

Mundo com Braços Amputados: Configurações do Iraque entre Alberto Pimenta e Bahman Ghobadi

Maria Inês Castro e Silva

Universidade do Porto

Resumo: *Marthiya de Abdel Hamid segundo Alberto Pimenta* (2005) debruça-se sobre a invasão levada a cabo pelos Estados Unidos da América ao Iraque. Alberto Pimenta transforma um poeta português num poeta iraquiano. Esta metamorfose permite uma construção de imagens apocalípticas de um mundo em decomposição. Em 2004, Bahman Ghobadi lançou um filme com o título *As Tartarugas também Voam*, ocupando-se da invasão do Iraque pelos Estados Unidos da América. Entre pesadelos e cegueira, a câmara deixa as personagens aparecerem em aparente liberdade.

Palavras-chave: Iraque, Platão, guerra, sonho, cinema

Abstract: *Marthiya of Abdel Hamid according to Alberto Pimenta* (2005) focuses on the invasion of Iraq carried out by the United States. Alberto Pimenta transforms a Portuguese poet in an iraqi poet. This metamorphosis enables a construction of apocalyptic images of a decaying world. In 2004, Bahman Ghobadi released a movie, *Turtles can fly*, dealing with invasion of Iraq by the United States. Between nightmares and blindness, the camera allows the characters appear in apparent freedom.

Keywords: Iraq, Plato, war, dream, cinema

*O mundo por vezes amputa um
braço aos homens que estão do lado de fora da janela.*

Vê o mundo, o mundo tem uma lâmina.

Gonçalo M. Tavares

Quando *lemos a música* - uma música que pode também ser lida - “A Guerra é a Guerra” de Fausto Bordalo Dias, cuja letra reza assim, “Salto no escuro, entre dentes trago a faca e nos meus olhos coloridos, juro, vem ver o fogo do mar com os peixes a arder. Ó Ana, vem ver! Ó Ana, vem ver!”, não perguntamos já a Platão o que eventualmente diria de uma letra como esta. O problema tem a ver com o facto de esta letra continuar e passar por imagens como “voando em arco, esgueiro o corpo num balanço, asas guerreiras de um anjo”, ou “chora por mim, ó minha infanta, escorre sangue o céu e a terra! Ah, pois por mais que seja santa, a Guerra é a Guerra”. O problema agrava-se se pensarmos que, depois desta música, encontramos muitas outras músicas de Fausto que seguem a mesma linha e tudo isto num álbum incontornável como é *Por este Rio Acima* (1982), álbum que relata as viagens de Fernão Mendes Pinto. De resto, Platão saberia certamente excluir Fausto da república, não sendo este um problema, Fausto estaria a ser excluído somente por mais um.

Entre obras como *Discurso sobre o Filho da Puta* (1977), *O Silêncio dos Poetas* (1978), *A Magia que Tira os Pecados do Mundo* (1995) ou *Ode Pós-Moderna* (2000), destacamos o livro *Marthiya de Abdel Hamid segundo Alberto Pimenta*, da autoria de Alberto Pimenta, datado de 2005. O longo poema ou, se quisermos, a possibilidade de trinta e cinco poemas constitui as trinta e cinco partes de um livro que retrata a invasão do Iraque pelos Estados Unidos da América.

Alberto Pimenta faz questão de se apagar para dar voz a um poeta iraquiano. É, com efeito, um apagamento, não se tratando já de uma transformação. Encontramos um anulamento completo da ocidentalidade e da geografia do sujeito poético, atingindo uma ironia própria de um nativo iraquiano que vê. Senão, vejamos:

Vieram
A esta terra
Por amor
Dos que a habitam

(foram as suas
palavras da boca)

Esperavam que
Rejubilássemos
Com a sua presença (Pimenta, 2005: 37)

Platão voltaria, agora, a revoltar-se com este apagamento do ocidental para demonstrar uma posição completamente antiocidental. Platão acharia delirante esta pele iraquiana que tem consequências ao nível do literário. O livro do novo iraquiano convida-nos ao regresso a um telurismo que engendra um poema que se constrói por meio da natureza: é, com efeito, o regresso ao coração da natureza e, ao mesmo tempo, à destruição do mesmo coração. Aparentemente distante de um livro como *Ode Pós-moderna*, e revestindo-se de um forte lirismo, o tom continua a ser o mesmo, cortante. Encontramos a tónica sobre uma Bagdad dormente durante muitos anos e que se vê obrigada a acordar para as primeiras bombas:

Nós acordámos:
Vimos clarões
A cortar a escuridão,
E resolvemos dar
Passos e passos,
Deixando a angústia à solta. (*idem*, 8)

Na reflexão “Babilónia descarnada ou habitar a terra em versos de Alberto Pimenta”, insinua-se, porém, a forte possibilidade de um mundo idílico prever o caos que se avizinhava: “o sujeito relembra uma cidade outrora em paz, no entanto, uma cidade que parecia já adivinhar o caos que se aproximava” (Almeida/Castro, 2008: 121). Num tom lírico, “de um coração que vê”, temos tempo para assistir ao relato da violência que acompanha todo o texto, lembrem-se, por exemplo, os versos:

Encobriram as árvores
Que começavam agora a ser
Adubadas a ossos
Com carne
Ainda pegada
Carne antiga
Babilónia descarnada
(...)
Mas morre-se
Sem precisar para isso
Duma poça de água. (Pimenta, 2005: 11)

A imagem de uma Babilónia idílica do passado é agora transformada numa Babilónia descarnada. Assistimos à clara consciência de um paraíso efectivamente perdido que é invadido por imagens apocalípticas:

Se me vires
Um sorriso
E um cesto de pão
Nas mãos,
Não é um mistério:
Sabes
Que estou a contemplar
O passado.

O passado
É hoje
A visão do paraíso. (*idem*, 19)

Dentro de todo o relato, encontramos uma terra habitada por estranhos que prometiam transformar o Iraque num bom lugar para viver:

Já há séculos
Que não têm alma.

Venderam-na
e continuam a vendê-la:
Têm compradores
Entre os que trazem os olhos
Vendados pela imaginação. (*idem*, 15)

Regresso a Platão quando, em *As Poéticas do Cinema. A poética da terra e os rumos do humano na ordem do fílmico*, Carlos Melo Ferreira afirma:

Como realidade segunda, mediata e imediata, o cinema é essencialmente um meio idealista, que pode mesmo ser objecto de comparação com a caverna de Platão, em que o prisioneiro, no interior da caverna, tinha apenas acesso a sombras da realidade, projectadas na parede diante dos seus olhos (Ferreira, 2004: 197).

Platão, com toda a certeza, não pediria esta comparação. Hamid Dabashi, no livro *Close Up Iranian Cinema: Past, Present and Future*, debruça-se sobre os pressupostos cinematográficos iranianos desde o início do século XX até aos dias de hoje. Passando por uma série de nomes como Abbas Kiarostami, Samira Makhmalbaf, Mohsen Makhmalbaf, Bahman Farmanara ou Bahman Ghobadi, conclui-se que o cinema iraniano se afigurou realmente poderoso a partir de 1960, combinando a ficção, a

tradição da mitologia persa e a poesia persa para reflectir sobre a condição do Irão. Michaël Abecassis, acerca de Dabashi, diz-nos que o cinema iraniano é “a liberating way to transgress the system, to free one’s inhibitions and, above all, to be heard, cinema becomes a form of artistic renaissance and a subversive form of emancipation and redemption” (Abecassis, 2007: 415). É interessante verificar que, não raras vezes, a tela iraniana esforça-se pela exploração das fronteiras entre o cinema documental e a dita ficção. As propostas de criação de filmes desprovidos de imagens ficcionais proliferam, lembre-se, por exemplo *Isto não é um Filme* de Mojtaba Mirtahmasb e Jafar Panahi ou *Close-Up* de Abbas Kiarostami. Lá para o Irão, que tão mal conhecemos cinematograficamente, existia um homem que queria ser o cineasta Mohsen Makhmalbaf, em *Close-Up* de Abbas Kiarostami. Neste filme, Kiarostami, que se esforça por esbater as fronteiras entre o documentário e a ficção, faz-nos também esbarrar em palavras como são as de Saguenaíl em *Documentira. A construção do real*: “o documentário implica a escolha de um ponto de vista (...) é de essência porventura ficcional ou, no mínimo, subjectiva. A «neutralidade» ou a «objectividade» não passam de fachadas retóricas para dissimular o arbitrário ou o conformismo desse ponto de vista fundador” (Saguenaíl/Guimarães, 2008: 16).

O filme *As Tartarugas Também Voam* (2004), de Bahman Ghobadi, que nos propomos analisar, cria um enredo que se desenrola na cena bélica entre os Estados Unidos da América e o Iraque. No entanto, continua a ser uma proposta documental, não só pela carga histórica que transporta, como também pelo trabalho dos movimentos de câmara. O ponto de vista é claro: “um coração que vê”, um iraquiano que vê, não esquecendo que também no cinema “tout artiste, l’auteur de film n’abdique pas sa personnalité, il l’affirme” (AA.VV., 1980: 20).

As personagens de Ghobadi apresentam constantemente a queixa pelo céu que lhes foi roubado. Os principais intervenientes são as crianças, as mesmas crianças de Sodoma e Gomorra, que agora sofrem os abalos da guerra. As crianças ocupam os dias com a limpeza dos campos de minas, esta é a sua forma de subsistência. O Parabólica é um dos primeiros a ser ironicamente apresentado, o rei das crianças pelo conhecimento (relativo) do inglês e pelo domínio (relativo) das tecnologias. É o mesmo Parabólica, o dominador das antenas televisivas, que explica aos mais pequenos o significado de expressões como *I don’t know*, *Come on* ou *Hello, Mister*. Talvez um alerta para: “nós conhecemos relativamente o que se passa no Ocidente”. Quando a televisão finalmente está pronta para captar as imagens da guerra, a primeira reacção de Parabólica é

informar os anciãos do território: “Aqui está o senhor Bush. O mundo está nas mãos dele”. A bizarria que rodeia as referências ao Ocidente torna-se evidente: encontramos, por exemplo, idosos que vêem canais de moda, ou referências ao filme *Titanic* e ao jogador de futebol Zidane. A saga das minas e as drogas químicas estão a cada passo presentes no filme. Não esquecemos um plano demorado que dá a ver a personagem feminina, Agrin, carregando nas costas um cesto de minas da mesma forma que carrega o seu filho cego, Riga. O peso de uma guerra é transportado nas costas de Agrin, a mesma guerra que lhe fez um filho. Agrin é, em *As Tartarugas Também Voam*, a figura da morte progressiva. A sua passagem pelo filme fica marcada pela procura do suicídio e, de alguma forma, pela presença do sonho. Ao mesmo tempo, Agrin não só quer morrer como tenta também matar o filho de um trauma de guerra, tenta perder-se dele, agride-o, abandona-o junto às rochas. Estas sucessivas tentativas de aniquilamento terminam, de resto, com a morte de Riga por afogamento. Agrin corporiza, talvez, aquilo que em *Um Homem: Klaus Klump*, de Gonçalo M. Tavares, se diz acerca da mulher em tempos de guerra: “As coisas femininas da cidade tornaram-se agressivas. As pernas das raparigas perderam a importância” (Tavares, 2011: 55). Durante o filme, Agrin é assombrada pelo trauma da violação. Através da dinâmica do sonho, regressamos ao momento da sua violação levada a cabo por vários militares: a menina é violentada numa poça de água, vindo a dar à luz, mais tarde, o filho Riga. Agrin é a menina que morre na poça de água de Alberto Pimenta.

A determinada altura, também já não é estranho encontrar personagens mutiladas. Lembre-se o menino das premonições, Hengov, que não tem braços, ou o fiel companheiro de Parabólica, que tem uma perna partida. Este último simula disparos com a perna. Não estaremos longe dos versos de Alberto Pimenta em *Marthiya de Abdel Hamid segundo Alberto Pimenta*:

O poema
Não é escrito com armas
É escrito com o corpo.

Mas o corpo arde um pouco
De cada vez
Que escreve. (Pimenta, 2005: 39)

O mesmo poema que, em Ghobadi, é a guerra, escrita com os corpos mutilados.

Hengov confirma as palavras de Gonçalo M. Tavares, em *Um Homem: Klaus Klump*, “Um homem sem braços não combate com o corpo” (Tavares, 2011: 102).

Assumindo um papel de grande preponderância, Hengov é o grande criador de imagens de luta armada que está por acontecer. Ele prevê a chegada dos aviões que prometem transformar o Iraque num paraíso. Hengov prevê o afogamento do filho de Agrin. As premonições de Hengov estão já distantes do sonho de Freud, sobretudo se lembrarmos as considerações relativamente ao futuro revelado nos sonhos: “Na realidade, o futuro que o sonho nos mostra não é o futuro que vai acontecer, mas o futuro que gostaríamos que acontecesse” (Freud, 2001: 129). As premonições acabam por ter a curto prazo o efeito salvífico, certificando a segurança das personagens e concedendo ao espectador a promessa de salvação do povo, uma salvação temporária. As premonições indicam o avanço da história, avanço que, em abono da verdade, já é esperado pelo espectador.

Os dois objectos centrais sobre os quais nos debruçámos andaram possivelmente, desde o início, no enalço de Gonçalo M. Tavares, quando o autor afirma: “Os homens quiseram introduzir na natureza coisas inventadas pelos fracos: foram os fracos que inventaram a justiça para mais tarde poderem inventar a compaixão” (Tavares, 2011: 21). Não estará Bahman Ghobadi a regressar a uma compaixão, esperando que o espectador caia dentro dela? Não estará, no final do raciocínio, o poeta iraquiano de Alberto Pimenta a fazer com que o leitor caia nessas passagens de um passado idílico que foi arrasado pelas duras botas da guerra? Se Platão conhecesse a câmara de filmar, por certo odiaria duas vezes os artistas. Para Platão, pior do que uma *catharsis* naturalmente delirante, seria uma *catharsis* naturalmente pervertida pelos artistas.

Bibliofilmowebgrafia

Aristóteles (2003), *Poética*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

AA.VV. (1980), *Cinéma Univers de l’Absence? Le sort de la personne dans l’Œuvre filmique*, org. Jean Vassal et. Al., France, Editions Privat.

Abecassis, Michaël (2007), “Close Up: Iranian Cinema”, *British Journal of Middle Eastern Studies*, vol. 34, nº 34, 415-416.

Almeida, Pedro et Castro, Maria Inês, “Babilónia descarnada ou habitar a terra em versos de Alberto Pimenta; uma abordagem ecocrítica”, in *Ecocrítica; Jornada de Reflexão*;

Écocrítique; Journée de Reflexion, org. Maria João Reynaud e José Domingues de Almeida, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2008, 112-127.

Bazin, André (1978), *Qu'Est-ce que le Cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf.

Chin, Daryl e Qualls, Larry (2001), "Open circuits, closed markets: festivals and expositions of film and video", *PAJ; A Journal of Performance and Art*, vol. 23, nº 1, 33-47.

Fernandes, Pádua (2006), "Alberto Pimenta, Iraque e Ovídio: vozes e silêncios da inquietação" in <http://www.geminaliteratura.com.br/literaturapf> (consultado em Maio de 2012).

Ferreira, Carlos Melo (2004), *As Poéticas do Cinema. A poética da terra e os rumos do humano na ordem do fílmico*, Porto, Edições Afrontamento.

Freud, Sigmund (2001), *Textos Essenciais da Psicanálise. O inconsciente, os sonhos e a vida pulsional*, Vol. I, Mem Martins, Publicações Europa-América.

Ghobadi, Bahman (2004), *As Tartarugas Também Voam (Lakposhtha parvaz mikonand)*, distribuição portuguesa: Prisvideo, Irão/Iraque/França, 98 min.

Karimi, Z. Pamela (2006), "Iranian Cinema: Texts and Contexts. Mute dreams, blind owls, and dispersed knowledges: Persian poesis in the transnational circuitry", *Art Journal*, Vol. 65, Nº 2, 136-137.

Kiarostami, Abbas (1990), *Close-Up (Nema-Ye Nazdik)*, distribuição portuguesa: Midas Filmes, Irão, 93 min.

Metz, Christian (1980), *O Significante Imaginário. Psicanálise e cinema*, Lisboa, Livros Horizonte.

Platão (2001), *A República*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Sadoul, Georges (1948), *Le Cinéma. Son art, sa technique, son économie*, Paris, La Bibliothèque Française.

Saguenail e Guimarães, Regina (2008), *Documentira. A construção do real*, Porto, Profedições.

Tavares, Gonçalo M. (2011), "Um Homem: Klaus Klump", *Um Homem: Klaus Klump; A Máquina de Joseph Walser*, Lisboa, Caminho, 12-136.

Wollen, Peter (1984), *Signos e Significação no Cinema*, Lisboa, Livros Horizonte.