



O cinema iraniano e a música interdita

Iranian cinema and banned music

Kelen Pessuto*

Resumo: Neste artigo analiso dois filmes iranianos sobre a música interdita: *Ninguém sabe dos gatos persas* (*Kasi Az Gorbehaye Irani Khabar Nadareth*, 2009), de Bahman Ghobadi, e *Não é uma ilusão* (*Na yek Tavahom*, 2009), de Torang Abedian. Para entender a importância que esses filmes representam para a cinematografia iraniana, é preciso compreender como a censura age no país tanto em relação ao cinema, quanto em relação à música, pois todas as leis que regem o Irã são baseadas no Islã e a religião permeia a vida e o comportamento de seus habitantes.

Palavras-chave: Islã, Cinema iraniano, Música, Censura, Imagens.

Abstract: This article analyzes two Iranian films about banned music: *No one knows about Persian Cats* (*Kasi Az Gorbehaye Irani Khabar Nadareth*, 2009), by Bahman Ghobadi and *Is not an illusion* (*Na Yek Tavahom*, 2009), by Torang Abedian. To understand the importance of these films for the Iranian cinematography, it is necessary to comprehend how the censorship works in the country related both to cinema and music, due to the fact that the laws of the country have Islam as foundation and the religion permeates the life and the behavior of its inhabitants.

Keywords: Islam, Iranian Cinema, Music, Censorship, Images.

Introdução

Neste artigo, analiso como os diretores Bahman Ghobadi e Torag Abedian retratam a música em seus filmes. *Ninguém sabe dos gatos persas* (2009) privilegia a música underground realizada no Irã, já *Não é uma ilusão* (2009) confronta opiniões de autoridades sobre o papel da música no país e segue a rotina da cantora Sara, membro de uma banda, que realiza um estilo musical permitido. Cada diretor escolhe uma forma diferente de filmar: Ghobadi mescla elementos

* Mestre em Artes pela Unicamp. Pesquisadora do GRACIAS (Grupo de antropologia em contextos islâmicos e árabes – FFCLRP – USP), NAPERDRA (Núcleo de antropologia, performance e drama) e GRAVI (Grupo de Antropologia Visual). Doutoranda em Antropologia Social pela USP. Email: kelen.cinema@hotmail.com.

ficcionais e documentais, enquanto Abedian opta por realizar um documentário no estilo clássico.

No Irã, tanto a música quanto o cinema são regulamentados por um Estado regido pelas leis islâmicas. Músicos, cineastas e escritores têm suas obras submetidas às diversas etapas da censura para que sejam aprovadas. Procuo, aqui, observar esses estágios e como são regulamentadas as produções culturais do país.

A censura no Irã

A relação que o Irã tem com as imagens sempre foi polêmica, principalmente porque, no século VII, foi instituído o governo islâmico no país. Desde então, a população converteu-se ao islã e, durante todo esse período, por mais que os governos tenham variado entre muçulmanos e “laicos”, a população nunca abandonou sua crença.

O islã vê a imagem figurativa como pecado. Um ser humano não pode se igualar ou se comparar a Deus, imitando o que Ele criou, através de imagens.

“Não se reproduz aquilo que Deus criou. Ele está acima do homem, portanto não se deve reproduzir imagens figurativas, principalmente se essas imagens retratam o Profeta, ou qualquer profeta considerado pelo Islã: Abraão, Moisés, Jesus”.¹

No Alcorão, o livro sagrado dos muçulmanos, não há referências diretas às imagens - tais alusões estão contidas nos *hadiths*, que são a compilação dos dizeres e atos do Profeta. Um dos *hadiths* assegura que “os anjos não entram em casas com imagens”. Outro hadith reafirma a ideia de que, no dia do juízo final, “os fabricantes de imagens serão punidos pelo sacrilégio de quererem se igualar a Deus”.²

Quando se trata de estátuas, as leis islâmicas são claras quanto à sua proibição; já em relação às imagens planas, o que inclui a fotografia e o cinema, há certa polêmica. Primeiro, porque tais imagens são captadas e não feitas pela mão de um homem que “pretende imitar a Deus” e, segundo, porque, de acordo com a crença, Deus molda seres tridimensionais e as imagens captadas por uma câmera são bidimensionais. Já em relação à idolatria, não há polêmica. Ela é considerada como transgressão dos preceitos islâmicos, tanto que um dos primeiros atos dos seguidores do islã foi destruir as estátuas dos templos - portanto, a idolatria é terminantemente proibida.

¹ F. C. B. FERREIRA, Abelhas, aranhas e pássaros. In: *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*, p. 205.

² F. C. B. FERREIRA, *Imagem oculta*, p.79.

Diante de tais constatações, cada país islâmico e cada governo tem sua maneira de ressignificar essas imagens produzidas pelo cinema. Alguns permitem e outros não a produção cinematográfica. O Afeganistão proibia totalmente a fotografia e o cinema durante o período em que os Talibãs dominavam o país. Já no Irã, desde os primórdios, a imagem passou a ser usada para disseminar a ideologia de seu governo, seja um governo secular ou muçulmano.

Após a revolução islâmica, como líder supremo do país, Khomeini implantou uma política baseada no islã³ vigente até os dias de hoje, tornando o Irã um país onde religião e Estado compreendem uma única esfera na sociedade. Este tipo de República ao qual o Irã pertence possui um “quarto poder” que é dado ao líder religioso, que goza de autoridade máxima nas decisões do país.

O Irã não é a única república islâmica. Não é a única do mundo: há o Paquistão, a Mauritânia, por exemplo. Nem é o único país no Oriente Médio guiado por interpretações das leis do islã. Mas é o único no qual o clero comanda oficialmente, diferente de determinados vizinhos onde a presença da religião também é muito forte, e que vivem sob sistemas monárquicos⁴.

As leis que regem a República Islâmica do Irã, inclusive seu código penal, são baseadas na *sharia*, conjunto de leis islâmicas que contém tanto o Alcorão quanto os atos e a tradição do Profeta: a *suna*.

Os xiitas, assim como os sunitas, seguem a suna do Profeta. O que muda entre um e outro é que os xiitas acreditam apenas nas tradições escritas pelos membros da família do Profeta, enquanto que os sunitas confiam na suna transmitida também pelos companheiros de Mohammad. “*Há tradições comuns em ambos os grupos, e variam apenas o nome das autoridades que o atestam*”⁵ e, ainda “*assim, entre os xiitas também, a tradição é um recurso essencial da vida religiosa*”⁶.

³ A interpretação do islã varia conforme o país. No Irã há também um diferencial: eles são da ramificação xiita. Os xiitas se diferem dos sunitas principalmente pela discordância em relação à sucessão do profeta Mohammad. Em 1632, com a morte do profeta, houve uma cisão na *umma* (comunidade islâmica) e enquanto alguns achavam que os muçulmanos deveriam ser governados pelos descendentes diretos do profeta (xiitas), outros preferiam que a liderança estivesse nas mãos dos califas (sunitas), sendo o primeiro deles Abu Bakr. Os xiitas acreditam que como Mohammad não havia deixado um filho homem, então o mais apto para ocupar seu lugar no governo da *umma* seria Ali, primo e genro do profeta, marido de sua filha Fátima, por isso *shi'at Ali* (partido de Ali), de onde surgiu o nome xiita. O Irã é também adepto do duodécimo, isso quer dizer que eles acreditam no retorno do imã oculto, o 12º, Muhammad al-Mahdi, que desaparecera em 878 e acredita-se que ele não morreu, mas que está oculto (*ghayba*). Sobre as diferenças no sistema de crença entre as duas ramificações.

⁴ S. KALILI e A. SARTORI, A revolução ameaçada. In: *Reportagem*, p. 22.

⁵ I. GOLDZIHHER e B. LEWIS, *Introduction to islamic theology and law*, p. 10.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

Essa conduta está contida nos *hadiths*, que foram escritos e transmitidos oralmente e servem de exemplo para todo muçulmano. O que os xiitas recusam é o *ijma*, que é o consenso da comunidade e os *Qiyas*, que é a analogia entre a tradição do Profeta e a situação atual⁷.

Nesses moldes foi criada a Constituição do Irã. Assim, qualquer tipo de manifestação cultural é regulamentada pela *sharia*, precisa ser aprovada pelo Ministério da Cultura e Orientação Islâmica e estar de acordo com os princípios islâmicos.

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

Logo após a revolução islâmica e, principalmente, nos anos 1990, os cineastas se apoderaram de metáforas na realização de seus filmes com o intuito de burlar a censura. Nos últimos anos, percebemos uma transformação no cinema iraniano, que tem lidado com temas tabu na sociedade, sem o uso de tais metáforas e tratando diretamente as questões polêmicas do país, como o divórcio, a música, a prisão, a prostituição, o aborto e a honra. Filmes como *O círculo* (2000), de Jafar Panahi; *Prisão de mulheres* (2002), de Manijeh Hekmat; *20 dedos* (2004), de Mania Akbari; *Chador* (2004), de Ali Abdollahzadeh; *Ninguém sabe dos gatos persas* (2009), de Bahman Ghobadi e *Não é uma Ilusão* (2009), de Torang Abedian, por exemplo, são filmes considerados políticos. Muitos deles são proibidos de serem exibidos no país e sua realização pode custar a liberdade ao cineasta. Alessandra Meleiro⁸ chama esse tipo de filme de “cinema de intervenção social”, por ser um cinema militante, de ação política.

Apesar de serem proibidos no Irã, esses filmes são exibidos nos festivais internacionais e são assistidos pelos iranianos via Internet e mercado negro.

O filme *Ninguém sabe dos gatos persas*, por exemplo, foi disponibilizado na Internet pelo próprio diretor, Bahman Ghobadi. Junto com a cópia, o diretor gravou um vídeo intitulado *Why I seed this movie*, onde explica os motivos que o

⁷ R. GLEAVE, Imami Shii refutations of qiyas. In: *Studies in islamic legal theory*, p. 100.

⁸ A. MELEIRO, *O novo cinema iraniano: arte e intervenção social*, p. 75.

levaram a compartilhar o filme. Sua intenção é de que os iranianos tenham acesso a esse material, uma vez que o filme é terminantemente proibido no país.

Esse cinema, que não segue ou critica as restrições (religiosas e políticas) que o governo impõe, é cada vez mais produzido no Irã. Os materiais digitais facilitaram a realização desses filmes por diversas razões: os equipamentos de filmagem, que antes precisavam de autorização e aprovação do governo para serem usados, agora são acessíveis a qualquer um, por causa das pequenas *handycams* e, como o volume é menor do que o de uma câmera de 16 mm ou 35 mm, por exemplo, não chama a atenção das autoridades, portanto, um *set* de filmagem que antes contava com uma numerosa equipe, a partir do digital pôde reduzir esse número. Essas peculiaridades do cinema digital permitem que os filmes sejam realizados, mesmo que não possuam autorização ou patrocínio do governo.

Um breve panorama do cenário musical iraniano

A música na sociedade iraniana é um assunto delicado e polêmico, principalmente por se tratar de uma região milenar, com uma longa tradição musical e que foi revertida ao islamismo há aproximadamente 1.300 anos.

Achados arqueológicos sugerem que a música fazia parte da vida persa desde o terceiro milênio antes de Cristo. Os escritos de Heródoto e Xenofonte indicam que a música tinha um papel importante na corte e nos rituais religiosos do período do grande império persa.

Na dinastia Pahlevi, a música sofreu grande influência ocidental e foi largamente difundida. A partir de 1979, após a revolução, o Irã tornou-se uma República Islâmica e seu líder, o Aiatolá Khomeini, se colocou contra a música e a proibiu. Suas declarações foram transmitidas pelo jornal, pelo rádio e nos discursos que o líder da revolução proclamava em lugares públicos.

O rádio e a televisão são autorizados se servirem para difundir informações ou sermões, inculcar uma boa educação, fazer conhecer os produtos e as curiosidades do planeta. Devem, porém, proibir os cantos, a música, as leis anti-islâmicas, os elogios aos tiranos, as palavras mentirosas, as emissões que espalhem a dúvida e enfraqueçam a virtude.⁹

E ainda:

Que compreendeis vós do acordo entre a vida social e os princípios religiosos? Para começar, em que consiste essa vida social? Nesses focos

⁹ A. KHOMEINI, *Livro verde dos princípios políticos, filosóficos, sociais e religiosos do Aiatolá Khomeini*, p. 133.

de imoralidade, que se chamam teatro, cinemas, dança, música? Será a presença indiferente, nas ruas de jovens ávidos e de mulheres de coxas, braços e peitos nus? Será o uso ridículo do chapéu europeu, ou a imitação do hábito de beber vinho? Estamos convencidos de que vos fizeram perder a capacidade de distinguir entre o Bem e o Mal, em troca de alguns aparelhos de rádio e de ridículos chapéus ocidentais. Atraíram a vossa atenção para as mulheres despidas que se encontram nas avenidas e nas piscinas. Que essas práticas vergonhosas tenham fim, para que possa despontar a aurora de uma vida nova.¹⁰

Assim, tanto a música quanto o cinema produzidos na época da dinastia Pahlevi foram banidos momentos após a revolução¹¹. Posteriormente, em um discurso realizado no cemitério Behesht-e Zahra, Khomeini voltou atrás e proferiu não ser contra o cinema e outros meios de comunicação, mas, sim, contra o mau uso que faziam deles¹². Referia-se ao cinema e à música produzidos na época do xá, que infundia a moral ocidental aos iranianos. Khomeini começou a usar esses meios para difundir suas ideias e os princípios islâmicos.

A música no islã é considerada *haram*, ou seja, pecaminosa. Tanto no Alcorão quanto nos *hadiths* do Profeta há versículos que os estudiosos interpretam como menção à sua impureza.

Os *anasheeds* são permitidos pelos muçulmanos, pois tratam-se de cânticos islâmicos cantados à capela por uma voz masculina sem acompanhamento de instrumentos ou seguido apenas pelo *daf*, um instrumento de percussão. Alguns estudiosos islâmicos consideram os instrumentos de corda e sopro como proibidos, mas essa interpretação varia de um país para outro. Já no Irã, onde a religião regulamenta o Estado, os *anasheeds* são permitidos, enquanto que alguns tipos de música são proibidos, como pontuo a seguir.

Em uma entrevista realizada com o músico Shervin Najafian, que participou de *Ninguém sabe dos gatos persas*, ele responde sobre a repressão à música:

¹⁰ Ibid., p. 20.

¹¹ A cantora Googoosh, por exemplo, é uma grande referência entre os iranianos. Ela trabalhou como atriz e cantora a partir dos três anos de idade. Sua história de vida reflete a história de muitos artistas do país. Após a Revolução Islâmica, seu trabalho foi reprimido no Irã e seu material abolido. Privada de cantar, Googoosh entrou numa forte depressão. Apesar de vários músicos terem se mudado para os Estados Unidos para apresentarem seu trabalho, ela não queria deixar o Irã. Somente em 2000, decidiu continuar a sua carreira e foi morar em Toronto, onde realiza grandes concertos e lançou seis álbuns desde então, que são vendidos principalmente, no mercado negro iraniano.

¹² H. NAFICY, Islamizing film culture in Iran: a post-Khatami update. In: *The new iranian cinema*, p. 29.

No Irã, a música é uma atividade contra a religião, porque ela é percebida como uma expressão do prazer dos sentidos. Então, é pecado. Por exemplo, instrumentos musicais não podem ser mostrados na televisão. Ao mesmo tempo, o governo sabe que as pessoas tocam música e há até lojas de música vendendo discos e instrumentos, controlados pelo governo. Dependendo do nível de tensão política, a música tem sido mais ou menos tolerada. Após a revolução, toda a música se tornou ilegal. Em seguida, os instrumentos de música tradicional persa e tornaram-se permitidos e depois de alguns anos, a música clássica tornou-se mais ou menos tolerada. *Pop*, *rock* e outras músicas ocidentais tiveram tratamento muito mais difícil. Dependendo do momento político particular, o grau de tolerância pode mudar. O que é certo, é que as mulheres nunca estão autorizadas a cantar.¹³

Os muçulmanos concordam em um ponto: a voz da mulher é extremamente sensual, portanto, a voz solo feminina é *haram*. Conservadores temem que a voz de uma mulher cantando sozinha possa despertar pensamentos impuros nos homens.

No Irã, só é permitido que a mulher cante em uma banda se ela for acompanhada pela voz de cantores masculinos e, pelo menos, mais duas vozes femininas. Mesmo assim, as vozes femininas não podem se sobressair às dos homens.

Músicas que remetem às estrangeiras (ocidentais) também são proibidas, como *rock*, *rap* e eletrônica, entre outras. As letras não podem conter palavras de baixo calão ou ofensivas, não podem incentivar o uso de drogas, sexo ou violência, e nem conter críticas ao governo ou à religião.

Assim como o cinema, para uma música ser aprovada, passa por alguns estágios de censura. O músico tem que enviar a gravação para o conselho de voz, que verifica se a voz feminina não se sobressai à masculina; o conselho de letras analisa se a canção respeita o islã e, por último, a gravação é enviada ao conselho da música, que verifica os instrumentos usados e sua influência. Depois de analisá-las, os censores podem determinar que sejam feitas mudanças ou proibi-las totalmente. Para realizar um *show*, gravar um CD ou reproduzi-las na rádio, elas têm que ser aprovadas em todos os estágios.

A música estrangeira é vetada nas rádios, nos carros, em casa, nos cafés ou casas de chá e em espaços públicos. Se, por exemplo, uma pessoa está no carro escutando um CD de música estrangeira e for parada pela polícia, ela tem este álbum apreendido. O mesmo acontece em espaços públicos.

Diante de tais normas, a maioria dos músicos do país vive “nos porões”, executa suas músicas escondidos, em ambientes isolados acusticamente e fora da vista

¹³ Entrevista com Shervin Najafian, realizada via e-mail, em 2012.

de vizinhos, dos passantes e da polícia. Quando falamos de Irã, estamos falando de duas esferas diferentes da sociedade: a pública e a privada. Na esfera privada, muitas coisas proibidas pelo governo são realizadas, como as festas escondidas, que são reprimidas pela polícia da moral. Mesmo uma banda ensaiando em casa pode ser punida, após denúncia dos vizinhos. Na esfera pública, todos têm que se comportar como dita a lei.

Com a tecnologia atual disponível à maioria da população, a música assumiu outro *status* na sociedade iraniana. Os programas de equalização e gravação de voz, de edição e duplicação, assim como a Internet, possibilitaram que mesmo a música proibida pelo governo atingisse um grande número de ouvintes.

Diante desse cenário, muitas bandas *underground* surgiram no país. Tais bandas reproduzem diversos estilos de música, com ou sem influência ocidental, e algumas possuem vocalistas femininas.

Um grande número de músicos e bandas iranianas imigrou para países ocidentais na esperança de lançar suas músicas. Há uma pequena indústria de música iraniana nos EUA e em alguns países da Europa, onde se lançam álbuns de artistas iranianos e realizam *shows*. Outros continuam no país desempenhando sua arte escondidos do governo e é sobre esses músicos que Bahman Ghobadi realizou *Ninguém sabe dos gatos persas*.

Ninguém sabe dos gatos persas

(Kasi Az Gorbehaye Irani Khabar Nadareth, 2009)

Para retratar este cenário da música *underground* iraniana e as dificuldades que os músicos enfrentam no país, o cineasta curdo-iraniano Bahman Ghobadi produziu *Ninguém sabe dos gatos persas*.

No ano de 2006, o diretor já havia realizado um longa-metragem de ficção sobre a música, *HalfMoon*. Nele, uma cantora curda pretende realizar um concerto e para isso, precisa encontrar músicos que estejam dispostos a viajar pela região e enfrentar as autoridades, já que uma cantora não pode cantar solo. O filme é um *road movie*, que atravessa diversas regiões do Curdistão num velho ônibus escolar, cheio de músicos tradicionais que estão há muito tempo sem tocar.

Em *Ninguém sabe dos gatos persas*, Ghobadi coloca como protagonistas dois jovens músicos: a cantora Negar Shaghaghi e o tecladista Ashkan Koshanejad, que formavam uma dupla antes do filme. Na trama que o diretor constrói, os mesmos músicos¹⁴ fazem parte de uma pequena banda de *indie rock* que foi convidada a

¹⁴ São músicos fazendo papéis de músicos que tentam sair do país. Os personagens criados são “espelhos” dos atores. Seja na realização de documentários quanto de filmes de ficção, Ghobadi prefere filmar as pessoas na própria situação ou em papéis bem próximos de sua realidade.

realizar um concerto em Londres, mas, para isso, precisam de passaportes, vistos e músicos dispostos a completar o grupo e viajar. Com o pretexto de encontrar tais músicos, Ghobadi traça um panorama musical do Irã e faz uma representação de como é a vida de quem tenta burlar a censura.

Logo no começo do filme o diretor está em um pequeno estúdio gravando uma canção curda e um diálogo entre o operador de som e uma cantora, que acompanham a gravação, permite que a plateia entre no universo que o filme vai abordar. Nele, o operador diz se tratar de um filme sobre a música onde vão atuar atores não profissionais: os jovens músicos Ashkan e Negar, que acabaram de sair da prisão e revela também que o diretor não conseguiu autorização para realizar o filme. Desde então, o espectador percebe que elementos ficcionais e documentais se misturam.

O personagem Nader, interpretado por Hamed Behdad, um ator iraniano de renome é quem apresenta as outras bandas aos jovens e fica encarregado de conseguir os vistos e passaportes falsos. Ele representa o elo de ligação entre o “ocidente” e o Irã. Logo que chega em sua modesta casa na periferia iraniana com Negar e Ashkan, Nader apresentá-lhes seu pássaro chamado Mônica Bellucci, ao entrar na casa, há pôsteres de filmes estrangeiros colados na porta, um computador com diversos gravadores e DVDs virgens. Nader se refere à sua mesa de trabalho como o “melhor estúdio para distribuição do mundo”, por causa da Internet: “Ao inferno a Paramount, a 20th Century e a Warner Bros., eu tenho o melhor estúdio”. Afirma também que o mercado negro possui uma distribuição mais abrangente que a oficial, já que um de seus trabalhos envolve a pirataria de filmes norte-americanos e de músicas.

Em uma outra cena o mesmo personagem define o “estrangeiro” como sendo uma terra de filmes, música, liberdade e segurança. Seu personagem é também um elemento de ligação entre os protagonistas e as outras bandas e aparece como um contraponto, pois tem um lado cômico e vive entrando em confusão. Como em uma cena na qual é preso por causa da pirataria e tenta convencer o policial que as centenas de filmes apreendidos não são para venda.

O primeiro músico que Nader apresenta à dupla é Hamed Seyed Javadi. Eles descem diversos lances de escada até chegarem ao porão onde vive o guitarrista. Ele possui uma gata e seus filhotes adotados. Esta cena inspirou o título do filme, pois assim como os gatos e cachorros permanecem trancafiados em casa, privados pela política iraniana de aparecerem em público, vivem em porões aqueles que fazem música no Irã.

Ao todo eles visitam nove bandas e cada uma delas tem um estilo diferente que vai do *rock* à música tradicional, do *jazz* ao *rap*. Isso é feito de forma dinâmica

por Ghobadi. Todas os grupos apresentam suas dificuldades (em forma de diálogos) e tocam sua música¹⁵.

Em alguns momentos Ghobadi usa a linguagem de videoclipe, como na cena da cantora Rana Farhan. Seu rosto é apresentado com *blur* (para não ser reconhecida). Durante a reprodução de sua canção *Drunk With Love*, Ghobadi intercala cenas de mulheres iranianas, em diferentes situações. Rana é o símbolo da primeira geração da música *underground* no país e teve sua música proibida por cantar solo. Seu estilo funde a poesia clássica persa com jazz e blues. *Drunk With Love* é baseado em um *ghazal* de Rumi. Aqui é a música que dita o ritmo tanto das imagens quanto dos cortes.

Outro momento que marca essa linguagem de videoclipe, a cidade vista através do ritmo e da letra das músicas, é quando Ashkan, Negar e Nader visitam uma banda de *heavy metal* que toca em um estábulo, o único lugar disponível para ensaiarem sem serem perseguidos pela polícia ou pelos vizinhos. O som da banda Nikaeen mistura *rock* pesado ao estilo persa. Ghobadi alterna planos dos rapazes tocando no meio das vacas, com cenas de Teerã. Ele usa principalmente *takes* de motos. Aqui ele procura cortes rápidos, sincronizados com o ritmo da música. A letra da música *Hesar Na*, descreve a agonia na qual vivem esses músicos:

Esta é a voz de um homem cujas esperanças não vivem em um beco sem saída... Meus pensamentos não são criminosos, embora eles sejam enforcados. As cercas ao redor da minha mente não podem me conter. Abra seus olhos. Eu estou cansado. Não há celas em sua prisão para mim. Pare seus sonhos. É hora de acordar [...] Porque seus pensamentos são tão negativos?¹⁶

O cantor Shervin Najafian, em sua música *Man kiam?* (*Quem sou eu?*) também expressa a angústia de sentir-se preso em suas próprias paredes: Os muros são escondidos atrás de cortinas de cores.

Tem sido um tempo de vida feliz essas... bonitas mentiras.

Eu construí este lugar eu mesmo.

As paredes são minhas próprias criações.

Eu apaguei as cores, então eu vejo que eu estou gritando.

Eu fiz minha própria prisão dessas paredes. Sim

Sim eu me confinei nessas paredes.

Quem eu sou?

Um centro na encruzilhada.¹⁷

¹⁵ Apesar do filme ser captado por som direto, as músicas não foram gravadas ao vivo, mas sim em estúdio e mixadas posteriormente na pós-produção.

¹⁶ Trecho da canção *Hesar Na*, da banda Nikaeen, reproduzida no filme *Ninguém sabe dos gatos persas*.

¹⁷ Trecho da canção *Man kiam?*, de Shervin Najafian, reproduzida no filme *Ninguém sabe dos gatos persas*.

Se compararmos as letras das músicas, percebemos que elas tratam o mesmo tema: liberdade (ou a falta dela). No Irã, os jovens são reprimidos pela política iraniana, mas fazem seu sonho virar realidade. São proibidos de tocar e acabam sentindo-se em prisões mesmo estando em suposta liberdade. Ghobadi procura representar isso em seu filme.

São cantores que não podem expressar o que sentem através de sua música, que mesmo tocando dentro das paredes de suas casas podem ser denunciados e nem assim deixam de fazê-lo. São músicas proibidas tanto por causa do ritmo, quanto pelas letras que contêm: “A organização responsável pela concessão de autorização para publicar letras e poemas, não gosta de sentimentos negativos, desespero e escuridão, porque temem que você esteja reclamando sobre a situação no Irã”.¹⁸

Tanto os depoimentos em forma de diálogos, quanto as letras das músicas e os locais onde esses músicos tocam sublinham as dificuldades enfrentadas por quem optou em se expressar através da música no país.

Outro músico que chama atenção é o cantor de *rap* Hichkas (Ninguém). Nader vai sozinho encontrá-lo no alto de um prédio em construção, com vista para grande parte de Teerã:

Venho aqui para ter uma visão melhor. Vejo as ruas e estradas daqui de cima. Então, dizemos que esta é TEERÃ! Você sabe o que quero dizer? Uma cidade onde você pode morrer com orgulho! Isso! Solte a voz e grite, assim todos acordam. Todos os edifícios e estradas. Cantando nos porões, não somos ouvidos pelos que estão por aí. Faz muito tempo que dormimos nestas ruas. Todos estão aqui para fazer dinheiro, se apaixonar, fazer amigos.¹⁹

Diferente dos outros músicos filmados por Bahman, Hichkas toca ao ar livre, e não em porões ou salas de ensaio improvisadas. Ele quer que sua música seja ouvida dentro do Irã. Só assim ela terá sentido. Em um de seus diálogos com Nader, Hichkas explica sobre a música que compõe: “O que fazemos aqui é o *Rap Farsi*, o que significa que é para este lugar, para mim não há nada fora daqui, porque o que eu falo é para o coração deste lugar”.

As letras de suas músicas são focadas nos problemas sociais do país e na falta de liberdade. A canção *Ekhtelaf*, que ele canta no filme, fala de Teerã e seus

¹⁸ Entrevista com Shervin Najafian, realizada via e-mail, em 2012.

¹⁹ Diálogo de Hichkas, em *Ninguém sabe dos gatos persas*.

contrastes sociais: “Eis Teerã, cidade onde tudo que vê te seduz, incendeia sua alma, até perceber que você não é humano, apenas resto”.²⁰

Suas canções não são permitidas pelo governo, apesar de se tratar de uma voz masculina. O ritmo escolhido por Hichkas para se expressar é considerado proibido, sobretudo, por sofrer grande influência estrangeira.

As imagens de cobertura que Ghobadi usa durante a reprodução desta música focam a urbanização de Teerã, assim como suas diferenças sociais: crianças trabalhando, moradores de rua, cidadãos, policiais, etc.

Ninguém sabe dos gatos persas é uma mistura de documentário e ficção, pois ao mesmo tempo que Ghobadi retrata fatos de seu país, nos apresentando os músicos e suas dificuldades, ele cria uma trama. Constrói personagens com objetivos claros: conseguir passaportes, vistos e integrantes para a banda. Sua história possui começo, meio e fim bem definidos. O que era para ser depoimento em um documentário tradicional, ele faz em forma de diálogos entre os personagens.

Ele mistura os elementos recorrentes nos filmes de ficção, como encenação, ensaio, repetição, trama e diálogos, àqueles associados ao filme de não-ficção, como filmagens em locação, uso de “não” atores, improvisação etc.

No seu estilo de captura de imagens o diretor usa câmera na mão, em movimento, parada, em algumas cenas realiza campo e contracampo e até a subjetiva. Assim, mesmo na hora de filmar, os dois gêneros se confundem.

Apesar se apropriar de elementos ficcionais para a criação deste documentário, a música não assume as funções que ela geralmente exerce no cinema clássico, como indicar pontos de vista, definir época, criar ou enfatizar a subjetividade de um personagem, etc. Ela atua diretamente no consciente do espectador. Aqui a música é o personagem principal e em certos momentos (como nas cenas de *blackout*²¹) ela se torna mais importante que a imagem.

Quando um diretor trabalha com um documentário, ou com um filme de ficção que usa atores sociais e possui uma relação de proximidade com o mundo real, ele tem que estar atento às questões éticas que envolvem o filme e quem participa dele. Este é um ponto constantemente frisado por quem discute o cinema documentário, pois a vida de um ator social continua existindo mesmo após o filme. Ao realizar *Ninguém sabe dos gatos persas*, Ghobadi e os músicos estavam cientes do que iriam enfrentar (um filme sem autorização, sobre um tema mal visto

²⁰ Trecho da canção *Ekhtelaf*, de Hichkas, reproduzida no filme *Ninguém sabe dos gatos persas*.

²¹ A escuridão tem a mesma equivalência do silêncio. O que reforça minha convicção de que imagem e som, neste filme estão em equidade. Sobre o escuro vale ressaltar que tanto Negar, quanto Sara compõem músicas sobre a escuridão e a solidão e ambas são reprimidas por integrantes de suas bandas que esperam canções mais alegres e menos depressivas.

pela legislação iraniana, identifica os músicos ilegais, critica a sociedade) e mesmo assim todos aceitaram realizá-lo. Na entrevista já citada, realizada com Shervin Najafian, o músico fala sobre os riscos de atuar no filme: “Quando Ghobadi me pediu para tocar no filme, a pressão do governo não era tão forte quanto se tornou mais tarde e, portanto, eu não tinha medo das consequências”²².

Bahman Ghobadi, após realizar o filme, foi obrigado a deixar o país. Ele não havia conseguido a permissão, por tratar da própria censura, por mostrar o “sub-mundo” da música proibida pelo governo. Ghobadi exibiu seu filme em diversos países, ganhou o prêmio *Un Certain Regard* em Cannes, em 2009, mas acabou sendo preso pelas autoridades iranianas. Quando enfim foi solto, foi obrigado a deixar o país.

Os dois cantores Negar e Ashkan pediram asilo político à Inglaterra, após a realização do filme, pois seriam presos se continuassem no Irã. Em Londres, onde vivem atualmente, realizam diversos *shows*. Shervin Najafian, Hickas e Rana também não vivem mais no Irã.

Esses fatos reforçam a ideia de que não podemos chamar esse filme de pura ficção, pois ele dialoga com o mundo histórico e com a sociedade iraniana, ao retratar atores sociais, músicos que pertencem àquele país. *Ninguém sabe dos gatos persas* é um filme político, que denuncia alguns aspectos da sociedade iraniana e o governo se reconhece nele e o vê como assertivo, como um documento proibido de ser realizado ou consultado.

Não é uma ilusão (Na yek Tavahom, 2009), de Torang Abedian

Torang Abedian, jovem cineasta iraniana, vive na Europa desde sua adolescência. Durante sua estada na Inglaterra, formou-se em *Contemporary Media Practice* na Universidade de Westminster. Ela produziu *Não é uma ilusão* durante uma de suas viagens ao Irã e atualmente reside na Áustria.

Em *Não é uma ilusão*, Torang se apropria do fazer documental de maneira diversa de Ghobadi. A diretora não abusa dos elementos ficcionais e não cria uma história. Ela segue a vida de Sara Naein, uma jovem cantora iraniana em dois períodos distintos. Primeiro em 2003 e, depois, em 2005. Torang apresenta depoimentos sobre o passado de ginasta de Sara, seguido por fotos da família e revela ao espectador que a grande campeã olímpica sofreu um acidente ainda criança, no qual quebrou duas vértebras, o que a impediu de seguir a carreira. A partir daí, Sara dedicou-se à música.

²² Após os protestos ocorridos no Irã diante da reeleição de Mahmoud Ahmadinejad, a repressão tornou-se mais severa e muitos artistas foram presos ou tiveram que deixar o país.

Os problemas que os músicos enfrentam no Irã permeiam a temática do filme, assim como em *Ninguém sabe dos gatos persas*. Neste documentário, Torang mostra Sara no seu dia a dia, usa imagens de arquivos pessoais, entrevista músicos e autoridades no assunto e recolhe depoimentos da cantora. A diretora iraniana usa diversos recursos e convenções associadas ao cinema não-ficcional como: voz over²³, entrevistas, depoimentos, gravação do som direto, atores sociais em papéis cotidianos.

Não é uma ilusão começa apresentando Sara como uma das cantoras da banda Piccolo. Uma voz *off* a apresenta como a única cantora que trabalha com música alternativa na cidade. Talvez Torang queira dizer que é a única que possui uma autorização para cantar. Mesmo assim, Sara não canta solo. Ela é uma das vozes da banda. No depoimento que um dos integrantes da Piccolo band oferece, já na metade do filme, torna-se claro o motivo de Sara ter permissão para cantar: “De acordo com as leis impostas pelo Ministério da Cultura e Orientação Islâmica, é permitido à mulher cantar em uma banda se ela for acompanhada por mais dois cantores homens e duas cantoras femininas. É assim que usamos a voz de Sara na banda”. Este é um dos motivos que Piccolo tem as permissões necessárias para formar o grupo, também por seu estilo musical não sofrer tanta influência norte-americana e por suas letras não serem manifestações explícitas contra a censura no país.

O estilo de música que Sara canta (*Love songs*) é permitido pelo governo pois eles interpretam esse amor como espiritual. *No Irã há um ditado popular que diz que “se é verdadeiro o amor é porque esse amor não é correspondido”. Esse amor idealizado, não correspondido é uma clara herança da literatura persa.* “O amor sem limites e o despojar-se de tudo em nome desse amor é tema corrente na literatura mística islâmica, especialmente na literatura persa. A/o amada/o inatingível pelo amante é uma metáfora privilegiada para a alma e para Deus”.²⁴ O amor transcendental, que ultrapassa a barreira do humano, um amor não concretizado, faz parte do imaginário persa, assim como dos ideais islâmicos e está presente nas películas e músicas produzidas no país após a revolução.

A situação que o filme apresenta é da banda tentando autorização para seu primeiro concerto em público. No Irã não basta ter autorização para ter a banda; o espetáculo, o CD e viagens ao exterior necessitam de autorizações à parte.

Torang nos mostra a banda ensaiando, Sara cantando em seu quarto (músicas como *I will survive*, de Gloria Gaynor e canções de Celine Dion, por exemplo),

²³ É chamada também de voz de Deus por alguns críticos e se refere à voz fora-de-campo.

²⁴ C. C. C. de MACEDO, A poesia mística de Majid Majidi: a sacralização dos retratos do cotidiano em Baran. In: *Rever*, p. 42.

compondo, andando pela cidade. Ora a música é destacada como foco principal, ora ela serve como pano de fundo para uma ação. Em ambos os casos, a música exerce o papel de “música na tela” pois sua fonte é sempre visível e justificada. Seja pela voz de Sara ou pelo rádio do táxi, todos os estilos musicais perpassam pelo filme.

O uso que Torang faz da música não segue a harmonia que o filme de Ghobadi apresenta. Apesar de fazer parte da narrativa do filme, os cortes são bruscos e raramente unem uma cena à outra.

Em uma sequência do filme, ela usa o mesmo recurso de Ghobadi que o aproxima da linguagem do videoclipe: a partir da música que a banda ensaia, ela enxerta cenas da cidade, mesmo assim é um trecho curto, de quarenta segundos. Nenhuma música é reproduzida ou cantada até o final. São apenas trechos que ela nos apresenta.

Durante os depoimentos recolhidos por Torang há uma ausência total de música e o único som que se ouve é o da voz do entrevistado. Torang confronta dois principais depoimentos em seu documentário. De um lado Asharaf Aryanpour, professor de musicologia da Universidade Islâmica de Azad, que defende a música e de outro Ebrahim Vahid-Damghani, descrito como autor e pesquisador (ele veste um turbante branco usado pelos *mullahs*²⁵), que aponta os motivos da música ser considerada *haran* em uma sociedade islâmica.

O professor Aryanpour deixa claro em seus depoimentos sua insatisfação com a política restritiva do país e lamenta que a música não tenha vez na sociedade iraniana. Já Ebrahim Vahid-Damghani aponta no Alcorão e nos *hadiths* trechos que podem ser interpretados como proibição da música e do entretenimento. Em uma de suas falas ele pontua: “Deus disse que a voz da mulher não poderia ser ouvida em voz alta, nem na reza, exceto pelos membros da família mais próximos; quanto cantar em um grupo e criar excitação, isto é errado”.

Além dos depoimentos das duas autoridades no assunto, Torang colhe depoimentos de músicos, donos de estúdios e do gerente da casa de espetáculos.

Depois de dois anos a banda consegue autorização para se apresentar, mas é proibido filmar apresentação de música, então as poucas imagens usadas no documentário são registradas escondidas.

A voz *off* menciona que a banda foi autorizada a gravar um CD, mas teve que tirar o nome Piccolo, por ser estrangeiro e substituir por um nome em farsi, agora a banda é conhecida por Kook.

Logo após a apresentação, Sara foi para Londres e se encontrou com a cineasta, que registrou cenas do encontro entre as duas no documentário (a cineasta

²⁵ *Mullah* (ou *Mulá*) é um título dado aos líderes religiosos das mesquitas islâmicas xiitas, para se referir que ele estudou a teologia islâmica e que segue as leis sagradas do Alcorão.

nunca mostra seu rosto). Sara é vista andando pelas ruas, sem *hijab* (vestimenta islâmica), olhando vitrines, no metrô e sentada em um café. Seu discurso é sobre a liberdade. A cineasta intervém e sua voz *off* assinala que elas se encontraram novamente dois meses depois. Começa então outra sequência que tem como pano de fundo a música *Sweet Dreams*, de Marilyn Manson, cantada por uma voz masculina e acompanhada somente por um violão. Depois Torang localiza a fonte da música: um artista de rua. Assim, até a música que parecia ser uma “música de fosso” tem sua origem registrada pela cineasta.

É impossível não comparar um filme ao outro, por diversos fatores: primeiro que os dois são sobre a música no país, foram lançados no mesmo ano de 2009, usaram o mesmo *cameraman* e, sobretudo, Torang Abedian acusa Bahman Ghobadi de ter plagiado seu filme.

Essa discussão sobre o plágio é conhecida internacionalmente e em diversas entrevistas Torang menciona sua insatisfação. Durante a exibição de seu filme em São Paulo, Aline Khoury realizou uma entrevista com a diretora, que pontua que o fato de ser uma diretora independente (ela não usa patrocínio do governo), jovem e mulher a torna menos famosa que Ghobadi e isso contribuiu para o fato de ter sido plagiada. “Alguns amigos da área me disseram que eles copiaram porque pensaram que eu nunca falaria sobre isso, que eu não teria qualquer expressão”.²⁶ A questão de gênero tem grande relevância quando se trata do Irã, por ser um país onde há segregação imposta pelo Estado. As mulheres iranianas buscam cada vez mais sua liberdade de expressão e Torang é um exemplo disso. Não apenas por seu filme se tratar da trajetória de uma cantora feminina, mas por ter coragem de realizar um documentário sobre essa temática e por não se calar ao se sentir lesada por outro diretor.

Considerações finais

A censura imposta à música no Irã não impede o surgimento de um rico e variado repertório musical. São músicos que burlam as leis vigentes, continuam tocando suas canções escondidos e as propagam via Internet. A mesma censura, que também regulamenta a produção cinematográfica, não impediu que dois filmes fossem realizados sobre esse panorama. Filmes proibidos sobre músicas proibidas.

Bahman Ghobadi e sua tendência ficcional, Torang Abedian e sua predileção pelo estilo documental clássico, uma visão masculina e outra feminina. Quando os dois decidem realizar filmes sobre o mesmo tema, constroem representações totalmente diferentes entre si.

²⁶ A. KHOURY, *O cinema iraniano e sua evolução poética em Jafar Panahi*, p. 143.

São estilos diferentes de filmagem. Enquanto Ghobadi constrói uma história com enredo e personagens, Torang se prende em depoimentos e entrevistas. Ghobadi retrata os músicos burlando as leis e tocando, já Abedian se baseia na opinião de autoridades no assunto para expor porque certos gêneros musicais são proibidos no país. O público pode ter uma visão melhor do cenário musical iraniano ao assistir aos dois filmes juntos. Um filme complementa o outro.

Não é porque Ghobadi se aproxima da ficção que ele não esteja fazendo asserções sobre o mundo, ao contrário; suas asseverações são claras.

Mesmo não sendo um documentário clássico, o filme de Bahman Ghobadi pode ser visto como um documento e é por esse caminho que segue a maior parte da minha análise sobre o filme. “basta ressaltar que eles [os documentos] possuem a característica essencial de serem índices do mundo real. Os documentos mantêm uma relação de contigüidade com a realidade”.²⁷ E é essa contigüidade que fez seu filme ser banido do país e custou a liberdade do diretor e a segurança de quem dele participou.

Apesar da liberdade de expressão ser regulamentada, o cinema iraniano ousa inovar e experimentar. Em um workshop ministrado em 2004, por Abbas Kiarostami, o diretor proferiu que as limitações impostas em seu país é o que os tornam tão criativos: “em qualquer campo, só se consegue criar algo verdadeiramente bom quando existem limitações”²⁸. Isso possibilita o surgimento dessa diversidade de estilos e é o que faz o cinema do Irã diferente de outras cinematografias mundiais, tanto quando este cinema procura retratar o país através de metáforas ou mesmo quando aborda os temas tabus sem o uso de subterfúgios.

Referências Bibliográficas

- FERREIRA, F. C. B. *Imagem oculta – Reflexões sobre a relação dos muçulmanos com as imagens fotográficas*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- _____. Abelhas, aranhas e pássaros – imagens islâmicas em movimento. In: BARBOSA, A.; CUNHA, E. T.; HIKIJI, R. S. (Orgs). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. São Paulo: Papirus, 2009, pp.199-226.
- GLEAVE, R. Imami Shii refutations of qiyas. In: WEISS, B. *Studies in islamic legal theory*. Leidan, Boston: Brill, 2002, pp.267- 292.
- GOLDZIHHER, I. e LEWIS, B. *Introduction to islamic theology and law*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

²⁷ J. M. SALLES, A dificuldade do documentário. In: *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*, p. 61.

²⁸ A. KIAROSTAMI, Duas ou três coisas que sei de mim. In: *Abbas Kiarostami*, p. 215.

- KALILI, S. e SARTORI, A. A revolução ameaçada. In: *Reportagem*, 53 (2004): 18-30.
- KHOMEINI, A. *Livro verde dos princípios políticos, filosóficos, sociais e religiosos do Aiatolá Khomeini*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- KHOURY, A. *O cinema iraniano e sua evolução poética em Jafar Panahi*, São Paulo: Trabalho de Conclusão de Curso, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.
- KIAROSTAMI, A. Duas ou três coisas que sei de mim. In: KIAROSTAMI, A; ISHAGPOUR, Y, *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MACEDO, C. C. C. A poesia mística de Majid Majidi: a sacralização dos retratos do cotidiano em Baran. In: *Rever*, 3, (2006): 34-51.
- MELEIRO, A. *O novo cinema iraniano: arte e intervenção social*. São Paulo: Escrituras, 2006.
- NAFICY, H. Islamizing film culture in Iran: a post-Khatami update. In: TAPPER. R. (ed.), *The new iranian cinema*. New York: I. B. Tauris, 2006, pp.26-65.
- SALLES, J. M. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, J. et al. (ed.), *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2005, pp.57-71.

Filmografia

- Half Moon (2006), de Bahman Ghobadi.
- Não é uma ilusão (2009), de Torang Abedian.
- Ninguém sabe dos gatos persas (2009), de Bahman Ghobadi.

Recebido: 15/2/2013

Aprovado: 1/5/2013