

ARGO: UMA AVENTURA OCIDENTAL EM TERRAS ORIENTAIS

ARGO: A WESTERN ADVENTURE IN EASTERN LANDS

Tatiana Zismann¹, Luisa Geisler²

RESUMO

Este artigo busca analisar as representações do iraniano no filme *Argo*, a fim de que se possa entender as bases discursivas sobre as quais se assentam as críticas levantadas pelo Irã em relação ao filme, para desta maneira compreender como o mesmo atua segundo o recurso de poder do *soft power* americano conforme entendido por Nye (2002). Dirigido e estrelado por Ben Affleck, *Argo* foi ganhador do Oscar de melhor filme em 2013. O fato de o prêmio haver sido anunciado pela primeira dama Michelle Obama reforçaria os desígnios políticos da produção cujo discurso aqui analisado, e esta é nossa hipótese investigativa, aprofunda o antagonismo e a incompreensão da nação norte-americana frente ao Irã.

PALAVRAS-CHAVE:

Estados Unidos, Irã, *Argo*, CIA, Orientalismo.

ABSTRACT

This paper seeks to analyze the representations of Iran through the film “Argo”, so that it can be understood how the discursive bases on which the criticisms raised by Iran in the film can be contextualized as a soft power (NYE, 2002) resource. Directed and starred by Ben Affleck, *Argo* was winner of the Oscar Academy Award for best film in 2013. The fact that the award was announced by first lady Michelle Obama would strengthen the political designs of production whose speech is analyzed here — and this is our investigative hypothesis — reinforces the antagonism and misunderstanding of the American nation towards Iran.

KEY-WORDS:

United States of America, Iran, *Argo*, CIA, Orientalism.

1 Graduada em História (UFSM) e Letras (PUCRS), Mestre em História (PUCRS) e Doutora em Literatura Comparada (UFRGS). Professora do curso de Relações Internacionais da ESPM-Sul. E-mail: tatizismann@gmail.com.

2 Escritora, graduanda de Relações Internacionais na ESPM-Sul e de Ciências Sociais na UFRGS no quinto e segundo período, respectivamente. E-mail: luisageisler@gmail.com.

Introdução

A história da espetacular missão executada pela CIA, a Central de Inteligência Americana, a fim de retirar secretamente do Irã, em 1980, seis norte-americanos com as identidades falsas de uma equipe de cinema canadense foi mantida confidencial por 17 anos, sendo somente divulgada durante o governo de Bill Clinton. Os seis norte-americanos haviam escapado da embaixada dos Estados Unidos momentos antes desta ser completamente ocupada por radicais no contexto da Revolução Iraniana em 4 de novembro de 1979. Os demais funcionários da embaixada foram mantidos reféns por 444 dias e deviam ser negociados pelo Xá Reza Pahlavi, que fora deposto e se via exilado nos Estados Unidos devido a um câncer. Liberados no dia em que Jimmy Carter deixava a Casa Branca, em 20 de janeiro de 1981, ao tentar uma reeleição em disputa contra Ronald Reagan, *A crise dos reféns* abordada no filme é o marco histórico do aprofundamento de mal-entendidos e antagonismos nas relações dos dois países.

O filme produzido por George Clooney e dirigido por Ben Affleck, ao receber o Oscar de melhor filme em 2013 pela Academy Awards, teve sua premiação anunciada – fato bastante atípico – pela primeira dama Michelle Obama desde a Casa Branca, o que conferiu caráter explicitamente político ao filme, conforme críticas suscitadas especialmente no Irã, como salientado no artigo escrito pelo ex-presidente do país, Abolhassan Bani-Sadr (2013), o primeiro após a Revolução de 79. O desconforto causado pela recepção do filme no país persa culminou com o processo movido pela advogada francesa Isabelle Coutant-Peyre, que tem entre os seus clientes a família Kadhafi, tornou-se internacionalmente conhecida por defender o controverso venezuelano Ilich Ramírez Sánchez, ou Carlos, o Chacal, como é conhecido o terrorista internacional, autodenominado revolucionário de esquerda. As acusações devem-se ao fato de o filme apresentar mediante os artifícios da *true story*, um discurso pró-CIA, o que fomentaria ainda a discriminação, ou no mínimo, a incompreensão frente à nação iraniana, como a análise presente da representação buscará pontuar.

Interpretar o sistema de valores socialmente criados e recriados na esfera fílmica necessita que se analise o próprio objeto filme como cultura, isto é, como “processo que constrói o modo de vida de uma sociedade: seus sistemas de produzir significado, sentido ou consciência, especialmente aqueles sistemas e meios de representação que dão às imagens sua significação cultural” (TURNER, 1997, p. 48). A análise de como os significados sociais são engendrados em *Argo*, e de como o iraniano e sua cultura são diminuídos frente à edificação dos valores da cultura norte-americana, ocidental, permite entender, mediante a análise formal problematizada pelas chaves teóricas do Orientalismo (SAID, 2003), mais do que a sociedade iraniana, interpretada, os sistemas de significação da cultura norte-americana, intérprete. Ao

mesmo temo, este estudo busca entender como o filme atua segundo o recurso de poder do *soft power* americano conforme entendido por Nye (2002).

Procura-se responder, assim, como o filme atua mediante o *soft power* (Nye, 2002) na edificação dos valores norte-americanos frente à depreciação do outro iraniano, contribuindo desta maneira, para o choque de culturas, tal como postulado por Huntington (1997). Para Nye (2002), *soft power* (que se contrapõe ao conceito de *hard power*) é a habilidade de persuadir através da atração, e não da coação. O *soft power* manifesta-se mediante a atratividade da cultura, dos ideais políticos e das políticas de um país. O poder brando, portanto, reside na capacidade de moldar as preferências dos atores internacionais, influenciando na agenda política.

Em virtude da história retratada em *Argo* ser carregada de conteúdo político envolvendo dois atores internacionais que se veem em crescente antagonismo, a análise formal do filme somente adquire significação se contextualizada no cenário das Relações Internacionais. As representações do iraniano, que reforçariam uma visão negativa deste outro, oriental, tomado como bárbaro, mostram-se, conforme a presente análise buscará pontuar, nefastas ao serem apresentadas sob o signo da verdade factual e podem vir a marcar e a aprofundar ainda as mais relações de incompreensão entre os dois países. Ainda que o Irã seja signatário do *Tratado de Não Proliferação de Armas Nucleares* e seja fiscalizado pela agência atômica da ONU, dúvidas sobre a possibilidade de estar desenvolvendo a bomba faz como que o país seja alvo de sanções desde 2006.

O cinema como recurso de poder em *Argo*

A utilização do cinema como veículo do *soft power* não é recente em si mesma. A própria CIA disponibiliza um departamento dentro de seu setor de Relações Públicas pensando justamente para “contribuir” com produções culturais norte-americanas. Por anos, segundo a agência (CIA, *Department of Public Relations*, 2007), artistas da indústria do entretenimento já entraram, e seguem entrando, em contato com a CIA para angariar apoio e conhecer as missões de inteligência. Para isso, criou-se o CIA *Entertainment Industry Liaison*, que objetiva fornecer um retrato curado dos membros da agência, além de suas habilidades e inovações para com o serviço público que os define (CIA, *Department of Public Relations*, 2007).

A existência da *Entertainment Industry Liaison* demonstra o cuidado estadunidense em trabalhar sua autoimagem através de produções culturais (filmes, livros, músicas). O cinema permite a disseminação do entendimento de uma nação do que “aconteceu na verdade” historicamente, além do retrato que ela deseja transmitir de si mesma. Conforme os três pilares constituintes do *soft*

power – cultura, ideais políticos e políticas –, nota-se que o cinema age em dois âmbitos altamente desejáveis: tanto a construção cultural quanto a disseminação dos ideais políticos (NYE, 2002).

Hollywood mostrou-se, como inúmeros estudos na área podem demonstrar, um dos veículos mais eficazes de informar o público sobre a agência, e esta parece ser uma das mensagens centrais de *Argo*: a CIA está presa ao paradoxo de realizar tarefas legítimas, desde que secretamente, uma vez que a na missão de resgate dos seis reféns estadunidenses, idealizada e executada por Tony Mendez, agente da CIA, todo o envolvimento estadunidense é suprimido (como já afirmado, a história foi mantida secreta até 1997), dando crédito total à missão, na época, para os canadenses. Mendez é condecorado com a *Intelligence Star* – a segunda mais alta condecoração dada pela CIA aos que executam atos de coragem em condições de grave risco (CIA, 2011) –, mas devido à confidencialidade das informações, a condecoração constitui uma “honra privada”. Parece ser uma mensagem visível, no filme, de que a CIA, através de seus agentes como Tony Mendez, executa ações legítimas.

A crítica de Abolhassan Bani-Sadr, o primeiro presidente da República Islâmica do Irã depois da revolução de 1979, é salutar neste sentido, uma vez que o mesmo vê como nefasto o fato de Tony Mendez não abandonar o plano de resgate dos reféns, conforme ordens da própria Agência de Inteligência. Para o ex-presidente iraniano (BANI-SADR, 2013) esta postura viria a legitimar as operações clandestinas norte-americanas, funcionando como uma reminiscência ao primeiro atentado de cúpula contra o governo democrático de Mossadegh em 1953, uma vez que naquela ocasião o agente secreto norte-americano Kermit Roosevelt teria a ordem – que ignorou – de deixar o país persa, organizando uma segunda tentativa de golpe, desta vez exitosa.³ Nas palavras de Abolhassan Bani-Sadr⁴:

Quando isso falhou [refere-se à intervenção norteamericana], a CIA chamou seu melhor espião, Kermit Roosevelt, de volta aos Estados Unidos. Ele recusou o convite e, com a ajuda de monarquistas e alguns clérigos, organizou uma segunda tentativa bem sucedida três dias depois. Este golpe terminou com a democracia no Irã e a substituiu com o que se tornariam 25 anos da ditadura do Xá. Essa evocação faz alguém se perguntar se o filme poderia, em última aná-

3 A história do golpe é contada pelo próprio Kermit Roosevelt no livro *Countercoup: the Struggle for the Control of Iran*, na entrevista de Abolhassan (BANI-SADR, 2013).

4 No original, “When this failed, the CIA asked its master spy, Kermit Roosevelt, to return to the U.S. He refused and, with the help of monarchists and some clergymen, organized a second successful attempt three days later. This coup ended democracy in Iran and replaced it with what was to become 25 years of the Shah’s dictatorship. This resonance makes one wonder whether the film could ultimately, as some critics have suggested, ‘tilt the balance of U.S. public opinion toward war’ should the ongoing nuclear negotiations fail.” (ARGO, 2012)

lise, conforme alguns críticos sugeririam “virar a opinião pública dos Estados Unidos em direção à guerra”, caso as negociações nucleares correntes falhem (2013, [tradução nossa]).

A credibilidade é crucial para cativar públicos estrangeiros. Informes sobre eventos ocorridos em outros países podem levar públicos nacionais a pressionarem seus representantes por uma resposta, influenciando assim no planejamento da política externa, segundo Nye (2002). Diferentes versões de fatos levam a distintas reações, e a atração pode tornar-se repulsa se a postura de um sujeito (aparentar) trair os valores que a audiência aceita como seus, ou comprometer a mensagem que deseja passar a seus pares (NYE, 2002). No cinema, muitos filmes evidenciam tal possibilidade. Com boa dramatização, telespectadores podem sentir maior compaixão pela história retratada, enquanto os outros fatores da história seriam insensibilizados. É claro que nem todos os filmes têm a intenção de convencer de um ideal ou outro, muitas vezes o fazem acidentalmente, mas não parece ser este o caso de *Argo*.

Neste sentido, a produção cultural é mister na construção da imagem da nação a ser veiculada nacional e internacionalmente, uma vez que os embates políticos dão-se com base na afirmação ou na contestação da confiabilidade das informações criadas no *mise-en-scène*. A disputa política passa a ter como pano de fundo a competição entre agentes internacionais por maior credibilidade. Desta maneira, a capacidade de influência de um país no cenário internacional depende da sua habilidade de conduzir e promover sua política externa de forma aberta e coerente, aceitável aos olhos estrangeiros (NYE, 2002), sem, contudo, prescindir da aceitação doméstica.

Sob novas condições, a era da informação, mais do que nunca, prioriza uma venda sutil que se mostra mais eficaz do que uma venda forçada (NYE, 2002). É mais interessante a um país fazer com que se acredite numa determinada ideia sem a necessidade de impô-la mediante a força. A imposição de uma ideia, ao contrário da persuasão, afetaria a credibilidade de um país, o que poderia trazer danos futuros à imagem nacional. Sem a credibilidade nacional – fundamental – e o apoio internacional, os instrumentos da diplomacia pública não podem transformar seus recursos culturais no poder brando da atração. Se um país torna-se pouco atraente culturalmente, o custo de vender uma ideia torna-se mais caro, o que força o uso de poder duro (*hard power*) para o convencimento de ideias (NYE, 2002).

O *soft power* é mais difícil de manejar do que as forças econômicas e militares que compõem o *hard power*, uma vez que muitos de seus recursos fundamentais encontram-se fora do controle estrito dos governos, e os seus efeitos dependem da aceitação da audiência receptora. O *soft power* atua de forma

indireta, moldando o ambiente em que se dão as negociações políticas, podendo levar anos para que alcance os resultados desejados (NYE, 2002). Assim, o cinema, particularidade que aqui nos interessa, constitui um meio de não só enxergar problemas comuns, mas também amalgamar um caldo de cultura. O cinema pode fazer florescer (benéfica ou maleficamente) a consciência, a identidade e o sentimento de pertencimento à cultura nacional que pode estar a serviço das políticas externas de um Estado. Neste sentido, o processo penal contra *Argo* é exemplar, pois para os iranianos, o filme tem uma missão política explícita, ainda que não sejam óbvios os elementos mediante os quais a mensagem política é urdida através da narrativa fílmica.

Assim, torna-se evidente a atuação da produção cultural, especialmente do cinema, dado o seu grande potencial de alcance e audiência, como um instrumento de poder. O cinema constitui não apenas imagem ou ilustração da realidade, ele desempenha papel ativo de formador de identidades e realidades internacionais. Dessa maneira, ele torna-se um agente de implementação de modelos, que pode vir a assumir a linha de frente em um projeto imperialista de dominação, exploração, colonização e dependência. No caso de *Argo*, conta-se uma história apenas a partir do ponto de vista ocidental, que é parte integrante da clássica ideologia colonial (LOSURDO, 2010) e somente pode ser entendido mediante a “crítica epistemológica a partir da tradição ocidental” (SAID, 2003, p. 449).

É exemplar disso, no caso de *Argo*, o fato de o filme generalizar o suposto ódio ao norte-americano, estendendo-o a toda população iraniana. Ao tecer os planos de resgate dos norte-americanos, a personagem de Lester Siegel, ator hollywoodiano que será convencido por Mendez a atuar como o falso produtor do filme *Argo*, afirma, em tom jocoso, ser aquela uma missão muito perigosa, uma vez que seria levada a cabo num país onde “quatro milhões de pessoas, todas cantando “Morte à América’ durante o dia inteiro...” (ARGO, 2012). Noutro momento, o mesmo Lester afirma: “então vocês vão furtivamente colocar o 007 em um país que quer o sangue da CIA no seu cereal matinal?” (ARGO, 2012). Quando se estuda a pertinência de tão perigosa missão, a necessidade da intervenção secreta faz-se nos seguintes termos: “só haverá lugar em pé para a decapitação na praça”(ARGO, 2012). O destino dos reféns se capturados é implacável: “se essa gente morrer, será de forma dolorosa. Publicamente” (ARGO, 2012). Observa-se na fala norte-americana uma percepção de ódio generalizado à América pela população iraniana. As falas das personagens destacadas acima negariam, assim, o discurso que se pretende neutro, retrato de uma história objetiva.

Conforme pontua Abolhassan Bani-Sadr (2013) o mesmo teria defendido posição contrária ao sequestro durante toda sua campanha presidencial. O sequestro, a seu ver, poderia vir a incitar o intervencionismo norte-americano (BANI-SADR,

2013). O ex-presidente do Irã, que venceu as eleições com 76% dos votos era criticado, principalmente pelos opositores do Partido Republicano Islâmico, especialmente Hassan Ayat, por considerar ilegítimo e inumado o sequestro (BANI-SADR, 2013). As palavras do ex-presidente demonstram assim, que não havia um povo iraniano, em sua totalidade, querendo o sangue da CIA no seu cereal matinal, ou odiando à morte, os norte-americanos. Desta forma, o discurso totalizante norte-americano, conforme a fala da personagem Lester Siegel e do agente da CIA, são exemplares em sua generalização. Ainda conforme o ex-presidente, 96% dos votos daquela eleição, foram para candidatos contrários à tomada da embaixada (BANI-SADR, 2013), tendo o próprio Abolhassan Bani-Sadr (durante o curto período em que fora Ministro de Exteriores) contatado embaixadores da Europa e Estados Unidos, com o propósito de alertar para o fato de que a ocupação da embaixada pelos radicais constituía um golpe contra o Governo do Irã.

Outro exemplo de discurso aparentemente neutro é o arrolamento de fatos históricos mediante o qual se inicia o filme, visando contextualizar o país persa e o envolvimento dos Estados Unidos com o Irã:

Este é o Império persa, conhecido hoje como Irã. Por 2.500 anos, esta terra foi governada por uma série de reis conhecidos como Xás. Em 1950, o povo do Irã elegeu Mohammad Mosaddegh, um democrata secular como Primeiro Ministro. Ele nacionalizou *holdings* de petróleo britânico e americano, devolvendo o petróleo do Irã ao seu povo. Mas em 1953, Estados Unidos e Grã-Bretanha maquinaram um golpe de Estado que depôs Mosaddegh e instalou Reza Pahlavi como Xá. O jovem Xá era conhecido por opulência e excessos. Havia rumores que sua esposa se banhava em leite enquanto os almoços do Xá vinham de Paris num Concorde. O povo morria de fome. O Xá mantinha o poder através de sua cruel polícia, a Savak. Uma era de tortura e medo começou. Ele começou uma campanha para ocidentalizar o Irã, enfurecendo uma população xiita essencialmente tradicional. Em 1979, o povo do Irã depôs o Xá. O aiatolá Khomeini, clérigo exilado, voltou para governar o Irã. Um regime de acerto de contas, esquadrões da morte e caos. Morrendo de câncer, o Xá recebeu exílio nos EUA. O povo iraniano foi às ruas em frente à Embaixada americana exigindo que o Xá fosse devolvido, julgado e enforcado. (ARGO, 2012).

Após o brevíssimo relato, há o chamamento: “baseado numa história real”. A próxima cena mostra o cerco e invasão da embaixada norte-americana no Irã. O ataque à embaixada perdura aproximadamente 8 minutos e é constituída de cenas altamente impactantes: uma multidão irascível e enfurecida – composta de homens, mulheres e crianças – queima bandeiras dos Estados Unidos. De certa forma, a história iraniana – ilustrada rapidamente e mediante animação – perde força ou verossimilhança, frente às cenas mais dramáticas da tomada da embaixada, representadas por atores. Se o breve relato sobre o Irã e as relações deste com os Estados Unidos são animações, a representação “ganha corpo” na tomada da embaixada.

Assim, cria-se representação do iraniano como violento e irascível, forjando uma visão estereotipada e negativa do outro, oriental, mediante formas culturais que se pretendem neutras em sua figuração, mas que podem ser carregadas de significado e construção ideológica, conforme a análise desenvolvida no próximo tópico buscará desenvolver. Entender como o poder suave (NYE, 2002) pode estar a serviço de uma determinada construção ideológica, entrevista no *Orientalismo*, como pensado pelo crítico de literatura Edward Said (2003), para quem, em nosso século, há um “endurecimento das atitudes” (2003, p. 14), onde “a supremacia da força bruta aliada a um desprezo simplista pelos opositores e pelos ‘outros’ encontram um correlativo adequado no saque, na pilhagem e na destruição das bibliotecas e dos museus do Iraque” (SAID, 2003, p.14), ou seja, no desprezo da alteridade. Said, ao analisar o “Orientalismo como um intercâmbio dinâmico entre autores individuais e os grandes interesses políticos modelados pelos três grandes impérios – o britânico, o francês e o americano – em cujo território intelectual e imaginativo a escrita foi produzida.” (2003, p. 45), ao mesmo tempo em que não nega a plausibilidade do “choque de civilizações” de Samuel Huntington (1997), deixa entrever que este choque não é uma fatalidade, mas uma construção.

Se, “[...] nem o termo ‘Oriente’ nem o conceito de ‘Ocidente’ têm estabilidade ontológica (SAID, 2003, p. 13), sendo “ambos [...] constituídos de esforço humano – parte afirmação, parte identificação do Outro.” (SAID, 2003, p. 13). *Argo*, ao representar o iraniano, o faz sob determinadas balizas cuja análise exige que se perspective os aparatos representativos acionados para se contar a missão secreta que resgatou seis norte-americanos mediante a inverossímil história (mas que deu certo, porque, afinal, estamos falando da CIA aliada à Hollywood) de uma equipe de filmagem que buscava tomadas iranianas para o filme de ficção científica “Argo”⁵.

Épica ocidental em terras orientais

Na construção de antagonismos e na pretensão do “ocidente” em interpretar/abarcas o “oriental”, no caso, o iraniano, condicionando complexa e distinta alteridade ao aparato cultural norte-americano, a cultura joga papel central em seu processo de representar *o Outro*, uma vez que, como contextualiza Edward Said, é marca de nosso tempo as ficções prestarem-se à manipulação e à organização das paixões coletivas (2003, p.13), de maneira que “nunca foi

5 Parece curioso que a “necessidade” de se buscar tomadas orientais no Irã, para a falsa equipe de filmagem canadense rodar o filme de ficção científica *Argo* (argumento para a missão secreta da CIA), no tumultuoso contexto de 1979 não seja relevante, no ponto de vista da verossimilhança, para a produção homóloga de George Clooney, que se passa no Irã, e prescinde das tomadas no país persa, sendo ambientado na Turquia.

mais evidente do que em nosso tempo, [...] a mobilização do medo, do ódio e do asco, bem como da presunção e da arrogância ressurgentes – boa parte disso relacionada ao islã e aos árabes de um lado, e a ‘nós’, os ocidentais, do outro.” (SAID, 2003, p.13).

Said, ao analisar o “Orientalismo como um intercâmbio dinâmico entre autores individuais e os grandes interesses políticos modelados pelos três grandes impérios – o britânico, o francês e o americano – em cujo território intelectual e imaginativo a escrita foi produzida” (2003, p. 45) retira o termo Orientalismo de uma especificidade profissional (SAID, 2003, p. 452), demonstrando “sua aplicação e vigência na cultura geral, na literatura, na ideologia e nas atitudes sociais e políticas” (SAID, 2003, p. 452). O crítico, ao mesmo tempo em que não refuta a plausibilidade do “choque de civilizações”, conforme postulado por Samuel Huntington (1997), deixa entrever que este choque não é uma fatalidade, mas uma construção, uma vez que “[...] tudo isso [refere-se ao contexto de intervenção do Iraque] é parte de um suposto choque de civilizações, um choque sem fim, implacável, irremediável.” (SAID, 2003, p. 13), ainda que para ele, não devesse ser assim (SAID, 2003, p. 13).

É sintomática das mútuas incompreensões, ou do “choque de civilizações” (HUNTINGTON, 1997) a contratação da advogada Isabelle Coutant-Peyre pelo governo da República Islâmica do Irã. O objetivo do processo movido pela advogada francesa, conforme explicitado pela própria em entrevista à Folha de São Paulo (ADGHIRNI, 2013), é parar com esse tipo de produção hollywoodiana que funcionaria, em suas palavras, como “propaganda pré-militar.” (ADGHIRNI, 2013) A ação penal encabeçada por Isabelle Coutant-Peyre⁶ tem por objetivo buscar coibir este tipo de criação ficcional que apresentada como “baseada em fatos reais”⁷ (ADGHIRNI, 2013), pode vir a construir representações culturais que não são neutras, antes pelo contrário.

O processo, desta maneira, busca mostrar como *Argo* não é somente um filme de aventura baseado em fatos reais, mas uma narrativa que apresentada sob o signo da verdade factual constrói uma representação cultural bastante comprometida, ou no mínimo desconfortável do iraniano sob a apresentação supostamente neutra (não somente factual, mas também antropologicamente),

6 A advogada diz possuir provas que contradizem a história de *Argo*, como o testemunho de Barbara Honegger, assessora da Casa Branca nos anos 80, que afirma possuir os documentos que atestam ser *Argo* um filme propaganda. Também se pensa em abrir outros processos, como nos Estados Unidos ou na Suíça, neste último país encontra o delito de ultraje a Estado estrangeiro. O processo cuja competência está em Paris buscará penalizar não somente a Warner, mas também Ben Affleck e George Clooney (ADGHIRNI, 2013).

7 *Argo* foi baseado, conforme explicitado nos créditos do filme, em apenas duas fontes: um artigo de Joshua Bearman (2007) e o livro de Tony Mendez, intitulado *The master of disguise: my secret life in the CIA*.

como expresso por John Limbert⁸, para quem “o filme *Argo* criou desconforto entre os iranianos, porque mostra muitos deles de uma maneira que não gostam de ser mostrados, e os obriga a confrontar esse capítulo de sua história.” (ADGHIRNI, 2013). Também o ex-presidente iraniano Abolhassan Bani-Sadr endossa o ponto de vista esclarecido por este norte-americano, pois também para ele, o filme representa os iranianos como “pessoas irracionais, consumidas por emoções agressivas, em contraste com os ‘ocidentais’, que estão, como Edward Said escreveu certa vez, representadas como ‘racionais, pacíficos, liberais e lógicos.’” (BANI-SADR, 2013 [tradução nossa])⁹.

Partindo da premissa postulada por Said de que o “*Orientalismo* é o produto de circunstâncias que são, fundamentalmente, ou melhor, radicalmente, fragmentos” (2003, p.12), pensamos que a representação cinematográfica de *Argo* constitui uma metonímia interessante de análise acerca dos jogos de interesse e disputas entre os atores nacionais, epicentro dos interesses da Relações Internacionais. O filme, assim, representa uma pequena parte de um todo. A análise desta metonímia (parte do discurso Orientalista) faz-se pelo estudo de sua forma, mas, no entanto, a forma somente adquire entendimento se situada numa perspectiva mais totalizante – como feito por Edward Said em seu clássico *O Orientalismo* – onde o autor empreende “uma tentativa de descrever toda uma região do mundo no bojo da conquista colonial dessa mesma região.” (2003, p.454). Podemos assim, contextualizar o filme *Argo* numa cadeia de eventos mais ampla, que é imprescindível na análise.

A representação de mundo construída em *Argo* faz-se baseada na análise formal dos seguintes elementos constituintes: nome do filme que remete à tradição épica grega; o significado do consumo de bebidas alcoólicas pelas personagens; e, por fim, a convenção de verdade operada pelo artifício da *true story*. Busca-se demonstrar, assim, como se constrói um antagonismo em relação ao oriental, que se depreende da recepção e do processo penal decorrente do mal-estar, uma vez que o filme parecer configurar “campanha abrangente de autoafirmação, beligerância e guerra declarada” (SAID, 2003, p. 15). Assim, a análise aqui desenvolvida busca elucidar como *Argo* instaura a diferença norte-americano/

8 Proibida a divulgação no Irã, o filme foi intensamente pirateado. Em entrevista a Cláudia Antunes (ADGHIRNI, 2013), John Limbert, diplomata norte americano que foi um dos reféns, foi mantido em confinamento solitário durante 9 dos 14 meses. Profundamente influenciado pela retórica idealista de John Kennedy, erudito e falante de farsi, o ex-diplomata acredita em investir no diálogo com o país, e neste sentido acredita que o filme seja contraprodutivo e venha a fortalecer o Ayatolá. Seu recém lançado livro possui o sugestivo título *Negotiating with Iran: Wrestling the Ghosts of History*.

9 No original: “It also completely misrepresents Iranians by portraying us as irrational people consumed by aggressive emotion, in contrast to the “Western” Americans, who were, as Edward Said once wrote, constructed as “rational, peaceful, liberal, logical... etc”.

iraniano mediante um discurso que afirma “as polarizações territoriais redutivas do tipo ‘islã versus Ocidente’ (SAID, 2003, p. 19).

Nesse sentido, no tocante à análise do nome, é impossível ignorar as referências culturais gregas que são acionadas ao nome *Argo*, que remete a um conjunto de poemas épicos gregos intitulados *Os Argonautas*. *Argo* faz referência aos que acompanham (que bem pode simbolizar os quadros da CIA ou o departamento de Estado estadunidense) o herói Jasão em suas expedições épicas a bordo da nave *Argo* na busca do velocino de ouro. Os poemas constituem os mais antigos registros de saga de heróis na cultura greco-romana, berço da cultura ocidental. Assim, nominalmente, o filme dirigido por Ben Affleck – e também o roteiro de cinema utilizado pela CIA em sua missão secreta no Irã – remetem à tradição antiga ocidental da saga de aventuras épicas protagonizadas pelo herói, que encarna em seus feitos as virtudes e anseios da comunidade. O herói, na épica grega é o sinalizador dos destinos da humanidade. O próprio nome do roteiro falso escolhido para a missão deu-se porque se levou em conta este componente mitológico segundo explicitado pelo próprio Tony Mendez (1999). Há, portanto, uma filiação nominal do filme à tradição ocidental, posicionada frente a “a um islã que é visto como pertencente a uma região do mundo – o Oriente – contraposta imaginativa, geográfica e historicamente à Europa e ao Ocidente.” (SAID, 2003, p. 455).

Como demonstrado na análise desenvolvida neste artigo, a ação individual, paradigmática, do herói Tony Mendez, é justamente um dos pontos delicados da recepção do filme no Irã. O agente, no filme, contrapõe-se às ordens de abortar a missão da CIA, agindo desta forma, de maneira correlata à conduta do agente Roosevelt, um dos arquitetos do golpe na década de 50, conforme expresso anteriormente. Assim, detalhes do golpe encabeçado pelos Estados Unidos na década de 50, não são explorados no relato inicial do filme que também desconecta a memória histórica do golpe contra Mosaddegh, optando pela descrição factual neutra dos eventos de 1979: “o Xá recebeu exílio nos EUA. O povo iraniano foi às ruas em frente à Embaixada americana exigindo que o Xá fosse devolvido, julgado e enforcado”. (ARGO, 2012). Também fica explícito que a morte do Xá era inevitável se voltasse para julgamento no país persa, cuja justiça o conduziria, “necessariamente”, à força. Essa ênfase na violência é referendada pelo chefe de Tony Mendez que, ao ser questionado se os Estados Unidos “darão asilo a todo canalha com câncer?” (ARGO, 2012) responde afirmativamente, mas agregando que tal apoio restringe-se “aos que estão do nosso lado. Eles saberão que quando forem expulsos de seu país não terão o baço retirado por um veterinário do Sinai” (ARGO, 2012). Depreendem-se duas questões deste diálogo: a primeira é a de que os Estados Unidos sabem reconhecer um governante sem escrúpulos e o filme narra os excessos e corrupção da dinastia que foi instaurada

no poder sob a conveniência norte-americana, ainda que se isente de aprofundar seu papel ativo neste governo despótico. A segunda questão é que o filme endossa ser os Estados Unidos um país coerente com seus aliados ao passo que, não menos importante, é uma nação humanitária, uma vez que seu gesto de abrigar o Xá doente é civilizatório: trata-se de impedir a retirada do baço do Xá, procedimento bárbaro, que se faria por um veterinário do Sinai.

Este diálogo reforça um iraniano, ou um oriental (fala-se do Sinai) bárbaro, em contraponto, a uma missão civilizatória do herói ocidental que, depois de uma crise de consciência, age secretamente em nome da CIA no Irã, desacatando as ordens da própria Agência de Inteligência. A figura do herói é reforçada pelo destemido agente secreto, mas sua decisão somente é elucidada depois de passar uma noite em claro bebendo em seu hotel uma garrafa de uísque surrupiada da casa do cônsul canadense, que abrigara os norte-americanos. Acreditamos na presença da bebida como signo recorrente que caracteriza o agente secreto – que na maior parte das cenas aparece ou bebendo ou portando bebidas alcoólicas¹⁰ – constrói um contraponto à restrição do consumo da mesma no Irã conforme a prerrogativa do regime islâmico.

É significativo que a primeira ação dos norte-americanos ao deixar o Irã será comemorar com uma champagne quando se anuncia: “as bebidas estão liberadas, deixamos o espaço aéreo do Irã.” (ARGO, 2012). Tony Mendez, assim, entra e sai bebendo do espaço aéreo iraniano, um espaço marcado pela proibição do álcool. Assim, o endosso do consumo de álcool no filme pelas personagens ocidentais, em contraponto à proibição islâmica, adquire significação cultural. Haveria um espaço marcado pela proibição, e este espaço não é propriamente civilizado, como se contextualiza aqui. O consumo de álcool, não impede os ocidentais de ludibriarem mediante seu plano, os iranianos.

O terceiro ponto a ser abordado é a convenção de realismo. Tomamos para análise a primeira cena com a qual o personagem se depara ao entrar no Irã. Ainda em seu táxi, ele enxerga um enforcado numa grua. O barbarismo da cena é explorado em pelos menos mais dois momentos do filme. Em uma das vezes, um agente da CIA indaga a outro: “em que mundo você vive?” (ARGO, 2012), ao que o outro contesta: “neste onde as pessoas são enforcadas em gruas de construção”

10 No filme, quando a CIA telefona a Tony Mendez a fim de arquitetar uma maneira de retirar os seis norte-americanos que haviam escapado da embaixada, na primeira cena em que aparece o protagonista, a câmera focaliza inúmeras latas de cerveja que, espalhadas pelo chão do quarto, levam à inferência que a personagem bebeu excessivamente. O agente aparece bebendo quando telefona ao filho informando que viajará. Ele também bebe na leitura dramática do falso roteiro (chegando a trocar avidamente um copo por outro). Tony estará também segurando um copo de bebida alcoólica quando a comissária de bordo informa que o avião adentrou o espaço iraniano, devendo assim, suspender o consumo de álcool. Da mesma maneira como os produtores de Hollywood bebem, também consomem álcool os norte-americanos sitiados na embaixada canadense.

(ARGO, 2012). Constrói-se assim, uma generalização ou mesmo banalização de uma conduta que não é própria de um país civilizado. Por fim, a imagem do enforcado da grua é retomada no final do filme onde são exibidas fotos históricas que são cotejados com cenas recortadas do filme.

Com este procedimento, da exibição, lado a lado, de fotos históricas e tomadas do filme, cria-se a ilusão de que o filme reproduziu fidedignamente as fotos históricas, reforçando assim, o argumento da *true-story*. A figuração do registro fotográfico, *pari passu*, ao registro fidedigno e baseado no fotográfico, acaba por valer-se da crença generalizada de que o filme é um retrato da realidade da mesma forma que a fotografia seria uma cópia do real.

Conforme contextualiza Roland Barthes em *O óbvio e o obtuso*, é uma ilusão a suposição de que a fotografia operaria como um análogo do real, reproduzindo-o (BARTHES, 1990). Ainda que, conforme sustenta Sébastien Darbon, não exista “ícone no sentido estrito da palavra e que uma imagem que se considere como sendo fiel ao seu objeto, no melhor dos casos, só pode ser uma abstração desse objeto ou da cópia dele, isto é, a expressão de uma convenção de representação” (1998, p. 108), o papel da fotografia exibida no final do filme *Argo* espousa uma concepção de realismo que se serve do modo *analógico* da representação dos signos visuais. A mensagem do filme, assim, seria esta: este recriaria a realidade, mediante uma narrativa fílmica, fornecendo um retrato da realidade, tal como as fotografias dos eventos retratados sob o signo da objetividade da fotografia analógica. Em contrapartida, obscurece-se o modo codificado ou convencional da narrativa fílmica. No DVD do filme, consta ainda nos extras o documentário intitulado *Rescue from Tehran: We were there (Argo DVD bonus features, 2013)*. Composto basicamente dos depoimentos dos reféns, ele parece ter a função similar à das fotografias, ou seja, ratificar a versão dos eventos.

Considerações finais

A análise formal do filme *Argo*, mediante o Orientalismo como crítica multicultural do poder (SAID, 2003, p. 226) buscou atentar para os significados sociais gerados pelo filme enquanto objeto de cultura, ou seja, o modo de vida e o sistema de valores criados na narrativa fílmica. Este estudo, pela natureza de seu objeto, abarcou problemáticas das Relações Internacionais e do cinema como um recurso de poder brando utilizado pelos Estados Unidos. Tal processo implicou na contextualização da representação fílmica no xadrez de interesses do sistema internacional para assim entender as bases e termos em que se dão o diálogo entre culturas e a representação das mesmas.

A existência de um processo contra o filme e a condição “aterrorizadora” como é retratada a população iraniana endossa interpretações como as de

Samuel Huntington (1997), para quem o Sistema Internacional será cada vez mais marcado pelo choque de civilizações, com a cultura sendo determinante no estabelecimento de antagonismos. Este choque, a análise permitiu-nos demonstrar, não é decorrente de uma fatalidade da cultura, mostrando-se, engenhosamente criado na estrutura fílmica, em conformidade com o postulado por Edward Said em seu clássico *O Orientalismo* (2003), para quem este choque é muitas vezes politicamente criado.

A análise dos aparatos representativos acionados para se contar a missão secreta liderada por Tony Mendez, que atua como herói civilizacional, conforme as ações exemplares do herói clássico grego, demonstra que o filme constrói uma diferença pautada na negação da alteridade, uma vez que quando a personagem adentra o espaço iraniano, ele penetra em um mundo bárbaro. Este “espaço iraniano” é aberto e fechado no filme, conforme as falas da comissária de bordo. O filme opera, assim, uma contraposição oriente/ocidente, mediante o fortalecimento de ao menos dois dos três pilares do *soft power* (Nye, 2002): a construção cultural e a disseminação de ideais políticos. Se tomado a personagem como paradigmático das visões de mundo da cultura norte-americana, ele pode sintetizar grande parte dos discursos Orientalistas que endossam uma aversão ao Oriente, e que na opinião de Edward Said, acompanham ações militaristas (2003).

Argo, assim, interpõe o oriente e ocidente, herói e vilão. De um lado o ocidente (os argonautas), encabeçado pelo herói Tony Mendez, à moda de um Jasão contemporâneo. De outro, o povo iraniano a quem não cabe outro papel que o da vilania.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADGHIRNI, Samy. Governo do Irã vai processar os produtores e o diretor de 'Argo'. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19. mai. 2013.

ARGO. Direção: Ben Affleck. Produção: Grant Heslov, Ben Affleck e George Clooney. Intérpretes: Ben Affleck, Bryan Cranston, Alan Arkin, John Goodman e outros. Roteiro: Chris Terrio. Trilha Sonora: Alexandre Desplat. Estados Unidos: Estúdios GK Films e Smokehouse Pictures; Distribuição Warner Brothers, c2012. 2013. BLU-RAY E DVD (120 min.), whitescreen, color.

ARGO DVD BONUS FEATURES: Rescued from Tehran: We Were There. Direção: Ben Affleck. Produção: Grant Heslov, Ben Affleck e George Clooney. Participantes: Ben Affleck, Jimmy Carter, Tony Mendez e outros. Estados Unidos: Estúdios GK Films e Smokehouse Pictures; Distribuição Warner Brothers, c2013. BLU-RAY E DVD (46min.), whitescreen, color.

ANTUNES, Claudia. O diplomata: um ex-refém dos aiatolás continua a apostar em conversa. **Piauí**, n. 80, mai. 2013. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-80/chegada/o-diplomata>>. Acesso em: 25 de maio de 2013.

BANI-SADR, Abolhassan. Argo helps Iran's dictatorship, harms, democracy. **Global Viewpoint**, 2013. Disponível em: <<http://www.csmonitor.com/Commentary/Global-Viewpoint/2013/0305/Argo-helps-Iran-s-dictatorship-harms-democracy>>. Acesso em: jun. 2013

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: ____ **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BEARMAN, Joshuah. **How the CIA used a fake sci-fi flick to rescue Americans from Tehran**. 24 mai. 2007. Disponível em: <http://www.wired.com/magazine/2007/04/feat_cia/all/>. Acesso em 28 de maio de 2013.

DARBON, Sébastien. O etnólogo e suas imagens. In: Samain, Etienne (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

HUNTINGTON, Samuel. **O choque de civilizações**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

LOSURDO, Domenico. A Linguagem do Império: léxico da ideologia estadunidense. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

MENDEZ, Antonio. **The master of disguise: my secret life in the CIA**. New York: Harper Collins Publishers, 1999.

NYE Jr., Joseph S. **O Paradoxo do Poder Americano: por que a única superpotência do mundo não pode prosseguir isolada**. São Paulo: UNESP, 2002.

_____. **Power: The Means to Success in World Politics**. New York: Public Affairs, 2004.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo, Lummus, 1998.

USA. CIA. Department of Public Affairs. **Entertainment Industry Liaison**. N.p., 22 Outubro. 2007. Web. Disponível em: <<https://www.cia.gov/offices-of-cia/public-affairs/entertainment-industry-liaison/>>. Último acesso em 30 de maio 2013.

USA, CIA. **CIA – Medals of the CIA**. Dezembro de 2011. Disponível em <<https://www.cia.gov/library/publications/additional-publications/the-work-of-a-nation/items-of-interest/medals-of-the-cia.html> >. Último acesso 18 de junho 2013.

Recebido em abril de 2013
Aprovado em maio de 2013