

A Poesia Mística de Majid Majidi: A Sacralização dos Retratos do Cotidiano em “Baran”

Cecilia Cintra Cavaleiro de Macedo¹ [cavaleirodmacedo@uol.com.br]

Resumo

O cinema é uma forma de linguagem que depende da utilização da imagem humana. A questão da imagem no mundo islâmico é por si um assunto delicado e a proibição de representações humanas e animais já rendeu muitas páginas entre os teólogos. Por outro lado, no mundo islâmico, qualquer forma de arte mantém necessariamente um diálogo com a religião. Este artigo discute estas questões no caso do longa-metragem "Baran" (2001), dirigido pelo iraniano Majid Majidi. Abandonando as leituras de tendência política ou meramente estética, propõe uma abordagem mística do filme, na qual as imagens são entendidas enquanto metáforas visuais mostrando um caminho velado em direção a Deus através da simbologia tradicional utilizada.

Palavras-chave: Baran, cinema iraniano, mística, islam, metáfora, sutileza.

Abstract

Cinema is a form of language which relies on the use of human image. The question of image in the Islamic world is by itself a delicate subject and the prohibition of human and animal representations has already yield many pages among the theologists. On the other hand, in the Islamic world any form of art necessarily keeps a dialogue with religion. This article discusses these questions in the case of "Baran" (2001), a movie by the Iranian director Majid Majidi. Discarding the political and aesthetical approaches, we propose a mystical view for the movie in which the images are understood as visual metaphors showing a veiled way towards God through the traditional symbology employed.

Key words: Baran, Iranian cinema, mysticism, Islam, metaphor, subtlety.

1 Doutora em Ciências da Religião, professora do Centro Universitário São Camilo.

A arte islâmica e a problemática da representação humana

O Cinema Iraniano é um fenômeno relativamente recente que vem despertando a atenção do mundo. O movimento do qual participam nomes como Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, e o próprio Majid Majidi, entre outros, reflete uma retomada da longa tradição poética e pictórica persa, agora através dos recursos tecnológicos e da linguagem cinematográfica.

A questão da Imagem no mundo islâmico é por si só um assunto delicado. Aversa a representações humanas, a arte islâmica primou pela qualidade desenvolvida através da caligrafia, dos afrescos arquitetônicos e das iluminuras, tendo estas últimas, no mais das vezes, motivos geométricos, florais e do reino animal. A riqueza de padrões proporcionada por essa especialização é inigualável e tornou-se uma arte matemática primando pela simetria que comunica as idéias de infinito, de eternidade e de imaterialidade. Conhecidas popularmente como arabescos, as técnicas islâmicas de ornamentação mais características empregam padrões geométricos para produzir um desenho de retas ou curvas entrelaçadas, desenhos de flores, folhagens ou frutos, por vezes animais, esboços de figuras. Esses ornamentos são empregados tanto na arquitetura quanto na decoração de objetos, bem como na própria caligrafia.

A literatura islâmica, por sua vez, é riquíssima, tanto na poesia quanto na prosa. Em árabe, o idioma assume uma importância a mais, dado que é considerado sagrado por ser a língua das revelações do Corão. As origens da poesia árabe remontam ao período pré-islâmico, e esta, ao longo da história, manteve em geral a mesma estrutura monorríma, desenvolvendo ainda mais a já complexa métrica. Em geral, os estilos mais comuns são o *ghazzal* – poema de amor – e a *qasida*. Na prosa, a estrutura literária mais comum é a *maqama*, e a literatura popular tem grande importância, basta ver a mais conhecida coleção de histórias, *As mil e Uma Noites*². Na Pérsia, esses gêneros poéticos e literários foram desenvolvidos e adaptados ao idioma, surgindo um novo gênero conhecido como *Mathnavi*³.

2 Publicados agora no Brasil pela Editora Globo os dois primeiros volumes traduzidos diretamente do árabe por Mamede Mustafá Jarouche.

3 Cuja obra mais conhecida no Ocidente é sem dúvida o *Mathnavi* de Rumi. Há traduções completas para o inglês, a mais conhecida é a de Reynold A. Nicholson. Há uma tradução de 1898 por E. W. Whinfield, disponível em www.sacredtexts.com. Em português existe uma seleção de textos intitulada *Masnavi*, publicada por Edições Dervish/Attar editorial, 1992.

Conforme Aida Hanania⁴, nada há diretamente no Corão que condene a representação figurativa dos seres humanos, mas a questão em torno do tema se refere à idolatria. A condenação seria proveniente dos *hadiths*⁵ e o problema fundamental residiria no fato de que um dos 99 nomes de Allah é *Al-Musawwir* (o doador de formas), termo que é equivalente a pintor. Assim, qualquer artista seria de alguma maneira um rival de Deus. Essa discussão ocupou os *doutores da Lei* durante muitos séculos e estamos longe de conseguir uma resposta definitiva. E também não foi no Islam que essa discussão teve seu início; a questão, tal como é discutida no Islam, segue de perto o debate judaico acerca da interpretação da passagem de Êxodo 20:4, em que já se vê, nesse caso, diretamente a proibição da representação: *“Não farás para ti imagem esculpida de nada que se assemelhe ao que existe lá em cima nos céus, ou embaixo na terra, ou nas águas que estão debaixo da terra”*⁶.

Desse modo, o cinema no Islam é, assim, revolucionário por si mesmo, pela necessidade de dispor de rostos humanos contando histórias humanas. Talvez o nível de desenvolvimento do cinema iraniano reflita uma exceção entre os países islâmicos, posto que a Pérsia, que já contava com uma cultura altamente desenvolvida aliada a sua tradição Zoroastriana, converte-se ao Islamismo após a invasão árabe. Desse modo, a arte persa continuou a manter as representações visuais que caracterizavam sua expressão artística no período pré-islâmico. A prática do artesanato de miniaturas é um bom exemplo disso e a grande arte persa por excelência, a tapeçaria, durante séculos refletiu imagens de caçadas, combates e cenas onde freqüentemente aparecem representações animais e humanas. Por outro lado, a milenar tradição popular dos contadores de histórias, dos narradores e a própria tradição literária erudita, contribuíram para o avanço do cinema iraniano que é hoje aplaudido em festivais por todo o mundo.

O universo do cotidiano é a temática mais abordada pelos diversos diretores, tendo sido as crianças as personagens privilegiadas destes retratos, através de seu mundo, o qual, ainda que, no mais das vezes, tendo sido retratado como sofrido, é também brilhante, colorido e

4 HANANIA, Aida Raméza, *A arte Árabe e a Teologia Islâmica; O Papel da Imagem na Tradição Árabe* - Conferência para concurso de Professor Titular FFLCHUSP, 22-6-98 -in: Videtur – 1, CEAr/DLO/ FFLCH-USP, Editora Mandruvá, São Paulo, 1998.

5 Ditos do Profeta.

6 Êxodo, 20:4. BÍBLIA DE JERUSALÉM.

onírico. Dentre estes filmes podemos citar os mais conhecidos entre nós, como “O Balão Branco” (Jafar Panahi, 1995), “O Silêncio” (Mohsen Makhmalbaf, 1997), ou “Filhos do Paraíso” (Majid Majidi, 1997).

Majid Majidi, nascido em 1961 em Teerã, deixa as crianças de “Filhos do Paraíso” (1997) e “A Cor do Paraíso” (1998) - filmes que já apresentam o germe da crítica social contraposta ao resgate da humanidade, da dignidade, do caráter e da honra através da vida de seus personagens - e parte para uma faixa etária ligeiramente superior através do mundo dos adolescentes de “Baran” (“Chuva”).

“Baran”

Originariamente gravado em farsi (persa), o filme “Baran” (2001) retrata a dura realidade dos imigrantes ilegais afegãos no Irã. Desde a ocupação soviética em 1979, que durou por dez anos com o país imerso em guerra civil, e posteriormente com a problemática do domínio do *Taliban*, associado a uma seca de três longos anos, a imigração afegã em direção ao Irã não parou de crescer. Famílias inteiras de refugiados cruzaram a fronteira em busca de melhores condições de sobrevivência. Mas apesar de tradicionalmente aberto à imigração, o Irã não tem condições de absorver essa grande quantidade de refugiados (estimada pela ONU em 1,5 milhão, mas considerada como girando efetivamente em torno do dobro desse número), acrescido dos milhares de refugiados mais recentemente vindos do Iraque.

Os afegãos passaram assim a exercer clandestinamente o trabalho ilegal, submetidos às mais terríveis condições de vida, como subempregados, sem qualquer tipo de proteção e necessariamente escondidos das autoridades. Além dessas dificuldades, o filme retrata também a reação negativa que a própria população iraniana desenvolveu frente a essa crescente massa de refugiados. Estes são expostos à raiva dos próprios trabalhadores iranianos que acreditam que a imigração ilegal, por liberar os empregadores dos compromissos trabalhistas, acaba por roubar-lhes os empregos e inflacionar a negociação salarial. O tema universal da discriminação baseada em razões econômicas aparece aqui numa realidade que parece a nossos olhos estranha e distante: a das contradições internas dos países islâmicos.

Retratando estas condições de vida dos imigrantes que chegam todos os dias do Afeganistão, o filme é ambientado numa construção em Teerã, na qual o empreiteiro - o

turco Mehmar - emprega diversos trabalhadores. Entre eles há iranianos, alguns turcos e curdos e um contingente de afegãos ilegais. Em algumas cenas do filme, pode-se entrever os conflitos, disputas e situações que essa convivência entre homens de diversas origens acarreta. Conforme as próprias palavras do empreiteiro no filme, *“os afegãos trabalham mais e ganham menos”*. Um destes trabalhadores afegãos, Najaf, sofre um acidente na obra, esmagando uma perna ao cair do quarto andar. Impossibilitado de sequer buscar auxílio médico apropriado, tanto pela penúria financeira quanto pelo medo de ser denunciado às autoridades, dada a sua condição irregular no país, resta-lhe somente permanecer em casa. Após o acidente, o empreiteiro reforça que o levem até o hospital, mas não revelem seu local de trabalho.

Najaf é viúvo e tem cinco filhos. Sem condições de retornar ao trabalho, para que sua família não passe fome, implora ao empreiteiro Mehmar que aceite uma de suas crianças, Rahmat, para o trabalho na obra. O menino é enviado sob os cuidados de um amigo, também um afegão ilegal, de nome Soltan. Como o menino é pequeno e fraco, não tem experiência, e não consegue sequer carregar um saco de cimento, após alguns dias, o empreiteiro com pena de demiti-lo diante da precária situação do pai, decide deslocá-lo para a cozinha, onde o trabalho é menos pesado.

Nesse processo, o menino vem a assumir o lugar que era antes de um outro adolescente, o turco Latif, que passa a ter de realizar o trabalho pesado da construção. Este é um rapaz genioso, malcriado, briguento e rude; um adolescente que estava aos cuidados de Mehmar a pedido do pai. Ofendido pela transferência e enciumado do novo menino afegão que lhe roubara o trabalho leve que antes desempenhava, Latif passa a segui-lo com a intenção de atrapalhar seu trabalho. Mas nessa tentativa de boicotar o trabalho do pequeno intruso, descobre um grande segredo que envolve o garoto afegão Rahmat.

Latif percebe, ao observar o rapaz através da cortina que separa a cozinha do restante da obra que, em realidade, trata-se de uma menina. Esta, na impossibilidade do pai em continuar a sustentar os demais filhos menores, faz-se passar por menino a fim de garantir a sobrevivência da família. Latif apaixona-se imediatamente e passa a protegê-la, sem mencionar a ninguém seu segredo. Todo o filme transcorre sem que Latif ouse sequer dirigir-lhe a palavra.

A metáfora visual

A história da dedicação silenciosa de Latif ao menino Rahmat é uma belíssima história de amor, que segue de perto a tradição persa tão bem representada por *Lailah e Majnun* de Nizami⁷, na qual os apaixonados, após um breve período de amor, são separados e jamais tornam a concretizar seus anseios:

Laila era o esplendor do amanhecer; Majnun era uma vela que se consumia lentamente pelo desejo por ela. Laila, em sua glória, era uma rosa de jardim; Majnun um poço de saudade. Laila espalhou as sementes do amor; Majnun regou-as com suas lágrimas. Laila era um espírito de beleza de outro mundo; Majnun a tocha ardente que iluminou o caminho dela, na travessia daquele mundo para o mundo dos homens. Laila era um jasmim na primavera; Majnun, uma planície de outono onde não florescem jasmims. Laila poderia encantar o mundo com um olhar; Majnun era seu escravo, um místico enfeitiçado rodopiando sem controle ao seu redor. Laila possuía o cálice que guardava o vinho do amor; Majnun estava intoxicado desse odor almiscarado⁸.

Mas, o Latif de Majid Majidi vai, de certo modo, muito além do Majnun de Nizami, na medida em que os apaixonados jamais chegam a propriamente se encontrar. No amor cego e louco criado por Majidi, o rapaz jamais chega sequer a confessar o seu amor à amada, ou a qualquer outra pessoa.

É uma história de amor adolescente que chama a atenção pela transcendência e pela total sacralização do objeto amado. Por essa razão, o tratamento conferido ao amor silencioso de Latif a Rahmat faz com que indaguemos acerca da real intenção do autor: estará ele tratando de um amor entre um homem e uma mulher, na qual o amante jamais consegue concretizar seu intento, ou de um louco de Deus (*majnun*) que, atormentado por um breve vislumbre de um reflexo, acende seu amor e despe-se de todas as suas posses no decorrer do filme, ainda que estas jamais cheguem às mãos da amada (*Allah*)?

7 NIZAMI, *Laila e Majnun*, A Clássica história de amor da literatura persa. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 2003. A história de Lailah e Majnun é uma lenda popular árabe, originariamente passada por tradição oral entre os beduínos que, adaptada ao mundo persa e registrada em mais de oito mil versos, foi consagrada por Nizami em 1188, por encomenda do soberano Shirvanshah. Foi interpretada de modo místico e amplamente utilizada pelos poetas e escritores, tendo adquirido particular importância na obra de Rumi.

8 NIZAMI, *Laila e Majnun*, op. cit. p. 22.

Não podemos afirmar qual o grau de intencionalidade por parte do diretor no que se refere ao simbolismo místico por trás da história de amor. Somente o próprio diretor poderia confirmar. Em entrevistas, ele relata que se trata de uma relação que começa como uma atração física, mas transforma-se em algo mais do que um relacionamento interior com dimensões espirituais⁹, fala também da intencionalidade da “presença angelical” da menina Rahmat/Baran. Mas a riqueza do simbolismo espiritual do filme transcende os pequenos detalhes e não passa despercebida, saltando aos olhos de um espectador mais atento. O amor é utilizado por Majid Majidi como um instrumento de cura, transformação, redenção e recondução a Deus:

Isso é o que o amor pode fazer a alguém. Qualquer tipo de amor, enquanto não seja um amor material. Pode ser o amor por uma mulher, amor por um compatriota, um camarada. Quando você está amando, você sabe que nada pode tomar o lugar desse amor ou se comparar a esse amor. Qualquer tipo de sentimento que ele traga a você é algo que pode realmente transformar, mudar totalmente e alterar tudo. Coisas materiais não transformam alguém desse modo¹⁰.

O personagem Latif passa por uma primeira fase de negação, quando se revolta, Latif bate no menino/menina por “roubar seu trabalho”, joga pedras nos pombos que ela tanto ama e alimenta, quebra tudo na cozinha, fazendo com que ela tenha que organizar e consertar. A partir do momento em que descobre o *segredo*, Latif passa a trilhar um caminho de transformação através do amor que nutre pela moça. Latif chega mesmo a ser preso por protegê-la dos inspetores que vigiam o trabalho ilegal dos afegãos. Tudo o que Latif faz durante o filme é por amor e é para sua amada que, após a descoberta dos trabalhadores ilegais pela polícia, é obrigada a seguir para o interior do país, sujeitando-se a um trabalho braçal extremamente pesado, retirando pedras de um rio. O amante, sempre oculto para que ninguém o veja, observa a dificuldade de sua amada trabalhando até a exaustão.

Latif, que nunca pedira o total de seu salário, o qual permanecia “guardado” pelo empreiteiro, resgata todo o montante que ganhara durante o ano todo para salvar sua

9 MAJIDI, Majid, em entrevista concedida a Yazmin Ghonaim, disponível em: <http://www.cinephiles.net/Baran/Interview.html>

10 MAJIDI, M. entrevista a Yazmin Ghonaim, disponível em: <http://www.cinephiles.net/Baran/Interview.html>

amada daquelas condições. Ao pedir seu dinheiro a Mehmar, lembra-se das pesadas pedras que a menina deve carregar e chora. Pensando em entregar o dinheiro a Najaf para que a filha pare de se sujeitar àquele trabalho, mas carecendo de coragem para entregá-lo pessoalmente, pede a Soltan, o amigo de Najaf, que o entregue sem revelar a origem. Esse dinheiro jamais chegará ao seu destino, pois será usado pelo próprio Soltan, com o consentimento de Najaf, para retornar ao Afeganistão porque sua mulher está morrendo. Latif então recolhe suas últimas economias e faz muletas para que o pai da menina possa voltar a caminhar. Mais uma vez, vai até a casa dela, deixa as muletas silenciosamente, tendo entrado e saído sem ser visto. Latif é uma sombra que persegue a luz de sua amada como a mariposa na chama da vela¹¹.

Ao saber que seu irmão morrera no Afeganistão deixando mulher e filhos, Najaf se desespera, e vai de muletas até Mehmar - o empreiteiro turco - pedir um empréstimo. Este último não tem dinheiro, pois os engenheiros não lhe pagaram por ter cometido erros na construção. Latif vende então a última coisa que tem na vida: sua carteira de identidade. Tentando vender sua carteira, dirige-se até um mercado, que é apresentado no filme como o lugar mais sujo e profano. Latif tem de descer e conhecer o pior dos infernos para dar o último passo. O mercado é focalizado como um lugar impuro, caracterizado pelos sons de músicas profanas e a venda de artigos proibidos, como cigarros. Ali tentam roubá-lo, mas mesmo nesse ambiente inóspito alguém o resgata e conduz até um homem que sabe o *valor* de sua identidade. E, dessa maneira, consegue um bom dinheiro. Latif leva então o dinheiro até Najaf dizendo que Mehmar mandara para ele e que não espera que devolva. Mais uma vez, age ocultando sua própria ação. Ele não quer méritos, não quer ser reconhecido, quer ajudar porque Najaf e Baran necessitam. Então descobre que Najaf queria o dinheiro para partir para o Afeganistão a fim de encontrar o restante de sua família. Mais uma vez Latif nada diz a respeito da menina. Sai tristemente, passa a noite e no dia seguinte ajuda na mudança da família.

A história toda é um grande drama, como a própria vida, mas ainda que sob condições quase subumanas, o comportamento dos personagens é sempre caracterizado por uma elevação de propósitos, um senso de compaixão, solidariedade e honra que deixaria os modernos dramas burgueses ocidentais, no mínimo, envergonhados; isso se os

11 Esta metáfora é utilizada por diversos grandes escritores místicos do Islam, tendo sido difundida por Mansur al-Hallaj (morto em 922) e Ahmad Ghazzali (1126), e amplamente utilizada por diversos místicos posteriores.

apreciadores de dramas psicologizantes ocidentais concedessem um olhar puro a um filme como este. Pasolini apontava que o olhar de um camponês "*vê um tipo de realidade diferente daquela que vê o olhar de um burguês culto*"¹². Do mesmo modo, o olhar do espectador iraniano com certeza vê um filme diferente daquele que nós ocidentais somos capazes de perceber. Mas, através de "Baran", Majid Majidi consegue tocar até o mais duro dos corações. Talvez essa seja a razão de seu sucesso entre os espectadores ocidentais. Por sua ambientação num universo de dificuldades econômicas e sociais e pela dura realidade enfrentada no Afeganistão, que a invasão norte-americana fez estar em moda no Ocidente, o filme permite também uma leitura de cunho essencialmente político. Apesar de o diretor ter-se esquivado no mais das vezes de endossar essa interpretação, ela foi bastante explorada pela quase totalidade das resenhas das quais foi alvo fora do mundo islâmico. Mas a doçura e sutileza do filme propiciam também um outro tipo de abordagem quando, mais do que objeto de análise, transformamo-lo num objeto de *apreciação*. E essa ótica pode revelar um rico simbolismo, mais espiritual e místico do que propriamente religioso em sentido social e ritual, que abre nossos olhos e corações a um novo tipo de mensagem: a jornada interior de Latif em direção a uma compreensão sagrada do mundo e dos caminhos de *Allah*.

Os personagens de Majid Majidi são como seus cenários: limpos, claros, brilhantes e coloridos. Baran pode ser visto tanto como um elogio ao amor puro dos adolescentes, quanto sob uma ótica sagrada, como uma iniciação ao caminho místico, pois o amor incondicional de Latif não tem limites. Mesmo quando a família da moça decide retornar ao Afeganistão, Latif nada diz, apenas olha, com os olhos vazios de quem provavelmente jamais tornará a ver sua amada. Observa sua figura partindo, oculta sob sua *burka* verde; verde como o Islam.

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. Alguns indícios que podemos colecionar ao longo do filme conduzem à suposição de que o diretor esteja contando uma história genuinamente mística por trás das agruras e dissabores da vida cotidiana. Ao contrário do que ocorre com a civilização ocidental, no Islam, o cotidiano ligado à religião não

12 PASOLINI, P. P. *A Poesia do Novo Cinema*, In Revista Civilização Brasileira, ano I, n.7, maio 1966. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966 p. 279.

se perdeu. Na sociedade capitalista-tecnológica ocidental, dominada pelos valores de consumo e pela des-traditionalização, vemos no cinema, bem como em diversos campos da manifestação artística em geral, uma tentativa quase desesperada de busca de sentido. Conforme nos aponta Kolakowski, a questão "é de saber se a sociedade é capaz de sobreviver e de tornar a vida tolerável para seus membros no caso de sentimento do sagrado e o fenômeno do sagrado serem inteiramente eliminados"¹³. O sagrado é incluído através dos elementos profanos, buscando-se uma re-sacralização após a secularização entendida em todas as suas acepções.

Na sociedade islâmica, bem como em outros grupos culturais que ainda são permeados pela religião em diversos níveis, a própria estrutura de ligação social ainda depende de padrões religiosos. Desse modo, a questão aqui não é a de retomada do sagrado através de elementos profanos, mas a discussão da profundidade da interpenetração entre religião e sociedade na vida cotidiana. E o que Majid Majidi faz em "Baran" é demonstrar a completa sacralização do cotidiano, através de suas imagens, de uma linguagem metafórica simples, mas sem necessidade de apelar a elementos de associação direta com a religião ritualmente estabelecida. Em "Baran" não há clichês religiosos, como podemos acreditar que havia, de alguma forma, em *Filhos do Paraíso*, por exemplo, na cena do açúcar da mesquita. A linguagem é aqui mais indireta, a mensagem está nos véus, nas cortinas, como tênues tiras de tecido que separam o profano do sagrado, ou o mundo de Deus, deixando entrever as sombras do outro lado. Em "Baran" tudo é sagrado por si, pois é sacralizado pela atitude dos personagens e reforçado pelas metáforas visuais do diretor.

Podemos dizer que "Baran" é um filme que encontrou para um veículo moderno uma linguagem poética mística, totalmente inserida nos moldes da tradição do Islam persa. Ou talvez tenha ocorrido o inverso; talvez tenha encontrado na antiga tradição mística persa e islâmica os elementos que compõem o real sentido por trás da moderna linguagem cinematográfica. Esse trajeto místico que se desenvolve sob a história contada literalmente é inicialmente velado, tal como a personagem título, a menina escondida sob as roupas de homem (o aspecto oculto, *batin*, da realidade que nos cerca). Ele vai se deixando entrever à medida que a trama se desenvolve - e esta descoberta se dá através do amor. O amor que Latif dedica à sua amada, inicialmente o menino Rahmat (que simboliza aqui o aspecto

¹³ KOLAKOWSKI, Leszek "A revanche do sagrado na cultura profana" In Revista Religião e Sociedade, Rio de Janeiro, n.1, maio 1977, p. 157.

manifesto, *zahir*), cujo verdadeiro nome ele desconhece até quase o final do filme, é um amor oculto e secreto que, ao dele compartilharmos, descobrimos um outro enredo cujo urdume, como o de um tapete, esconde-se por entre as cores brilhantes do filme. Ao sermos capazes de seguir os passos da história que Majid Majidi quer nos contar, encontramos a presença pura e o olhar sutil¹⁴ do diretor por trás da câmera que focaliza Latif.

O primeiro grande indício que temos chega a partir dos nomes. Analisando os dois personagens principais, de um lado temos o amante, Latif, o Sutil, um dos 99 belos nomes de Allah, também entendido como a sutileza necessária como qualidade dos sentidos humanos para seguir o caminho místico: "*Abd Al-Latif é aquele cujo olho interior é aberto para ver a beleza interior em tudo*"¹⁵. Al-Ghazzali explica, acerca desse nome que "*Uma pessoa é merecedora desse nome se conhece as sutilezas das coisas que são benéficas, assim como seus aspectos ocultos, junto com o que é sutil nelas e o que é benevolente. (...) O perfeito significado de 'benevolente' combina a gentileza na ação com a delicadeza na percepção*"¹⁶. O mesmo radical é também compartilhado por *lataif* (plural de *latifa* - sutileza), denominação conferida aos sentidos internos espirituais na tradição islâmica. De outro lado temos Rahmat, cujo radical é o mesmo dos nomes *Rahman* e *Rahim*, os atributos que iniciam o Corão, figurando na primeira frase da Sura de Abertura (*Al-Fatiha*) "*Bismillah Al-Rahman Al-Rahim*" (traduzida normalmente como "Em nome de Deus o Clemente (ou Compassivo) e Misericordioso"), a qual é utilizada como invocação para qualquer ação que se inicia.

Algumas cenas do filme chamam particularmente a atenção por seu valor simbólico. Quando Rahmat assume a cozinha da construção, ela lava tudo, limpa tudo, e organiza; instala beleza e ordem, indicando uma qualidade especial de seu trabalho onde ninguém antes se importara. Quando Latif, ainda revoltado, destrói tudo na cozinha da obra, Rahmat/Baran reorganiza, chegando mesmo a rebocar as paredes com suas próprias mãos, por dentro e por fora. A cozinha passa a ser o único lugar da construção que tem acabamento (a ordem, que conduz à beleza, em busca da perfeição), ainda que rústico, e este é visível também do

14 A palavra Latif, em árabe, significa Sutil.

15 BAYRAK, Tosun Shaikh al-Jerrahi al-Halveti. *The Name and The Named*. Louisville: Fons Vitae, 2000. p. 92.

16 AL-GHAZALI. *The Ninety-Nine Beautiful Names of God (al-maqṣad al-asna fi shark asma'Allah al-husna)*. Cambridge, The Islamic Texts Society. 1995, p. 96. Cabe a observação de que os tradutores, David B. Burrell e Nazih Daher, entendem o termo como "o Benevolente".

exterior. O tema da ordem *versus* caos retornará novamente será também explorado nas metáforas de Majidi através de um outro sentido: a audição. Enquanto na construção os ruídos são ritmados, lembrando as batidas de um coração, ou os sons do sapateiro consertando seus sapatos são como os toques dos instrumentos de percussão utilizados em oração, o barulho das pedras durante o trabalho pesado de Baran no rio é confuso, desordenado e intencionalmente associado ao ruído da guerra.

Há entre a porta da cozinha e o restante da construção uma cortina que separa a ordem e limpeza que ela impôs naquele espaço do restante do mundo, caótico e assustador. É através daquela cortina que Latif descobrirá o segredo de Baran. Ele vê, através de uma brecha na cortina verde com desenhos de rosas, o reflexo um tanto borrado da menina pelo vidro que funciona como espelho, como a criação é o espelho de Deus que reflete sua Luz. Ao lado do espelho pode-se notar uma planta, como metáfora da vida (*Hayy*) e uma lamparina, simbolizando a Luz, (*Nûr*).

Em nenhum momento na parte do filme que se passa na construção ele a vê diretamente, como mulher, de cabelos soltos, mas somente através do espelho e da cortina. A tomada de Latif, já tendo descoberto o segredo da menina, olhando para o interior da cozinha através da cortina, mantém também um forte paralelo com a cena em que, ao final do filme, ele adentra a mesquita buscando a figura do mestre. Em ambas as situações não há portas, o que nos lembra a célebre frase mística de Rumi: não há portas porque não há paredes. Há apenas uma cortina - o que equivale na linguagem mística islâmica a um simples véu que nos separa da Verdade. Avicena assim nos relata o encontro com o Rei Supremo na célebre alegoria do pássaro:

Encontramo-nos num recinto cujo esplendor não poderia ser expresso por descrição alguma. Depois de tê-lo atravessado, uma cortina se ergueu diante de nós, e ao desvelar-se revelava uma sala tão ampla e brilhante que nos fez esquecer da primeira, ou melhor, se comparada a esta, aquela primeira parecia-nos pouca coisa. Chegamos então ao Trono do Rei. Ao despregar-se o último véu, a beleza do Rei resplandeceu diante de nossos olhos, nossos corações ficaram paralisados e fomos tomados por tal assombro que não fomos capazes sequer de formular nossos lamentos¹⁷.

17 AVICENA, *Risalat at-Tayr*, (Epístola do Pássaro), In CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel, *Tres Escritos Esotéricos*. Madrid: Tecnos, 1998, p. 45.

Retornando ao drama do amante silencioso, em sua busca do endereço do pai da menina, Latif encontra um homem no caminho: um sapateiro. Ele também está vestido de verde, mas um outro tom de verde, mais escuro e não tão nítido. É o verde da dissolução e da transformação, e não mais o verde da vida e do desabrochar da juventude que caracteriza a presença de Baran. Este homem pode ser entendido como uma representação nítida da figura mística do *mestre* que poderia lhe ensinar o caminho. No Islam, assim como no Budismo e em outras religiões, a sola dos sapatos simboliza a sujeira e a impureza. Mostrar a sola dos sapatos para alguém é uma falta de respeito e provocação. Consta que Mohammed consertava os próprios sapatos. O ofício de sapateiro assim, como aquele que conserta e limpa as solas dos sapatos, pode ser entendido simbolicamente como o ofício daquele que *conserta* a impureza e remove a sujeira da alma humana. Ele é o mestre que auxilia o discípulo a, uma vez despido de sua sujeira e impureza, compreender os próprios passos. Para que o sapateiro possa trabalhar e concluir a tarefa própria de seu ofício, seu *cliente* deve descalçar seus sapatos. Assim, Latif retira seus sapatos sujos e rotos e o mestre os conserta, enquanto conversam. Ao fim do diálogo, Latif os calça novamente, agora limpos e consertados.

O simbolismo espiritual dos sapatos no Islam Medieval pode ser atestado, por exemplo, por Ibn Qasí, sufi português, provavelmente de tendência xiita Isma'ili, que intitulou sua obra dedicada ao ensinamento dos discípulos "O descalçar das sandálias" (*Khal' al-Na'layn*), cujo título completo é *Kitâb Khal' al-na'layn wa qtibas al-nûr min mawdî al-qadamayn*, ou "Livro do descalçar das sandálias e a busca da luz proveniente do lugar dos pés". Assim esclarece Ibn Qasí o seu título:

Pus este título como bandeira erguida em forma de parábola para que sejam entendidas a Fé e a Irmandade e para ensinar ao arguto que nas casas não se entra a não ser pelas portas, e que aos temas não se chega senão através dos motivos. Pois quem tem olhos pode alcançar a finalidade do "Descalçar das Sandálias" que não é outra senão o descalçar das sandálias do mundo e a libertação do jugo dos seus desejos e paixões, para se apresentar como se um pobre fosse, digno das dádivas de seu Senhor...¹⁸

18 IBN QASÍ, *Kitab khal' al-na'layn...*, In ALVES, Adalberto, *As sandálias do Mestre*, Lisboa: Huguin, 2001. p. 268.

O diálogo entre Latif e o sapateiro é também bastante sugestivo. À pergunta de Latif sobre se ele mora naquele lugar, o velho responde: “*Todos aqui me conhecem da estrada (ou Caminho)*”. Ao perguntar-lhe sobre viver sozinho, o velho responde: “*Um homem solitário é vizinho de Deus*”. E “*Do fogo da solidão vem a chama que queima o coração*”. Latif não pergunta diretamente sobre o objeto de seu desejo, mas indaga sobre Soltan, o amigo do pai da menina, ao que o mestre responde: há diversos por aqui. Subentende-se que se ele tivesse perguntado diretamente, as portas talvez tivessem se aberto mais facilmente.

Na penúltima cena – na qual Latif se dirige ao santuário após ser informado de que a família iria para o Afeganistão – o rapaz busca com os olhos o mestre sapateiro, mas ele não aparece. Ouve-se apenas o som de seu trabalho. Latif vê somente um vulto que se afasta, o que dá a entender que o rapaz acredita ser o sapateiro. Latif o segue e, na direção em que o velho desaparecera vê uma porta, mais uma vez de cor verde. Ele entra, vê um cemitério, a desolação; aproxima-se de uma fonte de água com peixinhos dourados¹⁹, onde se lava, lá deixando seu boné com a fivela de Baran na qual ele encontrara um fio de cabelo. Esse único fio é a única referência sensível que ele tem da Amada. Ao lavar as mãos e o rosto, como parte da ablução ritual, Latif vê seu reflexo no espelho d’água, o qual é desfigurado por suas próprias mãos. Parte para o interior do lugar sagrado. Com essa ablução, Latif abandona aqui não somente sua própria imagem, mas também o símbolo da suposta razão pela qual fez tudo o que fez: o fio de cabelo de Baran.

A cena seguinte é já a partida da família para o Afeganistão. Nessa cena final, Latif auxilia o transporte das coisas da família. Baran deixa cair uma cesta de frutas. Ele ajuda a recolher, mas seus dedos não se tocam. Somente os olhares se atravessam, mas também sem se encontrarem. Após um olhar longo e misterioso, Baran parte totalmente oculta por uma *burka* verde. Esse olhar é um mistério intencional apresentado pelo diretor que o explica da seguinte maneira:

Baran é uma personagem nesse filme que você pergunta por vezes se é real ou não (...) Nessa cena, você vê Baran sorrir muito gentilmente. Esse sorriso é a indicação de que ela sabe que fez o que ela veio fazer aqui, que é a

19 Os peixes dourados possuem uma forte significação no Irã e são associados ao ciclo da vida. Possuem participação indispensável nas festividades de Ano Novo No-Ruz, celebrado no início da primavera (21 de março). Essa tradição remonta ao passado persa pré-islâmico, à tradição mazdeísta desde antes do primeiro século antes de Cristo e, embora a população hoje seja majoritariamente muçulmana xiita, o costume ainda perdura.

transformação de Latif. Esse é o sorriso de satisfação pelo trabalho realizado e para ela agora é hora de partir. E nós percebemos que Latif agora sente como Baran. Latif sente que ele não precisa ter Baran. Não é esse tipo de amor. Latif também se sente satisfeito por ter conseguido desse amor o que queria. E agora ele também deseja que Baran vá e dê a outros o que ela deu a ele. E, se você notar, essa é a razão pela qual, com o movimento de abaixar a frente da burka, você ouve o som de pombas voando, o que está relacionado com cenas anteriores do filme, em que você vê muitas pombas voando em torno da construção. Isso sugere que Baran é um pássaro que está voando e agora, ela simplesmente se vai. (...) Existe uma dimensão espiritual que representa alguém que tem uma missão. E agora a missão foi completada: ela ajudou a trazer o amante ao objeto de sua afeição e agora pode partir.²⁰

A menina é repetidamente apresentada associada à cor verde. O verde é a cor da vida, da morte e da transformação. Desde o início do filme, na cena em que Baran pela primeira vez aparece são focalizadas as estruturas das vigas e colunas que sustentam a construção, e elas são verdes. A seguir desfilam a cortina da cozinha, o lenço que usa quando ela vê Latif mas ele não a vê, e a *burka* na cena final. Além de ser a cor do Islam, o verde é a cor de *Khidr*, o iniciador dos profetas, o guia de Moisés²¹, o mestre invisível, figura lendária com a qual se encontrou, por exemplo, o célebre sufi Ibn Arabi²².

Quando Baran parte, mais uma vez o simbolismo do sapato se faz presente. Ao correr em direção ao carro que a levará de volta ao Afeganistão, Baran perde um dos sapatos. Latif se apressa, recolhe o sapato do chão, limpa a poeira e o calça delicadamente no pé da moça. É o momento em que Latif demonstra a humildade dentro de si, que tanto lhe faltava. Limpando a poeira do sapato dela, ele é como a poeira de seus passos.

O último símbolo forte que encontramos é a água. Instrumento de purificação por excelência, a água aparece na limpeza que ela instala na construção, no caminho em direção à moradia

20 MAJIDI, M. entrevista a Yazmin Ghonaim, disponível em: <http://www.cinephiles.net/Baran/Interview.html>

21 “E encontraram um de Nossos Servos, ao qual concedêramos misericórdia vinda de Nós e ensináramo-lhe ciência, de Nossa parte. Moisés disse-lhe: ‘Posso seguir-te com a condição de que me ensines algo do que te foi ensinado de retidão?’” CORÃO, 18:65-66. Sūratu ak-Kahf (A Sura da Caverna).

22 Ver CORBIN, H. *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn ‘Arabî*, Barcelona: Destino, 1993.

dos trabalhadores afegãos, na ablução na fonte dos peixes dourados e, finalmente, na última cena, com a partida da menina. *Baran*, a chuva, vem limpar o restante das impurezas que ainda ficaram na alma de Latif, preenchendo e apagando a marca do sapato dela. A chuva é um elemento que está presente tanto na religião quanto é invocado nos ensinamentos místicos: *“O Profeta disse: O povo é a família de Deus. Ele que enviou a chuva do Céu, não poderá ele também prover nosso pão diário?”*²³

O que vemos neste filme é a trajetória de um rapaz imaturo, rebelde, malcriado, presunçoso e rude, em sua transformação em Latif/Sutil. Um rapaz que aprende com o amor que sente pela menina a alimentar os pássaros, cuidar das plantas, viver a vida e abrir mão dela. A seqüência das mudanças operadas em Latif é de inegável significação mística. Através do amor, Latif aprende a ser – ou a realizar aquilo que estava destinado a ele, sugerido pelo nome – e a deixar de ser, abrindo mão de seu orgulho e de sua ilusão de identidade. Se a metáfora para o caminho místico é correta, Latif passa primeiro por um longo período cego em que não reconhece os sinais do divino no mundo, que se encerra com a chegada de Rahmat/Baran; a seguir passa por um período de negação e luta, durante o tempo em que acredita ser um menino que roubara seu emprego; por obra dessa negação, e com as intenções erradas, dedica toda sua atenção ao menino, descobrindo assim o segredo/mistério que envolve a figura velada. Transpõe a negação, apaixonando-se perdidamente e passa a tentar impressionar, ou seja, a utilizar todas as artimanhas que conhece – brigar com os demais, chamar a atenção da moça, melhorar sua imagem externa, roupas, cabelos, etc. – para conquistar sua atenção. Nada disso faz com que ela modifique sua atitude frente a ele. A partir desse momento, com todos os recursos de que dispunha anteriormente esgotados, inicia-se a transformação, a sutilização da matéria bruta em direção ao homem que se tornará Latif. Ele também oscila entre seu lado externo manifesto (*zahir*), o menino bruto e desarrazoado, e sua verdadeira essência, Al-Latif/ O Sutil. Inicia-se o caminho da transformação pela perda não só das características psicológicas que o impediam de ver além, como da estrutura material na qual estava preso: primeiro ele abre mão de todo o dinheiro que ganhara durante o ano - mas que não estava em suas mãos; a seguir, abre mão das economias que escondia e, por último, de sua identidade.

23 RUMI, *Mathnavi*, I, história 5, O leão e as bestas. In E. W. Whinfield, disponível em <http://www.sacredtexts.com/>.

A metáfora da venda da carteira por amor a Baran remete-nos à perda mística da identidade, do apego a si próprio, do sentido do eu separado, por amor a Allah, e ela é definidora para o destino de Latif. Esse destino se consuma em local sagrado, na fonte em que apaga sua própria imagem ao revolver a água e abandona o boné que lhe cobrira a cabeça até então, no qual levava a fivela do cabelo dela. Latif descobre o valor do amor pelo amor, e com ele, o sentido real de tudo o que havia feito. Realiza o destino da união mística na qual não há separação: o Amante o Amor e o Amado formam um único e mesmo todo. Conforma-se e já não mais luta ou reclama. Não se trata mais de uma seqüência de agruras e tentativas mal-sucedidas de um adolescente confuso. É um outro Latif que emerge dessa última noite, maduro e com uma capacidade real de compaixão (rahma). Um Latif que sabe o valor do amor incondicional; um homem que abriu mão de suas posses, de sua identidade e de sua imagem, mas por isso agora se reconhece: "*Ele é o mais delicado, fino, gentil e belo. Ele é aquele que conhece os mais finos detalhes da beleza*"²⁴.

Bibliografia

- AL-GHAZALI. *The Ninety-Nine Beautiful Names of God (al-maqsad al-asna Fi shark asma'Allah al-husna)*. Cambridge, The Islamic Texts Society, 1995.
- ALVES, Adalberto, *As sandálias do Mestre*, Lisboa: Huguin, 2001.
- BAYRAK, Tosun. Shaikh al-Jerrahi al-Halveti. *The Name and The Named*. Louisville: Fons Vitae, 2000.
- BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*, São Paulo: Paulus, 2002.
- CORÃO. *Tradução do sentido do Nobre Alcorão para a língua portuguesa*. Tradução Helmi Nasr; colab. Liga Islâmica Mundial, Makkah: Imprensa Al-Madinah Al-Munauarah, K.S.A Complexo do Rei Fahd s.d.
- CORBIN, Henry *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabî*, Barcelona: Destino, 1993.
- CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel, *Tres Escritos Esotéricos*. Madrid: Tecnos, 1998.
- HANANIA, Aida Raméza, *A arte Árabe e a Teologia Islâmica; O Papel da Imagem na Tradição Árabe*. Conferência para concurso de Professor Titular FFLCHUSP, 22-6-98 -in: Videtur – 1, CEAR/DLO/ FFLCH-USP, Editora Mandruvá, São Paulo, 1998.

24 BAYRAK, Tosun, op. cit, p. 91.

KOLAKOWSKI, Leszek. *A revanche do sagrado na cultura profana*. In Revista Religião e Sociedade, Rio de Janeiro, n.1, maio 1977.

MAJIDI, Majid, entrevista concedida a Yazmin Ghonaim, disponível em:
<http://www.cinephiles.net/Baran/Interview.html>

NIZAMI, Laila e Majnun, *A Clássica história de amor da literatura persa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2003.

PASOLINI, P. P. *A Poesia do Novo Cinema*, In Revista Civilização Brasileira, ano I, n.7, maio 1966. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

RUMI, *Mathnavi*, I, trad. E. W. Whinfield, disponível em <http://www.sacredtexts.com/>.