa interpretação ganhei o respeito deles.[...] Eles faziam tudo o que eu dizia. Por exemplo, se eu dissesse para moverem um armário de determinado lugar, eles faziam. Eles faziam tudo o que eu pedia. Antes disso, ninguém havia aceitado minhas opiniões. As pessoas não queriam me obedecer. Mas naquela casa, agindo como uma pessoa famosa, fiz

¹⁰⁰ O título desse “filme” se refere a uma parábola do Alcorão, que inclusive é usada por Francirosy Ferreira (2009), como uma referência imagética ao seu trabalho em campo com os muçulmanos brasileiros, em seu artigo *Abelhas, aranhas e pássaros imagens islâmicas em movimento*.

com que todos me obedecessem (CLOSE-UP LONG SHOT, 1996, tradução minha).

Ser Makhmalbaf lhe conferia também *status* (poder frequentar a alta sociedade). Presumimos que Sabzian nunca havia exercido uma posição de poder anteriormente. E ele se sentiu confortável e seguro nessa posição.

Para Goffman: “A sociedade está organizada tendo por base o princípio de que qualquer indivíduo que possua certas características sociais tem o direito moral de esperar que os outros o valorizem e o tratem de maneira adequada” (1975, p. 21). Isso contribuiu para que Sabzian, a partir do momento em que “se tornou” Makhmalbaf, fosse respeitado e tratado como uma pessoa de prestígio e não como um desempregado que não tinha o que comer.

A família acreditou em Sabzian até o Sr. Abolfazl ler no jornal que Makhmalbaf havia recebido um prêmio e enviara um telegrama como forma de agradecimento, mas ao parabenizarem Sabzian, esse não sabia de nada. Assim, começaram a desconfiar do indivíduo que haviam levado para dentro de casa. Mas até aquele momento, a família queria acreditar na representação de Sabzian. Para Goffman, o público do ator cínico “não lhes permitirá serem sinceros” (GOFFMAN, 1975, p. 26). Ele compara com os médicos que acabam receitando remédios que não fazem danos (placebos) só para tranquilizar os doentes. É como se Sabzian sentisse a necessidade em continuar sua farsa não somente como um bem próprio, mas também em prol da família que queria ter sua imagem mostrada em um filme. E quanto mais a família acreditava nele, mais ele se sentia seguro em manter o personagem: “Era difícil fingir que era uma outra pessoa. Mas, mesmo assim, queria fazê-lo por causa do amor que tenho pelo cinema. [...] Além disso, me davam apoio moral. E por isso me envolvi no personagem”.

Ele personifica o que gostaria de ser e desempenha tão bem seu papel que faz com que sua plateia (família Akhanhah) acredite.

[...] O duplo parecia ainda mais original que o original, por ser mais fiel à ideia. Quando Makhmalbaf foi visitar a família para convencê-la a aceitar Sabzian, a mãe, antes de cumprimentá-lo, disse-lhe: “Senhor Makhmalbaf, o outro senhor era mais Makhmalbaf que o senhor!” A

razão é fácil de explicar: Sabzian queria desesperadamente ser Makhmalbaf, enquanto que o verdadeiro Makhmalbaf não importava mais ser Makhmalbaf (KIAROSTAMI, 2004, p. 232).

O verdadeiro Makhmalbaf não precisa manter sua fachada, forçá-la ou mantê-la diante da família, mas Sabzian sim.

Seu papel é tão crível que a família precisa de uma pessoa de fora para confirmar se Sabzian é o verdadeiro diretor ou um impostor. “A impressão de realidade criada por uma representação é uma coisa delicada, frágil, que pode ser quebrada por minúsculos contratempos” (GOFFMAN, 1975, p. 58).

Os indivíduos surpreendidos em flagrante no ato de dizer mentiras descaradas não apenas ficam desacreditados durante a interação, mas podem ter sua dignidade destruída, pois muitas plateias acharão que se o indivíduo pode permitir-se uma vez contar semelhante mentira, não deve nunca mais merecer confiança (GOFFMAN, 1975, p. 63).

Depois que sua farsa é descoberta, sua máscara cai e ele não consegue mais desempenhar a personagem. Ele volta a ser a *persona* Hussein Sabzian, que acaba preso e julgado.

Sabzian desempenha uma “representação falsa” (GOFFMAN, 1975). “Quando descobrimos que alguém com quem lidamos é um impostor, um rematado velhaco, estamos descobrindo que ele não tinha o direito de representar o papel que desempenhava e não era um ocupante credenciado da importante posição social” (Ibidem, p. 60).

Quando Sabzian sai da prisão e visita a família, junto com Makhmalbaf, para pedir perdão, ele se identifica como Sabzian pelo interfone, mas ninguém o reconhece até que ele finalmente diz: “Makhmalbaf” e o portão se abre. “‘Makhmalbaf’ é o sésamo que abre a porta” (COMOLLI, 2008, p. 297).

Em *Salve o cinema*, o primeiro ator entra sozinho, com óculos escuros e é amparado por uma bengala. Imaginamos que o ator seja cego e Makhmalbaf lhe pergunta por que ele quer atuar se não viu nenhum filme. O rapaz diz que não viu, mas pode senti-lo. Em um determinado momento o diretor percebe que ele não é cego.

O rapaz já estava atuando antes de entrar no estúdio. Ele havia deixado sua cidade como cego, segundo ele, e havia dormido no parque e agido *como se fosse* assim durante muito tempo sem ninguém desconfiar. Ele acredita tanto em sua personagem, que todos a sua volta passam a acreditar também. Parecido com o papel desempenhado por Sabzian. Os óculos escuros, a bengala e a expressão corporal agem como uma máscara, um objeto transicional, que ligam o ator à personagem. Também são elementos que contribuem para que esse ator construa para si uma fachada, através da qual desempenha um papel tanto dentro quanto fora do filme.

O que Sabzian e o rapaz fazem na vida real, quando um assume o papel de Makhmalbaf e o outro de cego, é uma suspensão de seu papel cotidiano. “Ao passo que Goffman toma interesse pelo teatro da vida cotidiana, Turner procura focar os momentos de interrupção, os instantes extraordinários, ou seja, o teatro desse teatro” (DAWSEY, 2005, p. 21). O antropólogo Victor Turner está preocupado com essa ruptura, pois de acordo com a sua visão, a performance surge quando há uma interrupção no papel que esse indivíduo social desempenha cotidianamente.

Tanto Turner (1987) quanto Schechner (1985, 2003, 2004) vão se basear nos conceitos de Goffman (1975) para criarem cada um, sua noção de performance.

Podemos pensar na história de Sabzian através dos “dramas sociais” de Victor Turner. Para ele, a performance surge a partir de interrupções do curso cotidiano da estrutura social. Essa ruptura provoca o que ele chama de “drama social”. A primeira fase é quando há uma ruptura nas relações sociais, no caso de Sabzian, quando a família descobre que ele não é o verdadeiro Makhmalbaf; essa ruptura é seguida por uma (2) crise, que abala as relações dos indivíduos e possui características liminares, o que corresponde à prisão de Sabzian e ao abalo que a família enganada sofreu; neste caso há a necessidade de uma (3) ação remediadora, quando há a necessidade de se criar formas de mediar as partes envolvidas, como no caso do julgamento ao qual Sabzian foi submetido; essa ação remediadora resulta na fase final, que é (4) uma espécie de desfecho, que pode ser a “reintegração do grupo social desarranjado, ou o reconhecimento e legitimação da cisão irreparável das partes conflitantes” (Turner, 1987, p. 75), que pode ser visto aqui como o perdão que Sabzian conseguiu da família.

Para Turner as performances surgem na suspensão desses papéis cotidianos. Os “não” atores iranianos muitas vezes interpretam seu próprio papel, mas outras vezes interpretam outro.

A performance para Schechner também parte da teoria de Goffman. A filmagem surge como o momento de interrupção dos papéis da vida cotidiana, os “não” atores passam a representar um papel semelhante ao que desempenham cotidianamente, mas desta vez, assumindo um distanciamento, no modo subjuntivo (*como se*). Esses “não” atores assumem papéis que desempenhariam ou desempenham no dia a dia, mas para o filme agem “como se”. Eles estão face a face com um objetivo, uma situação proposta pelo diretor ou até por um outro personagem. Já o modo indicativo é o estado que nos encontramos no dia a dia de nossas relações sociais.

Um ponto que considero imprescindível na análise do ator-personagem nesse cinema é em relação à “transformação do ser e/ou da consciência”¹⁰¹ que ocorre no ator durante sua performance, que tem a ver com o tipo de personagem construído.

A transformação da consciência que há no ator, Schechner chama de “transportation” ou “transformation”. Assim como aquela que ocorre no espectador, como vimos anteriormente. “Transportation” é quando os atores são transportados para os papéis que desempenham, e no final voltam à sua vida cotidiana, como no caso dos filmes analisados. Já “transformation” é quando o *performer* sofre uma transformação na consciência ou *status* na sociedade, assim como acontece nos rituais, por exemplo (SCHECHNER, 1985).

Para Schechner (1985), a noção de “transportation” pode ser voluntária, quando os atores que desempenham uma personagem têm controle total sobre si mesmo ou involuntária, quando a pessoa precisa de técnicas para voltar a si, como nos tranSES.

“Transformation” está presente principalmente nos ritos de iniciação “onde o verdadeiro propósito é transformar as pessoas de um *status* ou identidade social a outro” (SCHECHNER, 1985, p. 127, tradução minha). Nos rituais de iniciação, há uma transformação da consciência, pois os rituais são eficazes.

¹⁰¹ Esse ponto foi desenvolvido no capítulo II, a partir da relação do espectador com a performance. Aqui, a relação é do ator com o personagem.

Uma performance é eficaz quando promove mudanças permanentes na vida do participante. Nos ritos de iniciação, no casamento, na posse de um presidente ou em outra cerimônia política, por exemplo, há uma mudança de *status* do indivíduo que só pode ser desfeita através de outro ritual (SCHECHNER, 2004).

Na experiência do ator o que prevalece é a noção de “transportation”, onde ele é transportado para aquela personagem e não se transforma nela. Há também transformações nesses seres, tanto pela experiência de ser outro, quanto pelo crescimento intelectual que cada trabalho proporciona ao ator, mas esses atores não são transformados nas personagens que desempenham e mantêm durante toda a performance o controle total do que estão fazendo. O “mágico se” atua como fator determinante para esta consideração. É uma relação de ser e estar que se estabelece: “Eu *sou* fulano, mas *estou* agindo *como se* fosse outra pessoa, ou eu mesmo em tal situação”. O ator não se transforma na personagem.

Na performance de Sabzian, em *Close-up*, há um processo de espelho distorcido, onde podemos destrinchar a figura de vários Sabzians, como se houvesse um espelho defronte ao outro, formando uma verdadeira *mise-en-abyme*. Esse termo foi cunhado por André Gide e desenvolvido por Dällenbach se refere a: “qualquer espelho interno que reflete toda a narrativa em simples, repetida ou ilusória (ou paradoxal) duplicação” (DÄLLENBACH, 1989, p. 43, tradução minha). Um objeto repetido diversas vezes também se encontra em uma *mise-en-abyme* “posto ao infinito” ou “posto no abismo”. Esse efeito é encontrado na literatura, no teatro, no cinema, na pintura, fotografia, artes digitais e na música. O artista Escher é conhecido por realizar esse tipo de trabalho, onde brinca com o espaço, o infinito e os paradoxos.

A *mise-en-abyme* de *Close-up* é encontrada tanto na obra quanto na personagem de Sabzian.

O espectador é assim colocado em situações bizarras, uma sucessão de fatos e fantasia, na qual ele sabe que está vendo uma ficção (*Close-up* de Kiarostami) que é baseada em um fato (história real de Sabzian) que é baseada numa ficção (Sabzian finge ser Makhmalbaf) que é baseada em um fato (Makhmalbaf é um importante cineasta iraniano) que é baseada numa ficção (Makhmalbaf faz histórias ficcionais em seus filmes) que é baseada no fato (Makhmalbaf transforma a realidade em ficção) (DABASHI, 2001 p. 67, tradução minha).

Criei um quadro que poderá ajudar a identificar mais claramente esses papéis desempenhados por Sabzian:

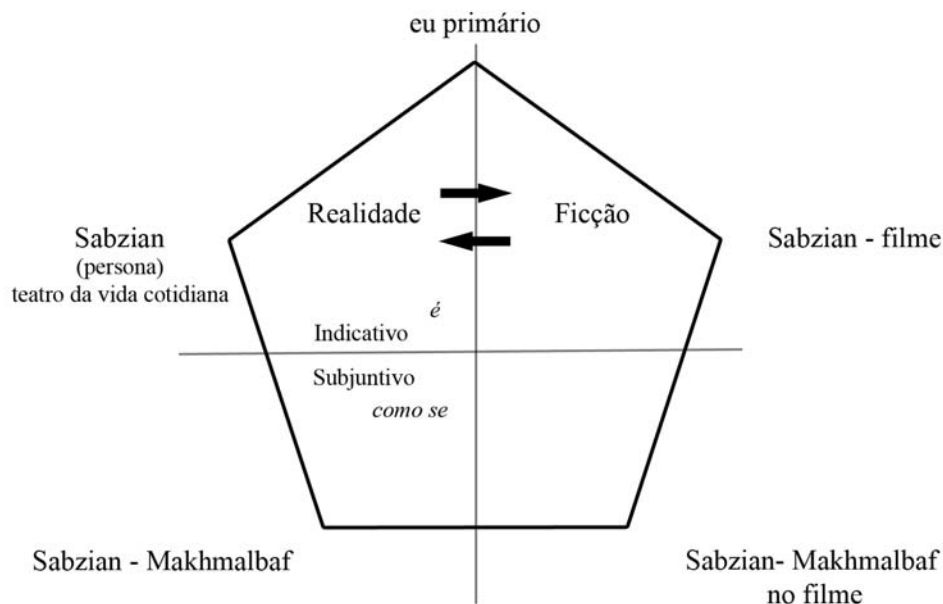


Figura 31 - O espelho de Sabzian

Podemos dizer que o Sabzian real (indicativo) representa seu papel no teatro da vida cotidiana (*persona*), se partirmos do princípio de Goffman. A partir de então, esse Sabzian da vida real se faz passar por Makhmalbaf, diante da família. Quando Kiarostami lhe pergunta por que ele havia fingido ser diretor em vez de converter-se em ator, Sabzian responde: “Interpretar o papel de um diretor é atuar”. Ele atua *como se* fosse o diretor de cinema, no modo subjuntivo tornando-se Sabzian-Makhmalbaf.

No filme, em alguns momentos (quando Kiarostami o visita na prisão, em certos instantes do julgamento, no encontro com o verdadeiro Makhmalbaf), Sabzian é o próprio Sabzian, ele é um *performer*. Como é visto pelos olhos do diretor (que escolheu aquele ângulo, aquela cena, aquela situação), podemos dizer que ele está no modo subjuntivo, podendo ser chamado de Sabzian-filme. “Sabzian é e não é Sabzian, ele tornou-se a verdade de sua mentira, ele tornou-se narrativa” (COMOLLI, 2008, p. 297). Em outros momentos do filme, na recriação de certas cenas, ele age *como se fosse* o Sabzian-

Makhmalbaf-filme. Nesse seu papel ele faz um “teatro do metateatro da vida cotidiana”, quando reconstrói os passos que percorrera anteriormente quando enganara a família, ele representa ele mesmo, em uma “atuação complexa”, que tem como base a experiência pessoal passada. Uma memória que se atualiza no presente. Sabzian restaura um comportamento.

Para Schechner todas as nossas ações são comportamento restaurado¹⁰², desde a mimese que fazemos em uma brincadeira, até a maneira de comermos nossos alimentos. Essas ações foram copiadas de nossos pais desde que éramos crianças e internalizadas em nosso ser. Toda sequência de ação é restauração de comportamento. Pois “as unidades de comportamento vividas por mim não foram inventadas por mim” (SCHECHNER, 2003, p. 34). O ato de se alimentar, escrever, até andar, são apreendidos pelo ser humano durante sua fase de socialização.

De acordo com Schechner, o comportamento restaurado é “eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi” (SCHECHNER, 2003, p. 34).

Em todos os tipos de performance, seja ela no futebol, no teatro, nos ritos e até no cinema, seus participantes exercem esse tipo de comportamento. Para Schechner (1985), essa é a principal característica da performance. “Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir ou ensaiar” (SCHECHNER, 2003, p. 27). Na arte, esse comportamento é duplamente exercido, por isso ele trata como *twice-behaved behavior*¹⁰³, comportamento duplamente restaurado, pois agem no modo subjuntivo “como se”.

Em *Close-up*, onde as pessoas *performam* a si mesmas assumem esse tipo de comportamento.

¹⁰² No capítulo I e III, abordei o comportamento restaurado sob a perspectiva da performance filmica. Aqui o comportamento restaurado é elaborado a partir da ótica do ator.

¹⁰³ Traduzi *twice-behaved behavior* por comportamento duplamente restaurado, em vez de duplamente comportamento comportado ou duplamente-comportado comportamento, pois, de acordo com a minha leitura, esse comportamento se restaura duas vezes, uma na vida cotidiana e outra para a performance filmica, onde os atores seguem um enredo ou apenas objetivos propostos pelo diretor.

Colocando em termos próprios, “comportamento restaurado é “eu me comportando como se eu fosse um outro” ou “como se eu fosse ‘além de mim’, ou ‘não eu mesmo’,” como quando em um transe. Mas esse “alguém” pode também ser “eu em outro estado de percepção/existência”, como se houvesse múltiplos “eus” em cada pessoa. A diferença entre performar eu mesmo – agindo fora de um sonho, reexperenciando um trauma de infância, mostrando a você o que eu fiz ontem – e a mais explícita “representação do *self*” (ver Goffman, 1975) – é uma diferença de grau e não de tipo (SCHECHNER, 1985, p. 37, tradução minha).

São as próprias pessoas assumindo um comportamento parecido ao que se foi no passado e dirigidas pelo cineasta.

Sabzian exerceu a primeira performance diante da família (somente ela), nunca saberemos como foi, somente a segunda que foi feita para o filme. Dessa maneira Sabzian exerceu durante seus encontros com a família um comportamento duplamente restaurado *twice-behaved behavior* e no filme um comportamento que podemos chamar de “triplamente” restaurado *triply-behaved behavior*. Essa análise fica assim: Sabzian real exerce comportamentos restaurados, Sabzian-Makhmalbaf duplamente restaurado e Sabzian – Makhmalbaf – filme, triplamente restaurado.

Já os integrantes da família Ahankhah em algumas ocasiões como na entrevista com Kiarostami ou no julgamento são eles mesmos (indicativo), podem ser vistos como *performers*, mas o estar em um filme pode ter contribuído para sua decisão de perdoar Sabzian, manter aquele tipo de postura durante a entrevista, falar aquele diálogo e não outro. Na recriação, eles agem *como se* estivessem conhecendo Sabzian-Makhmalbaf pela primeira vez, portanto, no modo subjuntivo e exercendo uma “atuação complexa”, como atores.

O amigo Mohseni, O jornalista Farazmand, os dois policiais, o taxista, todos agem também no modo subjuntivo, pois, por mais que estejam representando seus papéis (com excessão do taxista e dos policiais, creio eu) eles agem sob o comando do diretor, portanto no modo subjuntivo e exercendo um *twice-behaved behavior*.

Os atores de *Salve o cinema* também praticam esse comportamento restaurado quando chegam ao teste. Ao serem dirigidos por Makhmalbaf esse comportamento se torna duplamente exercido, gerando um *twice behaved behavior*.

Os modos pelos quais alguém performa a si mesmo são conectados aos modos por que pessoas performam outras pessoas nos dramas, danças e rituais. Com efeito, se as pessoas não estivessem ordinariamente em contato como seus múltiplos si-mesmos, a arte do ator e a experiência do transe e possessão tornar-se-iam impossíveis (SCHECHNER, 2003, p. 34).



Figura 32 - Comportamento restaurado dos atores em *Salve o cinema*

Na figura acima, os atores estão cantando. São comportamentos que as pessoas aprenderam a desempenhar e dentro da performance fílmica se torna duplamente exercido, pois estão seguindo um comando dado pelo diretor. “Um comportamento pode ser restaurado a partir de ‘mim mesmo’ em outro tempo ou estado psicológico – por exemplo, contando uma história ou encenando para amigos detalhes de um acontecimento traumático ou comemorativo” (SCHECHNER, 2003, p. 34).

As pessoas que tentam chorar, por exemplo, são pessoas dirigidas por esse cineasta, que fazem isso, pois é um objetivo que o diretor lhes deu, então esse comportamento moldado pela performance é duplamente restaurado. Aprenderam a chorar quando crianças e repetem esse aprendizado no filme. É quando deixam de ser *performers* para tornarem-se atores.

Em certo momento do filme, Makhmalbaf troca de lugar com as duas aspirantes e permite que elas dirijam o teste das outras garotas, elas assumem a mesma postura que ele, autoritária e desumana, agem com a mesma autoridade que ele havia tido com elas. Assumem o papel de diretor exercendo esse comportamento também: “Eu vou contar até dez, quem chorar será aprovada. Aquela que não chorar será recusada. Se uma atriz não

puder chorar... Para que ela serve? Eu quero lágrimas de verdade ou não as deixarei ser atrizes”.

O rapaz que se faz de cego, que abordei no começo desse capítulo, também exerce um comportamento duplamente restaurado, quando assume esse comportamento ao chegar na cidade (como declarar no filme), já no longa-metragem, ele assume um *triplly-behaved behavior*.

Em *Tartarugas podem voar*, os personagens têm nomes diferentes dos atores. São personagens criados pelo próprio diretor, a partir de tiras de comportamento desses mesmos atores e de outras crianças curdas.

Em cima de características pessoais (personalidade, carisma, experiência de vida, capacidade de se expressar) e físicas (idade e deficiência) dessas crianças, Ghobadi construiu personagens.

Suas personagens têm a mesma fórmula da personagem dramática, presente tanto na literatura quanto no teatro ou no cinema. “O personagem do filme de ficção é um pouco o fio condutor, tem um papel de homogeneização e continuidade” (AUMONT et al., 2009, p. 132).

O protagonista é quem quer uma coisa, ele tem um objetivo na trama e luta para alcançá-lo. A protagonista dessa história é a menina Agrin, que foi estuprada por soldados do exército iraquiano e gerou um filho deficiente visual, o pequeno Riga. Ela guarda consigo esse segredo¹⁰⁴.

O antagonista é a força opositora, que pode ser representado por um outro personagem, pelo meio externo ou pelo próprio personagem. Em *Tartarugas podem voar* o meio externo é o grande protagonista da história. Um ambiente hostil, cheio de minas e conflitos.

Agrin tem como antagonista tanto esse meio externo quanto o conflito interno. Há uma vontade e uma contra-vontade dentro da protagonista. Ao mesmo tempo em que está decidida em acabar com seu sofrimento através do suicídio, ela reluta algumas vezes. “Um

¹⁰⁴ Na religião islâmica a honra de uma família está ligada diretamente à pureza de suas mulheres. No Irã, no Iraque e no Afeganistão, quando uma mulher perde a virgindade sem ter se casado, mesmo que ela seja vítima de estupro, toda sua família se torna desonrada perante a sociedade e casos assim podem até resultar em pena de morte. Agrin prefere manter sigilo e pensa em suicídio, pois a honra vale mais do que a vida.

conflito interno, numa história com antagonista externo, ajuda o protagonista a se tornar um ser humano mais complexo e interessante” (HOWARD, MABLEY, 1996, p. 59).

A personagem Agrin é o espelho de muitas crianças que perderam os pais nas constantes guerras e conflitos e que, desde muito pequenas, têm que lutar pela sobrevivência. O estupro que a personagem sofreu reproduz a condição de muitas garotas da região, pois são muitos os casos de meninas que foram violentadas por soldados iraquianos. Ela representa também o próprio país: “O meu país, o Curdistão, que fica sobre o Irã, Iraque, Síria e Turquia, foi estuproado por muitos países como a menina do filme” (GHOBADI, 2005c, tradução minha).

Ghobadi insere nesse personagem também um elemento mítico, o estupro de Medusa e o infanticídio de Medeia.

Os personagens de Ghobadi são complexos, eles não são planos nem superficiais. Não são construídos para serem bons ou maus, eles são criados com essa dualidade dentro de si, como somos realmente.

O personagem Satellite é o elo da história, ele faz a ligação entre todos os personagens. Satellite mantém a inocência da criança enquanto se comporta e tem responsabilidades de um adulto. Ele representa a amizade, a perseverança desse povo. Ele carrega também o humor que persiste na sociedade curda.

Cada personagem forma um ‘espelho mágico’ dos próprios atores, de outros curdos que estão na mesma situação e do próprio diretor. Eles trazem essa duplicidade dentro de si. Ao mesmo tempo em que são espelhos de sua própria vida, representam muitas outras coisas. Em entrevista à Rahul Hamid, Ghobadi afirma:

As crianças do filme são uma composição de minha própria personalidade. Satélite representa um aspecto de mim. Quando eu era jovem eu era muito precoce e tinha um monte de energia. Eu fiz muitas coisas diferentes e comecei a trabalhar e assumir uma grande responsabilidade em uma idade muito jovem. Eu também me identifico com o menino que bate na cara de arrependimento e vergonha, eu me senti assim quando meu pai me repreendeu. [...] Eu também tive pensamentos de suicídio quando criança, assim como Agrin. E eu tinha premonições do futuro. Estes personagens são uma parte de mim. A dualidade dos personagens vem de mim mesmo. Mas as pessoas provavelmente compartilham essa dualidade, como resultado de ter de

lidar com a guerra e a pobreza ao redor deles (GHOBADI, 2005b, tradução minha).

Nesse filme, lidamos com uma outra dualidade, entre ator e personagem. Diferentemente dos dois filmes anteriores, nós temos aqui atores de um lado e personagens de outro.

Para o personagem Agrin, representado pela menina Avaz, podemos fazer a seguinte leitura: para o ator aceitar uma personagem como se fosse ele, precisa ter um objetivo, que é proposto pelo texto ou pelo diretor. Portanto, podemos dizer que o ser Avaz (atriz) e ser Agrin (personagem), está mediado por objetivos impostos pelo diretor e pela relação que se estabelece com outras personagens. Sendo assim não podemos dizer que Avaz está lá representando sua vida real, mas ao mesmo tempo é ela que se “empresta” para a personagem, que se comunica com os demais. Também não podemos dizer que ela é o personagem, pois essa personagem é criação do diretor. Ela está **entre** as duas coisas. Não é ela e não é a personagem, está entre ser “não-Avaz” e “não não-Avaz”, pois ela atua no modo subjuntivo, ela está em uma condição *como se* e não no indicativo *é*. Vemos Avaz agindo *como se* fosse a personagem Agrin.

Isso nos remete ao psicanalista inglês Winnicott:

A mais dinâmica formulação que Winnicott descreveu é que o bebê – e depois a criança no jogo e o adulto na arte (e religião) – reconhece algumas coisas e situações como “não-eu... não não-eu”. Durante *workshop-ensaios performers* representam palavras, coisas e ações, algumas das quais são “eu” e outras “não eu”. No fim do processo a “dança que me dança”. Então Oliver não é Hamlet, mas ele é também não não-Hamlet. O inverso também é verdade: em sua produção da peça, Hamlet é não-Oliver, mas ele também é não não-Oliver. Dentro desse campo ou *frame* de dupla negatividade a escolha e a virtualidade permanecem ativas (SCHECHNER, 1985, p. 110, tradução minha).

Sua performance está entre a negação de ser outro (= Eu sou Agrin) e a negação de não ser um outro (= Eu sou Avaz). “Toda performance eficaz compartilha essa qualidade ‘não não-não’” (SCHECHNER, 1985, p. 123). Por isso Schechner atribui uma negatividade e uma dupla negatividade, onde esse ator é “não-ele” e ao mesmo tempo um “não não-ele”. Ele não age como normalmente agiria na sua própria vida, ele norteia suas ações de acordo

como essa personagem reagiria e com as instruções do diretor. Não é o ator na sua situação que vemos e também ele não é não-ele, pois o vemos – o ator e ouvimos sua voz.

Esse conceito de Schechner é baseado nos estudos que Winnicott (1975) realizou sobre os “objetos transicionais” e “fenômenos transicionais”. Para Winnicott, os bebês têm sempre um objeto que age como transicional, ou melhor, que faz a transição entre ele e a mãe, entre o interno e o que é externo a esse bebê. Nos primeiros meses de vida, para esta criança, ele e a mãe são uma só coisa, o seio materno age como um dos primeiros objetos transicionais:

Introduzi os termos “objetos transicionais” e “fenômenos transicionais” para designar a área intermediária de experiência, entre o polegar e o ursinho, entre o erotismo oral e a verdadeira relação de objeto, entre a atividade criativa primária e a projeção do que já foi introjetado [...] por essa definição, o balbucio de um bebê e o modo como uma criança mais velha entoa um repertório de canções e melodias enquanto se prepara para dormir, incidem na área intermediária enquanto fenômenos transicionais, juntamente com o uso que é dado a objetos que não fazem parte do corpo do bebê, embora ainda não sejam plenamente reconhecidos como pertencentes à realidade externa (WINNICOTT, 1975, p. 14).

O que vemos na tela é essa zona de transição personagem-ator e ator-personagem. Não é completamente um e também não é totalmente o outro. É a intermediação dos dois.

No ser humano existe uma realidade interna, uma externa e uma zona de *experimentação*, uma área intermediária. É nessa área intermediária que os objetos transicionais têm sua função: a de unir uma realidade interna com uma realidade externa em um ato de posse. Esse objeto representa um ‘não-eu’. Nesse caso a realidade interna é o ator e a realidade externa, o personagem. “Não é o objeto, naturalmente, que é transicional. Ele representa a transição do bebê de um estado em que está fundido com a mãe para um estado em que está em relação com ela como algo externo e separado” (WINNICOTT, 1975, p. 14). Como o que acontece com um ator durante uma performance, a relação entre ele (interno) e personagem (externo). Por isso ele está entre ser “não-ele” e “não não-ele”, nesse estado liminar, assim como há *algo* que pontua a relação entre a mãe e o bebê.

Um ator, profissional ou não, age *como se* fosse a personagem, ele é visto por Schechner como algo entre ele ser a própria pessoa e a figura que ela representa. Assume assim uma posição liminar, ou *liminoide*.

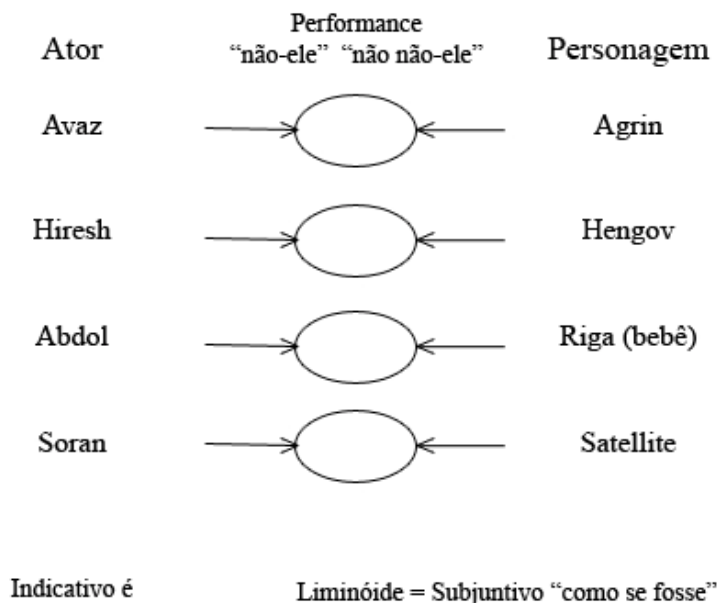


Figura 33 - A performance dos "não" atores em *Tartarugas podem voar*

O que vemos nessa figura são os atores do lado esquerdo e os personagens criados pelo diretor no extremo direito. No meio, há essa zona liminar, onde estão os atores em estado de performance. O que vemos no filme não são os atores e nem os personagens, mas sim o que está *entre* um e outro.

Esses personagens não fazem referência a si mesmos (somente), mas ao imaginário compartilhado pelos outros curdos.

"O treinamento dos *performers* e suas técnicas não está em fazer uma pessoa se transformar em outra, mas em permitir que a performance atue entre identidades; nesse sentido performar é um paradigma de liminaridade" (SCHECHNER, 1985, p. 123, tradução minha). Avaz não se transforma em Agrin, ela age *como se* fosse Agrin. E não é Avaz que vemos no filme também, pois a garota não tem um filho na vida real, mas vemos esse ser em estado de performance, atuando no modo subjuntivo, entre as duas identidades.

O que os atores trazem da sua vida para esses personagens é a orfandade, a luta pela sobrevivência, a vida em meio à guerra, a falta de recursos, os sonhos e alguns conseguem manter também a esperança.

O olhar maduro de Avaz transmite à personagem um amadurecimento que é difícil ser encontrado em crianças dessa idade. “Eu não acho que essas crianças que atuam no filme poderiam ser chamadas de crianças. Eles nunca tiveram infância” (GHOBADI, 2005a, tradução minha). E é isso mesmo que vemos no filme, crianças que são obrigadas a se comportar como adultos, onde seus brinquedos são substituídos por minas e as brincadeiras pelo trabalho.

Ghobadi, em conversa informal, disse que conseguiu que Hireshe transferisse sua revolta interna para o personagem Hengov.

A facilidade de se comunicar que Soran tem, sua inteligência e sua capacidade de liderança nos são transmitidos através de Satellite.

O que vemos na tela também em relação a esses outros seres é que não são os personagens (criados pelo diretor) nem os atores. É o que está entre eles. Essa figura liminoide, que carrega a dualidade que existe entre um e outro.

Alguns objetos físicos utilizados pelo diretor permitem o elo entre os atores e os personagens, atuando como objetos transicionais, como por exemplo, as minas terrestres que as crianças desarmam, a bicicleta de Sattelite, o cesto que Agrin carrega nas costas durante quase todo o filme, a tina d’água e até o garoto¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Pessoas não são objetos transicionais, mas nesse caso, o peso que o garoto Riga exerce nas suas costas, assume a função de ligar a atriz à personagem, é um fardo que ela tem que suportar.



Figura 34 - Screenshot de *Tartarugas podem voar*

Muitos dos comportamentos exercidos pelos personagens do filme são realizados por esses atores no seu dia a dia. Hengov, o personagem que desarma minas, por exemplo, foi criado pelo diretor, pois o ator Hiresh tem habilidade em fazer este tipo de trabalho. Mesmo após ter perdido os dois braços ele consegue desarmá-las com os lábios¹⁰⁶. Ele demonstra nas cenas que é uma prática habitual, exercendo assim um comportamento restaurado. No filme, ele não desarma minas ativadas, mas age como se estivesse, o que torna esse comportamento duplamente exercido.



Figura 35 - Screenshot de Hengov em *Tartarugas podem voar*

¹⁰⁶ Hiresh não perdeu seus braços nas minas terrestres, como as outras crianças amputadas que aparecem no filme. Ghobadi (2005c) conta, em entrevista para Ron Wilkinson, que quando tinha sete anos de idade, Hiresh estava brincando em uma área com projéteis de artilharia e bombas. Havia derrubado cabos de alta tensão e no meio deles, ele viu um pássaro preso. Ele libertou o pássaro dos cabos, mas foi eletrocutado e teve os braços queimados.

As outras crianças, que têm a exploração dos restos da guerra como meio de trabalho, também têm essa prática como habitual. Elas vivem disso na vida real.

Assim como as atividades cotidianas exercidas por Agrin, como andar quilômetros para recolher água no riacho.

Por isso que o diretor fala que são eles que estão na tela, pois são atividades cotidianas desses atores que eles exercem no filme.

O espelho, de Jafar Panahi, a princípio teria a mesma construção de personagem que foi feita em *Tartarugas podem voar*, com a quarta parede, se não fosse pela quebra de narrativa que há no meio do filme.

Na primeira metade os espectadores são transportados para sua atmosfera e sentem receio por Mina, preocupam-se que ela possa se perder cada vez mais e não achar o caminho de casa. A atenção se volta toda para a garota, até que na metade do filme ela olha para a câmera e diz que não quer mais atuar. A menina tira o gesso do braço e desce do ônibus emburrada.

A partir dessa cena na qual a garota não quer mais filmar, revela-se que até aquele momento era uma atriz desempenhando um papel. Neste momento o duplo atriz /personagem é desvelado.

Quando Mina tira o gesso do braço, quebra-se o elo com a personagem que estava representando até aquele momento. Era um objeto que funcionava como a transição entre a atriz e a personagem.

O filme nos mostra que os atores sejam eles profissionais ou não, carregam consigo uma duplicidade ao desempenhar seus papéis. Esse duplo do ator é visto tanto por meio do sistema de Stanislavski e sua “dualidade do ator” quanto no trabalho de Bertolt Brecht e o “distanciamento” ou “estranhamento”:

Stanislavski já havia deixado claro que os atores não se transformam totalmente em personagens, pois há sempre uma dualidade ator-personagem presente em cena. Em Stanislavski, essa dualidade busca a consciência interpretativa do ator. Em Brecht, essa dualidade busca a crítica do ator em relação ao personagem, sempre pedida pelo dramaturgo Brecht em suas peças épicas (RIZZO, 2001, p. 73).

Em Stanislavski também há a consciência do ator em cena. Há um desdobramento ator/personagem, pois não é o personagem que se comunica com a plateia e sim o ator. Se essa consciência não existisse, poder-se-ia dizer que esse ator estaria em um transe, sem controle nenhum de seus atos, mas no sistema de Stanislavski, o ator age no modo subjuntivo.

Stanislavski foi frequentemente acusado de procurar impor ao ator a aceitação total da realidade da vida do personagem, aquela mística metamorfose do ator em personagem. [...] Mas se isso fosse verdade, Stanislavski usaria no seu método o termo “EU SOU” e não “SE EU FOSSE”. Esse condicional é muito significativo. Ele presume a aceitação simultânea da realidade – *eu, o ator que sou*, e do imaginário – *o personagem que eu, o ator, poderia ser* (KUSNET, 1975, p. 38, grifos do autor).

O que equivale dizer que o ator não se transforma em personagens. “[...] a atividade do ator na criação do seu personagem é inevitavelmente dupla; o personagem é de um lado formado pela personalidade do ator e do outro pela relação de tal personalidade com a necessária compreensão e o domínio do problema central da obra” (PUDOVKIN, s/d, p. 22). Então temos o ator de um lado e os objetivos do personagem de outro, que vão caracterizar essa duplicidade.

A ruptura que há em *O espelho*, permite ao espectador enxergar não só os estilhaços do ‘espelho mágico’ da performance, mas também esse duplo ator/personagem, que o cinema tenta ocultar. O que Brecht chama de “efeito de estranhamento” (*Verfremdungseffekt*). Ele propõe a visão crítica do ator em relação à personagem, que tanto o intérprete quanto a plateia tenham consciência de que há a intermediação entre um ator e uma personagem. O duplo do ator se refere ao seu desdobramento.

O interesse de Brecht, assim como de Goffman está nos bastidores, nas fachadas. Há também uma analogia entre o pensamento de Brecht com o de Turner. Eles estão preocupados com os aspectos de interrupção do cotidiano. A alegoria do espelho pode remeter tanto à identificação quanto ao estranhamento. “Na fricção entre um corpo e sua máscara — um lampejo” (DAWSEY, 2009, p. 367). Pois é a partir dessa ruptura que o ‘espelho mágico’ se estilhaça:

Trata-se do estranhamento de um “eu” que, no entanto, não se transforma simplesmente em um “outro”. A condição subjuntiva, que envolve uma capacidade de ser outro, “não-eu”, também requer o estranhamento de um “eu” vendo-se sendo visto de outro lugar pelo “outro” como “outro”, como “não não-eu”. Aqui, o estranhamento do “eu” não transforma simplesmente o outro em algo familiar. Trata-se, justamente, de uma abertura para a estranheza do outro (DAWSEY, 2006, p. 137).

É nessa hora que vemos que o ator age nessa zona liminoide e mostra que estava representando um personagem, embora fosse ela que estivesse ali “no lugar dele”.

Depois dessa quebra, Mina é filmada, de dentro do ônibus, tentando chegar em sua casa, após desistir da filmagem. Como se ela não soubesse que ainda fazia parte do filme. Como se Mina não tivesse sido condicionada, como se não estivesse seguindo uma ação proposta. A atriz transforma-se no espelho de sua personagem. Percorrendo os mesmos objetivos de outrora. Vemos Mina onde deveríamos ver Mina/atriz/personagem.

Deparamos-nos com três Minas diferentes:



Figura 36 - O espelho de Mina

Temos aqui: a Mina do mundo real (indicativo – ela é), a Mina-personagem (que atua na primeira parte de *O espelho*) e a Mina-atriz-personagem (que participa da última parte do filme), nessas duas últimas condições ela age *como se*.

A Mina-personagem atua como se sáísse da escola e se aventura a encontrar o caminho de casa sozinha. Depois a vemos como Mina/atriz/personagem tentando achar novamente o caminho de casa. É atriz-personagem, pois ela representa o papel de uma atriz que abandonou as filmagens e quer voltar para casa.

Esse último personagem criado é um espelho dos dois outros, da Mina atriz e da Mina personagem, pois ela se revela como atriz, mas continua atuando no modo subjuntivo.

Algumas personagens que haviam participado da primeira parte do filme, surgem novamente, mostrando-se como atores desempenhando um papel e não apenas como meras pessoas que cruzaram o caminho de Mina sem querer e com as quais a garota interagiu. De acordo com Panahi: “Todo mundo que ela conhece em sua jornada está vestindo uma máscara ou exercendo um papel. Eu queria arrancar essas máscaras” (PANAHI, 2006, p. 94, tradução minha).

Mais uma vez as personagens se revelam como tais. A senhora que reclama por Mina não ceder lugar a uma mulher no ônibus aparece, em uma praça e conversa com a garota: “Você se lembra do homem com as sobrancelhas grossas? Ele veio me ver essa manhã e me pediu que sentasse naquele ônibus e me deixou aqui depois”. O começo do filme leva a crer que esta mulher estava no ônibus por acaso¹⁰⁷, como se fosse a mulher em sua ação real (indicativo é), mas nos damos conta de que também é uma atriz que desempenha um papel. Sua máscara também é arrancada, mas quem garante que ela não está novamente vestindo uma máscara? Ela está nessa praça exatamente com o mesmo propósito que tinha quando estava no ônibus, aguardando a garota passar e travar um diálogo. Desmascarar-se era um objetivo que ela tinha.

O que vemos dessa senhora é ela agindo como foi mandada, por mais que ela fale coisas pessoais, que envolvam sua família, ela também age no modo subjuntivo, como se, exercendo um *twice-behaved behavior*.

¹⁰⁷ A casualidade também é uma característica desse tipo de cinema, que constrói cenas e encontros com outros personagens como se isso tivesse ocorrido ao acaso.



Figura 37 - Comportamento restaurado de Mina em *O espelho*

Mina atravessa a rua, telefona, pega o ônibus, essas são atividades diárias exercidas por qualquer pessoa. A pequena Mina aprendeu tais tarefas vendo seus pais realizarem. Por isso esse comportamento é restaurado. No filme, ao fazer isso após ser mandada pelo diretor, ela exerce um *twice-behaved behavior*.

O comportamento restaurado está presente também na figura dos diretores que aparecem atuando nos filmes.

5.2 - Diretores personagens

Na narrativa de *Close-up* vemos em algumas cenas a figura de Kiarostami, ele indo até a prisão, ao fórum tentando antecipar a audiência e conseguir autorização, enfim, algumas cenas da pré-produção do filme. O diretor vira ator, no papel dele mesmo. Mesmo quando não está em quadro, em alguns desses momentos, ouvimos sua voz em *off*.

Quando Kiarostami visita Sabzian na prisão temos a impressão dele estar na frente de um espelho. A figura de Sabzian produz um efeito de espelhamento diante do diretor.

Percebi, então, o quanto eu me encontrava próximo da experiência de Sabzian, o quanto me agradava esse personagem, porque era um artista, porque sabia criar belas mentiras. E eu prefiro suas mentiras à verdade dos outros, porque as mentiras de Sabzian refletem melhor a sua realidade interior do que a verdade superficial que os outros personagens exprimem a respeito dele. Desse ponto de vista, o filme é autobiográfico: eu me assemelho seja a Sabzian seja a sua família; enganei as pessoas e fui enganado por elas (KIAROSTAMI, 2004, p. 232).



Figura 38 - Hussein Sabzian e Abbas Kiarostami – efeito de espelhamento

Nessas cenas em que há sua presença, seja física ou pela voz, ele demonstra esse papel de poder do diretor. Aquele que consegue o endereço da família enganada, que Sabzian aceite participar de seu filme, o adiamento do julgamento e até mesmo interferir durante o interrogatório no tribunal.

No momento em que fala que o som deu problema ele está atuando, pois o som estava em perfeitas condições. Foi um diálogo gravado durante a montagem do som, quando o filme estava quase pronto.

Kiarostami também é um ator desempenhando um papel – o de diretor.

Na cena em que os guardas prendem Sabzian, na cena que marca o encontro da família com ele e nas cenas que mostram a relação deles, Kiarostami não aparece mais. “Nas cenas tomadas dentro da casa é como se Kiarostami não estivesse lá. Afinal, pela cronologia dos fatos, ele ‘não poderia ter estado lá’, pois Sabzian ainda não tinha sido preso [...]” (PINTO, 2007, p. 77).

A partir desse ponto, o que interessa ao espectador é saber como se deu esse encontro e o que aconteceu. Portanto, aqui é como se fosse colocada uma quarta parede. Durante toda essa parte é feita a recriação.

Em *Salve o cinema*, o próprio Makhmalbaf aparece no filme dirigindo o teste:

Eu gostaria de salientar que no filme você vê dois Makhmalbafs, um que está na frente da câmera atuando nesse drama como diretor e um como o homem que está realmente fazendo tudo funcionar por trás da câmera. Se você pegar esses dois como um só, então um monte de coisas no filme não me representam (MAKHMALBAF, 1995, p. 51, tradução minha).

Há um Makhmalbaf invisível, o diretor que sabe o que quer e como incitar as emoções, as opiniões e as ações dos participantes e outro que é visível, que permanece atrás de sua bancada, dando ordens e algumas vezes, parecendo um tanto cruel. Assim ele assume um papel de comando, de poder.

Esse Makhmalbaf, que faz o papel dele mesmo é um “não-ele” e “não não-ele”. Ele age usando uma máscara: a de diretor. Aqui, ele também exerce um *twice behaved behavior*.



Figura 39 - Mohsen Makhmalbaf como personagem/espelho dele mesmo

Do seu lado, em cena, há um espelho, que representa esses dois Makhmalbafs, como mostra o primeiro *screenshot*. Como se a personagem que estamos vendo fosse um reflexo do Makhmalbaf através desse espelho.

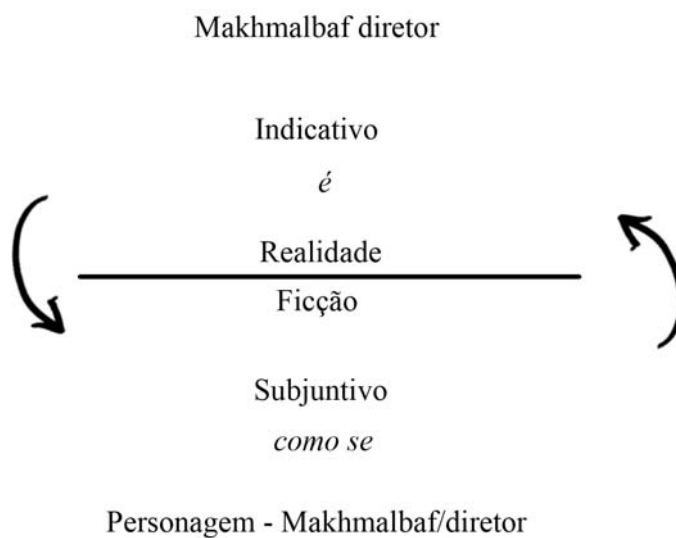


Figura 40 - A performance de Makhmalbaf em *Salve o cinema*

A personagem Makhmalbaf/diretor não é uma suspensão de seu papel cotidiano, é uma reafirmação desse papel levado ao extremo. Ele usa a fachada “que é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (Goffman, 1975, p. 29), para criar sua performance. Segundo Goffman, a fachada é formada também pelo cenário, no caso do filme, pelo próprio estúdio e pela fachada pessoal, que inclui vestuário, atitude, expressões faciais, gestos corporais e assim por diante. A fachada pessoal é dividida entre aparência e maneira. A aparência procura revelar o *status* social do ator e a atividade social que ele desempenha. E ele chama de *maneira* a forma como esse indivíduo age. São “os estímulos que funcionam no momento para nos informar sobre o papel de interação que o ator espera desempenhar na situação que se aproxima” (GOFFMAN, 1975, p. 31). Portanto Makhmalbaf enfatiza essa fachada de diretor, apropriando-se de clichês que definem como esse diretor deveria se portar diante de uma plateia, nesse caso, dos pretensos atores.

Em *O espelho*, Panahi aparece também como um personagem, atuando como se estivesse aborrecido por Mina ter abandonado a filmagem. Ele faz o papel dele mesmo, também atuando no modo subjuntivo *como se*.

O único filme onde não aparece a figura do diretor é em *Tartarugas podem voar*. Nele, Ghobadi preferiu manter a ilusão, omitir a enunciação e esconder a figura do diretor.

5.3 - Os personagens e o cenário

A relação que os atores estabelecem com o cenário diz muito a respeito dessa ligação entre os eventos reais, o ator e a performance. Já que essas locações mostram claramente o contexto no qual a personagem está inserida, dando a ilusão de que o evento esteja ocorrendo pela primeira vez, quando na verdade ele atua nesse ambiente no modo subjuntivo. “O acesso à psicologia dessas personagens é possível principalmente através do exame do seu ambiente externo” (SAEED-VAFA, ROSENBAUM, 2003, p. 202, tradução minha).

Isso facilita também o trabalho desses diretores em relação aos “não” atores. Torna-se mais fácil para eles entrarem na atmosfera do filme estando na própria locação do que em um estúdio cheio de equipamentos.

As locações tiveram um papel crucial em *O espelho*. As ruas de Teerã agiram como o maior obstáculo a ser enfrentando por Mina durante o filme. As locações permitiram que Mina vivenciasse aquela situação. Os carros, as buzinas, o congestionamento, a ausência de faixas de pedestres... Tudo isso contribui para passar um clima de desamparo em relação à garotinha perdida, tanto para ela, como atriz, que realmente se vê na situação quanto para o público.

Para *Close-up*, tanto na parte mais documental, quanto da recriação das cenas, as locações foram os ambientes onde os personagens estavam realmente inseridos. A prisão, o tribunal, a casa da família Ahankhah e as ruas da cidade.

Para Kiarostami, locações são absolutamente essenciais para situar o significado de seus filmes. Com seu estilo de narrativa elíptica e enredos mínimos, locação representa uma parte importante na identificação das personagens e seus mundos e define seu lugar interior (SAEED-VAFA, ROSENBAUM, 2003, p. 207).

Em *Tartarugas podem voar* o campo de refugiados, os escombros e as casas locais serviram de locação para o filme. As pessoas foram filmadas em seus próprios ambientes, nos quais as personagens interagem e que funciona também como um complemento de sua personalidade:



Figura 41 - O cenário de *Tartarugas podem voar*

As montanhas, que servem como válvula de escape para Agrin, é o ponto escolhido por ela para voar e dar fim ao seu sofrimento;

A dimensão do céu que dá impressão de opressão em relação às personagens;

A relação que os curdos têm com a guerra é visível pela relação que eles estabelecem com os escombros. Os restos de tanques e mísseis servem como moradia e os campos minados oferecem perigo, mas é de onde dezenas de crianças tiram seu sustento desarmando as minas;

O mercado de armas mostra além de todos os infortúnios que a guerra trás, o lixo produzido por ela, que serve agora também como moeda de escambo;

As antenas parabólicas representam o único contato com o mundo externo;

Todos esses elementos contribuem para dar mais realismo ao filme e para o espectador ver a personagem e suas relações sociais, culturais e políticas.

Não teria como Ghobadi realizar o filme em outra locação, pois era sobre aquele povo e a situação na qual ele se encontra que o diretor queria falar.

No *making of* do filme, vemos a dificuldade que a equipe teve em subir montanhas com equipamentos nas costas. Era possível levar somente a câmera. A pouca quantidade de equipamentos torna os atores menos tímidos e contribui para uma performance mais natural.

O uso de locação obriga a equipe de filmagem a levar o mínimo de equipamento possível, o que interfere na linguagem de seus filmes, que abrem mão dos grandes efeitos e se assemelham à linguagem documental. Interfere também nos enquadramentos, o que permite ângulos mais abertos e tomadas mais longas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há várias formas de se dirigir um ator no cinema e cada uma tem sua peculiaridade e beleza. Ela depende do resultado que o diretor quer chegar. Assim como a opção por atores amadores ou profissionais. Mas mesmo não tendo a técnica “necessária” para atuar, esses seres são chamados de atores, pois estão diante de nós exercendo esse papel. Ator, *performer*, “não” ator, foram os termos escolhidos para designar esse ser que brinca de ser outro e de ser ele mesmo, agindo no modo subjuntivo, que designa a performance. A brincadeira permite a reconstrução da realidade, também atuando como um ‘espelho mágico’. São comportamentos aprendidos anteriormente pelo indivíduo, que são restaurados (ensaiados, recriados) na hora da performance.

O ‘espelho mágico’ da performance permeou toda a dissertação. Essa alegoria permitiu que se enxergasse não só o filme como uma recriação da realidade, mas também os papéis que esses “não” atores representam nessas obras. A partir da tentativa de ser outro, eles se reinventam.

O que vemos na tela não são os personagens, nem os atores, são esses seres liminoides criados a partir de uma síntese formada pelas duas figuras: o ator e o personagem. É o que está entre um e outro. Podemos também ler essa figura como uma pessoa brincando de ser outra, brincando de ser ela mesma, ou até mesmo, no caso de Sabzian brincando de ser ele brincando de ser Makhmalbaf.

Através da análise dos filmes podemos notar como são diversas as técnicas utilizadas pelos diretores para conseguir extrair o máximo dos seus atores. Ela nunca é cristalizada, está sempre em processo de mudança, tanto na direção de seus atores quanto na produção de seus filmes. Eles não se prendem a técnicas hegemônicas, assim como o tipo de cinema que produzem não se enquadra em nenhum modelo proposto e nunca se repete. Sempre que assistimos a um filme novo, nunca podemos prever como este será. Com cada ator o diretor tem um jeito de lidar, cada fala, cada emoção requer uma maneira diferente de direção.

Quando Makhmalbaf propõe um teste de ator como sendo a obra em si, ele não está nos mostrando como se dirige um “não” ator, ao contrário. O que ele tenta provar é que não é daquele jeito que um “não” ator é dirigido.

Os métodos usados por esses diretores é paradoxal. Em alguns momentos, a técnica usada permite que eles vivenciem a cena e a relação com o outro, quando oculta o roteiro, o diálogo e permite a improvisação. Nesses momentos, o filme adquire sua parcela documental. Os planos longos e abertos possibilitam essa vivência, o encontro entre esses seres. Por outro lado, em algumas ocasiões, essa direção usa métodos indiretos, onde um estímulo extradiegético serve como força motriz para despertar um sentimento ou uma ação. Nesses momentos, a montagem assume um papel fundamental. Por causa dos mecanismos presentes no sujeito (espectador) capazes de fazer com que ele se identifique e se projete nessas imagens, e também por causa da grande mágica do cinema, a montagem, esse método é possível, pois um plano seguido de outro nos dá a ilusão do movimento contínuo e o que é extradiegético, se torna diegético. Essa é a grande parcela ficcional desses filmes. É a verdade fílmica, que busca que o filme seja verossímil e não um registro do real.

O que esses diretores pretendem é que o ator não seja visto como ator, alguém que representa uma personagem, mas sim alguém que esteja vivendo determinada situação e que sua atuação não seja lida como representação. Que as pessoas assistam a esses filmes como se tivessem a impressão de estar atrás de uma janela. Jafar Panahi, em *O espelho*, brinca exatamente com isso, com essa nossa ilusão. Ele quebra o espelho, mas depois nos coloca diante de outro. Não adianta que os mecanismos sejam explicitados, a grande graça do cinema é nos perdermos para depois nos reencontrarmos. É esse momento de suspensão da vida cotidiana no qual somos colocados diante da tela do cinema ou até mesmo da TV de casa. Pretendemos nos esquecer por alguns instantes de que o que estamos vendo é uma representação e que os atores desempenham uma encenação, assim, nos emocionamos juntos com esses “não” atores.

REFERÊNCIAS*

- ABDUNE, A. Um sheik na roda. **Caros Amigos**, São Paulo, n. 56, nov., 2001.
- ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ALCORÃO. Português-árabe. Tradução do sentido do Nobre Alcorão. Tradução Helmi Nasr. Meca: Liga Islâmica Mundial, 2005.
- ALE-MOHAMMED, R. An iranian passion play: ta'zieh in history and performance. **New Theatre Quarterly** 65, New York, vol. 17, part 1, p. 54-65, 2001.
- AL-KARADHAWI, Y. **O lícito e o ilícito no Islam**. São Bernardo do Campo: Liga Islâmica, 1991.
- ANDRADE, A. L. **O filme dentro do filme**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- ARMSTRONG, K. **O Islã**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001a.
- _____. **Em nome de Deus**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001b.
- _____. **Maomé: uma biografia do profeta**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- ARRIAGA, Malcon C. L. **Noites não mencionadas: um olhar para “O gosto de cereja”**. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2009.
- AUMONT, J. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Arte & Grafia, 2006.
- _____. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2009.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

- AURÉLIO, B. H. F. **Novo dicionário eletrônico aurélio versão 5.0**. Curitiba: Editora Positivo, 2004. 1 CD-ROM.
- BALÁZS, B. Subjetividade do objeto. In: XAVIER, I. (Org). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1991. p. 97-100.
- BARBOSA, A. O filme dentro do filme. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 43, n. 1, p. 275-281, 2000.
- BARNOUW, E. **Documentary: a history of the non-fiction film**. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRY, J.-L. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, I. (Org). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1991. p. 381-400.
- BAZIN, A. O cinema – ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. **Orson Welles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: _____. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril, 1975. p. 10-34. v. 47.
- BERGSON, H. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERNARDET, J.-C. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- BICHARA, I. D. Brincadeira e cultura: o faz de conta das crianças Xocó e do Mocambo (Porto da Folha-SE). **Temas em Psicologia**, Ribeirão Preto, v. 7, n. 1, p. 57-64, 1999.
- BONFITTO, M. **A cinética do invisível**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2009.
- BRUNETTA, G. P. **The history of italian cinema: a guide to italian film from its origins to the twenty-first century**. Princeton: Princeton University Press, 2009.

- CALDER-MARSHALL, A., ROTH, P., WRIGHT, B. **The innocent eye: the life of Robert J. Flaherty**. Michigan: W. H. Allen, 1963.
- CAMPBELL, J. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CANETTI, E. **Massa e poder**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- CARDULLO, B. **In search of cinema**. Toronto: McGilligan Books, 2004.
- COHEN, R. A cena transversa: confluências entre o teatro e a performance. **Revista da USP**, São Paulo, n. 14, p. 80-84, 1992.
- COMOLLI, J.-L. **Ver e poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CUNHA, A. G. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DABASHI, H. **Close up iranian cinema, past, present and future**. New York: Verso, 2001.
- _____. Dead certainties: The early Makhmalbaf. In: TAPPER, R (Ed.). **The new Iranian cinema**. New York: I. B. Tauris, 2006. p. 117-153.
- _____. **Makhmalbaf at large: the making of a rebel filmmaker**. Londres: I. B. Tauris, 2008.
- _____. **Conversations with Mohsen Makhmalbaf**. Londres: Seagull Books, 2010.
- DÄLLENBACH, L. **The mirror in the text**. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- DA-RIN, S. **O Espelho partido: Tradição e transformação do documentário cinematográfico**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DAWSEY, J. C. Victor Turner e antropologia da performance. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 13, p. 163-176, 2005.

DAWSEY, J. C. O teatro em Aparecida: a santa e o lobisomem. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 135-149, 2006.

_____. Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 349-376, 2009.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.

DE FRANCE, C. **Cinema e antropologia**. Campinas: Editora Unicamp, 1998.

DELEUZE, G. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

_____. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense. 2009.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Rizoma**. Lisboa: Assirio & Alvim, 2008.

DEVICTOR, A. Classic tools, original goals: cinema and public policy in the Islamic Republic of Iran (1979-97). In: TAPPER, R. (Ed.). **The new iranian cinema**. New York: I. B. Tauris, 2006. p. 66-76.

DÖNMEZ-COLIN, G. **Cinemas of the other: a personal journey with film-makers from the Middle East and Central Asia**. Bristol: Intellect Books, 2006.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ELENA, A. **The cinema of Abbas Kiarostami**. London: SAQI Books, 2005.

FARAHMAND, A. Perspectives on recent (international acclaim for) iranian cinema. In: TAPPER, R. (Ed.). **The new iranian cinema**. New York: I. B. Tauris, 2006. p. 86-108.

FABRIS, M. **O neorealismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Editora USP, 1996.

FAVRET-SAADA, J. Ser afetado. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 13, p. 155-161, 2005.

FERRACINI, R. O corpo cotidiano e o corpo-subjétil: relações. In: **Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE VII)**, 3., 2003, Florianópolis. Anais... Florianópolis, 2003.

FERRACINI, R. **Café com queijo: corpos em criação**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores/FAPESP, 2006.

FERREIRA, F. C. B. **Imagem oculta** – Reflexões sobre a relação dos muçulmanos com as imagens fotográficas. 2001. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

_____. Cavalo de bronze: caligrafia e palavra. In: NOVAES, S. C. et al. (Orgs.). **Escrituras da imagem**. São Paulo: Editora USP/FAPESP, 2004. p.121-131.

_____. A imagem do profeta – Proibir por quê? **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 22, p. 95-111, 2006.

FERREIRA, F. C. B. **Entre arabescos, luas e tâmaras** – Performances islâmicas em São Paulo. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. Abelhas, aranhas e pássaros – imagens islâmicas em movimento. In: BARBOSA, A.; CUNHA, E. T.; HIKIJI, R. S. (Orgs). **Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos**. São Paulo: Papyrus, 2009. p. 199-226.

FLOOR, W. **The history of theater in Iran**. Washington: Mage Publishers, 2005.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

_____. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GEOFF, M.; MCDONNELL, B. **Encyclopedia of film noir**. Westport: Greenwood Press, 2007.

GHOBADI, B. An interview with Bahman Ghobadi. Entrevista concedida a Mamad Haghghat. **Miji Film**, s/d a. Disponível em: <<http://mijfilms.com/presse/interviews/turtles-can-fly/by-mamad-haghghat>>. Acesso em: 18 jun. 2010.

_____. A film against the US invasion of Iraq in a very polite manner. Entrevista concedida a Shahram Heidar. **London Film Festival**, s/d b. Disponível em: <<http://mijfilms.com/presse/interviews/turtles-can-fly/a-film-against-the-us-invasion-of-iraq-in-a-very-polite-manner>>. Acesso em: 18 jun. 2010.

_____. Children in the mountains. Entrevista concedida a David Walsh. **World Socialist Web Site**, 05 out. 2000a. Disponível em: <<http://www.wsws.org/articles/2000/oct2000/tff4-o05.shtml>>. Acesso em: 18 jun. 2010.

_____. The things we carry: crossing borders with a time for Drunken Horses. Entrevista concedida a Erin Torneo. **IndieWIRE**, 25 out. 2000b. Disponível em: <http://www.indiewire.com/article/interview_the_things_we_carry_crossing_borders_with_a_time_for_drunken_hors>. Acesso em: 18 jun. 2010.

_____. Interview with Bahman Ghobadi, director of Turtles Can Fly. Entrevista concedida a David Walsh. **World Socialist Web Site**, Toronto International Film Festival, 2 out. 2004. Disponível em: <<http://www.wsws.org/articles/2004/oct2004/ghob-o02.shtml>>. Acesso em: 18 jun. 2010.

_____. Death is a Better World. Entrevista concedida a Marie Valla. **Newsweek**, 21 jan. 2005a. Disponível em: <<http://www.newsweek.com/2005/01/20/death-is-a-better-world.html>>. Acesso em: 18 jun. 2010.

_____. The cinema of a stateless nation. Entrevista concedida a Rahul Hamid. **Cineaste**, New York, em 2005b. Disponível em: <<http://www.cineaste.com>>. Acesso em: 18 jun. 2010.

_____. Interview: Director Bahman Ghobadi. Entrevista concedida a Ron Wilkinson. **Monsters & critics**, 14 fev. 2005c. Disponível em:

<http://www.monstersandcritics.com/movies/features/article_4377.php/Interview_Director_Bahman_Ghobadi>. Acesso em: 18 jun. 2010.

_____. These are the people we never see on TV. **The Guardian**, 6 jan. 2005d. Disponível em: <<http://mijfilms.com/presse/reviews/the-songs-of-my-mothers-land-marooned-in-iraq/these-are-the-people-we-never-see-on-tv>>. Acesso em: 18 jun. 2010.

GLEAVE, R. M. Imami Shii refutations of qiyas. In: WEISS, B. G. (Ed.). **Studies in islamic legal theory**. Leidan, Boston: BRILL, 2002. p. 267- 292.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1975.

GOLDZIHNER, I.; LEWIS, B. **Introduction to islamic theology and law**. Princeton: Princeton University Press, 1981.

GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A. et al. (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 103-119.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

HANANIA, A. R. **A caligrafia árabe**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HARDT, M. **Gilles Deleuze – um aprendizado em filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1996.

HARPER, D. **Online etymology dictionary**. Lancaster: 2001. Disponível em: <<http://www.etymonline.com>>. Acesso em: 02 dez. 2009.

HEIDEGGER, M. **A questão da técnica**. Cadernos de tradução, São Paulo, n. 2, 1997.

HENLEY, P. Inspired performances. In: _____. **The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema**. Chicago: University of Chicago Press, 2010. p. 255-277.

HOURANI, A. **Uma história dos povos árabes**. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

HOWARD, D.; MABLEY, E. **Teoria e prática do roteiro**. São Paulo: Globo, 1996.

ISHAGHPOUR, Y. O real, cara e coroa. In: KIAROSTAMI, A.; ISHAGHPOUR, Y. (Orgs.). **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 85-157.

KALILI, S.; SARTORI, A. A revolução ameaçada. **Reportagem**, São Paulo, n. 53, fev., 2004.

KÉY, H. **Le cinéma iranien: l'image d'une société en bouillonnement**. Paris: Karthala Editions, 1999.

KHAN, H. I. O coração do sufismo. São Paulo: Cultrix, 2002.

KHOMEINI, A. **Livro verde dos princípios políticos, filosóficos, sociais e religiosos do Aiatolá Khomeini**. Rio de Janeiro: Record, 1979.

KIAROSTAMI, A. Entretien avec Abbas Kiarostami, l'humaniste. **La Revue du Cinéma/Image et son**, Paris, n. 478, jan., 1992. Entrevista concedida a Daniele Parra.

_____. Duas ou três coisas que sei de mim. In: KIAROSTAMI, A.; ISHAGHPOUR, Y. (Orgs.). **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 175-289.

_____. A arte da inadequação. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 out 2004b. Caderno Mais.

KINZER, S. **Todos os homens do xá: o golpe norte-americano no Irã e as raízes do terror no Oriente Médio**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

KONDER, L. **Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

KRACAUER, S. **From Caligari to Hitler: a psychological history of german film**. Princeton: Princeton University press, 1966.

_____. **Theory of film: the redemption of physical reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

KUSNET, E. **Ator e método**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1975.

LACAN, J. **Escritos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LAHIJI, S. Chaste dolls and unchaste dolls: women in iranian cinema since 1979. In: TAPPER, R. (Ed.). **The new iranian cinema**. New York: I. B. Tauris, 2006. p. 215-226.

LÉVY, P. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1999.

LEHMANN. H.-T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LISPECTOR, C. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOGAN, H. **Mulheres de Cabul**. São Paulo: Geração Editorial, 2006.

LYRA, L. F. R. P. **Mito rasgado**: performance e Cavalo Marinho na cena in processo. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

MACDOUGALL, D. **The corporeal image**: film, ethnography and the senses. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006.

MACEDO, C. C. C. A poesia mística de Majid Majidi: a sacralização dos retratos do cotidiano em “Baran”. **Rever**: Revista de Estudos da Religião, São Paulo, n. 3, p. 34-51, 2006.

MACHADO, J. P. **Dicionário etimológico da língua portuguesa, com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos vocábulos estudados**. [s.l]: Conferência, 1952.

MAGHSOUDLOU, B. **Iranian cinema**. New York: Hagop Kevorkian Center for Near Eastern Studies, 1987.

MAKHMALBAF, M. A talk with Makhmalbaf: reality is a prison. Entrevista concedida a A. Talebinejad e H. Golmakani, 1995. Disponível em: <<http://www.makhmalbaf.com/brrev.php?pa=1&br=190>>. Acesso em: 03 jun. 2009.

_____. A talk with Mohsen Makhmalbaf: reality is a prison. **Film International**, Teerã, n. 27, p. 48-53, outono, 1995b. Entrevista concedida a Ahmad Talebinejad e Houshang Golmakani.

MAKHMALBAF, M. A piece of broken mirror (farsi). Entrevista concedida a Hooshang Gilmkany, 1995c (1374, farsi). Disponível em: <<http://www.makhmalbaf.com/articles.php?a=288>>. Acesso em: 10 dez. 2008.

_____. Goftagu ba Mohsen Makhmalbaf: tekkeh-i az an ayeneh-ye shekasteh. In: KHOSRAVI, A. (Ed.). **Conversation with Mohsen Makhmalbaf: a piece of the broken mirror**: Salam Cinema, chand goftagu. Tehran: Nashrani, 1997(1376, farsi).

_____. M. Take one take two. In: DÖNMEZ-COLIN, G. (Ed.). **Cinemas of the other: a personal journey with film-makers from the Middle East and Central Asia**. Bristol: Intellect Books, 2006. p. 65-72.

_____. Che Guevara to Gandhi – Understanding Mohsen Makhmalbaf. Entrevista concedida a B. Haridas, s/d. Disponível em: <<http://www.makhmalbaf.com/articles.php?a=480>>. Acesso em: 19 dez. 2010.

MAKHMALBAF FILM HOUSE. Disponível em: <<http://www.makhmalbaf.com>> Acesso em: 10 dez. 2008.

MALAYERI, Heydari. **An etymological dictionary of astronomy and astrophysics – english-french-persian**. Paris Observatory: 2005. Disponível em: <<http://aramis2.obspm.fr/~heydari/dictionary>>. Acesso em: 02 dez. 2009.

MANDANIPOUR, S. **Quando o Irã censura uma história de amor**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

MARTIN, R. **Encyclopedia of Islam and the Muslim world**. New York: Thomson Gale, 2004.

MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MELEIRO, A. **O novo cinema iraniano: arte e intervenção social**. São Paulo: Escrituras, 2006.

METZ, C. **O significante imaginário** – Psicanálise e cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

_____. História/Discurso (Notas sobre dois voyeurismos). In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência no cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1991. p. 403-410.

_____. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MORIN, E. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. A alma no cinema. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência no cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1991. p. 145-172.

MUNSTERBERG, H. A atenção, a memória e a imaginação e as emoções. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência no cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1991. p. 25-54.

NAFICY, H. Islamizing film culture in Iran: a post-Khatami update. In: TAPPER, R. (Ed.). **The new iranian cinema**. New York: I. B. Tauris, 2006. p. 26-65.

NELMES, J. **An introduction to film studies**. New York: Routledge, 2003.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2008.

NOVAES, S. C. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 455-475, 2008.

_____. Imagem e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil. In: BARBOSA, A.; CUNHA, E. T.; HIKIJI, R. S. (Orgs.). **Imagem-conhecimento**: antropologia, cinema e outros diálogos. São Paulo: Papyrus, 2009. p. 35-60.

NOVAES, S. C. Imagem em foco nas ciências sociais. In: NOVAES, S. C. et al. (Orgs.). **Escrituras da imagem**. São Paulo: Editora USP/FAPESP, 2004. p. 11-20.

OLIVEIRA, P. E. **A mulher muçulmana segundo o alcorão**. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, 2001.

OLIVEIRA, Z. M. **Creches**: crianças, faz de conta & cia. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

- PACE, E. **Sociologia do islã**. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.
- PANAHI, J. A place of their own. In: DÖNMEZ-COLIN, G. (Ed). **Cinemas of the other: a personal journey with film-makers from the Middle East and Central Asia**. Bristol: Intellect Books, 2006. p. 91-96.
- PANAHI, J. In real time: An Interview with Jafar Panahi. Entrevista concedida a Peter Rist. **Offscreen**, Montréal, v. 13, n. 11, article 2, nov., 2009. Disponível em <<http://www.offscreen.com>>. Acesso em: 06 de dezembro de 2009.
- PANAHI, Jafar. An interview with Jafar Panahi. Entrevista concedida a Peter Rist. **Offscreen**, 30 nov., 2009. Disponível em: <http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/interview_panahi/>. Acesso em: 14 dez. 2009.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAZ, O. **La búsqueda del comienzo**. Madri: Fundamentos, 1974.
- PINTO, I. M. **Close-up** – A invenção do real em Abbas Kiarostami. 2007. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- PUDOVKIN, V. **O ator no cinema**. Rio de Janeiro: Livraria-editora da Casa do Estudante do Brasil, s/d.
- QUINTANA, M. **Velório sem defunto**. São Paulo: Globo, 1990.
- RAMOS, F. P. **Mas afinal...** O que é mesmo documentário? São Paulo: Senac, 2008.
- _____. O que é documentário? In: RAMOS, F. P.; CATANI, A. (Orgs.). **Estudos de Cinema**. Porto Alegre: Sulina, 2000.
- RIDGEON, L. **Makhmalbaf's broken mirror: the socio-political significance of modern iranian cinema**. Durham: Working Paper. University of Durham, Centre for Middle Eastern and Islamic Studies, 2000.

RIZZO, E. P. **Ator e estranhamento** – Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet. São Paulo: Senac, 2001.

RUBIN, Don. **The world encyclopedia of contemporary theatre**. New York: Routledge, 2005. v. 5.

RUMI, J. D. **The Sufi path of love: the spiritual teachings of Rumi**. New York: Suny Press, 1983.

_____. **Mystical poems of Rumi**. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

SADOUL, G. **História do cinema mundial**. São Paulo: Martins, 1963.

SADR, H. R. **Iranian cinema**. Londres: I. B. Tauris, 2006.

SAEED-VAFA, M.; ROSENBAUM, J. **Abbas Kiarostami**. Illinois: University of Illinois Press, 2003.

SALLES, J. M. A dificuldade do documentário. In: ECKERT, C.; MARTINS, J. S.; NOVAES, S. C. (Orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005. p. 57-72.

SAMAIN, E. (Org). **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

SATRAPI, M. **Persépolis 1**. Cia das Letras. São Paulo, 2004.

SCHECHNER, R. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. O que é Performance? **O Percevejo**: Revista de teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro, v. 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

_____. **Performance theory**. London & New York: Taylor & Francis e-Library, 2004.

SILVA, R. A. Entre artes e ciências: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 35-65, 2005.

SJÖBERG, J. Ethnofiction: drama as creative research practice in ethnographic film. **Journal of Media Practice**, Bristol, v. 9, n. 3, p. 229-242, 2008.

SPINOZA, B. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

STANISLAVSKY, K. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995a.

_____. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995b.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2000.

_____. **Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard**. Columbia: Columbia University Press, 1992.

STOLLER, P. **The cinematic griot: the ethnography of Jean Rouch**. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

SZTUTMAN, R.; SCHULER, E. A louca maestria de Jean Rouch (entrevista). **Sexta Feira**, São Paulo, n. 1, p. 12-22, 1997.

SZTUTMAN, R. Jean Rouch, um antropólogo-cineasta. In: NOVAES, S. C. et al. (Orgs.). **Escrituras da imagem**. São Paulo: Editora da USP/FAPESP, 2004. p. 49-62.

TAPPER, R. Introduction. In _____. (Ed.). **The new iranian cinema**. New York: I. B. Tauris, 2006. p. 1-25.

THE ART OF TAROOF. Persian Mirror. New York. Disponível em: <<http://www.persianmirror.com/culture/distinct/distinct.cfm#art>>. Acesso em 25 fev. 2010.

TOLSTOY, L. **What is art and essays on art**. New York: Read Books, 2006.

TURNER, V. **O processo ritual**. Petrópolis: Vozes, 1974.

TURNER, V. **From ritual to theatre**. The human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1987.

_____. **The anthropology of experience**. Urbana: University of Illinois Press, 1986.

_____. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência. Tradução de Herbert Rodrigues. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 13, p. 177-185, 2005.

VAN GENNEP, A. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1978.

VYGOTSKI, L. S. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

WILLIAMS, D. (Ed.). **Peter Brook**: a theatrical casebook. London: Methuen, 1988.

WINNICOTT, D. W. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WOLFF, F. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, A. (Org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: SENAC, 2004.

WOLPÉ, S.; FARROKHZAD, F. **Sin**: selected poems of Forugh Farrokhzad. New York: Sholeh wolpe, 2007.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico** – a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZEYDABADI-NEJAD, S. **The politics of iranian cinema**: film and society in the islamic republic. London & New York: Taylor & Francis, 2009.

Outras fontes

Workshop realizado por Abbas Kiarostami organizado pela Mostra internacional de Cinema de São Paulo em parceria com a FAAP. São Paulo, 30 out a 02 nov, 2004c.

Filmografia

10 SOBRE DEZ. Direção: Abbas Kiarostami. Irã/França: 2004b. DVD (88 min).

ABBAS KIAROSTAMI - VÉRITÉS ET SONGES. Direção: Jean-Pierre Limosin. França: 1994, DVD (57 min).

ABI AND RABI. Direção: Avanes Ohanian. Irã: 1930, película (90 min).

A COR DO PARAÍSO. Direção: Majid Majidi. Irã: 1999, DVD (86 min).

ALEMANHA ANO ZERO. Direção: Roberto Rossellini. Itália: 1947, DVD (72 min).

A PAIXÃO DE CRISTO. Direção: Mel Gibson. EUA: 2004, película 127(min).

ATRAVÉS DAS OLIVEIRAS. Direção: Abbas Kiarostami. Irã: 1994, VHS (103 min).

A VACA. Direção: Dariush Mehrjui. Irã: 1969, DVD (105 min).

A WEEK WITH KIAROSTAMI. Direção: Yuji Mohara. Japão/Irã: 1999, DVD (90 min).

BASHU. Direção: Bahram Beizai. Irã: 1989, DVD (120 min).

BELLISSIMA. Direção: Luchino Visconti. Itália: 1951, DVD (115 min).

CLOSE-UP. Direção: Abbas Kiarostami. Irã: 1990, DVD (90 min).

CLOSE-UP LONG SHOT. Direção: Moslem Mansouri e Mahmoud Chokrollahi. França: 1996, Blu-ray (44 min).

EU, UM NEGRO. Direção: Jean Rouch. França: 1958, DVD (70 min).

DEZ. Direção: Abbas Kiarostami. Irã/França: 2002, DVD (91 min).

DOON SCHOOL CHRONICLES. Direção: David MacDougall. Austrália/Índia: 2000, DVD (140 min).

ENTREVISTA com Abbas Kiarostami, realizada em 2009, para os extras da versão em *blu-ray* de *Close-up*, pela Criterion Collection.

ENTREVISTA com Jafar Panahi. Extras do DVD de *Fora do jogo*, lançado pela Sony Pictures. 2006.

EXÍLIO NO IRAQUE. Direção: Bahman Ghobadi. Irã: 2002, DVD (108 min).

FILHOS DO PARAÍSO. Direção: Majid Majidi. Irã: 1997, DVD (89 min).

FILM SCHOOL OF HUSSEIN SABZIAN. Direção: Azadeh Akhlaghi: Irã, 2005, película.

FORA DO JOGO. Direção: Jafar Panahi. Irã: 2006, DVD (93 min).

FRIENDLY PERSUASION - Iranian Cinema After the Revolution . Direção: Jamsheed Akrami. EUA: 2000, DVD (113 min).

GOSTO DE CEREJA (Ta'm e guilass). Direção: Abbas Kiarostami. Irã/França: 1997, videocassete (95 min).

GRASS: A NATION'S BATTLE FOR LIFE. Direção: Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. Irã, EUA: 1925, DVD (71 min).

HAJI AGHA, CINEMA ACTOR. Direção: Avanes Ohanian. Irã: 1933. (100 min).

HOMEWORK. Direção: Abbas Kiarostami. Irã: 1989, DVD (86 min).

IRAN – A CINEMATOGRAPHIC REVOLUTION. Direção: Nader Takmil Homayoun. Iran: 2006, DVD (98 min).

JOGO DE CENA. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2007, DVD (100 min).

KARAM IN JAIPUR. Direção: David MacDougall. Austrália/Índia: 2003, DVD (54 min).

LADRÕES DE BICICLETA. Direção: Vittorio De Sica. Itália: 1948, DVD (83 min).

LA SIGNORA SENZA CAMELIE. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália:1981, DVD (105 min).

LA TERRA TREMA. Direção: Luchino Visconti. Itália: 1948, DVD (160 min).

MAKING OF DE TEMPO DE EMBEBEDAR CAVALOS. Irã: 2000, DVD (20 min).

NINGUÉM SABE DOS GATOS PERSAS. Direção: Bahman Ghobadi. Irã: 2009, película (106 min).

NOUVELLE VAGUE. Direção: Jean-Luc Godard. França/Suíça, 1990, DVD (90 min).

O BALÃO BRANCO. Direção: Jafar Panahi. Irã: 1995, DVD (85 min).

O CICLISTA. Direção: Mohsen Makhmalbaf. Irã, 1989, DVD (95 min).

O CÍRCULO. Direção: Jafar Panahi. Irã: 2000, DVD (90 min).

O ESPELHO. Direção: Jafar Panahi. Irã: 1997, videocassete (95 min).

ONCE UPON A TIME, CINEMA. Direção: Mohsen Makhmalbaf. Irã: 1992, videocassete (90 min).

ONDE FICA A CASA DO MEU AMIGO? Direção: Abbas Kiarostami. Irã: 1987, DVD (83 min).

O PÃO E O BECO. Direção: Abbas Kiarostami. Irã: 1970, DVD (11 min).

O SUL DA CIDADE. Direção: Farrokh Ghaffari. Irã: 1958, película (75 min).

OUTUBRO. Direção: Sergei Eisenstein. União Soviética: 1928, DVD (103 min).

O VENTO NOS LEVARÁ. Direção: Abbas Kiarostami. Irã/França: 1999, DVD (118 min).

PROFILE OF IRANIAN KURD DIRECTOR BAHMAN GHOBADI. Direção: Peter Scarlet. EUA: 2008, internet (18 min).

REEL BAD ARABS - HOW HOLLYWOOD VILIFIES A PEOPLE. Direção: Jeremy Earp e Sut Jhally. EUA: 2006, película (50 min).

SALVE O CINEMA. Direção: Mohsen Makhmalbaf. Irã: 1995, videocassete (75 min).

TARTARUGAS PODEM VOAR. Direção: Bahman Ghobadi. Irã/França/Iraque: 2004, DVD (95 min).

TEMPO DE EMBEBEDAR CAVALOS. Direção: Bahman Ghobadi. Irã: 2000, DVD (80 min).

THE AGE OF REASON. Direção: David MacDougall. Austrália/Índia: 2004, DVD (87 min).

THE DOON SCHOOL QUINTET. Direção: David MacDougall. Austrália/Índia: 2004, DVD (494 min).

THE HOUSE IS BLACK. Direção: Forugh Farrokhzad. Irã: 1964, DVD (20 min).

THE NEW BOYS. Direção: David MacDougall. Austrália/Índia: 2003, DVD (100 min).

TROPA DE ELITE. Direção: José Padilha. Brasil: 2007, DVD (116 min).

VIDA E NADA MAIS OU E A VIDA CONTINUA. Direção: Abbas Kiarostami. Irã: 1992, videocassete (91 min).

WITH MORNING HEARTS. Direção: David MacDougall. Austrália/Índia: 2001, DVD (110 min).

GLOSSÁRIO

Aiatolá: “sinal ou manifestação de Deus”. Título dado à autoridade superior xiita.

Ashura: o dia de *Ashura* é comemorado pelos muçulmanos xiitas, como o dia do martírio de Hussein, neto do profeta Mohammad, na disputa pela liderança islâmica.

Cádi: juiz islâmico.

Califa: soberano muçulmano sunita; nome dado aos principais líderes religiosos do Islã que sucederam ao profeta Mohammad.

Chador (ou xador): manto negro, que cobre as mulheres da cabeça aos tornozelos, deixando somente parte do rosto e das mãos aparecendo. É usado pelas mulheres religiosas no Irã.

Cinema motefavet: cinema diferente.

Ghayba: ocultamento.

Grão-vizir: primeiro-ministro do Império Otomano.

Hadith (plural *Ahadith*): é a compilação dos dizeres e atos do profeta, que não estão no Alcorão. É a interpretação e a conduta do profeta (Cf. ABDUNE, 2001, p. 30).

Haran: pecado, proibido.

Haji: denominação para quem praticou a *hajj*.

Hajj: peregrinação a Meca, cidade sagrada dos muçulmanos.

Hijab (ou *hejab* do árabe حجاب): “A palavra para velamento, *hijab*, é derivada da raiz h-j-b. Sua forma verbal *hajaba* significa velar, segregar, esconder. O complexo fenômeno do *hijab* é geralmente traduzido para o inglês como véu com sua correlata reclusão” (MARTIN, 2004, p. 721, tradução minha). No Irã, quando a pessoa se refere ao *hijab*, ela

está se referindo ao código de vestimenta. No Brasil, a palavra *hijab* é usada para designar o véu ou o lenço.

Ijma: consenso da comunidade islâmica.

Iman (Imã, imam ou imame): soberano muçulmano xiita, nome dado aos principais líderes religiosos e espirituais do Islã que sucederam ao profeta Mohammad. Para os sunitas, *iman* é aquele que dirige as preces. (Cf. PACE, 2005, p. 97).

Qiyas: analogia entre a tradição do profeta e a situação atual (Cf. HOURANI, 1991, p. 84).

Qur'an (Corão ou Alcorão): livro sagrado dos muçulmanos, tido como as palavras de Deus reveladas ao Profeta Mohammad através do anjo Gabriel.

Majlis: Parlamento iraniano.

Roopush: casaco folgado usado pelas mulheres no Irã, que tem o comprimento um pouco abaixo dos joelhos.

Sharia (ou *Shariah*): são os códigos de leis do Islã. Para o português, essa palavra foi traduzida como xariá.

Sheik (xeique ou xeque em português): ancião, líder religioso.

Sultão: título de governantes muçulmanos que reivindicavam quase total soberania. Em árabe sultão significa “aquele que domina ou governa”, ‘soberano’; ‘poder’, ‘domínio” (Cf. AURÉLIO, 2004).

Sufismo: mística islâmica.

Suna (*sunnah* ou *sunna*): memória do que o profeta Mohammad havia dito ou feito, seu sistema de conduta considerada justa (Cf. HOURANI, 1991, p. 85).

Sura (ou surata): capítulo do Alcorão.

Ulemás: Sábios versados em leis e religião islâmica.

Umma: comunidade islâmica, nação.

Xá (*Shah* شاه): título de nobreza dado aos monarcas persas.

ANEXOS

1. Ficha técnica dos filmes

Tartarugas podem voar (Lakposhtha parvaz mikonand)

Direção: Bahman Ghobadi

Produção: Bahman Ghobadi, Babak Amini, Hamid Ghayami, Batin Ghobadi e Hamid Karimi

Ano: 2004

Duração: 98 min.

Direção de fotografia: Shahriar Amir Assadi

Elenco:

Soran Ebrahim Satellite

Avaz Latif Agrin

Saddam Hossein Feysal Pashow

Hiresh Feysal Rahman Hengov

Abdol Rahman Karim Riga

Ajil Zibari Shirkooh

Close-up (Nema-ye Nazdik)

Direção: Abbas Kiarostami

Produção: Ali Reza Zarrin e Hassan Agha Karimi

Ano: 1990

Duração: 90 min.

Direção de fotografia: Ali Reza Mirzaei

Elenco:

Hussein Sabzian

Mohsen Makhmalbaf

Abolfazl Ahankhah

Mehrdad Ahankhah
Monoochehr Ahankhah
Mahrokh Ahankhah
Nayer Mohseni Zonoozi
Ahmad Reza Moayed Mohseni
Hossain Farazmand
Hooshang Shamaei
Mohammad Ali Barrati
Davood Goodarzi
Haj Ali Reza Ahmadi
Abbas Kiarostami

Salve o cinema (Salam cinema)

Direção: Mohsen Makhmalbaf
Produção: Abbas Randjbar
Ano: 1995
Duração: 89 min.
Direção de fotografia: Mahmoud Kalari
Elenco:
Shaghayeh Djodat
Behzad Dorani
Feizola Gashghai
Maryam Keyhan
Mohsen Makhmalbaf
M.H. Mokhtarian
Mirhadi Tayebi
Azadeh Zanganeh
Moharram Zaynalzadeh

O espelho (Ayneh)

Produção: Jafar Panahi e Vahid Nikkhah-Azzad

Ano: 1997

Duração: 95 min.

Direção de fotografia: Farzad Jadat

Elenco:

Mina Mohammad Khani

Kazem Mojdehi

Naser Omuni

M. Shirzad

T. Samadpour

2. FILMOGRAFIA DOS DIRETORES

Abbas Kiarostami

O PÃO E O BECO. Irã: 1970, 35 mm (11 min.).

O RECREIO. Irã: 1972, 35 mm (14 min.).

A EXPERIÊNCIA. Irã: 1973, 35 mm (53 min.).

O VIAJANTE. Irã: 1974, 35 mm (71 min.).

DUAS SOLUÇÕES PARA UM PROBLEMA. Irã: 1975, 35 mm (5 min.).

EU TAMBÉM CONSIGO. Irã: 1975, 35 mm (4 min.).

AS CORES. Irã: 1976, 35 mm (15 min.).

TRAJE DE CASAMENTO. Irã: 1976, 35 mm (55 min.).

TRIBUTOS AOS PROFESSORES. Irã: 1977, 16 mm (24 min.).

O RELATÓRIO. Irã: 1977, 35 mm (105 min.).

O PALÁCIO DE JAHAN-NAMA. Irã: 1977, 35 mm (30 min.).

PINTANDO. Irã: 1977, 16 mm (17 min.).

SOLUÇÃO NÚMERO UM. Irã: 1978, 16 mm (11 min.).

CASO UM, CASO DOIS. Irã: 1979, 16 mm (53 min.).

DOR DE DENTE. Irã: 1980, 16 mm (25 min.).

COM OU SEM ORDEM. Irã: 1981, 35 mm (16 min.).

O CORO. Irã: 1982, 35 mm (16 min.).

O CONCIDADÃO. Irã: 1983, 16 mm (49 min.).

MEDO E DESCONFIANÇA. Irã: 1984, 35 mm (13 episódios de 45 min.).

OS ALUNOS DO PRIMEIRO ANO. Irã: 1985, 16 mm (79 min.).

ONDE FICA A CASA DO MEU AMIGO? Irã: 1987, 35 mm (83 min.).

HOMEWORK. Irã: 1989, 16 mm (86 min.).

CLOSE-UP. Irã: 1990, 35 mm (90 min.).

E A VIDA CONTINUA. Irã: 1992, 35 mm (91 min.).

ATRAVÉS DAS OLIVEIRAS. Irã: 1994, 35 mm (103 min.).

JANTAR PARA UM. França, Dinamarca, Espanha, Suécia: 1995, 35 mm (1 min.).
Segmento de *Lumière et compagnie*.
O NASCIMENTO DA LUZ. Japão: 1997, beta (5 min.).
GOSTO DE CEREJA. Irã: 1997, 35 mm (99 min.).
O VENTO NOS LEVARÁ. Irã/França: 1999, 35 mm (118 min.).
ABC ÁFRICA. Irã/França: 1999, DV (84 min.).
DEZ. Irã/França: 1999, DV (91 min.).
CINCO. Irã/França: 2002-2003, DV (30 min.).
10 sobre Dez. Irã/França: 2004, DV (30 min.).
TICKETS. Itália: 2005, 35 mm (109 min.).
ROADS OF KIAROSTAMI. Irã: 2006, DV (32 min.).
ONDE ESTÁ MEU ROMEU?. França: 2007, 35 mm (3 min.). Segmento de *Cada um com seu cinema*.
SHIRIN. Irã: 2008, 35 mm, (92 min.).
CÓPIA FIEL. França/Itália/Bélgica: 2010, 35 mm (109 min.).

Bahman Ghobadi

ZENDEGI DAR MEH. Irã: 1999, 16 mm (28 min.).
TEMPO DE EMBEBEDAR CAVALOS. Irã: 2000, 35 mm (80 min.).
EXÍLIO NO IRAQUE. Irã: 2002, 35 mm (108 min.).
WAR IS OVER? Irã: 2003, 16 mm (57 min.).
DAF. Irã: 2003, 16 mm (30 min.).
TARTARUGAS PODEM VOAR. Irã/França/Iraque: 2004, 35 mm (98 min.).
ANTES DA LUA CHEIA. Irã/França/Iraque/Áustria: 2006, 35 mm (107 min.).
NINGUÉM SABE DOS GATOS PERSAS. Irã: 2009, 35 mm (106 min.).

Jafar Panahi

YARALI BASHLAR. Irã: 1988, 16 mm (30 min.).

KISH. Irã: 1991, 35 mm (45 min.). Segmento de *The stories of Kish*.

DOUST. Irã: 1992, 16 mm (42 min.).

AKHARIN EMTEHAN. Irã: 1992, 16 mm (30 min.).

O BALÃO BRANCO. Irã: 1995, 35 mm (85 min.).

ARDEKOUL. Irã: 1997, 35 mm (29 min.).

O ESPELHO. Irã: 1997, 35 mm (95 min.).

O CÍRCULO. Irã: 2000, 35 mm (90 min.).

OURO CARMIM. Irã: 2003, 35 mm (95 min.).

FORA DO JOGO. Irã: 2006, 35 mm (93 min.).

UNTYING THE KNOT. Irã: 2007, DV (7 min.).

THE ACCORDION. Itália/Brasil/França/Suíça: 2010, DV (8 min.).

Mohsen Makhmalbaf

TOBEH NOSUH. Irã: 1983, 35 mm (80 min.).

ESTE'AZE. Irã: 1984, 35 mm (65 min.).

TWO BLIND EYES. Irã: 1984, 35 mm (101 min.).

FLEEING FROM EVIL TO GOD. Irã: 1984, 35 mm (89 min.).

BOYCOT. Irã: 1985, 35 mm (85 min.).

THE PEDDLER. Irã: 1987, 35 mm (95 min.).

O CICLISTA. Irã: 1989, 35 mm (95 min.).

MARRIAGE OF BLESSED. Irã: 1989, 35 mm (75 min.).

TIME OF LOVE. Irã/Turquia: 1990, 35 mm (75 min.).

THE NIGHTS OF ZAYANDEH-ROOD. Irã: 1991, 35 mm (75 min.).

ONCE UPON A TIME, CINEMA. Irã: 1992, 35 mm (90 min.).

IMAGES FROM THE GHAJAR DYNASTY. Irã: 1993, 35 mm (18 min.).

STONE AND GLASS. Irã: 1993, DV (20 min.).

HONARPISHEH. Irã: 1993, 35 mm (88 min.).

SALVE O CINEMA. Irã: 1995, 35 mm (75 min.).

GABBEH. Irã/França: 1996, 35 mm (75 min.).

UM INSTANTE DE INOCÊNCIA. Irã/França: 1996, 35 mm (78 min.).
WIND, RUINED THE SCHOOL. Irã: 1997, 35 mm (8 min.).
O SILÊNCIO. Irã/França/ Tadjiquistão: 1998, 35 mm (76 min.).
THE DOOR. Irã: 1999, 35 mm (22 min.) Segmento de *The stories of Kish*.
TESTING DEMOCRACY. Irã: 2000, 35 mm, (39 min.).
A CAMINHO DE KANDAHAR. Irã/França: 2001, 35 mm (85 min.).
ALFABETO AFEGÃO. Irã: 2002, DV transfer para 35 mm (46 min.).
SEXO E FILOSOFIA. Irã/França/ Tadjiquistão: 2005, 35 mm (105 min.).
THE CHAIR. Índia: 2006, 35 mm (8 min.).
O GRITO DAS FORMIGAS. Irã/Índia: 2006, 35 mm (80 min.).