

O Islã em vinte e quatro quadros por segundo

Islam at 24 frames per second

Kelen PESSUTO¹

Resumo

O objetivo deste trabalho é refletir a maneira com que o estereótipo negativo e homogêneo do mundo islâmico tem sido, ao longo do tempo, construído pelo cinema norte-americano, a partir de sua política do medo, enquanto muitas produções realizadas dentro do próprio contexto islâmico, como as produzidas no Irã, são plurais e utilizam técnicas que proporcionam a descolonização da imagem do outro. Este trabalho é fruto de uma investigação que leva em conta a maneira como o cinema norte-americano retrata o Islã. A metodologia utilizada foi assistir ao maior número de filmes que tem o Islã como temática ou contexto, sendo eles tanto estadunidenses como iranianos. Para a escrita, alguns filmes norte-americanos são mencionados, mas apenas um analisado, caso do norte-americano *O Reino* de Peter Berg de 2007. Em relação ao cinema iraniano, foram utilizadas as obras do diretor Bahman Ghobadi como contraponto, com foco no modo de produção do cineasta, que rompe com a tradição clássica norte-americana e desvia-se dos estereótipos.

Palavras-chave: Cinema iraniano. Cinema norte-americano. Estereótipos. Etnoficção. Islã.

Abstract

*The aim of the paper was to discuss how the negative stereotype of the Islamic world has been established by American movies throughout time from its politics of fear, whereas many productions made within the Islamic context itself, as those produced in Iran, are plural and use techniques that provide the decolonization of the image of the other. The study is the result of an investigation that took into account how North American movies portray Islam. The methodology was the analysis of American and Iranian films that addressed Islam as a theme or context. Some North American films are mentioned in the study and the film *The Kingdom*, directed by Peter Berg, from 2007, is analyzed. Regarding Iranian movies, works of the film director Bahman Ghobadi are used as a counterpoint, with special attention to the mode of production of the filmmaker, who opposes the classic American tradition and deviates from stereotypes.*

Keywords: *Iranian cinema. American cinema. Stereotypes. Ethnofiction. Islam.*

¹ Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Av. Prof. Luciano Gualberto, 315, 1º andar, Sala 1061, Cidade Universitária, 05508-010, São Paulo, SP, Brasil. E-mail: <kelen.novo@hotmail.com>.

Apoio: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo nº 2013/09757-7).

Introdução

Este artigo parte de uma pesquisa realizada para ser apresentada na mesa redonda “Islamismos: Islã e intolerância”, coordenada pela profa. dra. Francirosy C. Barbosa, no I Simpósio Sudeste da Associação Brasileira de História das Religiões e no grupo de trabalho “*Islam en América Latina: abordajes y reflexiones metodológicas*”, dentro das atividades da programação das XVII Jornadas sobre Alternativas Religiosas na América Latina, que ocorreu de 11 a 14 de novembro de 2013, e na qual foi apresentada a comunicação: Cinema iraniano versus Hollywood (PESSUTO, 2013)².

Este trabalho é fruto de uma investigação que considera a maneira como o cinema norte-americano retrata o Islã. O ponto de partida é o documentário *Reel bad arabs* (2006) dirigido por Jeremy Earp e Sut Jhally. A obra é baseada em depoimentos de Jack Shaheen, autor do livro homônimo, que aborda o modo como Hollywood cria, em geral, uma imagem deturpada dos árabes e muçulmanos. Os exemplos que Shaheen apresenta no filme são antigos, por isso procurou-se assistir, além daqueles citados no documentário, a filmes mais recentes.

A pesquisa em relação aos filmes³ norte-americanos levou, em média, seis meses para ser realizada. Durante esse período, foi feito um levantamento de todos os filmes que retratam os árabes, os iranianos, os muçulmanos e o Oriente. A procura destes filmes foi realizada por meio de sites de busca, redes sociais, bancos de dados online de filmes (como *Internet Movie Database* e *Filmow*) e indicações de amigos. Assim, foram encontrados mais de cem filmes. Destes cem, foram vistos e revistos cinquenta e um, os quais foram divididos, primeiramente, pela época que retratavam e, depois, por visão positiva ou negativa do Islã. Foi realizada, também, uma subdivisão, na qual separaram-se as representações caricaturais daquelas em que eles eram retratados como terroristas. Dos filmes não assistidos, foram estudadas a sinopse e a ficha. Procurou-se estudá-los de acordo com as décadas em que foram filmados e relacioná-los à conjuntura mundial do período em que foram produzidos.

Por ser extensa a gama desses filmes, nem todos são mencionados, apenas alguns exemplos são citados, além de serem analisadas determinadas cenas do filme *O Reino* (2007), dirigido por Peter Berg. Este filme foi escolhido por mostrar, claramente, todos os estereótipos eleitos para fazer parte deste artigo, pois lida com a temática do terrorismo e da família, além de abordar a criança.

O diretor Peter Berg, após assumir a direção de *O Reino* (2007), dirigiu outro filme que mostra esta visão violenta do Oriente Médio. O filme em questão é *O Grande herói* (2013), sobre um oficial da marinha norte-americana que é mantido refém durante uma ofensiva no Afeganistão. *O Reino* (2007) foi escrito por Matthew Michael Carnahan, que também atuou como roteirista em *Leões e cordeiros* (2007), sobre a guerra no Afeganistão.

Procurou-se fazer um contraponto com o cinema iraniano, fruto da pesquisa de mestrado da autora deste trabalho, por ser produto de uma sociedade predominantemente islâmica. Aborda-se aqui o cinema realizado por Bahman Ghobadi, porque é um diretor que faz filmes polifônicos, criados juntamente com as comunidades filmadas por ele. A polifonia entra neste contexto como oposição ao estereótipo, e a construção que Bahman Ghobadi faz da criança surge, também, como contraponto à concepção de Peter Berg.

² As contribuições vindas do debate foram incorporadas ao texto.

³ A pesquisa considerou apenas os filmes longa-metragem de ficção e não avaliou os seriados americanos, mesmo consciente do fato de alguns deles abordarem diretamente esta temática como: *24 Horas* (2001-2014), *Homeland* (2011-2014), *Sleeper cell* (2005), entre outros.

Ao se pensar no filme de Bahman Ghobadi, principalmente se comparado à maioria dos filmes que retratam os conflitos no Oriente Médio, pode-se perceber a diferença de perspectiva, pela qual esses eventos e pessoas são filmados. De um lado, temos um cinema monofônico, que carrega, recorrentemente, visões deturpadas e estereótipos; do outro, o filme de Bahman Ghobadi, que procura uma forma polifônica de representação, na qual os curdos não são meramente representados (ideia de que algo está no lugar de outro⁴), mas presentes nos filmes, enquanto imagem e enquanto voz, improvisando e emprestando sua história de vida.

Como o Islã é uma religião plural, assim é o cinema produzido dentro destes contextos. Não é somente o Irã que produz filmes, muitas são as produções realizadas dentro de países islâmicos.

A Nigéria, por exemplo, considerada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura como a segunda maior indústria cinematográfica do mundo, perdendo somente para Bollywood (Índia), é um país no qual 40% da população segue a religião islâmica. Os filmes produzidos dentro deste contexto, apelidado de *Nollywood*, apontam a diversidade religiosa do país, passando pelos iourubás, os cristãos e os muçulmanos. Aqui, o Islã aparece como contexto de algumas dessas obras. São suas próprias histórias contadas através do cinema, e não por um olhar estrangeiro, que constrói o povo islâmico como terrorista. São filmes que apresentam personagens com dramas universais e cotidianos.

Ainda em relação ao cinema africano, temos, entre outros, o diretor senegalês Ousmane Sembène. Em seus filmes, ele aborda o processo de colonização em seu país e o diálogo entre as tradições africanas e a religião islâmica. O filme *Moolaadé* (2004) é um exemplo de como ele desconstrói os estereótipos criados em relação ao Islã, pois trata o tema da circuncisão genital feminina como prática tribal e não islâmica.

O cinema árabe vem conquistando um espaço significativo nos festivais internacionais. É um cinema plural, de crítica social e que, devido à conjuntura atual, tem focado, principalmente, nos temas do nacionalismo e da primavera árabe. Filmes realizados no Egito, Iraque e Palestina, por exemplo, oferecem uma visão de dentro do universo árabe-islâmico. No caso do Iraque, podemos citar o filme *Ahlaam* (2006), dirigido pelo iraquiano Mohamed Al Daradji. O filme, realizado durante a invasão norte-americana no país, mostra os efeitos da guerra na população local, ao abordar as ruínas de um hospital psiquiátrico e seus pacientes. Aqui, os iraquianos são mostrados como vítimas da política hegemônica e não como terroristas.

A Palestina tem produzido documentários, principalmente *5 câmeras quebradas* (2011), do diretor Emad Burnat, lançado em 2011, é um grande exemplo deste cinema que denuncia a ocupação israelense e expõe o ponto de vista que o cinema comercial procura ocultar. O filme em questão mostra os palestinos como vítimas da ocupação israelense ao perderem suas terras e plantações, o oposto do que apresentam os filmes em que os palestinos aparecem como um povo que visa a atacar. É este o caso de *Munique* (2005) dirigido por Steven Spielberg que tem, como protagonista, um agente da Mossad (Instituto para Inteligência e Operações Especiais Israelense), que busca os integrantes de um grupo terrorista que realizou um atentado contra os atletas israelenses que participavam das Olimpíadas de 1972.

Embora seja ampla a produção de filmes com esta temática, o foco, neste trabalho, resumiu-se a esses dois países: Estados Unidos e Irã.

O artigo inicia-se com uma síntese do poder das imagens para, então, discutir a questão

⁴ Aumont (2009, p.103) define representação como “[...] um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa”.

norte-americana e apresentar, em seguida, um exemplo iraniano, que não aborda o Islã como temática, mas é construído a partir de múltiplas vozes, dentro de um contexto islâmico.

O poder das imagens

Os governos conhecem o poder que as imagens têm e acabam se apropriando do cinema para a veiculação de mensagens político-ideológicas, com o objetivo de justificar guerras e sistemas políticos, criar inimigos e assim por diante.

Essa apropriação se dá via políticas financiadoras, leis de incentivo, patrocínio, censura e até pelo controle direto das produtoras como, por exemplo, o cinema nazista, o soviético e o iraniano. Em muitos países, o próprio exército mantém produtoras ou roteiristas empenhados na criação de roteiros cinematográficos, como nos Estados Unidos, onde Jim Webb, secretário reformado da Marinha e senador da Virgínia, atua como roteirista cinematográfico e produtor executivo.

Muitas das imagens construídas têm fins políticos e não devem ser vistas apenas como diversão ou arte. As imagens impressas na película refletem as correntes ideológicas da sociedade na qual foram produzidas e, em muitos casos, o cinema é usado como arma de propaganda política e de controle da opinião pública.

O poder das imagens está relacionado as suas qualidades intrínsecas, pois é ícone e índice ao mesmo tempo. Ícone porque, ao ser percebida visualmente, a imagem apresenta algumas propriedades em comum com a coisa significada, e essa semelhança faz com que a imagem seja, muitas vezes, confundida com seu representante. O caráter indicial da imagem indica que o objeto representado estava realmente lá, uma vez que o material sensível (película do filme ou da fotografia) foi realmente afetado por esse objeto, ou seja, é o objeto que cria a sua própria imagem pela ação da luz sobre esse material. Estas qualidades produzem um efeito de que se trata de algo real, o que permite a efetividade da imagem: “O mais perigoso poder da imagem é fazer crer que ela não é uma imagem, fazer-se esquecer como imagem. Antes, na arte, olhávamos para o ícone e acreditávamos ser o próprio deus, diretamente, sem representação” (WOLFF, 2004, p.43).

Outra característica que confere poder às imagens é seu caráter persuasivo para obter o convencimento dos receptores. O uso de estereótipos, a criação de inimigos, o tom afirmativo, o apelo à autoridade e a repetição, são alguns dos esquemas do discurso persuasivo presentes no cinema.

Segundo Aumont (2009, p.78), “A produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos”. Ainda na mesma obra, o autor divide as funções da imagem em três modos principais: o simbólico, o epistêmico e o estético. As imagens, sejam elas estáticas ou com a ilusão de movimento, bidimensionais ou tridimensionais, servem como símbolo. Os ídolos e as pinturas religiosas que dão “acesso à esfera do sagrado pela manifestação mais ou menos direta de uma presença divina” (p.80) são um exemplo. As imagens também estão ligadas ao conhecimento, pois trazem consigo informações sobre o mundo. Outro caráter importante é seu poder de produzir sensações no espectador; é neste ponto que reside sua função estética.

Quer as imagens tenham um efeito de alívio ou venham a provocar selvageria, maravilhem ou enfeitem, sejam manuais ou mecânicas, fixas, animadas, em preto e branco, em cores, mudas, falantes – é um fato comprovado, desde há algumas dezenas de milhares de anos, que elas fazem agir e reagir (DEBRAY,

1994, p.15).

Debray (1994) reforça a ideia de que as imagens não são passivas, pelo contrário, elas possuem um poder de persuasão, de despertar continuamente, em seu público, uma ação.

Desde sempre, o ser humano serviu-se de imagens para satisfazer necessidades individuais e coletivas. De acordo com Debord (2003), no plano da imagem, o espetáculo se torna capaz de agrupar as representações independentes. Através dela, o indivíduo é capaz de se reconhecer em uma sociedade coesa, quando, na verdade, é fragmentada. O mundo apresentado pelo cinema é capaz de preencher essas lacunas do indivíduo, e as celebridades e os políticos passam a representar o conjunto de qualidades humanas, ausente na vida dos indivíduos.

Um exemplo claro é o cinema nazista, que durante seus doze anos de domínio produziu cerca de 1.350 longas-metragens preocupado em influenciar a massa. Para Adolf Hitler, arte e política eram concebidas como sendo uma única coisa, pois a política sozinha não dava conta de dirigir o destino do país. Era necessário o elemento simbólico do reencantamento do mundo. Assim, tudo era transformado em espetáculo. Qualquer ocasião se tornava uma desculpa para a mobilização popular, como os grandes espetáculos. Estes eventos reforçavam o ânimo do militante nazista, que se sentia encorajado no meio da multidão. Esses eventos eram filmados e exibidos e despertavam nas pessoas uma esperança de unidade, tão almejada por uma massa que estava passando por crises, tanto econômicas quanto de identidade.

O povo islâmico através das lentes norte-americanas (panorama geral)

O cinema, principalmente o norte-americano, utiliza alguns recursos que tornam seus filmes persuasivos, como a criação de inimigos fortes, o uso de estereótipos e figuras de retórica.

A ideia de nação na sociedade norte-americana é baseada nos ideais de “democracia”, “liberdade” e “igualdade”. O inimigo é aquele que ameaça um desses valores. “[...] a definição de um inimigo é o recurso mais importante. Atacar o inimigo faz com que o líder político pareça mais poderoso” (PEREIRA, 2012, p.387). Cada época é marcada por um tipo de inimigo. Na década de 1940, o principal inimigo da democracia norte-americana eram os nazistas, e durante a guerra fria, os russos. Pergunto: ‘agora quem os Estados Unidos da América (EUA) projetaram para considerar seu inimigo número um?’ A resposta está estampada na mídia internacional e na política restritiva e bélica criada no país, que têm os muçulmanos como alvo principal. Isto se reflete, também, no cinema produzido ali.

Na maioria dos filmes analisados, os quais apresentam a temática islâmica ou o Oriente Médio, essa imagem é negativa e estereotipada, o que impede o espectador de enxergar os indivíduos e os grupos como realmente são. Em 90% dos filmes analisados, os islâmicos são representados como terroristas, enquanto alguns outros apresentam um oriente exótico e a mulher árabe como parte de um harém ou como dançarina de *belly dancing*. São eles: O Ladrão de Bagdá (1924), O Ladrão de Bagdá (1940), As Mil e Uma Noites (1942), Ali Babá e os Quarenta ladrões (1944), Simbad, o marujo (1947), Feriado no Harém (1965) e Harém (1986).

Dos cem filmes norte-americanos que fizeram parte da amostragem, somente os citados a seguir⁵ apresentam uma visão não estereotipada dos muçulmanos ou do Oriente Médio: Lawrence da Arábia (1962), Malcom X (1992), Iraq in Fragments (2006), Guerra Sem Cortes (2007) e Valsa com Bashir (2008), sendo este último uma coprodução norte-americana.

Dr. Jack Shaheen, professor da Universidade de Illinois, no documentário *Reel Bad Arabs* (2006) constata que a imagem dos árabes (ou islâmicos) perpetrada pelo cinema norte-americano começou a mudar imediatamente depois da Segunda Guerra Mundial. Três fatores influenciaram esta mudança: o conflito palestino/israelense, em o que os Estados Unidos apoiam Israel; o embargo árabe do petróleo nos anos 1970, que fez os preços do petróleo subirem; e a Revolução Iraniana, em 1979, quando os diplomatas norte-americanos foram feitos reféns pelos iranianos. Segundo o autor, estes três eventos foram cruciais para colocar o Oriente Médio na vida cotidiana dos americanos, e, juntos, ajudaram a modelar a forma na qual os filmes estereotiparam os árabes e o mundo muçulmano.

Nas décadas de 1940 e 1950, muitos filmes sobre o oriente foram realizados, e neles podemos perceber a erotização dessa região, principalmente a das mulheres que passaram a ser representadas como odaliscas. São filmes inspirados, principalmente, nos contos de “As mil e uma noites”, como aqueles acima citados.

Os palestinos, por sua vez, são retratados pelo cinema hollywoodiano como terroristas, nunca pela ótica de quem sofre com a ocupação. Os filmes, *À sombra de um gigante* (1966), *Êxodos* (1960), com Kirk Douglas e que mostra os israelitas como vítimas inocentes da violência palestina; *Domingo negro* (1977), em que uma mulher palestina é retratada como terrorista; *Comando Delta* (1986), *O Pelotão da Vingança* (1987) e *True Lies* (1994), são alguns desses que apresentam somente um ponto de vista em relação ao povo palestino.

A década de 1970 e 1980 foi marcada pela invasão soviética no Afeganistão, pelo embargo do petróleo e pela Revolução Islâmica. Esses acontecimentos refletiram as películas criadas neste período: *Águia de Aço* (1986), *Comando Delta* (1986) e *Rambo III* (1988) retratam os árabes como terroristas. Um dos mitos, nos anos 1970, era o de que os árabes dominariam a América, comprando empresas norte-americanas. Esse medo foi retratado em pelo menos dois filmes: *Rede de Intrigas* (1976) e *Rollover* (1981).

A Guerra do Golfo marcou os anos 1990: os filmes baseados nesta temática, lançados no período são: *Fúria no Deserto* (1992), *Comando Imbatível* (1990) e *Três Reis* (1999).

No começo do ano 2000, foi lançado o filme “Regras do Jogo” (William Friedkin), escrito pelo, já citado, ex-secretário do exército Jim Webb. Nesta película, o povo do lêmén é retratado como terrorista, traiçoeiro e violento. Em uma das falas podemos perceber o quão generalizante e preconceituoso é o filme: “*Matar americanos e seus aliados, tanto civis como militares, é dever de todo muçulmano capacitado*” (REGRAS DO JOGO, 2000, 1h 26min 12 seg).

Após os atentados de 11 de setembro de 2001, o número de filmes produzidos que retratam os árabes ou muçulmanos como terroristas, violentos e desumanos cresceu. As guerras do Iraque e do Afeganistão também contribuíram para o aumento significativo desta temática. Apresentar o povo muçulmano como inimigo número um dos EUA, através das lentes cinematográficas, é uma tática usada, inclusive, como forma de justificar as guerras, que os Estados Unidos iniciaram no Oriente Médio. Alguns filmes abordam diretamente os atentados, como *Vô United 93* (2006) e *A Hora mais escura* (2012). Outros filmes abordam os muçulmanos como terroristas: *Ato terrorista* (2005), *Munique* (2005), *Soldado Anônimo*

⁵ Maomé, o mensageiro de *Alah* (Mustafah Akkad de 1976), não entra nesta lista, pois se trata de um filme coproduzido pela Líbia, Inglaterra e Líbano, apesar de apresentar uma visão positiva da religião e obedecer à interdição da imagem do profeta. O filme *O Expresso de Marrakesh* (Gillies MacKinnon de 1998) também não aparece na lista por se tratar de uma produção franco-inglesa.

(2005), Guerra ao Terror (2006), O jogo da morte (2006), Leões e Cordeiros (2007), No Vale das Sombras (2007) e O Reino (2007). Sobre o Afeganistão temos: Jogos do poder (2007), Ameaça terrorista (2010), O Homem de ferro (2008) e Zona verde (2010) entre outros.

Um filme polêmico, realizado em 2012, é *Innocence of muslims* (2012), dirigido por Alan Roberts. Neste filme, o profeta Muhammad é apresentado de maneira desrespeitosa, estereotipada e maldosa. Clipes de 13 minutos do filme que, aparentemente, nunca foi lançado na íntegra, circulam pela Internet. Apesar de ser uma obra amadora e de baixa qualidade, o filme despertou a indignação de grupos islâmicos ao redor do mundo, pois o profeta, de acordo com a tradição, não pode ser representado através de imagem.

A premiação do Oscar de 2013 reflete bem a maneira como o mundo islâmico vem sendo tratado e digerido pelos norte-americanos após os atentados de 11 de setembro. O troféu foi anunciado pela primeira-dama dos Estados Unidos, Michelle Obama, diretamente da Casa Branca, o que reforça ainda mais os laços que a política mantém com o cinema. O filme baseia-se no livro de memórias do ex-membro da Cia, Antonio Mendez, que resgata os diplomatas americanos sequestrados em solo iraniano no romper da revolução. Nele, há uma heroicização do personagem de Mendez e valorização do envolvimento dos EUA. Muitos pontos são contestados no filme, como a subestimação do papel canadense no resgate, o ponto de vista único, e o retrato que fizeram da revolução e dos iranianos, mostrando-os como passionais e violentos. Há uma ausência de vozes iranianas e, assim, o espectador tem pouca noção do que levou os reféns àquela situação.

O Reino e sua tática persuasiva

A obra em questão, dirigida por Peter Berg, ator e cineasta estadunidense, foi lançada no circuito comercial em 2007, inclusive no brasileiro. Este filme foi escolhido para análise, por apresentar, claramente, um discurso anti-islâmico, pelo uso que faz dos estereótipos, pela maneira como cria seu inimigo e o modo como representa a criança.

A primeira parte do filme, que dura aproximadamente seis minutos e faz parte dos créditos iniciais, utiliza recursos próprios de documentário, como veremos a seguir; já a segunda parte é uma ficção criada nos moldes clássicos americanos. Não estamos dizendo aqui, que a primeira parte não é ficção, mas que o filme tenta passar uma ideia de que aquilo é real, de que o que o espectador assiste posteriormente está bastante enraizado no mundo empírico, de que é algo que pode mesmo ter acontecido ou vai acontecer.

O enredo do filme conta a história de um agente do *Federal Bureau of Investigation* (FBI), Ronald Fleury (interpretado por Jamie Foxx), que vai à Arábia Saudita investigar a autoria de um atentado a um complexo residencial americano em Riad, que resultou na morte de centenas de civis americanos, trabalhadores da base petrolífera. Os personagens árabes são desenhados como hostis, com exceção de um coronel saudita que ajuda o investigador. Neste filme, crianças também são retratadas como um perigo aos ideais ocidentais, como futuros homens-bomba.

O filme começa com uma narração em voz *over*, a qual, no cinema, é chamada voz de Deus, por se tratar de uma voz onipresente e onisciente, não é identificável, marca um ponto de vista que parece tudo saber e tudo conhecer. É um recurso muito usado em

documentários, porque passa a noção de credibilidade. Neste filme, essa voz se mistura com a de vários locutores e entrevistados, e todas elas formam uma só voz, que anuncia notícias do mundo árabe e islâmico.

No primeiro minuto de filme, a *timeline* marca o ano de 1932, uma voz similar a de um locutor radiofônico anuncia:

Após conquistar a maioria das penínsulas arábicas, com a ajuda dos guerreiros islâmicos Wahhabi, lin. Saúde estabeleceu o Reino da Arábia Saudita. Os Wahhabis eram extremamente anti-ocidentais. Queriam voltar ao tempo de um islamismo puro, que não fosse ameaçado pelo ocidente (O REINO, 2007, 45 min).

Enquanto a narração é proferida, a imagem que aparece na tela é a de um deserto criado por computação gráfica; há um corte para imagens de arquivo de um grupo de homens a cavalo, em posição de ataque, percorrendo o deserto. Essas imagens são desbotadas e possuem ranhuras. Homens árabes de turbante com armas nas mãos, atirando, também fazem parte deste primeiro minuto do filme e igualmente carregam marcas do tempo. Exatamente no momento em que a narração pontua a religião islâmica como atrasada, aparece um homem em posição de prostração durante a *salat* (reza islâmica).

Os cinco minutos seguintes são de entrevistas, imagens de arquivo, notícias impressas em jornais, mapas, computação gráfica, tomadas aéreas, todas no mesmo tom sépia. Uma linha do tempo aparece pontuando alguns acontecimentos relativos à Arábia Saudita e ao mundo islâmico.

A análise do início do filme (créditos), de acordo com as quatro fases do discurso aristotélico (CITELLI, 1997), pode assegurar que ele possui, do início ao fim, um tom deveras persuasivo.

O exórdio visa assegurar a fidelidade dos ouvintes. Ao mostrar imagens de arquivo e escolher esse tipo de narração, presume-se que, logo de início, o espectador passa a crer na fidelidade das imagens apresentadas, por se tratar de imagens de arquivo, notícias televisivas e de jornais. Mesmo o filme sendo uma obra de ficção, esse começo não é apresentado como tal. Torna-se difícil ao espectador distanciar-se do filme e vê-lo com um olhar crítico, pois o cineasta faz um apelo à autoridade de que a imagem sempre corrobora a narração.

A segunda fase é a narração: o argumento apresentado sugere que os islâmicos sauditas formam um povo atrasado, violento, inconsequente, dependente dos EUA, controlador do petróleo mundial e que têm os ocidentais como “reféns”.

Outra fase pontuada por Aristóteles são as provas que esta introdução faz questão de explicitar, quando utiliza as imagens televisivas com o logo da *Cable News Network* e de outros canais. A imagem sempre aparece para corroborar o que foi dito, e assim age como prova inquestionável do ponto de vista do narrador.

Finalizando, a peroração, o epílogo, também está presente nesta introdução, pois termina com os aviões chocando-se contra o *World Trade Center*. A conclusão a que se chega com todo este discurso, é a de que os islâmicos querem dominar o mundo por meio do controle do petróleo e de atos terroristas.

Nesta parte do filme, podemos encontrar, também, o uso de figuras de retórica: a comparação, por exemplo, ao aludir que os islâmicos são necessariamente anti-ocidentais.

Há também a hipérbole, pois exageram ao afirmar que os árabes sauditas querem dominar o mundo. Cria-se um símbolo, ao equiparar os islâmicos aos terroristas, como se sendo um, necessariamente se é o outro. Outra característica que pontua a persuasão é o uso de repertório simples e expressões fortes como: “guerreiros islâmicos”, “ameaça”, “dominar o mundo”, entre outras.

Não só nos créditos, mas também durante todo o filme, há outras características que marcam o tom persuasivo da obra como o uso de estereótipos, por exemplo, ao apresentar os muçulmanos como terroristas, incompetentes, violentos etc. Os estereótipos são construídos com base em preconceitos, valores preconcebidos e generalizações sobre as atitudes de determinado grupo, de seu comportamento, modo de vestir-se, etc. São visões simplificadas e unilaterais que impedem o espectador de enxergar os indivíduos e grupos como realmente são. Esse tipo de visão costuma ser reforçada e veiculada pelos meios de comunicação de massa. A falta de conhecimento em relação ao universo islâmico acaba gerando preconceito, e esses elementos constroem estereótipos em relação ao mundo muçulmano.

A criação de inimigos, outra marca desse tipo de discurso, é o principal ponto do filme, assim como a marca dessa cinematografia em geral. Todo filme precisa de um conflito, que é gerado pelo antagonista. Este antagonista pode ser um personagem, o clima, entre outros. O cinema norte-americano cria heróis bem definidos, o antagonista, então, precisa ser bem marcado. Quanto pior e mais mal-intencionado for, mais heroico se tornará. O uso de contrastes como artifício político guia a simpatia do público, assim, muitos dos roteiros acabam tornando-se maniqueístas. Os filmes são construídos de maneira que o espectador não fica exposto ao ponto de vista do inimigo, que quase nunca é humanizado. Raramente o inimigo do herói é um cidadão norte-americano, pois o perigo vem, na maioria das vezes, de terras estrangeiras. Atualmente, o grande inimigo construído pelo cinema norte-americano é o muçulmano.

Em *O Reino* (2007), temos um herói bem demarcado, agente do FBI, pai de família, que acompanha seu filho nas atividades escolares, luta para descobrir o autor do atentado e, com isso, vingar a honra de seu país.

A segunda cena do filme mostra Fleury na escola de seu filho. É dia de cada criança apresentar seu pai e sua respectiva profissão. Do jeito que a cena é mostrada, torna-se evidente a admiração que o garoto sente pelo pai, visto por ele como um herói da nação. O que define ainda mais este herói, ao longo do enredo, é seu inimigo: um oponente, oculto por trás de um grupo religioso, que ele tenta encontrar durante todo o filme. Como o espectador também não conhece o inimigo, o que fortalece essa oposição é a religião. O espectador sabe que o inimigo é islâmico e, assim, toda a trama é construída como se a religião fosse a grande inimiga do herói em questão. Quanto mais este inimigo torna-se detestável, mais o herói se fortalece, criando-se, assim, dois opostos, uma posição maniqueísta, que ignora o ponto de vista desse opositor.

A cena do atentado mostra um homem de farda no meio de um complexo residencial americano em Riad, que para no centro da tela com diversas pessoas ao redor, inclusive crianças. Ele tira a cavilha de segurança de uma granada, estende as duas mãos para o céu e profere a *shahada*⁶: “*Não existe Deus, exceto Alá, e Mohammad é seu mensageiro*” (O

Reino, 2007, 8 min 59 seg), e explode em seguida, junto com as pessoas e grande parte do complexo.

Outra cena, na qual a relação do assassinato com a religião é forte, acontece na hora em que os sequestradores estão prestes a matar o agente Adam Leavitt. Neste momento, eles proferem algumas palavras em árabe, não traduzidas, das quais é possível entender duas delas: Allah e mashAllah⁷.

O uso da palavra jihad também é equivocado no filme. Esta palavra significa empenho, esforço, e é geralmente usada para a busca pessoal que o muçulmano empenha a fim de conquistar a fé perfeita, porém, os meios de comunicação costumam empregá-la quando se referem à guerra. Em uma das cenas do filme, na qual o mentor do atentado grava um vídeo sobre a operação Al Rahmah, o personagem fala: “[...] *foi uma invasão abençoada e uma grande Jihad. Isso é só o começo. Se for o desejo de Deus, iremos expulsar todos os infiéis de terras muçulmanas. Deus os abençoe, meus filhos. Allah nos dará a vitória. Deus é grande. Que a paz esteja com vocês. Glória a Allah*” (O Reino, 2007, 29 min 6 seg). Relaciona, assim, jihad à guerra e o nome de Allah aos crimes cometidos por eles.

Como o autor do atentado é ocultado durante a projeção, basta ser muçulmano para que o espectador o enxergue como inimigo, dado que a única coisa da qual se sabe sobre ele, é que pertence a essa religião, já apresentada como violenta e atrasada. Quando o herói encontra seu inimigo, o filme acaba, e não ficamos expostos ao ponto de vista deste opositor, de suas reais intenções e motivos.

O filme tem um tom afirmativo em toda a sua duração, nunca leva a questionamentos. Ele se prevalece da narrativa clássica, que trata as imagens cinematográficas de maneira a esconder a enunciação. A montagem é feita de forma despercebida e os cortes se tornam imperceptíveis, pois, por convenção, estamos acostumados com esse tipo de montagem, e a câmera se torna o olho do espectador.

É esta a linha da maioria das produções cinematográficas norte-americanas. Os filmes aqui citados são construídos com base nos estereótipos e na criação de um inimigo marcante e unilateral. Este cinema raramente apresenta os islâmicos de forma positiva.

A construção da criança

O Reino (2007) traz duas visões diferentes em relação à criança, uma positiva – quando se refere à norte-americana, e uma outra negativa – quando retrata a criança saudita muçulmana, construída como uma ameaça. Já no filme Tempo de embebedar cavalos (2000), a criança muçulmana é mostrada como vítima do colonialismo, vivendo em uma nação – a curda – dividida entre fronteiras, e que tem, como preocupação, sua própria sobrevivência.

No filme de Peter Berg, logo depois dos créditos iniciais, já apresentados aqui, a primeira cena

⁶ A *Shahada* é a profissão de fé dos muçulmanos e o primeiro dos cinco pilares do Islã. Ela é proferida no ato da conversão ao Islã, assim como na chamada para a oração (*adhan*), ao se levantar e deitar-se.

⁷ A tradução literal de mashAllah é “Deus quis isso”, e é usada pelos muçulmanos para expressar admiração.

exibe americanos no campo de *softball* do complexo residencial em Riad. Todos, ao praticar o esporte, mostram-se felizes com sua respectiva família. Crianças são vistas jogando e na companhia de seus pais.

A cena seguinte se passa na Clark Griffith Elementary School, em Washington (D.C.) Um garoto mostra um cartaz com fotos, no qual apresenta sua família e seu animal de estimação. Como dito anteriormente, seu pai, Fleury, o acompanha, pois está sendo apresentado, por seu filho, à turma da escola. O pai conta uma história sobre o nascimento de Kevin e diz ser aquele o dia mais feliz de sua vida. Esta cena, além da construção do herói, apresenta a constituição da típica família norte-americana e seus valores.

Outros elementos que caracterizam essa criança norte-americana são distribuídos ao longo do filme como, por exemplo, na cena do atentado, em que um agente encontra um boné de criança nos escombros.

Quando os primeiros tiros são disparados, as primeiras pessoas a serem mostradas são as crianças que estão jogando, e não os oficiais alvejados. O objetivo é que o espectador se sensibilize através das crianças. Quanto mais crianças morrem, mais repudiado se torna este vilão.

Aqui, a criança norte-americana é apresentada como letrada, apegada aos valores familiares, que vive em um lar sólido, é amada, feliz e segue o exemplo do pai herói. Já a criança saudita é mostrada como futuro terrorista.

Esta criança é exposta sob um olhar nocivo. A primeira criança saudita que aparece no filme está junto aos homens que planejam o atentado. No terraço, onde os homens espreitam o ataque, um deles dá o binóculo para um menino e o obriga a assistir ao atentado, enquanto outro garoto filma toda a cena.

Enquanto Kevin (nome do garoto americano) se orgulha de seu pai, que comete crimes em nome da nação americana, o menino saudita (não nomeado no filme) se recusa a ver o ato que seu pai perpetrou. No ápice do filme, quando a agente Janet Mayes invade o prédio onde os sequestradores se escondem, ela se depara com uma menina (vestida com o *hijab*⁸) na porta de um dos apartamentos. Mais adiante, o espectador descobre que, justamente nesta residência cheia de crianças e mulheres assustadas é que se esconde o mentor do atentado. Nesta mesma cena, um adolescente com vestimenta saudita atira em Al Ghazi e mata-o, em seguida, é assassinado pelos agentes. Apesar de ser uma criança, o crime cometido contra ele é justificado pelo enredo do filme.

As crianças sauditas são representadas no convívio com os inimigos e criadas para seguirem os passos dos pais, como se elas fossem a futura ameaça das felizes crianças americanas. Na última cena do filme, a mãe questiona a criança saudita a respeito das palavras que seu avô (o mentor do atentado) sussurrou em seus ouvidos antes de ser morto pela CIA, e a menina responde: “*Não os temeis, minha criança. Iremos matar todos eles*” (O REINO, 2007, 1h 43 min 39 seg). E o último plano é desta criança com olhar de ódio, *fade out*.

Uma única cena mostra as crianças sauditas, em um tom otimista, recebendo carinho. É quando

⁸ *Hijab* é o nome dado à vestimenta islâmica feminina. Seu uso varia conforme o país. O uso deste traje para meninas de até nove anos de idade é facultativo em todos os países. Dentro de casa, não há a necessidade de usar o traje, quando se está na presença da família, mas, mesmo assim, o diretor optou pelo uso do *hijab* por esta personagem, reforçando, assim, o uso do estereótipo e tornando a nacionalidade e o credo desta garota reconhecidos pelo uso do véu.

o Coronel Faris Al Ghazi (que ajuda o agente Fleury) está descansando em casa com a família. Na cena do velório do coronel, ao fim do filme, essas crianças aparecem tristes pela morte do pai.

Em contraposição, temos a infância de Bahman Ghobadi, que aborda de uma outra maneira as crianças do mundo islâmico. Primeiramente, porque essas crianças são as protagonistas da maioria de seus filmes, depois, porque seus filmes contam a história dessas crianças, as quais representam seu próprio papel diante das câmeras. Com isso, Ghobadi foge de uma abordagem estereotipada e procura um maior número de vozes em seus filmes, principalmente em *Tempo de embebedar cavalos* (2000), como veremos adiante.

As crianças deste filme são apresentadas na escola, no trabalho, na sua orfandade, na relação de amor entre irmãos, no cuidado que dedicam uns aos outros, na abdicação de vontade própria em favor do outro. São crianças que desde muito cedo precisam trabalhar.

Ayoub, o irmão mais velho da família de órfãos apresentada, trabalha com contrabando de mercadorias entre as fronteiras iraquiana e iraniana. Seu objetivo é conseguir a quantia necessária para pagar a cirurgia do irmão deficiente. Com sua mula carregada de contrabando, ele cruza a fronteira minada todos os dias, enfrentando o perigo das bombas, o frio e os policiais, enquanto suas irmãs cuidam dos outros dois irmãos.

Ghobadi apresenta essas crianças como agentes da sociedade onde vivem, e o modo de produção de seus filmes, como veremos adiante, colabora na criação de um retrato original da criança curda.

O cinema iraniano

Em contrapartida ao cinema clichê aqui apresentado, temos produções que mostram uma visão interna da sociedade iraniana, a qual foge dos estereótipos, mostra o povo mulçumano em sua complexidade e a pluralidade do Islã. O cinema iraniano é um grande exemplo, já que é produto de um país onde Estado e religião formam um só domínio e 99% de sua população é islâmica.

Após a revolução islâmica, a sociedade iraniana passou por profundas modificações, e o país passou a ser governado pela *sharia* (códigos de leis do Islã). Novas leis regulamentaram o cinema, e a modéstia praticada na sociedade foi impressa também nos filmes. Todo filme para ser produzido no país se submete à censura que, pautada pela moral islâmica, aprova ou não sua realização. Portanto, é impossível separar este cinema da religião praticada no país.

Nestes filmes, como dito acima, a sociedade iraniana é apresentada sob a ótica da própria sociedade, livre de preconceitos ou estereótipos de quem a enxerga de fora. A temática destes filmes é, em sua grande maioria, baseada em valores universais, como a amizade. Alguns filmes produzidos ultimamente questionam as normas e a censura, mas raramente a religião em si.

Este cinema pode ser dividido em três grupos principais: o cinema comercial, financiado pelo governo e com temáticas bem diversificadas; o cinema de arte, que trata os temas através de alegorias e metáforas; e o cinema *underground*, que aborda temas tabus da sociedade sem o uso de subterfúgios, estes filmes são proibidos pelo governo.

Os filmes também podem ser divididos em três gêneros: ficção, documentário e aquele que

mescla a fronteira entre os dois primeiros. O gênero tratado adiante é aquele no qual a ficção e o documentário se unem para criar narrativas.

O cinema de Bahman Ghobadi

O diretor Bahman Ghobadi, objeto da pesquisa de doutorado da autora deste trabalho, realiza filmes que rompem com a tradição cinematográfica norte-americana. Seu principal rompimento está no gênero, na temática e nos meios de produção.

Seus filmes borram as fronteiras entre os gêneros ficcional e documental criando, assim, uma ruptura com o cinema clássico norte-americano ou mesmo com a tradição do documentário. Inserindo-se entre um e outro, sem, ao mesmo tempo, ser nenhum deles, demonstra o desejo de não mais aceitar as regras estabelecidas pelo cinema hegemônico. Característica esta, que o aproxima do chamado Terceiro Cinema (também chamado *World Cinema* ou cinema pós-colonial), o qual privilegia o cinema de autor, as experimentações estéticas, a política, os processos de descolonização e os problemas sociais. Trata-se de uma resistência estética e política.

Ao romper com o gênero cinematográfico, rompe, também, com os estereótipos e com a representação monofônica. As temáticas de seus filmes são baseadas na infância e na música. Em seus filmes sobre criança: *Tempo de embebedar cavalos* (2000) e *Tartarugas podem voar* (2004), ele traz uma outra abordagem da infância, na qual as crianças não são vistas como adultos em miniatura ou como personagens secundários. São crianças que agem socialmente. No caso da música, em *Half Moon* (2006) e *Ninguém sabe dos gatos persas* (2009), ele aborda as restrições em relação ao canto em seu país.

O método de produção utilizado diz muito sobre esta ruptura promovida por seu cinema. A metodologia usada por este diretor é a etnoficção, um gênero de filme etnográfico no qual os sujeitos atuam suas experiências de vida através de improvisações, um relato é construído em colaboração, as histórias dos atores sociais se misturam às histórias de seus personagens. Este gênero foi criado, na década de 1960, pelo antropólogo-cineasta Jean Rouch.

Sjöberg (2009) dividiu alguns aspectos da prática criativa da etnoficção em cinco categorias: pesquisa etnográfica (trabalho de campo), antropologia compartilhada, trabalho reflexivo, improvisação na filmagem e atuação.

A pesquisa de campo é essencial para este método. Bahman Ghobadi torna-se íntimo de seus atores e tem acesso à vida diária dessas pessoas, e é em parceria com a comunidade filmada que os enredos são criados e seus filmes surgem. O diretor iraniano sabe apenas o tema que quer tratar (a orfandade e a guerra), e quando chega ao Curdistão convive com as crianças dos acampamentos para conhecer cada história de vida; e é com base nessas histórias que o enredo é criado. As ideias surgem da convivência que se estabelece entre o diretor, os atores e o meio social em que vivem. Quase nunca há um roteiro completo com diálogos e marcações, a não ser premissas, que servem de guia para o diretor, mas a história é construída a partir do encontro do cineasta com seu(s) sujeito(s). A filmagem, então, é toda improvisada, tudo é decidido na hora de filmar. Os enquadramentos abertos, por exemplo, permitem uma maior liberdade de atuação para esse "não" ator.

Por meio da improvisação na atuação, os “não” atores transmitem, aos personagens, traços de sua vida e de seu cotidiano, e a ausência de diálogos prontos (escritos) possibilita uma criação conjunta. Durante as filmagens, Bahman Ghobadi pede para eles agirem como normalmente agiriam. No *Making of* de tempo de embebedar cavalos (2000, 15 min), fala de sua relação com seus personagens: “Para o personagem do médico, eu trouxe o próprio doutor do Madi. Pedi-lhe para vir e fazer o que ele faz normalmente, com os mesmos diálogos. Antes de montar a câmera, eu me sentei com eles e olhei para a vida de cada um”.

Esse método tem a ver com a “antropologia compartilhada” utilizada por Jean Rouch, na qual os personagens não são vistos somente como objetos de estudo, mas como sujeitos do filme, pois há, na sua construção, um processo colaborativo entre o diretor e os “não” atores. “Rouch marca seus filmes com as múltiplas vozes presentes em campo, e na relação de troca que se dá na pesquisa etnográfica/cinematográfica, o produto do encontro é fruto da simbiose de ambas as perspectivas” (BARBOSA *et al.*, 2006, p.289). Em entrevista concedida à Peter Scarlet, Bahman Ghobadi fala sobre *Tempo de embebedar cavalos*: “Eu não fiz o filme, eu recriei a vida em frente à minha câmera exatamente como ela era. Eu posso dizer que 70% do roteiro veio das pessoas locais e da vida de cada uma delas, e 30% da minha própria vida” (PROFILE OF IRANIAN KURD DIRECTOR BAHMAN GHOBADI, 2008).

O diretor realiza obras nas quais procura misturar sua voz à das crianças representadas, criando filmes polifônicos: a “*polifonia consiste na criação de um arranjo textual, em que a voz daquele grupo pode ser ouvida com força e ressonância*” (SHOHAT; STAM, 2012, p.312). Assim, a representação deixa de ser monofônica e passa a ser polifônica. Prática que permite que o outro não seja retratado através de estereótipos.

Ghobadi utiliza, também, recursos reflexivos, principalmente no início de *Ninguém sabe dos gatos persas* (2009). Diferentemente do ocorrido no filme *O Reino* (2007), em que trabalha com a transparência da imagem, como se ela não tivesse um enunciador, Bahman Ghobadi prefere, neste filme, trabalhar com a opacidade. Logo na introdução, ele mostra ao receptor, que aquilo que ele assiste é uma construção social, quando os personagens anunciam que se trata de um filme com “não” atores. Assim, o espectador torna-se um observador e consegue ver o cinema como linguagem, como discurso. A identificação cede lugar ao estranhamento que, por sua vez, gera a reflexão.

Estes processos colaboram para a descolonização da imagem do outro, o que difere, e muito, do cinema norte-americano. Além de não se basear em estereótipos, Ghobadi busca o conhecimento profundo do povo retratado, assim como privilegia uma criação com múltiplas vozes.

Considerações Finais

Embora possa parecer desanimador o panorama traçado do cinema norte-americano em relação a sua caracterização do povo mulçumano, outras produções podem ser encontradas, como as do cinema iraniano, que buscam retratar este universo na sua complexidade.

Somente o conhecimento profundo de uma cultura e de si próprio permite que se construa

uma imagem plural de outros povos, que não seja baseada em preconceitos e estereótipos. Isso não significa que o realizador precisa ser nativo, mas, sim, que procure, livre de ideias pré-concebidas ou que fazem parte do senso comum, conhecer a sociedade que pretende retratar. A etnoficção é uma ferramenta utilizada por Bahman Ghobadi na produção de seus filmes, que permite a descolonização da imagem do outro, pois ele procura conhecer profundamente o grupo que pretende filmar e fazer com que a história seja, realmente, parte da vida dessas pessoas, e é por esse motivo, que não usa um roteiro pré-escrito, como a maioria dos cineastas faz em suas ficções. Outro traço que demonstra este cuidado, é o uso de improvisações, nas quais os sujeitos imprimem traços da própria vida nas películas, seja por meio de falas ou ações.

Referências

- 24 HORAS. Criação: Joel Surnow; Robert Cochran. Direção: Jon Cassar *et al.* Produção: Paul Gadd *et al.* Beverly Hills: Imagine Entertainment, 2001. DVD.
- 5 CÂMERAS quebradas. Direção: Emad Burnat; Guy Davidi. Produção: Emad Burnat; Guy Davidi. Palestina: Alegria Productions, 2011. (35min).
- A HORA mais escura. Direção: Kathryn Bigelow. Produção: Kathryn Bigelow *et al.* Culver City: Columbia Pictures, 2012. DVD.
- À SOMBRA de um gigante. Direção: Melville Shavelson. Produção: Melville Shavelson. Beverly Hills: Batjac Productions, 1966. VHS.
- ÁGUIA de aço. Direção: Sidney J. Furie. Produção: Ron Samuels. Culver City: TriStar Pictures, 1986. Televisão.
- AHLAAM. Direção: Mohamed Al Daradji. Produção: Atea Al Daradji; Mohamed Al Daradji. Iraque: Human Film, 2006. Digital.
- ALI BABÁ e os quarenta ladrões. Direção: Arthur Lubin. Produção: Paul Malvern. Universal City: Universal Pictures, 1944. DVD.
- AMEAÇA terrorista. Direção: Gregor Jordan. Produção: Caldecot Chubb *et al.* Houston: Lleju Productions, 2010. DVD.
- AS MIL e Uma noites. Direção: John Rawlins. Produção: Walter Wanger. Universal City: Universal Pictures, 1942. DVD.
- ATO terrorista. Direção: Joseph Castelo. Produção: Tom Glynn *et al.* Dallas: HDNet Films, 2005. DVD.
- AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2009.
- BARBOSA, A. *et al.* O vídeo e o encontro etnográfico. *Cadernos de Campo*, n.14/15, p.287-298, 2006.
- CITELLI, A. *Linguagem e persuasão*. São Paulo: Ática, 1997.
- COMANDO delta. Direção: Menahem Golan. Produção: Yoram Globus; Menahem Golan. Israel: Golan-Globus Productions, 1986. Televisão.
- COMANDO imbatível. Direção: Lewis Teague. Produção: Brenda Feigen. Los Angeles: Orion Pictures, 1990. DVD.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.
- DEBRAY, R. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DOMINGO negro. Direção: John Frankenheimer. Produção: Robert Evans. Los Angeles: Paramount Pictures, 1977. Digital.

- ÊXODOS. Direção: Otto Preminger. Produção: Otto Preminger. Mount Kisco (NY): Otto Preminger Films, 1960. Videocassete.
- FERIADO no harém. Direção: Gene Nelson. Produção: Sam Katzman. Los Angeles: Four-Leaf Productions, 1965. Videocassete.
- FÚRIA no deserto. Direção: Tony Zarindast. Produção: Tony Zarindast. Los Angeles: Overseas FilmGroup, 1992. Videocassete.
- GUERRA ao terror. Direção: Kathryn Bigelow. Produção: Kathryn Bigelow *et al.* Los Angeles: Voltage Pictures, 2006. DVD.
- GUERRA sem cortes. Direção: Brian de Palma. Produção: Jason Kliot *et al.* Canadá: Film Farm, The, 2007. DVD.
- HALF Moon. Direção: Bahman Ghobadi. Iran, 2006. DVD (114 min).
- HARÉM. Direção: William Hale. Produção: Michael Dryhurst. Londres: Highgate Pictures, 1986. Videocassete.
- HOMELAND. Creation: Howard Gordon; Alex Gansa. Production: Alex Gansa *et al.* Los Angeles: Teakwood Lane Productions, 2011- 2014. DVD.
- INNOCENCE of muslims. Direction: Alan Roberts. New York, 2012.
- IRAQ in fragments. Direction: James Longley. Production: John Sinno; James Longley. Typecast Pictures: Seattle (WA), 2006. DVD.
- JOGOS do poder. Direção: Mike Nichols. Produção: Gary Goetzman *et al.* Universal City: Universal Pictures, 2007. DVD.
- LAWRENCE da Arábia. Direção: David Lean. Produção: Sam Spiegel. Reino Unido: Horizon Pictures, 1962. DVD.
- LEÕES e Cordeiros. Direção: Robert Redford. Produção: Matthew Michael Carnahan *et al.* Beverly Hills: Metro-Goldwyn-Mayer, 2007. DVD.
- MAKING of de tempo de embebedar cavalos. Irã/Fança, 2000. DVD (20 min.).
- MALCOM X. Direction: Spike Lee. Production: Spike Lee. EUA, Japão: Largo International N.V., JVC Entertainment Networks, 40 Acres & A Mule Filmworks, 1992. DVD.
- MOOLAADÉ. Direction: Ousmane Sembène. Production: Ousmane Sembène. Senegal, Burkina-Faso, Marrocos, Tunísia, Camarões, França: Filmi Doomireew, Direction de la Cinematographie Nationale, Centre Cinématographique Marocain, 2004. DVD.
- MUNIQUE. Direção: Steven Spielberg. Produção: Steven Spielberg *et al.* França: DreamWorks, 2005. DVD.
- NINGUÉM sabe dos gatos persas. Direção: Bahman Ghobadi. Irã/França, 2009. DVD (106 min).
- NO VALE das sombras. Direção: Paul Haggis. Produção: Laurence Becsey *et al.* Burbank: Warner Independent Pictures, 2007. DVD.
- O GRANDE herói. Direção: Peter Berg. Produção: Peter Berg *et al.* Los Angeles: Film 44, 2013. DVD.
- O HOMEM de ferro. Direção: Jon Favreau. Produção: Avi Arad *et al.* Los Angeles: Paramount Pictures, 2008. DVD.
- O JOGO da morte. Direção: Laurence Malkin. Produção: Laurence Fishburne *et al.* Nova Iorque, Cinema Gypsy Productions, 2006. DVD.
- O LADRÃO de Bagdá. Direção: Ludwig Berger. Produção: Alexander Korda. Reino Unido: Alexander Korda Films, 1940. DVD.
- O LADRÃO de Bagdá. Direção: Raoul Walsh. Produção: Douglas Fairbanks. Nova Iorque: Douglas Fairbanks Pictures, 1924. Digital.
- O Pelotão da vingança. Direção: Terry Leonard. Produção: Lawrence Kubik. Nova Iorque: Balcors Film

Investors, 1987. Videocassete.

O REINO. Direção: Peter Berg. Estados Unidos, 2007. DVD (110 min).

PEREIRA, W.P. *O poder das imagens: Cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945)*. São Paulo: Alameda, 2012.

PESSUTO, K. Cinema iraniano versus Hollywood. In: SIMPÓSIO SUDESTE DA ABHR; 1., 2013, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2013.

PROFILE of Iranian Kurd director Bahman Ghobadi. Direção: Peter Scarlet. United States, 2008. TV (17 min).

RAMBO III. Direção: Peter MacDonald. Produção: Buzz Feitshans. Boca Raton: Carolco Pictures, 1988. Televisão.

REDE de intrigas. Direção: Sidney Lumet. Produção: Howard Gottfried. Beverly Hills: Metro-Goldwyn-Mayer, 1976. DVD.

REEL bad arabs: How Hollywood vilifies a people. Production: Jeremy Earp, Sut Jhally. United States, 2006. DVD (50 min.).

ROLLOVER. Direction: Alan J. Pakula. Production: Bruce Gilbert. Los Angeles: Orion Pictures Films, 1981. Digital.

SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da Imagem Eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIMBAD, O Marujo. Direção: Richard Wallace. Produção: Stephen Ames. Los Angeles: RKO Radio Pictures, 1947. DVD.

SJÖBERG, J. *Ethnofiction: Genre hybridity in theory and practice-based research*. 2009. Thesis (Doutorado em Drama) - University of Manchester, Manchester. 2009.

SLEEPER cell. Criação: Ethan Reiff & Cyrus Voris. Production: Ann Kindberg *et al.* Washington (DC): Sleeper Cell Productions, 2005. DVD.

SOLDADO Anônimo. Direção: Sam Mendes. Produção: Lucy Fisher. Universal City: Universal Pictures, 2005. DVD.

TARTARUGAS podem voar. Direção: Bahman Ghobadi. Irã/França, 2004. DVD (95 min).

TEMPO de embebedar cavalos. Direção: Bahman Ghobadi. Irã, 2000. DVD (80 min).

TRÊS Reis. Direção: David O. Russell. Production: Paul Junger Witt *et al.* Los Angeles: Warner Bros, 1999. DVD.

TRUE Lies. Direction: James Cameron. Production: James Cameron; Stephanie Austin. Los Angeles: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1994. DVD.

VALSA com Bashir. Direção: Ari Folman. Produção: Ari Folman *et al.* Londres: Bridgit Folman Film Gang, 2008. DVD.

VÔO united 93. Direction: Paul Greengrass. Production: Tim Bevan *et al.* Universal City: Universal Pictures, 2006. DVD.

WOLFF, F. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, A. (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC, 2004.

ZONA verde. Direção: Paul Greengrass. Produção: Tim Bevan *et al.* Universal City: Universal Pictures, 2010. DVD.

Recebido em 21/11/2016 e aprovado para publicação em 14/6/2017.