

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CINEMA E AUDIOVISUAL

JULIANA DE VASCONCELOS SHIMADA BROTTTO

O PÃO E A BELEZA NOS FILMES DE MOHSEN MAKHMALBAF
O visível do invisível

Niterói
2016

Juliana de Vasconcelos Shimada Brotto

O PÃO E A BELEZA NOS FILMES DE MOHSEN MAKHMALBAF
O visível do invisível

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
à Universidade Federal Fluminense como
requisito parcial para obtenção do título de
bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Morais da Costa

Niterói

2016

Juliana de Vasconcelos Shimada Brotto

O PÃO E A BELEZA NOS FILMES DE MOHSEN MAKHMALBAF

O visível do invisível

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
à Universidade Federal Fluminense como
requisito parcial para obtenção do título de
bacharel em Cinema e Audiovisual.

Aprovado em vinte e dois de dezembro de 2016

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fernando Morais da Costa
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. João Luiz Vieira
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Cezar Migliorin
Universidade Federal Fluminense

RESUMO

Essa monografia vai até as origens do Irã, sua história e poesia, para compreender como esses princípios se colocam no cinema de Mohsen Makhmalbaf. Em seguida, analisa a organização da Makhmalbaf Film House, escola e produtora fundada por Makhmalbaf e sua família. Depois, partindo da percepção da beleza nas coisas da vida comum, os breves momentos de iluminação em que se entrevê o invisível, é feito o estudo de caso de três filmes: *Um instante de inocência* e *Gabbeh*, de 1996, e *O silêncio*, de 1998. Há nesse cinema um diálogo entre a constante re-invenção do real e a estética das formas, cores e maneiras de se contar histórias, e está nesses elementos o fundamento para o enorme alcance que as obras de Makhmalbaf têm tido ao redor do mundo.

ABSTRACT

This monograph looks for the origins of Iran, its history and poetry, to understand how they take part in Mohsen Makhmalbaf's films. Then, it analyzes the organization of Makhmalbaf Film House, the school and production company founded by him and his family. After that, thinking about the perceptions of brief glimpses of beauty in everyday life, like instants of enlightenment in which the invisible is seen, a case study of three movies is made: *A Moment of Innocence* and *Gabbeh*, from 1996, and *The Silence*, from 1998. There is a dialogue, in these movies, between the constant re-invention of the real and the aesthetics of forms, colors and ways of telling a story, elements that have led Mohsen Makhmalbaf to gain global recognition.

AGRADECIMENTOS

Ao Institut Français que, ao me levar ao Festival de La Rochelle, me deu a chance de assistir aos filmes dessa pesquisa em cópias perfeitas e de conversar com os Makhmalbaf.

Aos amigos de lá, com quem troquei primeiras ideias sobre o Irã e seu cinema: Shanga, Zohreh, Hassanein, Karim, Gríma, Marie-Pier, Sindri, Perrine.

Ao Fernando, que me orientou com paciência.

À Yayá e o Vô, que me ensinam sempre as coisas dos jeitos mais bonitos.

À minha mãe e meu pai, pelos caminhos, as histórias e os potinhos de fruta.

À Vó Luzia, por trazer jaca, aipim e banana todo sábado.

Ao Dan, meu irmão, por existir comigo.

Ao Jun, pela terceira margem do rio, e à Sil.

À Beatriz e Anna, Enzo, Bernardo, Eric, Arlete, Ariadine, Elena, as Marinas, os Lucas, o Artur, o Caio e o Thales, pelas aventuras, as conversas e os tempos.

À Alice, que vê tudo pela primeira vez e descobre os nomes das árvores, e as crianças com quem trabalhei esse ano.

Ao Pedro, por andar do meu lado.

Caminho da manhã

Vais pela estrada que é de terra amarela e quase sem nenhuma sombra. As cigarras cantarão o silêncio de bronze. À tua direita irá primeiro um muro caiado que desenha a curva da estrada. Depois encontrarás as figueiras transparentes e enroladas; mas os seus ramos não dão nenhuma sombra. E assim irás sempre em frente com a pesada mão do Sol pousada nos teus ombros, mas conduzida por uma luz levíssima e fresca. Até chegares às muralhas antigas da cidade que estão em ruínas. Passa debaixo da porta e vai pelas pequenas ruas estreitas, direitas e brancas, até encontrares em frente do mar uma grande praça quadrada e clara que tem no centro uma estátua. Segue entre as casas e o mar até ao mercado que fica depois de uma alta parede amarela. Aí deves parar e olhar um instante para o largo pois ali o visível se vê até ao fim. E olha bem o branco, o puro branco, o branco da cal onde a luz cai a direito. Também ali entre a cidade e a água não encontrarás nenhuma sombra; abriga-te por isso no sopro corrido e fresco do mar. Entra no mercado e vira à tua direita e ao terceiro homem que encontrares em frente da terceira banca de pedra compra peixes. Os peixes são azuis e brilhantes e escuros com malhas pretas. E o homem há-de pedir-te que vejas como as suas guelras são encarnadas e que vejas bem como o seu azul é profundo e como eles cheiram realmente, realmente a mar. Depois verás peixes pretos e vermelhos e cor-de-rosa e cor de prata. E verás os polvos cor de pedra e as conchas, os búzios e as espadas do mar. E a luz se tornará líquida e o próprio ar salgado e um caranguejo irá correndo sobre uma mesa de pedra. À tua direita então verás uma escada: sobe depressa mas sem tocar no velho cego que desce devagar. E ao cimo da escada está uma mulher de meia idade com rugas finas e leves na cara. E tem ao pescoço uma medalha de ouro com o retrato do filho que morreu. Pede-lhe que te dê um ramo de louro, um ramo de orégãos, um ramo de salsa e um ramo de hortelã. Mais adiante compra figos pretos: mas os figos não são pretos: mas azuis e dentro são cor-de-rosa e de todos eles corre uma lágrima de mel. Depois vai de vendedor em vendedor e enche os teus cestos de frutos, hortaliças, ervas, orvalhos e limões. Depois desce a escada, sai do mercado e caminha para o centro da cidade. Agora aí verás que ao longo das paredes nasceu uma serpente de sombra azul, estreita e comprida. Caminha rente às casas. Num dos teus ombros pousará a mão da sombra, no outro a mão do Sol. Caminha até encontrares uma igreja alta e quadrada.

Lá dentro ficarás ajoelhada na penumbra olhando o branco das paredes e o brilho azul dos azulejos. Aí escutarás o silêncio. Aí se levantará como um canto o teu amor pelas coisas visíveis que é a tua oração em frente do grande Deus invisível.

“I have hundreds of small sources of inspiration throughout the day, just watching people in daily routines. I think what happens in real life is more important than the cinema.”

Abbas Kiarostami

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 - IRÃ E CINEMA NO IRÃ.....	13
1.1. A PÉRSIA.....	13
1.2. HISTÓRIA ACONTECIDA E HISTÓRIA INVENTADA.....	15
1.3. DA PÉRSIA MEDIEVAL AO SÉCULO XX.....	16
1.4. IRÃ E CINEMA NO IRÃ.....	17
CAPÍTULO 2 - MOHSEN MAKHMALBAF E A MAKHMALBAF FILM HOUSE.....	19
2. 1. UM NOVO CINEMA IRANIANO.....	19
2. 2. MOHSEN, MENINO.....	20
2. 3. MOHSEN MAKHMALBAF E O CINEMA.....	20
2. 4. SOBRE PEDALAR, APRENDER A COZINHAR, OLHAR A VIDA E FAZER FILMES.....	21
CAPÍTULO 3 - NAAN, O PÃO E A BELEZA.....	25
3.1. A BELEZA.....	25
3.2. UM INSTANTE DE INOCÊNCIA.....	28
3.3. GABBEH.....	30
3.4. O SILÊNCIO.....	32
3.5. O VISÍVEL DO INVISÍVEL.....	34
CONCLUSÃO.....	38
BIBLIOGRAFIA.....	40
ARTIGOS E ENTREVISTAS.....	41
ANEXO.....	43

INTRODUÇÃO

Ao pensar os filmes de Mohsen Makhmalbaf e, mais do que isso, ao decidir escrever sobre eles, me deparo com uma boa variedade de caminhos possíveis. Desde *O Ciclista*, lançado em 1987, Mohsen vem sendo amplamente reconhecido por condecorações e prêmios internacionais, títulos honorários e a admiração tanto do público iraniano quanto de festivais e pessoas ao redor do mundo. Mas basta uma primeira olhada para perceber que Mohsen vai além, é pessoa plural, e muitas camadas envolvem a discussão sobre sua obra e como ela se coloca no espaço e no tempo.

Envolvidos nas questões políticas e sociais do Irã e arredores, Mohsen e todos da produtora/escola que criou com sua família, a Makhmalbaf Film House, têm ideias claras sobre a força e a potência do cinema como agenciador de mundos e mudanças. A linguagem de seus filmes vem sendo amplamente estudada e comentada nos últimos anos, quase sempre com foco no que é político e no que pode ser dito sobre as fronteiras entre o documental e o ficcional, o real e a fabulação.

Nesta monografia, que não se pretende mais do que uma busca pelo que há por conhecer, irei ao encontro de duas coisas no cinema dos Makhmalbaf: o que se pode ver e o que não se pode ver. O quadro pintado na tela, cena a cena, e o impalpável que a atravessa e desatravessa. Explico: partirei do que está nos filmes e pode ser visto e ouvido, para chegar no que essas imagens e sons conseguem movimentar para além de si. Procuro, pelos meios tangíveis, o que é intangível e transborda.

O cinema de Mohsen, Samira, Hanna, Maysam e Marziyeh carrega consigo algo de forte e simples, que muitas vezes sai de coisas pequenas para produzir efeitos grandiosos. Nesse cinema, cada objeto faz parte de uma composição que vai ao encontro da beleza. Os lugares, personagens, suas roupas, cores e texturas, movimentos e sons. Os tecidos muito azuis, as paredes muito brancas, o ocre do chão, o verde de um morro, a luz difusa na névoa ou a nuvem de areia. É aí que se encerra o âmago da coisa, e a coisa a ser estudada aqui.

Para isso, será preciso investigar as imagens do Irã e compreendê-las com mais cuidado, analisando como esbarram e encostam nesses filmes. Ainda, será preciso considerar que tais imagens do Irã andam junto da poesia e da história desse país, da paisagem e das pessoas de lá.

Assim, no **capítulo 1** apresentarei um breve panorama da história do Irã, seguindo pela trilha de Ehsan Yarshater que, agora com seus 96 anos de idade, permanece como a referência máxima em Estudos Iranianos da atualidade.

Começando pelo começo, refarei os primeiros passos da cultura persa, até chegar ao momento em que o cinema se coloca nesse percurso. Daí em diante fico sob a guia de Hamid Dabashi, talvez o principal estudioso e pensador em atividade das questões que envolvem a sociedade iraniana, sua cultura e seu cinema. Com Dabashi, buscarei entender como tudo o que aconteceu e acontece contribui para a formação de pessoas e artistas específicos de uma época e um lugar. E com Dabashi permanecerei nos capítulos seguintes, na pesquisa sobre os Makhmalbaf e seu cinema.

No **capítulo 2** apresentarei Mohsen Makhmalbaf e a própria Makhmalbaf Film House como o lugar, ou agrupamento de gente, que estuda, cria e pensa esse cinema. Investigarei a organização da escola que se tornou produtora, e como seu modo de ver o mundo e fazer filmes se relaciona com suas origens e preocupações.

Em seguida, no **capítulo 3**, pensarei três produções da casa: *Gabbeh* e *Um instante de inocência*, lançados em 1996, e *O silêncio*, de 1998, para ir atrás do que, afinal, motivou esta pesquisa.

Partindo de uma conversa com a própria família Makhmalbaf, realizada em julho de 2015, e do que foi escrito por alguns autores como Youssef Ishaghpour, Andrei Tarkovsky e Edgar Allan Poe, falarei da Beleza como um efeito e também como um caminho, uma presença e um constante descobrimento do que existe. Para isso, também faz-se necessário ir até o imaginário persa, e ver como se espalha pelas dimensões práticas da vida na região, passando por noções que tomei como pontos de contato entre os filmes dos Makhmalbaf e a estrutura da paisagem visual, sonora e afetiva do Irã: jardim e paraíso, arte e trabalho, banal e beleza, invenção e “real”, palpável e impalpável. A esta altura da pesquisa, mantenho Hamid Dabashi como principal fonte e base teórica, pensando suas proposições no livro *Makhmalbaf at large: The making of a rebel filmmaker*, em torno da estética dos filmes, para então decifrar por quais ventos e correntezas vêm as imagens que fizeram dos Makhmalbaf e do cinema iraniano um fenômeno mundial de tanta força.

“The sun had set
 One could hear the sound
 Of vegetations
 The traveller had arrived
 And sat upon a comfortable chair
 By the lawn
 I feel sad
 I feel inexplicably sad
 And all the way here
 I could not but think of only one thing
 As the color of the prairies
 Were driving me
 Mad with their beauty -
 And as the lines of the highway
 Were lost
 In the sadness of the prairie
 What splendid valleys!
 And the horse, do you remember?
 It was white -
 And just like the word for 'purity'
 It was grazing
 Over the green silence of the grassland -
 And then (do you remember):
 The colorful lonesomeness of the villages on the way -
 And then: the tunnels -
 I feel sad.
 I feel inexplicably sad -
 And nothing:
 Neither these aromatic minutes,
 Dying as they do over the persian orange branches,
 Nor indeed the sincerity of this spoken word in between
 The silence that separates the two leaves of the Shab-bu flower,
 No - nothing
 Can save me from the onslaught of emptiness
 Of the surroundings -
 And I think that this melodic whispering
 Of sadness will be heard forever.”

Trecho de *O viajante*, de Sohrab Sepehri, 1966

CAPÍTULO 1 - IRÃ E CINEMA NO IRÃ

Neste capítulo, busco traçar um breve panorama da história do cinema no Irã para, no próximo, chegar ao caminho trilhado pela figura central desta pesquisa, Mohsen Makhmalbaf, nos terrenos arborizados, por vezes urbanos, por vezes desérticos, do cinema iraniano.

Mas não é possível que se avance sem conhecimento prévio sobre os enredos e desenredos do país e sua região. Assim, antes de tudo, exporei de maneira ligeira os principais acontecimentos que levaram o Irã a ser o que é hoje.

1.1. A PÉRSIA

Começo apresentando Ehsan Yarshater, nascido em 1920 no lugar que, à época, era conhecido como Pérsia. Yarshater é fundador e diretor do Centro de Estudos Iranianos, professor emérito da Universidade de Columbia e também um dos responsáveis pela publicação dos sete volumes da série *The Cambridge History of Iran*, que começaram em 1968 e tiveram seu último livro lançado em 1989. Yarshater é, além disso, editor-chefe da Enciclopaedia Iranica, projeto que iniciou em 1973, dedicado a criar um compêndio acessível de todo o conhecimento sobre história, cultura e civilização do povo iraniano, da pré-história até os tempos modernos. Hoje, a Enciclopaedia é considerada a maior fonte para estudos acadêmicos de iranologia. É, portanto, por ela que me guiarei nestas breves linhas.

De acordo com o artigo *Iran II - Iranian History (I) Pre-Islamic Times*, do próprio Yarshater, persas, curdos e falantes de línguas indo-europeias do Irã descendem de tribos arianas¹, que começaram a migrar da Ásia Central para o atual Irã no segundo milênio antes de Cristo. Antes dominados pelo Império Assírio e mais tarde incorporados ao império Medo, em 625 a.C., estes povos foram os responsáveis por formar, junto a babilônios e citas, o grande Império Aquemênida. Considerado como o primeiro império persa da História, o Aquemênida compreendia falantes de persa, aramaico, acádio, meda, grego, elamita e sumério, e tinha como capitais as cidades de Pasárgada, Ecbátana, Susa e Persépolis, todas no atual Irã, e a Babilônia, na região que atualmente pertence ao Iraque.

É só quando esses povos, que antes não se distinguiam de outras culturas das estepes, passam a ocupar o planalto iraniano e seus limites montanhosos, durante o Império Aquemênida, que se percebe pela primeira vez o que se pode chamar de cultura iraniana,

¹ Ariano, do sânscrito “Arya”, e do persa antigo “Aryāna”, refere-se aos vários povos originários das estepes da Ásia Central: os indo-europeus, que se espalharam pela Europa e pelo planalto iraniano no terceiro milênio a.C. O termo aparece também nos textos avésticos do Zoroastrismo. Depois, em Persa médio, torna-se Ērān, e finalmente, no Persa moderno, Irã.

representada em textos históricos, como inscrições reais e escritos de Heródoto, historiador grego nascido no final do século V a.C.:

"A nação persa contém diversas tribos, como listado aqui. [...]: os pasárgadas, maráfios, e máspios, dos quais dependem todas as outras tribos. Destes, os mais importantes são os pasárgadas; eles contém o clã dos aquemênidas, do qual vieram todos os reis pérses. Outras tribos são os pantialeus, derúsios, germânios, todos estes fixos à terra, e o restante - os daios, mardos, drópicos, sagárcios, são nômades."

Heródoto, Histórias. 440 a.C.

Nesta época, uma consolidação cultural ocorria a passos largos, baseada nos avanços do sistema de irrigação e cultivo do solo, na construção de casas e no consequente crescimento da população. Ainda, a religião do Zoroastrismo, que crescia cada vez mais forte, atuava enfatizando a oposição de bem e mal e comparando-a ao contraste entre uma terra bem protegida e irrigada, próspera e governada, e o lado externo, dos terrenos de estepe e a vida selvagem, em que jovens persas precisavam viver sob uma dieta de pistaches e amêndoas. Sobre isso, Yarshater cita, em seu texto, dois artigos importantes: um, de Marcel Bazin, *Qom, ville de pèlerinage et centre régional*, publicado em 1973 na *Revue Géographique de l'Est*, e outro de Xavier Planhol, *Les Nations du Prophète: Manuel géographique de politique musulmane*, publicado em 1993. Segundo os dois autores, as construções do império eram modeladas de acordo com o formato e as necessidades das terras irrigadas. Ainda, estas construções eram conectadas por jardins, planejados com base em conhecimentos sólidos sobre o fluxo da água e as possibilidades do solo. Segundo Yarshater, o governante do Império Aquemênida precisava ser mais um cultivador de terras do que um guerreiro: devia ser hábil jardineiro, ter interesse em botânica, agricultura e no plantio e manejo da vegetação. Para Yarshater, "o Irã foi, durante este período, o único lugar do planeta onde a terra era tão importante quanto os deuses. E dessa terra uma civilização vigorosa, consistente e única nasceu". (Yarshater, 2004)

Mas os persas tinham um longo caminho a percorrer. Sigo contando-o, em pinceladas rápidas, ainda com base nos estudos de Yarshater, agora em seu artigo *Iran: A Chronological Table of Events*, de 2004.

Conquistado por Alexandre, o Grande, em 330 a.C., o povo aquemênida acaba sob domínio do Império Grego e da cultura helenística que se espalhava na região entre os anos de 300 e 150 a.C. Depois, permanece sob o jugo do Império Parta até 226 d.C. e finalmente, com a rebelião chefiada pelo então rei dos persas, Artáxes I, torna-se um império independente. Com o xá, primeiro desde o Império Aquemênida a vir de uma dinastia realmente persa, tem

início o período conhecido como Sassânida, com estado centralizado e sociedade altamente organizada. O império Sassânida ainda prossegue anexando regiões como o Levante e o Egito, mas no ano de 650 sofre uma derrota significativa na guerra que vinha enfrentando contra o Império Romano e, daí em diante, sua queda é inevitável, instaurados os problemas internos e uma guerra civil.

Chega então a expansão do califado árabe que, com seus exércitos islâmicos, conquista todo o território persa e altera drasticamente a cultura desse povo. Logo o império árabe torna-se um Estado de alcance gigantesco mas, pouco a pouco, vão surgindo conquistas e resistências de governos que reavivam a língua e a cultura persas dentro da ocupação islâmica. É nesse contexto que, em 999, um dos poetas mais importantes do mundo iraniano, Ferdowsi, escreve seu épico *Šāh-nāma*, ou *Shahnameh*, o *Livro dos reis*, que conta a história dos reis persas e suas famílias.

1.2. HISTÓRIA ACONTECIDA E HISTÓRIA INVENTADA

De acordo com Yarshater no artigo *Iran III. Traditional History*, a história das terras iranianas como é conhecida hoje se baseia em estudos europeus, e é só quando o contato entre os dois povos se intensifica, no meio do século XIX, que essa linha de história começa a fazer parte da narrativa persa. Antes da assimilação, persas tinham uma tradição histórica que combinava mitos, lendas e fatos, passados com a tradição oral, com os textos do Zoroastrismo no Avesta² e, também, escritos em um livro chamado *Kwadāy-nāmag*. Este, que foi traduzido para o árabe e reescrito em versões tanto de prosa quanto de verso, foi, segundo Yarshater, a base do *Shahnameh* de Ferdowsi e de quase todos os livros que narram a história nacional pré-islâmica.

A partir disso, pilares importantes para a compreensão do imaginário persa se destacam. Nesta história, mitos, lendas e fatos compartilham um mesmo lugar de importância, e se misturam em uma narrativa única e coerente. Eventos mitológicos, que por vezes se assemelham aos gregos, são relatados da mesma maneira que acontecimentos reais de dinastias, reinos e conflitos.

“Longe de refletir uma busca por análise crítica, a história tradicional envolvia uma combinação de mito e lenda, fato e fantasia, maravilhas e sagacidades, preceitos morais e regras de conduta, exemplos de

² Avesta é o nome do conjunto de livros sagrados do Zoroastrismo. Seus textos datam de diferentes épocas e alguns, acredita-se, foram escritos pelo próprio fundador da religião, Zaratustra. À época da conquista grega foram dispersados, e reorganizados no período Sasânida, passando por diferentes versões e traduções.

heroísmo, lealdade, ambição, sacrifício e fragilidade humana, tudo bem revestido por uma fé inexorável, com o objetivo de instruir, entreter, edificar e apoiar o senso de identidade iraniana.” (Yarshater, 2004)³

1.3. DA PÉRSIA MEDIEVAL AO SÉCULO XX

Depois da ocupação árabe, persas ainda passam pelo domínio turco entre 1037 e 1219, e a cultura islâmica medieval segue em plena expansão. É neste período que surgem alguns dos grandes poetas iranianos, lembrados até os dias de hoje como principais nomes da literatura persa, como Farid-al-din Attar, autor de *Conferência dos Pássaros*, por exemplo, e Omar Khayyam, que nasce em 1048 e escreve seu famoso *Rubayyat*.

Em 1222, o Império de Gengis Khan conquista a maior parte do Oriente Médio e a Pérsia perde sua unidade política, ficando fragmentada e governada por mongóis e turcomanos. Mas é também durante este período da história que surgem outros poetas importantes, como Rumi e Hafez.

Só em 1500, com a ascensão do xá Ismail I, da dinastia Safávida, um novo Império Persa renasce, e vai, com o passar das gerações, cultivando e fazendo florescer a cultura iraniana da antiga Pérsia, em diálogo com o que viria a ser o Irã moderno. Ao longo dos anos, porém, o país ainda sofre uma invasão russa em 1664, e uma rebelião afegã violenta, que põe fim a dinastia safávida e dá seguimento às que viriam em seguida, como a do Nader Xá e a dinastia Zand.

Depois, sob a dinastia Qajar, que dura de 1779 a 1925, a região passa por tempos mais estáveis, mas torna-se cada vez mais dependente da economia de outros continentes. Com o crescimento industrial europeu, a Pérsia vai, de um em um, perdendo seus territórios, que mais tarde se tornariam países como o Azerbaijão, o Turcomenistão e o Uzbequistão.

Em 1914, em meio a expansão da exploração petroleira no país, estoura a Primeira Guerra Mundial. O Irã declara-se neutro mas, sem forças para manter sua autonomia, acaba envolvido no conflito, tomado pela Rússia ao norte e pelo Reino Unido ao longo da costa do Golfo Pérsico.

Entre 1921 e 1925, Reza Khan, que era oficial do exército persa, realiza e consolida um golpe de estado, tomando o poder dos Qajares com a ajuda dos ingleses, interessados no petróleo da região, e assumindo um novo nome dinástico: Pahlavi. É durante a sua dinastia

³ “Thus the traditional history, far from reflecting a search for critical acts, is a work which combines myth and legend, fact and fantasy, wonder and wit, moral precepts and rules of conduct, examples of heroism, loyalty, ambition, sacrifice, and human frailty in the clutches of an inexorable fate; and it aims to instruct, entertain, edify and bolster the sense of Iranian identity according to the Iranian worldview of the Sasanid Era”

que a Pérsia começa a se urbanizar e, até 1930, vários cinemas surgem em Teerã. Nesta época também nasce o Centro Educacional de Artistas de Cinema, fundado por Ovanes Ohanian.

Ohanian, em 1930, torna-se o primeiro iraniano realizando filmes, com *Haji Agha*, e *Abi, o Rabi*. Em 1932, Abdolhossein Sepanta lança o primeiro filme sonoro do Irã, *A Garota Lor*, e segue com produções baseadas em contos clássicos persas, eventos históricos e até sobre a vida do poeta Ferdowsi.

É também nos anos 30 que o país passa a ser chamado oficialmente de Irã, medida do xá baseada nas origens do povo persa e acatada pela comunidade mundial.

1.4. IRÃ E CINEMA NO IRÃ

Em 1941, com a Segunda Guerra Mundial em curso, o Irã é novamente invadido por Reino Unido e Rússia, envolvidos em questões petrolíferas na região. Com isso, o xá é forçado a renunciar em nome de seu filho, Mohammad Reza Khan. O governo de Mohammad vai, pouco a pouco, se tornando cada vez mais ditatorial, ao passo que investe largamente em modernização para o país. Direito de voto às mulheres, reforma agrária, nacionalizações, industrialização e educação em áreas rurais são alguns dos programas da reforma que foi chamada de “A Revolução Branca do Xá e do Povo”.

Enquanto isso, em 1949, Esmail Koushan e Farrokh Ghaffari criam a Sociedade Nacional de Cinema Iraniano, e organizam a Semana de Cinema, em que exibem filmes estrangeiros que influenciariam o desenvolvimento dos cineastas que vêm em seguida. Então, pelos anos 50 o cinema nacional começa a prosperar, com o surgimento das produtoras e a aceitação do público, mas também sob as limitações da censura e de uma política cultural cada vez mais fechada.

A essa altura, apresento Hamid Dabashi, que será, junto com Yarshater, meu guia durante esta pesquisa. Nascido em Ahvaz em 1951, Dabashi morou nos Estados Unidos por toda a vida adulta, e é, atualmente, Professor de Estudos Iranianos e Literatura Comparada na Universidade de Columbia, além de autor de inúmeros livros e artigos que se tornaram referências sobre o Irã, sua literatura, história, cultura, política e cinema.

Amigo do próprio Mohsen Makhmalbaf, Dabashi escreveu também dois livros sobre a pessoa e o trabalho de Mohsen, que me serão de muita valia nos próximos dois capítulos. Por ora, me atenho a sua publicação *Close-up: Iranian cinema, past, present and future*, de 2001, para entender um pouco do cenário do cinema no Irã dos anos 50 em diante.

Como Dabashi explica já na introdução de seu livro, o cinema no Irã, à época de sua infância, era a arte mais popular do país, e cada sala tinha seus próprios gêneros bem definidos, variando os preços de acordo com a localização, as cadeiras e o tipo de público do filme, que podia ser desde uma superprodução Hollywoodiana a musicais da Índia, filmes nacionais ou filmes de arte. Durante o verão, em Ahvaz, a noite era fresca, com vento, e os cinemas tinham espaços ao ar livre para sessões que juntavam toda a vizinhança. Para Dabashi, "poucos prazeres no mundo poderiam se comparar ao de assistir a um musical indiano durante uma noite fresca de verão, em um cinema a céu aberto". (Dabashi, 2001)

Segundo o autor, o mundo do cinema nessa época era como a janela para uma modernidade que os iranianos conheciam só de vista, à distância. Esse encontro entre a arte e o novo fez com que o cinema nacional tomasse formas cada vez mais significativas, expandindo-se para além de si mesmo e atravessando as vidas da população. Mesmo que seu surgimento venha do começo do século XX, foi só nos anos 60 que o cinema emergiu no Irã como forma de arte considerada realmente "séria", junto ao reflorescimento da literatura e poesia persas. Mas enquanto a palavra escrita não tinha alcance a nível internacional, por sua limitação linguística, o cinema, por outro lado, logo se expandiu e uma nova geração de artistas foi surgindo, sendo vista e celebrada tanto dentro do país quanto fora, e com cineastas como Daryush Mehrjui, Bahram Beizai, Amir Naderi e Masoud Kimiai, o Irã começa a atrair as atenções da crítica nos festivais de cinema. E assim a cultura persa, que para Dabashi sempre foi essencialmente verbal, sente na visualidade do cinema um momento de força especialmente potente.

Ao mesmo tempo, uma atmosfera pré-revolução começava a se formar. Os segmentos que se opunham a Rezah Pahlavi uniam-se mesmo com diferenças gritantes entre si: esquerda, liberais e muçulmanos tradicionalistas do Irã, todos lutavam contra as repressões do regime do xá, sob a liderança do aiatolá Ruhollah Khomeini.

É então que, com a revolução de 1979, o país derruba seu xá e se torna oficialmente república. Uma república islâmica, e sua autoridade máxima, o próprio Khomeini.

Nesse período pós-revolução, do começo dos anos 80 em diante, a chamada "Nova Onda" do cinema iraniano começa a alçar vôos, e a produção de filmes fica cada vez maior e mais constante, mesmo com as censuras do novo regime e a Guerra Irã-Iraque que durou toda a década. E é aí, neste momento, que entra a figura principal desta pesquisa, Mohsen Makhmalbaf.

CAPÍTULO 2 - MOHSEN MAKHMALBAF E A MAKHMALBAF FILM HOUSE

Mas Makhmalbaf não vinha sozinho, e nem surgiu do nada, flutuando em uma cestinha pelo rio. Então, vou aos fatos.

Depois da revolução de 1979, que começou contra as repressões do Xá e uniu esquerda, direita e religiosos, as vontades e crenças desses grupos voltaram a se dividir e, logo depois do alívio que veio com a queda do xá, veio a preocupação com um estado islâmico altamente tradicionalista e opressor. Com esta virada, universidades e escolas bilíngues foram fechadas, mulheres obrigadas a usar o véu, e os símbolos da modernidade, que remetiam ao ocidente, foram largamente reprimidos.

Mas como, afinal, um cinema nacional forte como o iraniano pôde surgir em momento tão delicado de crises, censuras e proibições? Quem me socorre com a resposta, ou ao menos com uma teoria, é mais uma vez Hamid Dabashi. Com seus livros *Makhmalbaf at large*, de 2008, e *Conversations with Makhmalbaf*, de 2010, seguirei ao longo deste e do próximo capítulo.

2. 1. UM NOVO CINEMA IRANIANO

Os grandes cinemas nacionais, que tiveram projeção mundial e ficaram gravados na história, foram, segundo Dabashi, frutos de um período de trauma em seus países. O neo-realismo italiano, por exemplo, que vai para o lado de fora dos estúdios e filma o vazio das cidades, sobras da guerra; o desastre nuclear do Japão, centro do cinema de Akira Kurosawa; a nouvelle vague francesa, depois do trauma social pelas atrocidades do país nas colônias africanas; o novo cinema alemão, depois do horror do nazismo; o formalismo russo, imediatamente após a revolução russa de 17... (Dabashi, 2008)

Para Dabashi, à semelhança com o cinema italiano pós-segunda guerra, o cinema iraniano só começa a se revelar com tamanha urgência depois da sangrenta revolução que culminou em 1979, e do começo da guerra Irã-Iraque que veio em seguida. O próprio Abbas Kiarostami, em entrevista de 1995, explica que, quando começou a fazer filmes, o Irã se encontrava em situação semelhante à da Itália depois da guerra, e que, como no neo-realismo italiano, sua maneira de contar histórias partia da vida comum, do dia-a-dia, em produções de baixos orçamentos e fora dos estúdios.

Então foi aí que, entre os anos 70 e 80, juntando-se aos nomes de Naderi, Mehrjui e Beizai, veio Abbas Kiarostami e, depois, Mohsen Makhmalbaf, Majid Majidi e Jafar Panahi.

Mesmo que o cinema iraniano já estivesse atraindo os olhares da comunidade internacional, foi no período mais traumático do país que ele emergiu como arte pulsante, revelando as profundas cicatrizes de sua terra e as muitas maneiras de lidar com elas.

2. 2. MOHSEN, MENINO

Então quando Mohsen Makhmalbaf nasce em Teerã, em 1957, sua vida é marcada por um período de mudanças cruciais para a formação de toda uma geração. Mas, agora, partirei da pequena esfera doméstica para compreender seus primeiros passos e a que rumos o levaram.

Filho do casamento que durou seis dias entre um pai que já tinha outras famílias e uma jovem mãe, enfermeira que trabalhava para sustentar a casa, Mohsen passou boa parte da infância sendo criado pela avó, que o levou pelo caminho da religião, e pela tia, que o ensinou a ler quando ainda bem pequeno.

Depois, com o novo casamento da mãe, Mohsen passa a conviver com o padastro, homem muito político e religioso, que apoiava a revolução e era seguidor de Khomeini. Hoje, quando pensa em retrospecto, Mohsen define essas três figuras como as grandes responsáveis por moldar seu caráter e sua forma de estar no mundo: a avó, pela religião e a infância regrada por seus preceitos, a tia, pela leitura e os livros, e o padastro, pela consciência política.

Morando em uma área pobre, vindo de uma família de poucos recursos, Mohsen precisa trabalhar desde criança e, até a adolescência, já havia passado por trezes empregos diferentes como aprendiz. Militando contra a ditadura do xá desde os 15 anos de idade, é preso aos 17, quando tenta desarmar um policial com uma faca. E na prisão permanece por 5 anos. Lá, Mohsen é torturado, e também lá lê todos os livros que pode ler.

Quando sai da cadeia, com o fim do reinado do xá e a consequente liberdade de seus presos políticos, Mohsen encontra a revolução que queria sendo feita, mas de maneira um tanto preocupante. Às voltas com a ideia de se tornar um escritor, trabalha em uma rádio, escreve peças e contos e começa a juntar outras pessoas interessadas em um grupo de leitura e publicação, de onde, mais tarde, sairiam escritores que se tornaram famosos no atual Irã.

2. 3. MOHSEN MAKHMALBAF E O CINEMA

Quando mora com a avó, Makhmalbaf segue uma vida de privações bem rígida, baseada nas doutrinas do Islã. Ainda menino, frequenta a mesquita todos os dias e, a época de começar o ensino médio, em 1972, entra para o seminário de Teerã, onde permanece por dois

anos. Até a juventude, Mohsen nunca havia assistido a um filme, fiel ao pensamento da avó de que os que iam ao cinema perdiam seu lugar no paraíso.

Um pouco antes de sua prisão, entre os 15 e 17 anos, Mohsen vai algumas vezes ao cinema, mas logo é preso e só volta a ter contato com os filmes que vinham sendo feitos depois de solto, em 1978. Segundo ele mesmo conta a Hamid Dabashi, em 1982, ano em que produzia roteiros para peças, Mohsen assiste a uma produção de Iraj Ghaderi, cineasta popular no Irã, mas se decepciona amargamente com o filme e percebe que, ao invés de escrever uma crítica, o melhor era fazer o seu próprio, como achava que devia ser. A partir deste momento, um mês depois Mohsen estava fazendo seu primeiro filme, *Tobeh Nasuh*, ou *O Arrependimento de Nasuh*.

E assim seguiu: *Du Cheshme Bisoo (Dois olhos cegos)*, em 1983, *Esteazeh (Fugindo do diabo para Deus)* em 1984, e *Baycot (Boicote)*, em 1985. Mas é com *Dastfroush (O mascate)*, de 1986, que o nome de Makhmalbaf começa a ser internacionalmente conhecido, para, em 1987, tornar-se famoso por *O Ciclista*, ganhador do prêmio de melhor filme no festival de Rimini, na Itália.

Daí, a cachoeira dos filmes só adensa: *Arousiye Khoban (Casamento dos abençoados)*, em 1988, *Tempo de amor*, em 1989, *Shabhaye Zayandeh-rood (As noites de Zayandeh-rood)*, em 1990, *Era uma vez, o cinema*, em 1991, *O ator*, em 1992, e *Salam Cinema (Salve o cinema)*, em 1993. A essa altura, o cinema de Makhmalbaf já desfruta de reputação mundial, presente em grandes festivais da Europa e vencedor de alguns prêmios. Mas os filmes que vêm em seguida, no ano de 1996, entram para a memória do cinema como símbolos de uma arte madura e quase sublime: *Nun va Goldun*, ou *Um Instante de Inocência*, e *Gabbeh*. Depois, em 1998, *Sokout*, ou *O Silêncio*, integra a tríade dos filmes que, nesta monografia, considerarei como suas obras-primas. Falarei deles com mais destaque à frente, no capítulo 3.

É também nestes anos mágicos, logo depois das gravações de 96, que Mohsen e sua família decidem embarcar em um projeto que mudaria suas vidas (e o cinema): a criação da Makhmalbaf Film House.

2. 4. SOBRE PEDALAR, APRENDER A COZINHAR, OLHAR A VIDA E FAZER FILMES

No ano de 1996, Mohsen era o cineasta mais ativo do Irã, com uma filmografia já bem extensa e 28 livros publicados. Em seu artigo *About Makhmalbaf Film House*, de 2000, Mohsen conta que foi nesse período que Samira, sua filha, anunciou o desejo de estudar cinema. Mohsen acreditava que a pior opção seria a de ir para uma universidade: nenhum

grande cineasta iraniano havia se graduado em cinema. Naderi e Beyzayi nunca frequentaram uma faculdade, Kiarostami estudou Artes Gráficas, Mehrjui estudou Filosofia, e Mohsen, afinal, passou na prisão o tempo em que as outras pessoas ganhavam seus diplomas.

Aqui, cabe trazer Werner Herzog, e lembrar da ocasião em que, em 2012, durante uma masterclass no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, o brilhante cineasta alemão foi categórico ao dizer que caso um jovem quisesse produzir filmes, a primeira coisa que devia fazer era fugir das escolas, arrumar sua mochila e partir em viagem. Além de ler: livros de histórias, contos, poemas, as ciências e tudo que fosse possível.

Mas Herzog não foi o único, e muitos outros artistas declararam coisas parecidas sobre suas carreiras, como Andrei Tarkovsky, que deixou claro que seus filmes não se encerram em si e nem buscam explicar nada, e sim estar no mundo para tocar algo do que está além, e até Hayao Miyazaki, que, no documentário *The Kingdom of Dreams and Madness*, menciona a importância de artistas que vivam o lado de fora, que observem as pessoas e a vida, que leiam sobre as coisas que lhes interessam para além de sua arte e o universo que a orbita. Ainda, quem também fala disso é Manoel de Barros, em *O livro das ignorâncias*:

Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber:

- a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca
- b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer
- c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos
- d) Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote, tem salvação
- e) Que um rio que flui entre 2 jacintos carrega mais ternura que um rio que flui entre 2 lagartos
- f) Como pegar na voz de um peixe
- g) Qual o lado da noite que umedece primeiro.

etc.

etc.

etc.

Desaprender 8 horas por dia ensina os princípios.

O assunto, da arte como caminho em comunhão com as coisas do mundo, ainda se estenderá ao próximo capítulo desta monografia, mas tudo indica que Mohsen tinha opinião um tanto semelhante, e logo viu a necessidade de inventar uma maneira para que Samira e quem mais se interessasse pelo trabalho do cinema pudesse dar prosseguimento ao tão fértil legado iraniano. E assim nasce a Makhmalbaf School Film.

Mas, ao avisar ao ministro da cultura do país que planejava treinar, durante quatro anos, uma turma de 100 alunos, Mohsen é vetado, sob a justificativa de que um cineasta a favor da democracia como ele já era perigoso o suficiente para o regime, e que mais cem iguais sairiam do controle da censura. Então os Makhmalbaf decidem começar a escola com oito pessoas, dentro de sua própria casa. Dos oito, três são filhos de Mohsen: Samira, Maysan e Hana, esta com oito anos de idade, além da esposa, Merziyeh, e alguns amigos da família.

A escola funcionava assim: durante pelo menos um mês, precisavam estudar e praticar apenas um tema, de 8 a 16 horas por dia. No currículo, criação de roteiro, direção, atuação, operação de câmera, montagem, captação e edição de som, decupagem, história do cinema, análise filmica, produção e economia do cinema. E não parava por aí. Para Mohsen, um artista não deve se fechar em círculo tão pequeno de interesses e ofícios. Por isso, o currículo também incluía pintura, fotografia, poesia, música, filosofia e antropologia, além de ciclismo, natação e patinação. Ainda havia o tempo dedicado às habilidades para a vida prática, e necessárias em sets de filmagem, como aprender a dirigir, a cozinhar, a viajar sozinho pelo exterior, a se locomover por áreas urbanas e se comunicar em outros idiomas.

Então, em um mês, por exemplo, todos deveriam treinar até serem capazes de pedalar 50km. Em outro mês, estudariam e praticariam todos os estilos de pintura. Depois, um mês seria dedicado a ouvir a música de diferentes regiões do Irã e entendê-la, então mais quatro meses na mesa de montagem, aprendendo como dar ritmo aos filmes...

Em artigo publicado em seu site em 2014, Mohsen afirma que o cinema tem dois aspectos: o técnico e o artístico. Para ele, é possível ensinar a técnica, mas não o aspecto poético da arte: "Para se transformar em uma árvore, é preciso que você seja primeiro uma planta. Se alguém é feito essencialmente de pedra, precisa primeiro se transformar para ser uma árvore. E a transformação não pode ser ensinada".

Enfim, ao final desses 4 anos, muitos filmes haviam sido feitos, como *A Maçã*, que rende à diretora, Samira, a época com 17 anos, um prêmio no Festival de Locarno, e outros, como *Rouzi Ke Zan Shodam (O dia em que me tornei mulher)*, de Merziyeh, *Rouzi Keh Khalam Mariz Bood (O dia em que meu tio ficou doente)*, de Hana, *Takhte Siah (O quadro-negro)*, de Samira, além do documentário *Como Samira fez 'O quadro-negro'*, de Maysan, que também é o responsável pela fotografia still e a edição dos outros filmes. Além disso, todos são assistentes de direção na gravação de *O Silêncio*.

Assim, da escola que também havia se tornado produtora, - a Makhmalbaf Film House - sete estudantes saem com seus métiers: um se torna câmera, outro, técnico de som, outro, diretor de arte, três diretores e um fotógrafo de still e editor.

Todos esses detalhes, que a primeira vista podem parecer triviais, apontam para um mesmo lugar. O modo de fazer cinema de Mohsen, Samira, Merziyeh, Maysan e Hana caminha junto com a vida e as coisas da vida, do labor e da percepção de uma beleza que está ali, é fruta baixa, basta que se estique a mão para pegá-la. Seus filmes vão buscar o mundo vivo, tangível, na simples ordem do real e de sua constante transmutação em outros mundos possíveis.

CAPÍTULO 3 - NAAN, O PÃO E A BELEZA

The traveler looked at the table,
 'What beautiful apples!'
 Life is pure ecstasy of solitude.
 The host asked:
 'Whats does "beautiful" mean?'
 -"Beautiful" means to interpret the forms lovingly and
 Love, only love
 Can acquaint you with the warmth of an apple;
 and
 Love, only love
 Took me to the vast expanse of lives, and
 Brought me to the possibility of becoming a bird.
 -'And as for the panacea of sadness?'
 'The pure sound of elixir gives you the cure.'

Sohrab Sepehri

Sohrab Sepehri foi um poeta e pintor iraniano, famoso entre os anos 60 e 70 e muito estimado por Makhmalbaf. Em 1966, Sepehri escreveu *O viajante*, que acompanha esta monografia desde as primeiras páginas. No poema, o andarilho passa por vales e morros, observa os caminhos e se comove com a beleza das coisas.

3.1. A BELEZA

Chego, aqui, ao lugar em que os dois capítulos anteriores se encontram. Procurarei, agora, compreender com mais clareza os elementos que fazem da obra de Makhmalbaf um cinema de tanto alcance. Como, afinal, esse iraniano, ou melhor dizendo, esses iranianos, concebem e criam beleza, onde colhem o sublime que colocam em seus filmes?

Para seguir adiante, tomarei como pontos de partida três filmes que, como mencionei há algumas páginas, são considerados por mim as três obras-primas de Mohsen. Foi interessante notar que, muito tempo depois de minha decisão pelos três filmes para pensar esta monografia, descobri que, para Hamid Dabashi, autor dos livros que foram minha principal base teórica, era também esta a tríade que representava o cinema de Makhmalbaf em sua melhor forma.

Mas para conseguir falar sobre isso mesmo com a enorme distância que há entre mim e o Irã, e para descobrir se essa distância mais ajuda ou atrapalha, ou nem um nem outro, contei com o auxílio de uma jovem curda, Shanga Kareem, que em breves conversas me fez entender algumas coisas importantes. Além disso, mantive a escolha por autores iranianos como principais autoridades sobre o tema, como uma maneira de alcançar o Irã do ponto longínquo de onde observo, e, afinal, chegar ao lugar em que quase todos, iranianos ou brasileiros, conseguem falar a mesma língua, e talvez se comover pelas mesmas coisas.

Primeiro, perguntei a Shanga, que vem da região da Suleimânia, quais, se houvessem, os elementos nos filmes dos Makhmalbaf que lhe despertavam um sentimento de familiaridade. Minha intenção era a de saber se o que nos chamava a atenção o fazia pelos mesmos motivos, e entender sobre aquela ideia de que a beleza dos filmes de Mohsen estava nas coisas mais simples de todas, na arrumação dos objetos e movimentos, sons e gentes. Shanga respondeu: “O pão, as frutas, as flores e os valores”. Resposta notável, que me fez perceber que era realmente por esse caminho que a pesquisa deveria ir. Conforme avançava sobre a estética iraniana, mais ficava claro que ela bebia na fonte do cotidiano, das coisas do dia, da percepção do momento como espaço fugaz de beleza. As coisas que podem ser tocadas e vistas, cheiradas e comidas, o figo e o pão, o som de um acorde só e os instantes que se repetem, sempre diferentes.

O pão no Irã, naan, aliás, é aquele disco de massa fina repleto de bolhas de ar, algumas estouradas, e pequenas manchas escuras de queimado. Quase um papel que pode ser dobrado e usado para embrulhar outras coisas. Shanga menciona o pão e provavelmente pode encontrá-lo em qualquer esquina, mas ainda assim ele lhe desperta a atenção, uma atenção específica, como se Mohsen, ao mostrar o tal pão na tela, o fizesse com precisão e cuidado terno, carregando-o como um dos vendedores de seu filme, ou os meninos pequenos dos filmes de Kiarostami, que andam, geralmente correm, pelas ruas alaranjadas, segurando o pão em mãos nuas.

Mas, afinal, aonde isso me leva? Explico. Aí estão os elementos que apontam todos para uma ideia principal: a da beleza como efeito, transformador e potente, que vem de praticamente qualquer lugar, partindo de temas ou objetos às vezes muito específicos, para alcançar algo que é total, capaz de atravessar subjetividades das mais variadas. Há que se considerar esses deslocamentos, e considerar também esse “não sei o quê” que funciona na arte de quase qualquer parte do mundo para tocar pessoas de quase qualquer parte do mundo.

Basta ver um exemplo simples: João Guimarães Rosa, que não se aproxima com o tema desta monografia, mas cuja obra é perfeita para explicar o conceito da arte que fala sobre

um universo único e restrito, mas que alcança indivíduos de todas os lugares, pelos temas, próprios do homem, e pela grandiosidade no que diz respeito à beleza. Pois não sou, não somos, vaqueiros, não trabalhamos na lida nem conhecemos a rotina dessa vida, mas a estória de um amor, ou a percepção da beleza de um riacho (ou da palavra 'riacho'), de um segundo de descanso, do pio do manoelzinho-da-crôa e do vôo da inhaúma, isso conseguimos conceber, o suficiente para, não raro, nos encantarmos também com as coisas de um mundo do qual fazemos parte. E é por isso que mesmo a literatura de Rosa, que tem particularidades de linguagem tão próprias, tão indivisíveis de saber-se brasileiro, foi ainda assim traduzida para tantos idiomas. Também nos filmes de Mohsen, pouco reconheço de objetos esteticamente familiares na tela, tampouco reconheço a língua ou os costumes como próximos, mas Shanga, por exemplo, os reconhece, e não está nisso o valor central deles. Apesar de acreditar que, em Shanga, a percepção destes objetos familiares produz um efeito outro, há o efeito que é maior, pois atinge tanto a mim, quanto Shanga, quanto um crítico de cinema da Cahiers ou uma jovem da Islândia.

É aí, neste efeito, que está a Beleza.

Há um texto breve que sintetiza alguns pontos dessa ideia: *A filosofia da composição*, de Edgar Allan Poe. Nele, Poe realiza um detalhado exercício de racionalização de seu famoso poema, *O corvo*, de 1845, e faz considerações sobre a estrutura, as intenções e a concepção de uma obra literária. Ele destaca a importância de um processo de planejamento formal do poema, com a definição de uma intenção e um epílogo, para que, só então, construa-se o enredo. Poe é categórico: o elemento mais importante na elaboração da intenção é a escolha de um efeito, e o efeito mais potente de todos é a beleza. "A Beleza é a única província legítima de um poema", diz. Para Poe, o prazer mais enlevante e puro vem da apreciação da beleza. Beleza que não representa, nunca, uma qualidade, mas sim um efeito.

Esse assunto se expande em *Esculpir o tempo*, de Andrei Tarkovsky. No livro, Tarkovsky fala sobre o que considera ser o único caminho possível da obra criativa, em que cada gesto se dá pela consciência de sua participação na natureza das coisas. O artista, para ele, deve ter fé, para que dê coesão a um sistema de imagens (e à sua vida). Esses momentos de consciência, que segundo Tarkovsky – e Poe – são de iluminação, podem ser chamados de "percepções instantâneas da verdade". Tarkovsky acredita que a função de sua arte não é expôr ideias, difundir concepções ou servir de exemplo, e sim preparar uma pessoa para essas iluminações e para a morte, arando e cultivando sua alma:

"Quando se estabelece uma ligação entre a obra e o seu espectador, este vivencia uma comoção espiritual sublime e purificadora. Dentro dessa aura que liga as obras-primas e o público, os melhores aspectos das nossas almas dão-se a conhecer, e ansiamos por sua liberação. Nesses momentos, reconhecemos e descobrimos a nós mesmos, chegando às profundidades insondáveis do nosso próprio potencial e às últimas instâncias de nossas emoções". (Tarkovsky, 1990, p.49)

A beleza aqui é, afinal, o que se pode ver nesses momentos de percepção, em que por alguns instantes o ser sabe-se parte da natureza do mundo e entrevê nela seu próprio enigma. Como um vislumbre do invisível que está guardado no visível.

Mas vou até os filmes de Makhmalbaf, para que essa busca fique mais acessível aos olhos.

3.2. UM INSTANTE DE INOCÊNCIA

Em *Um instante de inocência*, o policial que Makhmalbaf tentou desarmar aos 17 anos vai até sua casa e pede um trabalho. Seu desejo é atuar, mas o cineasta tem outra ideia: farão um filme que recrie a ocasião da luta entre os dois quando jovens e, para isso, o policial que queria ser ator deve escolher e treinar seu intérprete, enquanto o próprio Mohsen se incumbem de preparar um rapaz que fará seu papel. Há também uma menina, prima do jovem Mohsen, que faz a prima do velho Mohsen, e deve ajudar a distrair o guarda no momento certo.

O filme começa em tons urbanos: o policial andando sobre o trilho de trem, sua busca pela casa dos Makhmalbaf em Teerã, os primeiros testes para a escolha do elenco, a neve que cobre a cidade, os tons escuros das roupas... mas alguns detalhes entram pouco a pouco, mostrando a (re)invenção da imagem sobre o cenário ainda acinzentado. Das ruas comuns de Teerã, lugar onde os ensaios e a pré-produção são feitos, o filme passa para o interior de um "bazar".

Os bazares são como complexos comerciais no Irã, grandes mercados, instalados no interior de prédios que muitas vezes têm séculos de existência. Esses bazares foram por um bom tempo os pulmões da economia iraniana, onde tudo acontecia, e até hoje funcionam como organismos vivos, com suas praças, mesquitas, escritórios, túmulos, piscinas e hospedarias. A arquitetura de um bazar depende da época de sua construção, mas normalmente eles têm estrutura em arcos e iluminação natural, com claraboias e pequenas frestas em que os raios de sol podem entrar e produzir efeitos muitas vezes belíssimos, dependendo da hora do dia.

Em *Um instante de inocência*, a locação da filmagem com o jovem Mohsen e o guarda é um bazar de estreitas ruas e coberto por arcos brancos que, pelo horário, ainda está vazio de pessoas. Mas a luz já entra de esguelha pelas fendas do teto, e cresce em importância ao trazer para o quadro todo branco os primeiros sinais do sublime. Em dado momento, o jovem Mohsen deixa seu vaso de flor exatamente sob um curto feixe de luz que se projeta no chão do bazar. Ao voltar e não encontrá-lo, pergunta a um passante: “Você viu o raio de sol que estava aqui?”.

Mas entre arcos brancos, paredes caiadas de azul, crianças correndo com mochilas coloridas, pátios movimentados e filas do pão, as versões jovens de Mohsen e o guarda não pretendem nem conseguem cometer os mesmos erros de seus diretores. Para Dabashi, *Um instante de inocência* é uma confissão pública. Com este filme, Mohsen encontra meios de se redimir pelos erros da juventude, quando colocou sua militância e carreira a serviço da República Islâmica (Dabashi, 2008).

Para isso, *Um instante de inocência* modifica visualmente a percepção da realidade, e inventa em cima da autoridade do que é evidente: mudam-se os tempos, altera-se a narrativa e, uma vez que ambos estão livres, abre-se o espaço da imaginação criativa que se coloca entre os dois. Mohsen, então, revisita o acontecimento, renegociando como a realidade pode ser percebida. Como explica para seu jovem ‘eu’ enquanto caminham, Makhmalbaf quer recapturar sua juventude com a câmera.

“Como no cinema de Kiarostami, o cinema de Makhmalbaf em sua melhor forma costuma ser uma re-narração visual de um novo ângulo da realidade, uma re-narração que força a realidade a produzir modos alternativos de ser, perceber e significar. No caso de Mohsen, quando ele está em sua melhor forma, como em ‘Um momento de inocência’, nós sempre começamos com o real e antes que percebamos nós estamos seguindo-o para a verdade.” (Dabashi, 2008, p.120)⁴.

Nesta criação, a linha que separa (ou que une) fato de fantasia é tênue, toda hora atravessada por re-agenciamentos entre presente, passado e futuro. Mas não há, aí, a dicotomia já superada entre tradição e modernidade, ou ocidente e oriente: o que há é a negociação com a realidade, uma emancipação desse sujeito através de sua própria re-narração.

Existe nesse filme uma confusão criadora, em que as certezas devem sempre ser revistas para que se acompanhe o real e o “faz-de-conta”, juntos. É esta, para Dabashi, a

⁴ “Like Kiarostami’s, Makhmalbaf’s cinema at its best is visually renarrating a new angle on reality, a re-narration that forces reality to yield to alternative modes of being, perception, signification. In his case, and when when he is at his best, as in A Moment of Innocence, we allways begin with the real and before we know it we have followed him into the true”

marca do melhor do cinema iraniano pós-revolucionário: uma confusão criadora que revê fatos através de um caleidoscópio de tempos, sujeitos e significados.

Assim, temos a impressão, em *Um instante de inocência*, que Mohsen des-narra o tempo, ensaiando variações sobre o tema para alcançar o passado e modificar seu curso. Passado, presente e fábula se tocam e se encontram aos esbarrões, criando as condições para a invenção de sua própria lógica.

Então, no clímax do filme que está sendo feito e também do filme que assistimos, o jovem Mohsen anda até o guarda para assassiná-lo, carregando um disco de pão sobre o canivete. Enquanto isso, sua prima caminha um pouco mais a frente, para chegar antes e distrair o guarda perguntando as horas. O guarda mais velho, que acreditava que a menina que lhe perguntava as horas na juventude o fazia por estar apaixonada, entende, ao ver a versão jovem, que sua intenção era a de distraí-lo para ajudar Mohsen a desarmá-lo. Mas dessa vez também ele muda de planos, e avisa ao seu jovem ‘eu’ que, ao invés de oferecer à menina a flor que sua timidez o impedia de oferecer, deveria matá-la com um tiro assim que ela se aproximasse.

Na última sequência, do caminhar do jovem Mohsen e da menina até o guarda, o tempo se dilata. Ela se aproxima da câmera e pergunta as horas. O guarda hesita com a mão na arma, a menina repete a pergunta, espera. A menina está de frente para a câmera, o rosto claro de lado, descoberto, enquanto segura o véu preto por trás de si emoldurando-a. Uma mão entra pela esquerda do quadro, lhe oferece a flor, ao invés da arma. Outra mão entra pela direita, e oferece o pão, ao invés do canivete. A imagem congela, o tempo está suspenso.

3.3. GABBEH

“Vida é cor.

Amor é cor.

Homem é cor.

Mulher é cor.

Criança é cor”⁵

O tapete conhecido como gabbeh é, pela tradição das tribos nômades do sul do Irã, um objeto que conta suas vidas e histórias coletivas através de desenhos, tecidos a grossas linhas.

No filme homônimo de Makhmalbaf, um velho casal lava seu gabbeh no rio e rememora sua própria história de amor. Logo a história lembrada passa a seguir a narrativa do tapete, intercalando fragmentos que literalmente tomam vida e se repetem nas imagens da

⁵ Diálogo em “Gabbeh”.

tribo que acompanhamos, e que passam a ser contados por uma jovem, chamada também de Gabbeh. Gabbeh conversa com o casal idoso, lamentando-se pela proibição de seu pai de que vá viver com o homem que ama. Seu tio, já com certa idade, encontra uma jovem com quem se casa, e seguem-se as festas coloridas da tribo, enquanto as mulheres nunca param de tecer gabbehs e as crianças dançam. Esses acontecimentos, porém, não se narram de maneira trivial: costuram-se em camadas e a montagem torna cada vez mais evidentes os atravessamentos entre as histórias e as mágicas da forma.

Há uma sequência, no momento em que o tio de Gabbeh chega na escola da tribo e decide dar uma aula sobre cores, que demonstra definitivamente o trabalho de Mohsen com o formalismo visual e a fabulação sobre a realidade. A sala de aula é uma tenda e, sobre o chão alaranjado de poeira, as crianças estão sentadas repetindo matemáticas. O tio entra e, posicionado em frente a um quadro-negro, ele pergunta: “De que cor é isto?” e aponta para o fora de quadro, visto no plano seguinte com sua mão em primeiro plano e um campo de flores vermelhas ao fundo, longe. “Vermelho!” A mão faz como se juntasse um feixe de flores e, quando voltamos ao plano do tio, ele está segurando as flores na mão! “O vermelho das flores do campo”, ele diz, e continua “E de que cor é isto?”, apontando com a outra mão para um campo de trigo além do quadro. “Amarelo!”. E, como antes, coleta um feixe de trigo, que traz para o plano à frente do quadro-negro. “O amarelo dos campos de trigo!”, ele diz. Então o tio continua, e aponta para o céu, em outro plano, que lhe tinge uma mão de azul, “O azul do céu de Deus”. Depois, o reflexo da água, que molha a mão azul, e depois o amarelo do sol, que tinge a outra de amarelo, “O amarelo do sol que ilumina o mundo”. Então o amarelo e azul combinados, que se transformam no verde do capinzal que ele colhe em um feixe à mesma maneira dos outros. O último plano da cena é por si só a figura que sintetiza toda essa potência da invenção na estética do tangível: o homem a frente de um fundo verde escuro, um buquê de flores vermelhas à esquerda, outro de flores amarelas à direita e uma ramada de capim verde ao lado. As duas mãos levantadas, uma azul, outra amarela. Mágicas como essa se espalham por várias cenas do filme, como no momento em que uma menina joga um ovo para fora de quadro e, no plano seguinte, outra menina, em outro lugar, pega o tal ovo com a mão.

Em *Gabbeh*, cada quadro é uma combinação exata de cores e movimentos, o que resulta em um formalismo visual preciso e vibrante, que joga com a materialidade pulsante da vida. “Uma celebração sinfônica das cores, composições, formas, formatos e tons da realidade. É a história de um romance em busca da verdadeira essência da beleza nas vidas ásperas do povo nômade”. (Dabashi, 2008)

Assim, a estória de amor contada no filme segue o ritmo dessas tribos, que passam a vida caminhando entre planaltos, montando e desmontando acampamentos, tecendo tapetes e lavando-os nos rios pelo caminho, habitando lugares sem possuí-los e fazendo parte da paisagem como uma árvore o faz. Por isso, é também nas coisas terrenas, nos pés mergulhados na água, nas maçãs penduradas em árvores e no parto de um bezerro, por exemplo, que se vislumbra a beleza no filme. Beleza tátil, que nos leva ao invisível de si mesma.

Há uma passagem em especial que demonstra esse lugar da beleza como efeito e coisa participante das vida: o tio de Gabbeh chega à beira de um córrego e propõe à mulher que lá está lavando a louça, e que é um tanto mais nova que ele, que se casem. O diálogo que segue é simples e conciso. A mulher pergunta “Se você se zangar comigo, o que vai fazer?”, e ele responde: “Vou me recolher e recitar poemas”. Ela: “Quais poemas?” Ele: “Estou com sede, és água pura/Estou cansado, és energia.”. “Gostei do seu poema, vou me casar com você”, ela decide.

3.4. O SILÊNCIO

Em *O silêncio* encontramos o cinema de Mohsen Makhmalbaf em seu momento mais preciso: cada uma das imagens e cada um dos sons está em seu lugar exato, e não há nada que não deva estar ali.

Na história, contada à maneira de uma parábola, conhecemos Khorshid, um menino cego que mora com sua mãe. Os dois não conseguem pagar o aluguel da casa onde vivem, e todas as manhãs são acordados pelas batidas do senhorio à porta, que cobra a dívida e ameaça despejá-los.

Começamos o filme vendo a casa, de longe. Depois, um plano fechado da porta da casa, uma mão entra em quadro e bate: bo-bo-bo-bom. Um plano vazio, levemente amarelo. A mãe de Khorshid entra em quadro de baixo para cima, de costas, como levantando o corpo ao acordar. Vemos um lenço florido pendurado cobrindo metade do plano seguinte, a mão da mulher o alcança. As batidas na porta se repetem: bo-bo-bo-bom. Korshid se levanta, entrando no quadro vazio e levemente amarelo de cima para baixo, como no plano da mãe. Voltamos para ela ainda de costas, amarrando o lenço florido na cabeça em movimentos rápidos. A porta, de novo: bo-bo-bo-bom. Korshid se vira para a câmera, a mãe vai atender o senhorio. Khorshid liberta sua abelha de estimação do pote de vidro em que a mantém para dormir.

Depois, faz uma oração: “Querido Deus/ Meu querido e doce Deus/ Que a abelha volte em segurança para casa/ E que não se perca”.

Nesses primeiros minutos do filme, já estão ali o rigor e minimalismo estéticos que permanecerão ao longo de toda a história. Na sequência seguinte, em que mãe e filho vão ao mercado, vemos a bela composição dos rostos delicados das vendedoras, suas roupas e lenços muito coloridos e os discos de pão que seguram próximos de si. Khorshid então os escolhe pelo tato e pela voz das meninas, seguindo por uma trilha de moças com pilhas de pães, cestas de romãs e cerejas. Uma delas, que lhes vende todas as cerejas e que Khorshid reconhece pela pele suave, é Saadat, que o ajuda no caminho até o ônibus. Saadat colhe algodões para tampar os ouvidos de Khorshid e pede que não se distraia com vozes bonitas pelo caminho até o lugar em que deve descer. No ônibus, Khorshid ouve duas meninas recitando um poema de Omar Khayyam, e ensina que, para decorar com mais facilidade, deveriam fechar os olhos. No ponto, quem espera Khorshid é Nadereh, sua jovem amiga de roupas coloridas e unhas de pétalas, que o acompanha como um anjo-da-guarda. Logo entendemos que estamos seguindo uma rotina: Khorshid pega o ônibus todos os dias para ir ao trabalho, em uma fábrica de instrumentos musicais. Khorshid, que não vê, ouve extremamente bem, e é contratado para afiná-los. Mas também por ouvir extremamente bem, Khorshid se distrai com os sons que lhe chamam a atenção, e acaba se desviando do caminho até a fábrica. Quando passa por um grande bazar com Nadereh, por exemplo, banhado de luzes e cores, Khorshid segue a música no rádio de um homem que passa e logo se distancia dos passos de sua guia. Para encontrá-lo, Nadereh fecha os olhos, e segue os sons mais bonitos que consegue distinguir do grande conjunto de sons do mercado, exatamente como Khorshid faria. Ela caminha em direção a uma música que toca do lado de fora do bazar, e lá encontra Khorshid parado escutando-a.

É tanta a importância para Khorshid dos sons, e de que eles sejam bonitos, que o menino é capaz de analisar as diferenças no zumbido das abelhas e, a partir disso, dizer quais são os tipos de flores que elas polinizam. Assim, seus dias giram em torno das coisas que ouve e que lhe atraem e distraem, e assim vamos também, encontrando e seguindo o som de um ensaio de crianças na praça, do bater de asas dos pombos, da música do homem que entra no ônibus e das crianças que fabricam instrumentos de metal. Nossa percepção desses sons no filme é a todo momento condicionada à de Khorshid, e mantemo-nos, nós também, absortos nos lugares a que nos levam.

Mas, mesmo que a beleza das coisas seja percebida por Khorshid pelo som e o tato, para nós, espectadores, ela está ainda no que vemos, e todo o formalismo visual de

Makhmalbaf atinge em *O silêncio* ápice espartano, em que cada um dos objetos em cena está ali para contar a história de forma simples e precisa.

Na contação dessa história, Mohsen apresenta o personagem, mostra sua vida e seu problema e as coisas acontecem a partir dali. Por isso Hamid Dabashi a caracteriza como uma narrativa parabólica, ainda mais do que os outros dois filmes anteriores. Em *O silêncio*, como em uma fábula, tempo e espaço estão sujeitos à modulação de uma outra lógica, própria de sua história. Quando adentramos no mundo d'*O silêncio*, a textura quase litúrgica das imagens logo nos avisa que não estamos mais sob a ordem do comum: “O tempo não é mais temporal, o espaço não é mais topográfico. Somos coreografados pelo tempo visual e levados à uma zona de transição entre dia e noite, como um crepúsculo desse recital imaginado.” (Dabashi, 2008).

3.5. O VISÍVEL DO INVISÍVEL

Nos filmes de Makhmalbaf, e principalmente na tríade de 1996 e 1998, há duas características específicas, as quais Hamid Dabashi chamou de “simplicidade gnóstica” e “minimalismo ascético”.

Simplicidade gnóstica, a partir do momento em que suas sequências estão preocupadas com a beleza no que pode ser visto, no que está ali ao alcance, muitas vezes comum, mas que carrega dentro de si caminhos para transcender essas primeiras percepções. Nessa organização simples do mundo e dos planos, não esperamos conhecer as coisas por sua racionalização, mas pelo pensamento intuitivo que passa pelos sentidos e pelo espírito.

Minimalismo ascético, porque Mohsen esvazia a tela de todas as imagens supérfluas, todas as ansiedades visuais e sonoras. Resta o que deve estar ali, como percepção e recriação do mundo. “Purificam-se” os planos e as narrativas, até que fiquem apenas os meios de contar a história pelas formas mais bonitas. Como na prática asceta, em que purifica-se o corpo para que se alcance a purificação da alma.

Aqui, não se há de esquecer que, desde suas origens, a arte persa caminha pelos terrenos da transcendência nas coisas tangíveis, e seria possível mencionar vários nomes da literatura e da cultura iraniana que se relacionam com o ascetismo do cinema de Makhmalbaf. Há a poesia sufí de Suhrawardi e de Rumi, e os rubayat de Omar Khayyam, por exemplo, mas basta observar a obra do próprio Sepehri que, como contei há algumas páginas, é um dos poetas preferidos de Makhmalbaf, para perceber como dialoga com os filmes de Mohsen em suas inclinações pela simplicidade gnóstica.

Esta percepção, da materialidade das coisas e seus momentos efêmeros, está no cerne da arte iraniana em sua literatura, poesia e pintura. Até na arquitetura, por exemplo, que preza pelas breves horas em que o sol entrará por determinadas frestas e produzirá suas projeções no interior das construções.

Na tradição persa, a natureza está mais para um jardim, lugar ocupado pelo homem, onde se encontram as maçãs, a água fresca e o festejo, e que não se dissocia da vida comum. Nesse sentido, o vislumbre da beleza nas coisas do mundo funciona à maneira dos satoris do budismo: são estados breves de iluminação, em que se compreende algo de além do que se vê, o transcendente. A beleza de uma árvore, por exemplo, não está apenas nela mesma, mas no que deixa entrever de seu enigma. Como se, ao vê-la, o observador pudesse perceber a natureza da qual também faz parte, e o sagrado que compartilham.

Tais acontecimentos, que comumente não duram mais que poucos instantes, são, segundo o próprio Makhmalbaf, o que ele almeja encontrar em seus filmes, em uma constante busca pelo mistério do momento e a inocência do instante. Vale aqui a lembrança de uma passagem do livro de Hamid Dabashi em que o autor pergunta a Makhmalbaf quem são seus heróis, e a resposta faz uma síntese dos caminhos do cinema de Mohsen:

'Primeiro, foi o Ali', ele disse, se referindo ao primeiro Imam, conhecido por sua retidão de valores. 'O eterno asceta', Makhmalbaf observou. E seguiu: 'Depois foi Che Guevara, o eterno rebelde. E depois Einstein, Cristo, e Buda. Mas agora, meus heróis são as crianças pequenas, no máximo até chegarem ao primeiro ano da escola - exatamente antes de começarmos a educá-las. As crianças são as verdadeiras criaturas do momento. Elas não têm tempo para pensar em ódio, e encontram a felicidade pelas razões mais modestas'. (Dabashi, 2008)

Nesse momento, é quase impossível não lembrar de Stan Brakhage e seu *Metáforas da visão*, em que pede que imaginemos um olho não governado pelas leis da perspectiva e os preconceitos da lógica. Um olho que precisa reconhecer cada coisa que encontra pela própria percepção. Lembro também, de novo, de um poema de Manoel de Barros, do livro *Poemas Rupestres*:

Canção do ver

Por viver muitos anos dentro do mato
moda ave
O menino pegou um olhar de pássaro -
Contraíu visão fontana.
Por forma que ele enxergava
as coisas por igual
como os pássaros enxergam.
As coisas todas inominadas.
Água não era ainda a palavra água.

Pedra não era ainda a palavra pedra.
 E tal.
 As palavras eram livres de gramáticas e
 podiam ficar em qualquer posição.
 Por forma que o menino podia inaugurar.
 Podia dar às pedras costumes de flor.
 Podia dar ao canto formato de sol.
 E, se quisesse caber em um abelha, era só
 abrir a palavra abelha
 e entrar dentro dela.
 Como se fosse infância da língua.

Ainda falando sobre isso, apresento Youssef Ishagpour. Nascido nos anos 40 em Teerã, Ishagpour é autor de diversos ensaios sobre cinema, que vão de Visconti a Ozu e Orson Welles. No livro *O real, cara e coroa*, o escritor pensa as fotografias e o cinema de Abbas Kiarostami, mas suas considerações são essenciais para que se capture um pouco do espírito da arte do Irã, como pode ser percebido nesse trecho:

“A abstração metafísica que tinge, ao que se diz, a espiritualidade iraniana, com sua porção de irreal, de distanciamento, talvez provenha dessa elevação, como se o mundo fosse desde já uma imagem imaterial, suspensa um pouco mais alto, diante de sua própria imaterialidade. (...) Essa metamorfose do mundo em sua imagem, eternizando sua beleza revelada na contemplação, transforma o aqui em um alhures que não é o além de um outro mundo, mas o aqui mesmo na luminosidade de sua aparição, em sua abstração material”. (Ishagpour, 2001)

Agora retomo, por último, os agenciamentos entre a realidade e sua invenção, descritos principalmente no subcapítulo que analisa *Um instante de inocência*. No início dessa monografia se falou que a recriação e a combinação de fatos e fantasias foi, por muito tempo, a principal forma de se contar a história do povo iraniano. Não pretendo, com isso, dizer que são características únicas dessa cultura, uma vez que seria muito difícil encontrar algum povo que não lide com a (re)invenção de sua própria história desde que começou a contá-la. Mas, ainda assim, acredito ser importante ressaltar esse elemento que, de tão amplamente enraizado na cultura persa, tornou-se um dos mais fortes elementos desse cinema iraniano pós-revolução de que falamos.

Nesse cinema, ou, para ser mais específica, nos três filmes que trouxe para a pesquisa, os efeitos que conseguem atingir tanto a mim, quanto Shanga, quanto um crítico da Cahiers e uma menina comum da Islândia, por exemplo, vêm então por dois afluentes principais: a fabulação no real, capaz de criar e re-criar mundos, e a beleza da forma, da cor, dos objetos, da luz e dos sons, os momentos e movimentos precisos que compõem uma imagem e contam uma história.

CONCLUSÃO

“_Onde está a fonte?

_Onde você ouviu o som da água.”⁶

Ao começar essa pesquisa, fui até a história do povo persa, para entender de onde vinham as pessoas, o imaginário e as imagens que se colocavam nos filmes de Mohsen Makhmalbaf. Depois, passei pelo cinema do Irã, para compreender o que estava sendo feito antes de Makhmalbaf e como isso contribuiu para que seu cinema viesse ao mundo. Então, apresentei elementos da vida do cineasta que também participaram de sua formação: a religião, as leituras, o trabalho desde muito cedo, a luta política e a prisão. Daí, expus seus primeiros passos na aventura de fazer filmes, e cheguei ao momento em que a família Makhmalbaf cria sua própria escola de cinema.

Nesse momento, me detive a analisar como ela funcionava, o que se aprendia e como se aprendia, pois sabia que essa maneira de fazer filmes me levaria aos próprios filmes, seus temas, histórias e importâncias. Percebi, enquanto ouvia o próprios Mohsen, Maysan e Marziyeh contarem sobre a Makhmalbaf Film House durante um encontro em 2015 no Festival de La Rochelle, que estava ali a chave para entender por que seus filmes eram como eram. Ali estava a preocupação com as coisas simples e tangíveis, as coisas da vida, elas mesmas, que precisavam, de acordo com o currículo da escola, ser aprendidas para se começar a gravar filmes. E depois, ali estava também a preocupação com a técnica bem executada, e o estudo diligente das outras formas de arte que trazem para o cinema ainda mais potência e efeito. O que chama a atenção nessa escola que se tornou produtora é, justamente, a ideia simples de que fazer cinema não se aproxima, para eles, dos moldes da indústria cinematográfica. Fazer cinema, para os Makhmalbaf, se assemelha muito mais a um trabalho comum, como o de um sapateiro, em que cada filme é feito como peça de artesanato, um objeto pensado, repensado e criado com precisão para que cor, forma, textura, som e movimento estejam todos exatos onde devem estar para contarem a história. Durante a fala de Mohsen, nesse mesmo encontro, há uma coisa interessante que ele diz, quando menciona seu apreço pela beleza nas coisas da vida comum. Mohsen conta sobre as cerimônias de casamento no Irã, em que noivo e noiva devem prometer que nunca deixarão um ao outro passar fome ou sede. Além disso, ambos se comprometem, nas palavras de Mohsen, "to always make it beautiful".

⁶ Diálogo em “Gabbeh”.

Em seguida, apresento a questão que vinha tomando fôlego desde o início da pesquisa: como o cinema de Makhmalbaf atinge a mim, ao público iraniano e as pessoas do mundo, em seus tempos e espaços?

Passo para a beleza como momento de iluminação, em que descobrimos por frestas no visível o enigma do invisível. E afinal, chego aos três filmes principais dessa monografia.

Em *Um instante de inocência*, temos a invenção do real em toda sua força, as recriações de narrativas e mundos, tão presentes no cinema iraniano. Além disso, está ali também a estética da beleza nos instantes, nas cores fortes das roupas sobre o branco, nas faixas de luz que entram pelos arcos, nos movimentos e no tempo dos movimentos. Em “*Gabbeh*”, encontro a fábula contada pelas formas e mágicas do filme, o formalismo visual em todo seu esplendor e liberdade criadora. Em *Gabbeh* está a materialidade da vida e das coisas que acontecem entre um acampamento e outro, entre o começo de uma história de amor e o amor já antigo que se rememora. Em *O silêncio*, chego ao rigor dos planos, a precisão da narrativa que conta uma história simples: um menino e os sons.

Ao pensar os três filmes juntos, encontro na proposição de Hamid Dabashi nomes para dois elementos importantes: o minimalismo ascético e a simplicidade gnóstica. Com isso em mente, volto a arte do Irã para buscar em suas fontes a importância do momento de percepção das coisas terrenas, palpáveis.

No final dessa pesquisa, vejo que encontrei algumas respostas, mas cada uma delas me leva a mais questões por entender. Mohsen Makhmalbaf prossegue fazendo filmes, e há também uma nova geração de cineastas iranianos que já despontou, como Samira, Hana, Marziyeh e Bahman Ghobadi, por exemplo, que continua inventando e contando histórias por caminhos bonitos.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Livro Sexto. Portugal: Assirio & Alvim, 2014.
- BARROS, Manoel de. Poesia completa. São Paulo: Leya, 2010.
- BERNARDET, Jean Claude. Caminhos de Kiarostami. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- BRESSON, Robert. Notes sur le cinématographe. França: Gallimard, 1995.
- DABASHI, Hamid. Conversations with Mohsen Makhmalbaf. Índia: Seagull Books: 2010.
- _____. Makhmalbaf at Large. Reino Unido: I.B. Tauris, 2008.
- _____. Close-up – Iranian Cinema, Past, Present, and Future. Reino Unido: Verso, 2001.
- CLIFFORD, James. A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- GOMBRICH, Ernst H. A História da arte. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GONÇALVES, Marco Antonio. O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- GONÇALVES, Ricardo. Textos budistas e zen-budistas. São Paulo: Pensamento, 1999.
- HERZOG, Werner. Caminhando no gelo. São Paulo: Paz e terra, 2005.
- ISHAGHPOUR, Youssef. O real, cara e coroa. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- KHAYYAM, Omar. Rubayat. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1999.
- NITOBÉ, Inazo. Bushido - The soul of Japan. Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1969.
- PERSIAN Miniatures. A picture book. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 1940.
- POE, Edgar Allan. Poemas e Ensaio. São Paulo: Globo, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RYAN, R.S. Prescott. In Praise of Rumi, EUA: Homhm Press, 1989

SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SEPEHRI, Sohrab. *A selection of poems from The Eight Books*. Tradução por Bahiyeh Afnan Shahid. EUA: Balboa Press, 2013.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

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

ARTIGOS E ENTREVISTAS

AUFDERHEIDE, Pat. *Real life is more important than cinema - An interview with Abbas Kiarostami*. In: *Cinéaste*, Vol. 21, No. 3 (1995), pp. 31-33.

COSTA, Fernando Morais. *Som no cinema, silêncio nos filmes - o inexplorado e o inaudito*. 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação), Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2003.

KHOSROWJAH, Hossein. *Unthinking the National Imaginary. The singular cinema of Abbas Kiarostami*. University of Rochester Rochester, New York. 2010.

LABAKI, Amir. *Diretor filma o silêncio (artigo sobre o filme)*. In: *Folha de São Paulo*, 17 de outubro de 1998.

MAKHMALBAF, Mohsen. *Mohsen Makhmalbaf note on his life*. Disponível em: <<http://www.makhmalbaf.com/?q=article/mohsen-makhmalbaf-note-on-his-life>> Acesso: 17 de março de 2016.

MAKHMALBAF, Mohsen. *About Makhmalbaf Filme House*. Disponível em: <<http://www.makhmalbaf.com/?q=mfh>> Acesso: 17 de março de 2016.

O'KANE, Bernard. *Text and Paintings in the al-Wāsiṣī Maqāmāt*. In: *Ars Orientalis*, Vol. 42. 2012.

PINTO, Ivonete. *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.

ROUCH, J., COLLEYN, J.-P., MORIN, E., & PIAULT, M.-H. Jean Rouch - cinéma et anthropologie. Paris : Cahiers du cinéma. 2009.

YARSHATER, Ehsan. Iran II - Iranian History (1) Pre-Islamic Times. Enciclopaedia Iranica, 2004. Disponível em: <<http://www.iranicaonline.org/articles/iran-ii1-pre-islamic-times>> Acesso: 17 de maio de 2016.

_____. Iran: A Chronological Table of Events. Enciclopaedia Iranica, 2004. Disponível em: <<http://www.iranicaonline.org/articles/iran-ii3-chronological-table>> Acesso: 17 de maio de 2016.

_____. Iran III. Traditional History. Enciclopaedia Iranica, 2004. Disponível em: <<http://www.iranicaonline.org/articles/iran-iii-traditional-history>> Acesso: 17 de maio de 2016.

Rencontre autour du cinéma de la Famille Makhmalbaf.

Vídeo gravado no dia 29 de junho de 2015, em La Rochelle. Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/x3hg1r5_rencontre-autour-du-cinema-de-la-famille-makhmalbaf-1-3_shortfilms> Acesso: 18 de março de 2016.

ANEXO**FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES CITADOS**

A garota Lor (Dokhtare Lor Ya Irane Druz Va Emruz), Irã/Índia, 1933.

Direção: Abdolhossein Sepanta e Ardeshir Irani.

Roteiro: Abdolhossein Sepanta.

Elenco: Sohrab Poori, Roohangiz Sejad, Abdolhossein Sepanta.

150 min. P & B (mudo).

A Vaca (Gaav), 1969, Irã.

Direção: Dariush Mehrjui.

Roteiro: Dariush Mehrjui, Gholam-Hossein Saedi.

Elenco: Ezzatollah Entezami, Mahmoud Dowlatabadi, Parviz Fanizadeh, Jamshid

Mashayekhi, Ali Nassirian, Esmat Safavi, Khosrow Shojazadeh, Jafar Vali.

100 min. P&B.

Tobeh Nasuh (O Arrependimento de Nasuh), 1983, Irã.

Roteiro e Direção: Mohsen Makhmalbaf.

Elenco: Farajolah Salahshour, Mohammad Kasebi, Esmat Makhmalbaf, Behzad Behzadniya.

100 min. Cores.

Du Cheshme Bisoo (Dois olhos cegos), 1984, Irã.

Roteiro e Direção: Mohsen Makhmalbaf.

Elenco: Mohammad Kasebi, Majid Majidi, Reza Cheraghi, Habib Valinezhad, Ghasem

Kharrazani, Esmat Makhmalbaf, Fatemeh Meshkini.

102 min. Cores.

Estezeh (Fugindo do diabo para Deus), 1984, Irã.

Roteiro e Direção: Mohsen Makhmalbaf.

Elenco: Mohammad Kasebi, Majid Majidi, Morteza Masaeli, Ali Derakhshi, Mohammad

Takhtkeshiyan, Massoud Ghandi.

89 min. Cores.

Baycot (Boicote), 1986, Irã.

Roteiro e Direção: Mohsen Makhmalbaf.

Elenco: Majid Majidi, Mohammad Kasebi, Zohreh Sarmadi, Ardalán Shoja-Kaveh, Saeed

Kashan-Fallah, Esmaeel Soltaniyan, Bahman Rouzbehani, Ali-Akbar Yeganeh.

95 min. Cores.

Dastforoush (O mascate), 1987, Irã.

Roteiro, Direção e Edição: Mohsen Makhmalbaf.

Elenco: Zohreh Sarmadi, Esmaeel Soltaniyan, Mohammad Talaie, Somayyeh Ebrahimi, Maryam Shirazi, Esmat Makhmalbaf, Morteza Zarrabi, Mahmoud Basiri.

90 min. Cores.

O Ciclista (Bicycleran), 1987, Irã.

Direção e Roteiro: Mohsen Makhmalbaf.

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

95 min. Cores.

Arousiye Khoban (Casamento dos abençoados), 1989, Irã.

Direção, Roteiro e Edição: Mohsen Makhmalbaf.

Elenco: Mahmoud Bigham, Roya Nownahali, Mohsen Zehtab, Hossein Moslemi, Ebrahim Abadi, Iraj Saghiri, Esmat Makhmalbaf, Hossein Hossienkhani, Ameneh Kholdebarin.

70 min. Cores/P&B.

Shabhaye Zayandeh-rood (As noites de Zayandeh-rood), 1990, Irã.

Roteiro, Direção e Edição: Mohsen Makhmalbaf.

Elenco: Manochehr Esmaeeli, Mozghan Naderi, Parvaneh Gowharani, Zeinab Rahdari, Mehrdad Farid, Mohsen Ghasemi, Afsaneh Heidariyan, Nahid Rashidi, Maryam Naghib.

100 min. Cores.

Tempo de amor (Nobat e Asheghi), 1991, Irã /Turquia.

Direção e Roteiro: Mohsen Makhmalbaf.

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

75 min. Cores.

Era uma vez, o cinema (Naseredin Shah Actor e Cinema), 1992, Irã.

Roteiro, Direção e Edição: Mohsen Makhmalbaf

Elenco: Ezzatollah Entezami, Mehdi Hashemi, Mohammad-Ali Keshavarz, Akbar Abdi, Fatemeh Motamed-Arya, Dariush Arjmand

92 min. Cores/ P&B.

Honarpisheh (O ator), 1993, Irã.

Roteiro, Direção e Edição: Mohsen Makhmalbaf

Elenco: Akbar Abdi, Fatemeh Motamed-Arya, Mahaya Petrosiyan, Hamideh kheirabadi, Parvin Soleimani, Hossein Panahi.

86 min. Cores.

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

Direção e Roteiro: Mohsen Makhmalbaf.

Elenco: Shaghayeh Djodat, Feizola Gashghai, Maryam Keyhan, Mohsen Makhmalbaf.

78 min. Cores.

Gabbeh (Gabbeh), 1996, Irã.

Roteiro, Direção, Edição, Design de som: Mohsen Makhmalbaf

Elenco: Abbas Sayyahi, Shaghayegh Jowdat, Hossein Moharrami, Roghayyeh Moharrami, Parvaneh Ghalandari.

72 min. Cores.

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

Direção e Roteiro: Mohsen Makhmalbaf.

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

Rouzi Keh Khalam Mariz Bood (O dia em que meu tio ficou doente), 1997, Irã.

Direção e Roteiro: Hana Makhmalbaf.

Elenco: Sara Saghari Saz, Zahra Saghari Saz, Abolfazle Saghari Saz, Asghar Meshkini. Mahbobeh Meshkini.

24 min. Cores.

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

Direção e Roteiro: Mohsen Makhmalbaf.

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

76 min. Cores.

A Maçã (Sib), 1998, Irã / França.

Direção: Samira Makhmalbaf.

Roteiro e Montagem: Mohsen Makhmalbaf.

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

86 min. Cores.

Roozi khe zan shodam (O dia em que me tornei mulher), 2000, Irã.

Direção: Marzieh Meshkini.

Roteiro: Mohsen Makhmalbaf, Marzieh Meshkini.

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

78 min. Cores.

Samira cheghoneh 'Takhté siah' rol sakht (Como Samira fez 'O quadro-negro'), 2000, Irã.

Direção: Maysam Makhmalbaf

76 min. Cores.

O quadro-negro (Takhté Siah), 2000, Irã / Itália / Japão.

Direção: Samira Makhmalbaf.

Roteiro: Mohsen Makhmalbaf e Samira Makhmalbaf.

Elenco: Said Mohamadi, Behnaz Jafari, Bahman Ghobadi, Mohamad Karim Rahmat.

85 min. Cores.

The Kingdom of Dreams and Madness, (Estúdio Ghibli, reino de sonhos e loucura), 2013, Japão.

Direção: Mami Sunada

Elenco: Hayao Miyazaki, Toshio Suzuki, Isao Takahata.

118 min. Cores.