



Bashar (2014). Direção de Diogo Faggiano. Fonte: divulgação.

Bashar – O outro por ele mesmo?

Ivonete Pinto¹

Docente nos cursos de Cinema da UFPel, Vice-pres. da Abraccine – Assoc. Brasileira de Críticos de Cinema e co-editora da revista Teorema

Resumo: Este artigo propõe-se a analisar o documentário *Bashar*, pertencente a uma linhagem de cinema político-ativista, que aqui é explorado em relação à representação do árabe no cinema e às opções de linguagem nela envolvidas, notadamente o uso de metáforas que colocam o árabe dentro dos padrões de estereótipo apontados por Said (1990).

Palavras-chave: documentário, Oriente, Ocidente, representação

Abstract: *This article aims to examine the documentary film named Bashar that belongs to a political-activist line of cinema, which is explored regarding the representation of Arab in films and the language options involved, especially the use of metaphors that place Arabs within the standards of stereotype mentioned by Said (1990).*

Key-words: *documentary, East, West, representation*

Num primeiro momento, nos chama a atenção no curta-metragem *Bashar* (2014, 19min) a representação do árabe que é proposta². O documentário com temática política, exibido no 47º Festival de Cinema de Brasília, contou com a totalidade de personagens – ou atores sociais, como nomeia a sociologia – árabes, entre egípcios e sírios, sendo a equipe principal formada por brasileiros não-árabes, como o diretor Diogo Faggiano e o produtor Angelo Ravazi. Realizado pela produtora paulista Massa Real através de *crowdfunding*, insere-se, neste sentido, num sistema de financiamento coletivo cada vez mais aplicado em produções de baixo orçamento, por

¹ ivonetepinto02@gmail.com

² Sobre o tema, ver na edição nº 02 da Orson resumo de pesquisa que estamos desenvolvendo em relação ao muçulmano no cinema brasileiro, em categoria correlata e inclusa à do árabe.

um lado, e por outro coloca-se num cenário intercontinental de produções que buscam registrar os acontecimentos recentes da chamada Primavera Árabe³.

Na abertura de *Bashar*, ainda antes dos créditos, o presidente sírio dá uma entrevista a uma emissora de TV, em seguida vemos um homem que chega num aeroporto, depois caminha numa estação de trem com afrescos orientais, que pode ser em Aleppo, segunda maior cidade da Síria, nos introduzindo ao subtítulo do filme: *Um tiro de canhão na gloriosa cidade de Aleppo*. Mais adiante, temos depoimentos de jovens comparando os problemas similares entre Síria e Egito, onde não há imprensa livre.

O protagonista de *Bashar* é o egípcio Saleh Fekry. Ele não só atua como opera a câmera em Aleppo, local onde o diretor não chegou a ir para filmar (Faggiano e a equipe brasileira ficaram no Egito). Fekry, que também é personagem do filme *A Revolução do Ano* (2014), longa-metragem lançado no Fest Rio, também dirigido por Faggiano, foi eleito em 2011 pela revista *Time* como “A pessoa do ano”, tornando-o símbolo da luta da população civil que destituiu o ditador do Egito Hosni Mubarak.

Desde 2011 a Síria vive em guerra civil, fato associado a outros movimentos populares que tentam a derrubada de governos não democráticos, como no Egito e no Irã, e mesmo de imaturas democracias, como da Turquia. A grande repercussão desses acontecimentos na imprensa tradicional e a imensa repercussão nas redes sociais mundiais, sinalizam que mesmo brasileiros, em princípio tão distantes desse cenário, assumem posições. É o caso de Diogo Faggiano que, como cineasta, já demonstrou atitude militante –ou ativista – para além das fronteiras nacionais⁴.

Existe realmente uma nova agenda no documentário mundial ativista e experiências na linha de Faggiano, onde videomakers

³ Sobre o tema, ver artigo na edição nº 04 da Orson, “Entre filmes e passeatas – o Festival de Cinema de Istambul e seu contexto”.

⁴ Ver entrevista com Faggiano nesta edição da Orson, em que fala de seu documentário rodado na Indonésia.

amadores e profissionais muitas vezes eliminam a figura tradicional do diretor. Basta alguns minutos no canal de vídeos youtube e algumas palavras-chave para termos a dimensão do fenômeno. A maior parte dos vídeos é de caráter anônimo, sem aspiração artística, que buscam a denúncia e o engajamento numa espécie de “realpolitik” às avessas. São documentários de rua, no calor da hora, protagonizados por jovens que fazem oposição à globalização, através de palavras de ordem contra os regimes fechados e o sempre atacado imperialismo norte-americano. A questão direita-esquerda de outrora, que alimentava o fervor revolucionário revisito por Bernardo Bertolucci em *Os Sonhadores* (The Dreamers, 2003) é algo que não encontra mais espaço.

Nos vídeos que abundam no youtube assinados como “Anonimos”, alguns inclusive trazendo os personagens com a máscara de V de Vingança, falando ora em inglês, ora em francês, árabe, farsi e outras línguas, parecem fazer parte de uma mesma tribo, na acepção de Maffesoli (2006). Estão nas ruas do Ocidente e do Oriente, na internet e também através de ações orquestradas de hackers e na desobediência de um WikiLeaks.

Bashar, no entanto, pertence aquela gama de vídeos que são chamados de filmes: tem produção, tem concepção de montagem e mais que isso, tem a ambição de associar-se à ideia de cinema, tanto que se inscreve em festivais reconhecidos, como o de Brasília. Ser exibido no cinema é encontrar autenticação como arte. Os que alcançam essa pretensão artística procuram perseguir um elo de causalidade, enxergando além do acontecimento que documentam. São os que trabalham o roteiro investindo na ficção, como *Brasil* (Aly Muritiba, 2014, exibido no Festival de Gramado), ou aqueles que trabalham a linguagem e num simples efeito técnico simbolizam anseios, como a “morte” do presidente sírio em *Bashar*.

ALEGORIAS

A “morte” de Bashar representa o ponto alto do filme da Massa Real. Na inserção de uma entrevista dada pelo presidente sírio à Fox News americana, temos um efeito que resulta em imagem saturada, que não nos permite ver com nitidez o seu rosto. Enquanto

é confrontado pelo entrevistador com perguntas como “O senhor consegue vislumbrar um transição pacífica na Síria sem o senhor no poder?”, após alguns segundos dessa imagem desfocada, o que temos na tela é na verdade um fantasma de Bashar cumprindo a vontade de combatentes que prometem: “Vamos libertar a Síria e depois vamos queimá-lo”. Com esse recurso, o filme nos diz que Bashar está morto, ou que é apenas uma questão de tempo para o desejo dos seus opositores se concretizar. Contudo, quando do lançamento do filme em Brasília, as notícias davam conta que Bashar Al-Assad estava sendo cogitado pelos Estados Unidos como um aliado na luta contra o Estado Islâmico (EI), organização extremista criada na Jordânia em 1999 que prima por requintes audiovisuais de crueldade (as filmagens das inomináveis decapitações). O presidente sírio, há 14 anos no poder e agora visto como dos “males o menor”, perde potência no filme justamente porque vê-lo morto talvez não seja a melhor saída. Esse efeito técnico do filme, do qual desconhecemos a motivação, se perde força ao se confrontar com a realidade atual, permanece como traço estético e eleva o que era um simples vídeo do youtube à condição de arte.

Entretanto, sobre outra proposta no campo das metáforas propostas no filme já não podemos defender com tal conforto. Trata-se da sequência em tom de farsa em que um jovem sírio fala para um repórter de TV sobre “as mentiras que contam a respeito de animais que teriam fugido do zoológico”. Ele diz que é tudo mentira “conspiração contra nossa pátria mãe”. O plano inicial está fechado, vemos apenas que ele se movimenta para frente e para trás, numa sugestão de que está sofrendo o que no Código Penal Brasileiro se chama “atentado violento ao pudor”. A câmera se afasta e vemos que quem pratica o estupro consentido é um sujeito com máscara de macaco. O algoz mascarado (governo) violenta o jovem sírio (povo). O repórter conclui que está tudo normal em Damasco. Corte para imagens jornalísticas de guerra.

A pobreza simbólica da cena compromete toda e qualquer simpatia que poderíamos nutrir pelo documentário enquanto “sétima arte”. Mesmo como panfleto, é de se perguntar se funciona. E o que seria apenas uma questão inofensiva de mau gosto, torna-se a simplificação de uma realidade cambiante, por isso muito complexa. Portanto, se a metáfora do coito é ingênua e grosseira,

a representificação (Menezes, 2006)⁵ do mal através da figura do inimigo da hora (Bashar Al-Assad) resulta ineficaz. O vilão de hoje pode não ser o de amanhã.

Como estamos num terreno que não é possível jogar com a infalibilidade, os filmes que se aventuram no tema de Bashar correm riscos substantivos. Apontar suas fragilidades e possíveis equívocos faz parte do papel da crítica, como também faz parte uma visão em perspectiva de valorizar o risco. Se Jean-Luc Godard arriscou-se filmando *Weekend* (1967) e *Je Vous Salue Sarajevo* (1993) em meio aos respectivos acontecimentos políticos do momento, por que Faggiano e sua turma não podem se arriscar? Ser radical, neste sentido, não é propriamente posicionar-se politicamente em favor de A ou B, é filmar no calor da hora e, sem tempo para maiores ponderações, lançar o trabalho para o público.

O OUTRO POR ELE MESMO

Na tentativa de melhor compreender *Bashar*, podemos isolar a cena citada – que de fato parece sobrar no filme – e então nos deparamos com uma construção mais paradoxal ainda. Numa informação extra-filmica, soubemos que ela foi filmada sem a participação do diretor Diogo Faggiano. Teria sido uma iniciativa dos colaboradores do filme, ativistas imersos nas convulsões sírias e egípcias. O diretor apenas permitiu que a cena entrasse, talvez sem condições de avaliar os riscos.

Tal cena torna-se contraditória porque precisamente é quando temos “o outro” sendo representado por ele mesmo. Numa operação como a do sempre lembrado *Prisioneiros da Grade de Ferro* (Paulo Sacramento, 2003), a câmera vai parar nas mãos dos personagens para que filmem o que quiserem. Num projeto colaborativo como este, a liberdade desses personagens é tão maior que são também autores.

⁵ Como propõe Menezes: “O conceito de representificação realça o caráter construtivo do filme, pois nos coloca em presença de relações mais do que na presença de fatos e coisas.” In: “O cinema como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre documentário, filme etnográfico e conhecimento”. (2003, p. 559)

Dar voz aos árabes revoltados significou deixar que demonstrassem como funciona seu imaginário. E é neste ponto que adentramos outra camada do paradoxo, a da representação do árabe no cinema.

Jack G. Shaheen em seu “Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People”, faz uma extensa pesquisa de como os povos árabes foram e são retratados no cinema americano. Os árabes, segundo ele, formam um grupo maligno na tela, mostrados através de estereótipos que se perpetuam. Shaheen inicia sua tese invocando também os filmes produzidos na França pela Pathé e pela Gaumont nos primórdios do cinema, onde havia todo um misticismo em torno dos orientais em geral. Desertos, oásis, gênios da lâmpada, tapetes voadores, haréns são elementos encontráveis em filmes de aventura e em filmes para crianças. A novidade, é que atualmente, em especial após os atentados em Nova York de 11 de setembro de 2001, os árabes são sempre associados também ao terrorismo.

Árabes e muçulmanos são codificados no cinema, inclusive o brasileiro. Basta uma olhada para trás e veremos as inocentes chanchadas dos anos 50 mostrando toda sorte de estereótipos e preconceitos. Eles são sempre “o outro”, agindo por padrões de comportamento que não são os corretos, ou seja, não são “os nossos”.

Em relação à sexualidade, este “outro” em geral é identificado pela lascívia sem controle, beirando ao animalesco. Este estigma, nos mostra Shaheen, pode ser encontrado em dezenas de filmes hollywoodianos, com destaque para *A Jóia do Nilo* (*Jewel of the Nile*, 1985), *Saara* (Sahara, 1983) e um clássico *007 (Nunca Mais Outra Vez/ Never Say Never Again*, 1983) onde, aliás, a mocinha é sequestrada por árabes terroristas que lhe tiram a roupa e assim é entregue de presente a um voraz beduíno.

Gustave Flaubert, nas cartas que envia a um amigo contando as proezas de uma viagem longa ao Oriente, narra sem pudores o sexo com prostitutas em bordéis e com rapazes em banhos turcos. E na capital síria, Damasco, em 10 de setembro de 1850, diz em carta: “Nada é belo como o adolescente de Damasco. Há jovens de 18 a 20 anos que são magníficos. Se eu fosse mulher faria uma viagem de distração à Síria.” (2000, p. 184)

O autor de “Madame Bovary” foi um orientalista. Como europeu, ajudou a construir uma imagem do Oriente carregada de mistério e devassidão, num discurso que alimentou um dos maiores ensaios sobre o tema, o livro “Orientalismo”, de Edward Said. Para Said, na experiência oriental de Flaubert “está uma associação quase uniforme entre Oriente e o sexo.” (1990, p. 195)

E o que os personagens de *Bashar* fazem? Ratificam e perpetuam a imagem do oriental que se prolonga em estigma relacionado ao sexo. Assim – ao menos para quem interpreta a cena do coito com a informação de que foram os próprios árabes que a criaram – este é o outro por ele mesmo. Numa operação inversa, o oriental reproduz o que o ocidental reproduziu sobre ele. A teoria do cinema costuma diferenciar a noção de “representação” ao tratar de ficção e de não-ficção (uma noção voltada para um mundo criado, fictício, outra para o mundo histórico, real). Ambas parecem entrar em colapso quando um jogo de espelhos como esse se estabelece. O dilema é apontado por Lutkehaus e Cool (1999), em assumida convergência com o pensamento de Said, quando afirmam que “(...) o próprio ato de representar o outro, não só traz consigo responsabilidade moral, mas, mais sinistramente, é uma forma de dominação.”⁶ (p. 116)

Como em outras religiões, no islã coito anal e zoofilia estão na mesma categoria, isto é, totalmente interditos. Porém, a ideia de submissão representada por essa modalidade de sexo é compreendida, grosso modo, nas culturas ocidentais e orientais e não é preciso invocar proibições religiosas para apontar o que significa no plano do simbólico. O que notamos é que ao recorrerem a metáforas de ordem sexual, os árabes do filme acabam por reforçar os preconceitos impregnados na sociedade ocidental.

Para encerrar essas observações que problematizam algumas questões do filme *Bashar*, vale lembrar novamente um dos maiores pensadores da temática envolvendo a relação entre Oriente e Ocidente. Edward Said usa a expressão “orientalismo masculino estático” (op.cit., p. 214) para se referir a uma concepção de

⁶ “(...) that the very act of representing others not only bears with it moral responsibility, but, more sinisterly, is a form of domination.” (tradução nossa).

mundo masculina. Para ele, os ocidentais que refletiram sobre o Oriente, os orientalistas, tendiam a explicar aquele mundo através do homem oriental. “Um homem considerado isoladamente da comunidade total em que vivia (...).” (idem, ibidem)

Pode-se concluir que embora a equipe de *Bashar*, composta por rapazes cineastas ativistas brasileiros, não se arvore de “orientalista”, acaba “explicando” o Oriente através de uma imagem tendenciosa porque ancorada em estereótipos e interlocutores restritos ao universo masculino. O palestino Said deixou claro que não pretendia desenvolver teorias de gênero quando falava que o orientalismo funcionava como uma província masculina, e não queremos nós aqui entrar nesta seara. Apenas chama-nos a atenção o fato de que os orientalistas acabaram forjando uma identidade para o Oriente que ainda perdura. E mais do que isso, o orientalismo reverbera perversamente na autoimagem do próprio oriental. A sequência do coito, mesmo que na forma de sátira, ilustra que serão necessárias muitas outras primaveras árabes para esta concepção masculina do Oriente distanciar-se dos clichês.

REFERÊNCIAS

COOL, Jenny e LUTKEHAUS, Nancy. “Paradigms Lost and Found: The ‘Crises of Representation’ and Visual Anthropology”. In: GAINES, Jane M. e RENOV, Michael (org). **Collecting visible evidence**. Minnesota: University of Minnesota, 1999.

FLAUBERT, Gustave. **Novembro**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MENEZES, Paulo. “O cinema como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre documentário, filme etnográfico e conhecimento”. In: Fabris, Mariarosario [et al.] (org.) **Estudos Socine de Cinema**. Ano III, 2001. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SAID, Edward W. **Orientalismo - O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SHAHEEN, Jack G. **Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People**. New Yor: Olive Branch Press, 2001.