



11'09''01 SEPTEMBER 11: ALTERIDADE CULTURAL NO REALISMO CRÍTICO DE SAMIRA MAKHMALBAF

Roberto Aparecido **TEIXEIRA**¹

Rafael Wellington **BOTARO**²

Resumo: Buscaremos analisar o narrador-social de um dos curtas-metragens que compõe, junto com outros dez, o filme *11'09''01 – September 11*. Observando o trabalho da diretora Samira Makhmalbaf, nossa análise sugere que a diretora iraniana, por meio de sua narrativa neorrealista envolvendo os acontecimentos na Ilha de Manhattan, nos proponha uma indagação bastante relevante: quem vai pagar a conta da reação do Oriente aos mandos e desmandos do Ocidente? Para responder a tal questão, Samira Makhmalbaf nos transporta ficcionalmente ao cotidiano de um grupo de afegãos refugiados no Irã.

Palavras-chave: cinema iraniano, Samira Mahkmalbaf, Afeganistão, alteridade.

[...] O choque entre Cultura e cultura, entretanto, já não é mais simplesmente uma batalha de definições, mas um conflito global. É uma questão de política real, não apenas de políticas acadêmicas. Não é apenas uma contenda entre Stendhal e Seinfild, ou entre aqueles indivíduos rabugentos nos departamentos de Inglês que estudam finais de versos de Milton e os jovens sujeitos brilhantes que escrevem livros sobre a masturbação. Esse choque é parte da forma que assume a política mundial no novo milênio.

Terry Eagleton

15

Introdução

Antes do início dos curtas, o filme traz um letreiro de tela nos indicando que se tratam de “11 pontos de vista que expõe sua consciência subjetiva. Total liberdade de expressão”. Entretanto, nem por isso os 11 curta-metragens estão totalmente desconectados entre si. A amarração entre eles se realiza justamente pelas diferentes conseqüências que o ataque ao WTC provocou na vida dos indivíduos e seus grupos sociais, sejam eles orientais ou ocidentais, periféricos ou centrais em relação ao desenvolvimento econômico mundial. Isso nos permite indagar como a universalidade do capitalismo como forma de produção e organização da vida social atravessa e

¹ Mestrando em Ciências Sociais e membro do Grupo de estudos e pesquisa em Cinema e Literatura pela FFC da Unesp de Marília.

² Graduando em Filosofia e membro do Grupo de estudos e pesquisa em Cinema e Literatura pela FFC da Unesp de Marília..



recompõe contextos particulares.

No início do filme, ainda sob o efeito dos créditos iniciais, vemos a imagem gráfica de um grande relógio, cujo fundo vazado reproduz a figura de um céu noturno. O efeito parece buscar a construção inicial de uma metáfora espaço-temporal que agrega as visões em torno da própria pluralidade de pontos de vista que se almeja atingir – o universal é o plural. Num momento posterior, o plano se abre e nos deparamos com uma série sucessiva de relógios elaborados graficamente da mesma forma, porém, sugerindo agora o estilhaçamento de fato da proposta inicial. Os relógios trazem também novos detalhes de fundo. Cada um incorpora em seu fundo chapado um pedaço do planisfério. É o indicativo de onde emergirão as 11 visões sobre o ataque ao WTC - World Trade Center e o momento em que o nome do filme é apresentado ao espectador.

Em mais uma transição, que será recorrente na introdução dos 11 curtas-metragens e ainda sob a utilização de imagens gráficas computadorizadas, um planisfério toma toda a superfície da tela. É como se o filme tentasse recuperar a metáfora da totalidade inicialmente sugerida pelo grande relógio. No planisfério, uma luz vermelha brilha na baía de Manhattan, local do ataque ao WTC, ao mesmo tempo em que o país de origem de cada diretor é marcado no mapa por um preenchimento branco de onde emana uma espécie de efeito gráfico de ondas, comum nas imagens cinematográficas de radares. A sugestão é aparentemente simples: a luz vermelha sobre Manhattan é o símbolo da tragédia, e as ondas informam de onde vem a representação sobre o fato. O local e o global se deparam duplamente na imagem do planisfério, como *locus* do fato e das representações. Separados pelas localidades específicas, estão unidos pela ideia de um mundo globalizado.

16

SAMIRA MAKHMALBAF

Iran

Quem vai pagar a conta?

A diretora iraniana por meio de sua narrativa neo-realista envolvendo o *11 de setembro* nos propõe uma indagação bastante relevante. Quem vai pagar a conta da reação do Oriente aos mandos e desmandos do Ocidente? Para responder a tal questão, Samira Makhmalbaf nos transporta ficcionalmente ao cotidiano de um grupo de afegãos refugiados no Irã.



A primeira imagem que nos é apresentada é a de um grupo de homens e crianças perfilados ao redor de um poço. Um contra-luz sem a utilização de filtros transmite a percepção da aridez do local. Isso já nos permite imaginar que a preocupação realista de demonstração das condições de vida suplanta um possível desejo de perfeição técnica. Na sequência, um dos homens aparentemente mais velhos do grupo começa a puxar uma corda ligada a um mecanismo inicialmente ocultado. Por meio de um *plano-sequência*³, o narrador vai aos poucos revelando que se trata do trabalho de retirada de água do poço. A câmera para por um instante, oferecendo-nos um close da roldana e posteriormente deslocando o foco para o fundo do poço. Durante o close, podemos observar que a roldana está fixada a um tronco por um pequeno emaranhado de cordas e tecidos desgastados. Esse pode ser um indício da precariedade de condições nas quais se encontra o próprio grupo de afegãos.

A composição geral da sequência visa demarcar ao espectador a importância do poço na vida comunitária. Algumas proposições de caráter simbólico podem ser apontadas. O narrador pode estar nos sugerindo que tais sujeitos encontram-se em termos econômicos no limite, haja vista que o poço está secando. Ainda em termos simbólicos, podemos interpretar o plano-sequência que vai dos homens ao “fundo do poço” como uma metáfora da própria condição social do grupo.

Um corte seco e algumas falas demonstram que a água do poço serve a confecção de tijolos para construção de moradias e abrigos. Um dos anciãos grita para todos: “*Depressa! Os EUA querem bombardear o Afeganistão. Vamos construir um abrigo*”. O corte também transfere a cena para um processo de amassamento de barro realizado pelas crianças da comunidade. Dos velhos às crianças, todos demonstram trabalhar para o bem estar geral. Numa atmosfera de certa descontração, as crianças conversam sobre incidentes envolvendo membros da comunidade que caíram no poço. O poço parece realmente ser o elemento fundamental para a sobrevivência da comunidade. Do poço vem a água para amassar o barro dos tijolos, e, provavelmente, água para beber e cozinhar. Como elemento fundamental para vida coletiva, é do poço que também brotam as histórias no imaginário das crianças.

Enquanto confeccionam os tijolos, as crianças anunciam a chegada da professora. A câmera, no entanto, não se desloca ao seu encontro, permanecendo na captação das imagens das crianças finalizando o processo de confecção dos tijolos.

³ Plano-sequência é uma técnica de filmagem caracterizada pela ausência de cortes e de montagem.



Depois de um corte seco, um primeiro plano com a câmera na mão focaliza o rosto da professora chegando à comunidade. É o único plano até então a se fechar em uma única personagem. A forma como surge em cena demarca duas circunstâncias específicas, porém, complementares. Ou seja, ela vem de outro lugar, de fora, por isso é a única personagem até então a receber um plano fechado somente em sua própria imagem, conotando que ela se distingue dos demais. Além disso, sua primeira fala complementa a proposição imagética de *alteridade*, quando afirma em oposição à consciência coletiva da comunidade: “*Venham pra aula crianças! Não vão parar bombas atômicas com tijolos!*”.

A câmera a acompanha enquanto vai se deslocando entre os membros da comunidade. Ela pede, quase ordenando aos demais, que mandem as crianças para a escola, reforçando mais uma vez que não podem parar bombas atômicas com tijolos. Ela não é hostilizada, entretanto, parece que ninguém lhe dá ouvidos, pois o trabalho de construção dos abrigos continua como fora apresentado anteriormente. Ela diz a todos que as crianças que comparecerem à aula serão presenteadas com livros. Depois de percorrer parte da aldeia, ela nos informa sobre a identidade da comunidade e de si mesma como sendo naturais do Afeganistão, porém, naquele momento refugiados no Irã. Novamente se mostra diferenciada em relação à comunidade, já que para eles o bombardeio dos EUA ao Afeganistão de alguma forma os atingirá, como se as fronteiras territoriais não existissem, sendo a cultura religiosa responsável pela constituição de uma identidade una e indivisível.

Em pouco tempo ela consegue reunir as crianças da comunidade num espaço que pode vir a ser tanto um templo quanto o próprio abrigo que por vezes foi mencionado. Uma das crianças diz que está arrumando as cadeiras e então observamos que estas na verdade são tijolos em pequenas pilhas. É uma comunidade e como tal ainda é permeada por valores de uso. Tijolos se transformam em abrigos, moradias, templos, e até cadeiras para a sala de aula das crianças, reforçando a concepção de comunidade ante a de uma “moderna” sociedade ocidental pautada por valores de troca.⁴

Em pouco tempo as crianças estão reunidas. Por terem sido dispensadas do

⁴ Se nos remetermos ao curta de Burkina Faso, verificamos a representação de uma comunidade em transição para uma sociedade modelarmente ocidental. Não somente pela presença de mercadorias típicas da modernidade, como rádios e filmadoras, mas pela própria presença do dinheiro como mediador das relações entre os indivíduos. Além disso, a organização arquitetônica e urbana do curta de Burkina Faso traz-nos a favela como forma de moradia das classes populares.



trabalho comunitário, podemos imaginar que a intenção do narrador é demonstrar que a educação é importante e faz parte da dinâmica social do grupo de afegãos. A aula começa com uma questão subitamente levantada pela professora: “*Crianças, notícias importantes. Aconteceu um fato grave. Quem sabe algo a respeito?*” Ela é focalizada num plano-americano, simetricamente postada no centro da tela, com a câmera temporariamente alinhada ao seu ponto de vista. Seu enquadramento simétrico remete a sua própria postura “cartesiana” como se verá aos poucos. No plano seguinte, para acentuar ainda mais sua posição de portadora de saberes incomuns aos demais, um plano de conjunto que congrega ao mesmo tempo uma câmera alta para as crianças, mantendo-se ainda alinhada a professora, enfatiza sua posição de alteridade. É também uma clara contraposição a forma como as crianças há pouco foram representadas no trabalho comunitário, igualmente misturadas aos demais, adultos e anciãos.

O garoto Esmat se oferece para responder a questão sobre o grave acontecimento ocorrido. Tem início uma conversa sobre as pessoas que teriam caído no poço, retomando um diálogo já apresentado anteriormente. A professora refaz a questão, acrescentando que “*é um fato mais importante*”. Najebeeh, uma garota, pede para responder, no entanto, quer cochichar a resposta no ouvido da professora, que solicita a ela que fale em voz em alta. A garota então diz que sua tia foi enterrada até o pescoço no Afeganistão e apedrejaram-na até a morte. Ao pedir para falar no ouvido da professora, tem-se a impressão de que Najebeeh entende as condições morais e os crimes que envolvem morte por apedrejamento. Entretanto, fala com a inocência própria de uma criança e suas palavras são parcialmente repetidas por outra criança com igual candura. A professora mais uma vez refaz a questão, incluindo em seu discurso um termo aparentemente alheio à cultura local: “*É um incidente **global** mais importante. Algo muito grande*”. A câmera continua a enfatizar a disjunção entre a professora e os alunos. Se o termo *global* é incompreensível, o termo composto *algo muito grande* parece ampliar o campo das possibilidades reais de uma grande catástrofe ao alcance da percepção das crianças. Graciosamente, uma garota diz que “*choveu, houve uma enchente e todos morreram*”. O conteúdo apocalíptico da resposta destoa da imagem singela daquela que profere a fala, cercada de sussurros e risos. Novamente podemos observar a ênfase dada pelo narrador ao aspecto parcialmente “fechado em si” da cultura afegã representada. Ao final, as crianças riem da resposta e um corte rápido focaliza novamente a professora de semblante fechado.

Por mais uma vez ela insiste para que as crianças “adivinhem” sobre qual



incidente global está falando, oferecendo ainda mais subsídios, com menções à iminência de uma Terceira Guerra Mundial. Desistindo de uma resposta vinda das crianças, ela passa a narrar o ataque ao World Trade Center. Pelas evidências que pudemos constatar nos passeios da câmera pelo local não há qualquer meio de comunicação de massa na comunidade. As crianças estão totalmente integradas à sua própria dinâmica cultural e, portanto, com pouco ou sem contato com o Ocidente, o que não impediu as sucessivas indagações da professora sobre o importante incidente global. Tal proposição, por parte do narrador-social, visa demarcar a existência de uma lacuna particular entre o Ocidente e o Oriente, muitas vezes ignorada. A luta empreendida por grupos político-religiosos ligados ao islamismo contra a invasão do Ocidente é perpassada pelo isolamento de parte dos povos muçulmanos, que ainda vivem em condições comunitárias de vida. No caso específico dos afegãos do filme, há de se ressaltar o fato de estarem refugiados no Irã.

A insistência em demarcar a sisudez da professora frente à “indiferença” das crianças quanto à tragédia do WTC parece visar a uma pergunta fundamental: **quem vai pagar a conta da luta econômica pelo petróleo do Oriente, tão cobiçado pelo Ocidente?** A simpatia demonstrada pelo narrador-social frente à ingenuidade das crianças, tão distantes da imagem do “radical” islâmico propalada pela mídia ocidental, choca-se frontalmente com o desconforto provocado pela representação sisuda da professora. Representada como integrada à globalização, portadora de saberes incomuns ao grupo de afegãos, sua imagem fria não adere à imagem vivaz das crianças.

Sempre taxativa, demonstrando uma intolerância crescente, a professora segue formulando sucessivas proposições às crianças. Fala sobre as torres gêmeas e percebendo que o termo “torre” também é desconhecido por parte dos interlocutores, aponta para a chaminé da olaria como simulacro possível. Ao término da comparação, ela dá continuidade às questões: *“Agora que sabem o que é uma torre, alguém sabe quem as destruiu?”* Na sequência, uma das crianças pede para responder: *“Deus as destruiu.”* Rapidamente, outra criança replica: *“Não, Deus não destruiu.”* Começa um certo alvoroço entre as crianças e a professora toma nova atitude. Segura um quadro em mãos e desenha um relógio, solicitando às crianças que façam um minuto de silêncio pelas vítimas de Nova Iorque. Ela pede que prestem atenção, e as crianças fazem exatamente o contrário; ela diz para ficarem quietos, porém, começam a conversar em pequenos grupos. Continuam a dialogar sobre os poderes de vida e morte de Deus. Alguns concordam que Deus não mata, outros enfatizam o poder de Deus em dar cabo



de vidas apenas estalando os dedos. Atenta aos pequenos distúrbios, a professora continua marcando o minuto de silêncio e pedindo ordem, contudo, as crianças prosseguem com os diálogos. A câmera mais uma vez passeia pelo ambiente, contrapondo a imagem austera e autoritária da professora à descontração e naturalidade das crianças nos diálogos sobre os poderes divinos.

Terminado o tempo, ela repreende as crianças por não terem ficados quietos em respeito às vítimas do WTC. Ainda tenta sensibilizá-los referindo-se a uma vítima que ficou presa nos escombros e pediu socorro por celular. Novamente, pergunta para os pequenos se eles sabem o que é um celular, respondendo a própria pergunta logo em seguida, de que se trata de um tipo de telefone sem fio. Uma câmera alta localizada atrás da professora fixa foco na pequena multidão que ouve atentamente as explicações. Mais uma vez, diante da referência a uma mercadoria tecnológica símbolo do Ocidente – celular – a câmera denota o abismo comunicacional entre a professora e aqueles que, há pouco, faziam do poço sua principal fonte de subsistência na condição de refugiados. Findadas as explanações, como castigo por não terem ficado calados, a professora ordena que todos saiam e se posicionem defronte a chaminé para que tentem enfim realizar o pequeno tributo às vítimas da tragédia do WTC. Prestes a serem punidos sem ao menos saber o porquê, ou ainda, nem ao menos tendo plena consciência de que estão sofrendo uma punição, a cena pode ser encarada como alegoria do ataque ao povo afegão efetuado pelos EUA. Na ofensiva norte-americana pós-11 de setembro, vários civis provavelmente perderam suas vidas em meio a uma guerra na qual não estavam envolvidos.

Um corte seco nos leva para fora do local de aula e então nos deparamos com as crianças prostradas sob o pé da chaminé sob as orientações da professora: *“Olhem para a chaminé. Pensem em todas as pessoas nas torres, que morreram nos escombros.”* Ainda com a lousa representando o relógio em mãos, ela decreta o início da nova tentativa de minuto de silêncio. Esmat mais uma vez demonstra inquietação rapidamente pergunta: *“O que a gente faz se quiser falar?”* A resposta vem em tom sutil, porém, severo e punitivo: *“Morda os lábios e olhe para a chaminé”*. A esta altura, chegando ao final do filme, a representação da professora também adquire ares de ambiguidade. Sua posição de alteridade em relação às crianças visou demonstrar o desconhecimento por parte destes dos incidentes ocorridos. Entretanto, quando insiste na realização do tributo aos mortos visa também desconstruir a leitura de certo modo generalizada de que o Islã é inimigo do Ocidente. Na mesma chave, evidencia a



desaprovação de qualquer ato desumano.

Enquanto a sequência da sala de aula buscou demonstrar a existência de inocentes que podem sofrer os efeitos da retaliação norte-americana, o pequeno tributo complementa o ponto de vista de maneira a enfatizar que parte dos afegãos é contra a guerra e o mal a qualquer ser humano. E, talvez e principalmente, demarcar o fato de que não sejam terroristas. Neste caso, a posição de alteridade austera da professora torna-se relativa, quase uma alegoria, fruto das preocupações narrativas em denotar o distanciamento das duas partes: o mundo ocidental com a cultura e com as condições particulares precárias desses países, em específico dos refugiados afegãos.

Finalmente o tributo se realiza. Reforçando o sentimento de compaixão aos mortos, um comentário sonoro na forma de um cântico islâmico ou afegão completa a homenagem. Enquanto isso a câmera assume um ponto de vista objetivo se colocando abaixo das crianças e da professora que, como se pode verificar posteriormente, pelo ângulo assumido, estão numa espécie de ponte/plataforma. É como se o narrador, ao se colocar abaixo de todos para conceber a homenagem aos mortos, pagasse concomitantemente tributo a própria cultura afegã por meio da câmera baixa.

22

Considerações finais

O curta de Samira Makhmalbaf traz à tona questões de extrema relevância para pensarmos não somente a tragédia do WTC e dos ataques que se sucederam, assim como a distensão dos conflitos até a presente data. Marcados pela exposição midiática pró-ocidente, as imagens dos islâmicos, de maneira geral, centraram-se nos grupos políticos considerados radicais. Deste modo, deixaram de fora das exposições grande parte das populações que seguem seus cursos cotidianos de vida sem envolvimento com os conflitos. O curta em questão visa assumir a posição crítica em relação ao ponto de vista e ao massacre indiscriminado desses povos, evocando a inocência das crianças afegãs como alegoria da inocência mais geral de grande parte dos islâmicos. Na ânsia pela sobrevivência, fora de seu território de origem, os afegãos permanecem unidos por meio de uma autêntica experiência comunitária – solapada pelo individualismo e pela concorrência no Ocidente – construindo abrigos de tijolos para se protegerem das bombas. “*Não irão parar bombas atômicas com tijolos*”, como enfatiza a professora, mas não deixarão de tentar proteger a comunidade, como enfatiza pelas imagens o narrador social.

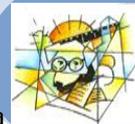


Samira constrói suas perspectivas sobre o tem de maneira bastante peculiar. Resgata a estética neorrealista, no sentido italiano da década de 1940, como forma de encampar “as temáticas que transformavam homem e paisagem em protagonistas e se inspiravam diretamente na realidade e na necessidade de registrar o presente” (FABRIS, 1994, p. 26). A diretora nos convida para um passeio pela comunidade a fim de que possamos ter um contato íntimo com o povo afegão. Não somente com o povo, mas com o ambiente, numa câmera que busca incorporar a aridez do lugar sem a utilização de filtros de luz. Não estetiza a realidade local, registra o presente por meio de um olhar antropológico que integra “homem e paisagem” para além das imagens e ideologias ocidentais. É uma busca constante de elementos para compor a crítica às reações violentas efetuadas pelos EUA e parte da Europa.

Na Itália dos anos de 1940, assim como no Brasil dos anos de 1950, o neorrealismo carregava em sua forma a potencialidade da mudança de atitude que “implicava o distanciamento do espectador em relação à sua posição atual. O real mostrado na tela deslocava a atenção do público, colocando-o na situação incomoda de ter ou não que tomar partido” (ORTIZ, 1988, p. 173). Samira não almeja outro objetivo utilizando o neorrealismo senão desconstruir a visão generalizada do Oriente fabricada pelo Ocidente. Retira o espectador da confortável posição ideológica de combate ao terrorismo, oferecendo contra-argumentos à generalização. Introduce a compaixão, não no sentido cristão do neorrealismo, mas num sentido humano mais universal, em um duplo movimento. Por um lado, tal sentimento está presente na perspectiva dos afegãos em relação às vítimas do WTC no momento do minuto de silêncio. Por outro lado, solicita ao espectador que devolva a compaixão de maneira recíproca, compreendendo a cultura e a situação de precariedades dos refugiados afegãos. Pode-se afirmar que, sem embargo à presença de elementos neorrealistas, o curta evolui em sua totalidade para o que também se denomina de realismo-crítico.

Em nível mais elevado de abstração, a narrativa nos solicita um entendimento das multiplicidades culturais em detrimento da pretensão de uma cultura global e totalmente unificada. Diante de modos de vida ocidental que se expandem de acordo com as necessidades de expansão do capitalismo, as resistências, atualmente, se realizam pela auto-afirmação cultural de diversos povos. Analisando uma proposição de Jameson, Eagleton nos propõe uma interessante reflexão:

[...] A Otan, afinal, não produz uma cultura elevada do mesmo



modo como produz declarações sobre sua missão, e se a cultura da Otan é só outra maneira de dizer ‘cultura ocidental’ então existe uma porção de cultura elevada no mundo que não é absolutamente ocidental [...] (EAGLETON, 2011, p. 80).

Abstract: We will analyze the social narrator of the short movie by Samira Makhmalbaf which is part of the film *11'09''01 – September 11*. We suggest that the Iranian director, using a neo-realist narrative on events taking place in Manhattan, poses us an interesting questions: who will pay the bill for the East's reaction to the West's authoritarian actions? To answer this, Samira Makhmalbaf transports us to the fictional world of an Afghan group of refugees in Iran.

Keywords: Iranian film, Samira Mahkmalbaf, Afghan, alterity.

Bibliografia

EAGLETON, T. *A idéia de cultura*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

FABRIS, M. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista*. São Paulo: Edusp, 1994.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Filmografia

11'9"01 September 11 (11 de Setembro, título no Brasil). Direção: Youssef Chahine (Egito); Amos Gitai (Israel); Alejandro González Iñárritu (México); Shohei Imamura (Japão); Claude Lelouch (França); Ken Loach (Reino Unido); Samira Makhmalbaf (Irã); Mira Nair (Índia); Idrissa Ouedraogo (Burkina Faso); Sean Penn (Estados Unidos); Danis Tanovic (Bosnia-Herzegovina). 2002. DVD. 134 min. son. preto e branco e colorido.