

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

ALINE MOREIRA DO AMARAL

A representação da Mulher em *O Círculo* de Jafar Panahi - O Irã, O Islã e o Cinema (1979-2001)

São Paulo
2015

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

A representação da Mulher em *O Círculo* de Jafar Panahi - O Irã, O Islã e o Cinema (1979-2001)

Aline Moreira do Amaral

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em História, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Rago Filho

São Paulo
2015

Banca Examinadora

Para Ilza, Joel e Rosalina,
Amores de uma vida inteira

As mulheres iranianas
&
A todas as mulheres do mundo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, Ilza e Joel, por serem os mais maravilhosos e companheiros desse mundo. Agradeço imensamente todos os esforços e sacrifícios que eles fizeram para que eu pudesse estudar. Se hoje entrego essa dissertação, é por causa deles e de seu amor incondicional.

Agradeço à minha amada avó Rosa, que não está mais entre nós, mas que guia, diariamente, meu caminho na terra. Amada vó, obrigada pela honra de ser sua neta.

Ao meu orientador Antônio Rago Filho, que guiou essa pesquisa com toda a dedicação e carinho.

Aos queridos professores Marcelo Flório e Yvone Dias Avelino, pelas valiosas contribuições na qualificação.

Agradeço à Capes, que possibilitou que essa pesquisa fosse concluída.

Agradeço ao meu amor Tuka, pelo carinho, companheirismo, pelas comidas maravilhosas e por me apresentar o melhor site de filmes que existe. Ajudou muito na minha pesquisa!

À minha amiga de infância e um dos amores da minha vida, Cíntia Regina. Você é um exemplo para mim todos os dias.

Agradeço a minha amiga Vanessa, minha companheira, que saiu da faculdade de história para a história da minha vida. Obrigada por sempre estar ao meu lado, nos momentos alegres e tristes.

E um agradecimento especial à minha querida e guerreira amiga Mariana Romualdo. Sem seu apoio na hora em que mais precisei essa dissertação não seria possível. Minha bolsa Capes é sua responsabilidade!

Às minhas inseparáveis companheiras de aventuras Ligia e Priscila, por serem incríveis e por tudo o que fizeram por mim nesses anos. A bondade de vocês não cabem em palavras.

As queridas amigas descontroladas Lilian, Renata, Jacqueline, Monira, Fernanda, Vivian, Juliana, Marcela, Carol, e Magda pelas risadas diárias, pelo carinho e pela recepção amorosa. Um beijo especial para a Cidinha, que me socorreu num importante momento desse percurso.

Aos amigos do trabalho que me ouviram falar dessa pesquisa durante dois anos: Fábio, Milena, Fernanda, Patricia Cristiane, Lucas e Juliana. A minha querida chefe Sandra que me auxiliou sempre que possível.

Aos meus amigos Vanderson, Roberto e Anselmo pela alegria imensa que trazem à minha vida.

Agradeço ao meu tio Cláudio pelas horas de conversa, por discutir política comigo e por me apresentar o Chico Buarque quando eu era uma criança. Isso mudou a minha existência. Agradeço também a Ângela, que nos deixa mais felizes.

Às minhas tias Abgail e Araci, por serem parte do que eu sou.

Aos meus primos Kleber, Raquel e Joice, que são simplesmente os melhores primos do mundo.

E finalmente ao meu querido amigo Eduardo Luís, que tenho certeza: está orgulhoso de mim onde quer que esteja. Seu amor é combustível para a vida.

Desde que chegaste ao mundo do ser
uma escada foi posta diante de ti, para que escapasses.

Primeiro, foste mineral;
depois, te tornaste planta,
e mais tarde, animal.
Como pode isto ser segredo para ti?

Finalmente, foste feito homem,
com conhecimento, razão e fé.
Contempla teu corpo - um punhado de pó -
vê quão perfeito se tornou!

Quando tiveres cumprido tua jornada,
Decerto hás de regressar como anjo;
depois disso, terás terminado de vez com a terra,
e tua estação há de ser o céu.

Rumi

مولانا جلال الدين محمد رومی

RESUMO

Esta dissertação analisa a representação da mulher no filme “O Círculo”, do diretor iraniano Jafar Panahi, situando-se no chamado “novo cinema iraniano”, além de explorar as barreiras da arte cinematográfica de intervenção social, sua articulação com a censura e a religião islâmica nos processos pós-revolucionários do Irã.

A partir da História Cultural busca-se responder as seguintes perguntas: Como a Revolução Iraniana moldou o seu cinema? Qual o papel da mulher em suas obras de arte? Como Jafar Panahi representou a mulher em “O Círculo”? Quais suas influências?

Analisarei essas questões a partir da ótica do historiador, utilizando o documento fílmico, que por possuir diversas possibilidades de abordagem tornou-se um rico instrumento de trabalho, capaz de fornecer interpretações e múltiplos pensamentos.

Palavras Chave: Jafar Panahi, Irã, Islã, Cinema, Mulher, O Círculo

ABSTRACT

This dissertation examines the representation of women in the film *"The Circle"*, the Iranian director Jafar Panahi, reaching the so-called "new Iranian cinema", and explore the boundaries of cinematic art of social intervention, its articulation with the censorship and the Islam in post- revolutionary Iran processes.

From the Cultural History seeks to answer the following questions: How the Iranian Revolution has shaped your cinema? What is the role of women in his works of art? As Jafar Panahi represented the woman in *"The Circle "*? What are your influences?

I analyze these issues from the historian's point of view, using the filmic document , which approach have several possibilities became a rich working tool , capable of providing multiple interpretations and thoughts.

Keywords: Jafar Panahi, Iran, Islam, Cinema, Woman, The Circle

Sumário

Sumário.....	8
INTRODUÇÃO.....	12
1 CONTEXTO HISTÓRICO E POLÍTICO DO IRÃ	15
1.1 A Islamização	15
1.2 O Xiismo	17
1.3 O Irã Moderno.....	18
1.4 A Savak.....	22
2 O CINEMA NO IRÃ: UMA HERANÇA DE OURO NA TRADIÇÃO CINEMATOGRAFICA DO ORIENTE MÉDIO.....	25
2.1 1900 à 1940 – Confluências entre Ocidente e Oriente	25
2.2 1940 à 1960 – Estagnação e Desenvolvimento	26
2.3 A década de 1970 – Florescimento Pré-revolucionario	27
2.4 A mulher no cinema antes da Revolução.....	28
2.5 A Revolução Islâmica de 1979	29
2.6 “Allah Akabar – Irã, Irã, Irã, é sangue, morte e revolta”	31
3 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM O CÍRCULO.....	35
3.1 Jafar Panahi: Biografia, filmografia – um cinema de intervenção social	35
3.2 A institucionalização das artes – o caso do cinema	41
3.3 O cinema e a censura	42
3.4 As outras obras de Jafar Panahi	44
3.5 Usos do véu	55
3.6 O Círculo – influências estéticas	68
3.7 O Círculo – uma análise histórica.....	69
Considerações finais.....	136
Glossário.....	139
Fontes:	140
Referências Bibliográficas.....	141
Filmografia	145

INTRODUÇÃO

A realização deste trabalho se dá, em primeiro lugar, por conta de uma paixão e forte admiração pelo chamado mundo islâmico. Escolhi o Irã devido aos desdobramentos, rupturas e continuidades que a Revolução Islâmica, de 1979, trouxe ao país e ao cinema, por seu dinamismo e importância enquanto documento histórico. Trabalho com esse fascinante tema desde a graduação, também orientada pelo Professor Doutor Antônio Rago Filho.

A escolha em analisar um filme iraniano e, conseqüentemente, investigar a produção dessa cinematografia, explicitou a importância de estudar a articulação da política e da arte com a religião islâmica em seu contexto histórico, e entender como essa junção prevê, por meio da censura e da coerção, moldar esse cinema, pretendendo assim retirar seu caráter de intervenção e ação social, além de nos apresentar uma representação da mulher muçulmana muito específica. Mas é ainda interessante observar que, apesar de todo caráter proibitório aplicado ao cinema, este consegue ser realizado e se posicionar frente aos problemas enfrentados.

O cinema iraniano ainda está obscuro em grande parte da América Latina, sobretudo no Brasil. Na Europa, sua difusão acontece de forma mais clara. Os estudos sobre essa cinematografia têm o objetivo de discuti-la e aproximá-la. Além disso, pude observar em minha pesquisa que a produção e crítica cinematográfica sobre esse raro e interessante tema começou a se desenvolver na década de 2000, mas em outras áreas de conhecimento, como Jornalismo, Cinema, Mídias etc. Na área da História, são poucos ou inexistentes os escritos encontrados a respeito dessa temática.

É importante analisar essa cinematografia que visa, por meio de seus filmes, mostrar que o Irã, principalmente na atualidade, não pode ser resumido a notícias tendenciosas veiculadas na mídia ocidental. E que também por intermédio de sua arte, em diversos aspectos, há uma multiplicidade de pensamentos, posições e significados.

O cinema no Irã é, sem dúvida, um dos mais férteis do mundo. Diversos são os filmes de arte ou autores que chegaram até nós trazendo indícios, revelações,

contra-histórias, percepções e análises dessa cultura aparentemente tão distante da nossa. Pensar o novo cinema iraniano é pensar em uma multiplicidade de agentes sociais que se fundem política, cultural e economicamente. O “fazer” cinema no Irã hoje requer uma série de desdobramentos e manobras muito mais políticas do que propriamente técnicas para que, efetivamente, se consiga concluir a obra fílmica.

Há pelo menos duas décadas o cinema iraniano está em evidência, seja pela estética, pela ética, pela subjetividade poética ou pela curiosidade ocidental em conhecer uma cultura tão rica. Dessa forma, cineastas como Jafar Panahi, Abbas Kiarostami, Mohsen Makmalbaf e Samira Makmalbaf, entre outros, se tornaram diretores conhecidos e consagrados no Ocidente, o que fez com que o cinema produzido por iranianos esteja cada vez mais inserido nos grandes Festivais de Cinema do mundo, sendo assistido por um enorme número de pessoas. Mas quais são os filmes que chegam até nós ocidentais e quais as implicações que eles percorrem para isso? Tentaremos responder a isso com este trabalho de investigação.

Analisar-se-á, neste trabalho, o filme *O Círculo*, do diretor Jafar Panahi, associado ao papel que o cinema iraniano adquiriu nessa sociedade, sua relação com a censura e a mulher, e como a arte cinematográfica consegue florescer no contexto islâmico pós-revolução, envolta em políticas culturais tão restritas. O recorte se dá de 1979, ano da Revolução Islâmica, até o ano 2000, quando *O Círculo* foi produzido. Por meio desse filme, também é possível avaliar como o cineasta Jafar Panahi se posiciona nesse contexto, assim como outros cineastas importantes, que certamente influenciaram o seu trabalho, que após tantos anos de guerras, coerção e pressão política fazem um cinema transformador, que enxerga na arte a possibilidade de mudança.

A primeira parte deste trabalho diz respeito a uma retrospectiva histórico-cultural do Irã e sua islamização, bem como o governo dos dois Xás após a queda da dinastia Qajar, Reza Khan e seu filho, Mohammed Reza Pahlevi. Aborda-se também as perspectivas sobre os graves problemas econômicos que o país estava enfrentando, a nacionalização do petróleo, até a explosão da Revolução Iraniana.

A segunda parte trata dos antecedentes do cinema no Irã: o surgimento, o aprimoramento, os métodos. O interesse em utilizar o cinema para fins propagandistas permeia a história dessa cinematografia, que também é rica em simbologias,

significados e subjetividade. Trata-se também da relação entre o cinema e a Revolução Islâmica de 1979: as rupturas, as significações, as continuidades, as permanências. A análise se dá de várias maneiras: como o novo governo procurou moldar essa cinematografia, a censura, as coproduções, os financiamentos e os posicionamentos de Jafar Panahi e da nova sofra de diretores iranianos.

Na terceira parte apresenta-se a biografia de Jafar Panahi, suas influências e problemas enfrentados com o novo regime. Traçou-se uma perspectiva sobre o uso do véu em sociedades islâmicas e não-islâmicas, para explorar como a figura da mulher muçulmana é construída em cinematografias hegemônicas. Partiu-se então para a representação da mulher no filme *O Círculo*, e a forma como Jafar Panahi constrói essa narrativa, quais as implicações, temas, linguagem e estética utilizadas. Também foram analisadas outras obras do cineasta, como: *Isto não é um filme*, *O Balão Branco* e *O Espelho*, para fazer uma comparação com objeto escolhido.

Partindo, principalmente, das reflexões de Alessandra Meleiro, Hamid Reza Sadr, Hamid Nacify e outros pensadores, de que o cinema iraniano conecta-se ao neorrealismo italiano, mas tendo suas próprias vivências e especificidades, utiliza-se, neste trabalho, o filme *O Círculo* para analisar a construção da imagem feminina proposta por Jafar Panahi. Além de discutir a representação da mulher com as reflexões de Stuart Hall, paramentada pela História Cultural, é abordada a história do Irã e a Revolução Iraniana, os processos fundamentais para se pensar o cinema autoral analisado neste trabalho, bem como a discussão sobre o uso do véu islâmico numa perspectiva mais ampla e menos eurocêntrica, fundamentada por Edward Said e feministas islâmicas.

Dessa forma, também foram buscados autores que tratam diretamente do cinema, como Bazin, Eisenstein, Morin, entre outros. Na área da história, reportou-se a Marcos Napolitano, Mac Ferro, Eduardo Morettin e Maria Helena Capelato. Para discutir a imagem da mulher e gênero no Islã, recorreu-se às análises das feministas islâmicas Leila Ahmed, Margot Brandan e Lila Abu-Lughode e aos escritos de Michel Foucault sobre a Revolução Islâmica de 1979.

1 CONTEXTO HISTÓRICO E POLÍTICO DO IRÃ

1.1 A Islamização

A maioria dos pesquisadores que tratam do Irã na contemporaneidade se atentam principalmente as questões relativas aos governos dos dois últimos Xás do Irã e da Revolução Iraniana de 1979, por conta dos processos históricos de grande complexidade que envolveram o país no século XX. Porém a história da Antiga Pérsia, sobretudo no que diz respeito à islamização trazida pelos árabes é importante para entender certos aspectos da cultura iraniana.

O Irã é um dos países mais antigos do mundo, contando com mais de cinco milênios de história, localizado em um lugar estratégico no Oriente Médio, situado ao sul-oeste da Ásia. Tribos Indo-Arianas se estabeleceram na região, os persas e os medos, que nomearam o local de Irã, uma abreviatura de Iran-sahr (país dos arianos)¹

Como toda a região do Oriente Médio, O Irã, ao longo de seus processos históricos, sofreu diversas influências. A mais importante delas é fruto da expansão árabe-islâmica, que a partir de 632 d.C. penetrou o planalto iraniano. A principal herança dessa expansão foi a religião islâmica, que modificou as estruturas sociais, econômicas e políticas da região. A conquista da Pérsia pelos árabes levaria à sua integração como uma província do califado Omíada, e a partir de 750, do califado Abássida.²

¹O termo aryano significa nobre, bom.

²O Império Árabe foi formado com o surgimento do Islamismo; Antes desse advento, a Arábia era constituída por povos semitas, que até o século VII formavam diferentes tribos. Antes do profeta Maomé efetuar a unificação da península arábica pelo Islamismo, a região era fragmentada.



Imagem 1: Mapa da Antiga Pérsia

As tradições anteriores à chegada da religião islâmica no Irã não foram abandonadas; ao contrário, a língua persa ou farsi foi mantida como a língua oficial, apesar de ter incorporado muitas palavras e expressões advindas do árabe (em grande parte por causa do Alcorão, que encontra sua essência na língua árabe; é comum nas comunidades muçulmanas não árabes a recitação dos versos alcorânicos em árabe, uma vez que a para conhecer a palavra de Deus sem interpretações ou transliterações errôneas é necessário o conhecimento da língua. Todas as versões do alcorão em outras línguas é uma transliteração e não uma tradução literal ou na íntegra). Detectou-se então um intercâmbio entre as culturas árabe e persa, onde o zoroastrismo foi gradativamente substituído pelo Islã.

A estruturação da religião islâmica nessa época foi lenta e difícil, uma vez que o território que acabara de ser conquistado pelos árabes se transformou em ambiente hostil após inúmeras guerras. Até então os iranianos tinham uma religião própria oficial, O Zoroastrismo, que estava diretamente ligada ao regime vigente, a dinastia Sassânida. Após a derrota da dinastia e a dominação árabe, uma nova religião é imposta: o Islã. Porém, não foi a vertente dominante do Islã que se expandiu pelo Irã, e sim sua vertente oposicionista, conhecida como Xiismo. O islã iraniano teve seu próprio perfil, que diferia do restante do mundo muçulmano. A adoção do islã xiita pelos persas serviu inclusive como uma arma contra o califado árabe, como uma forma de expressar sua oposição a dominação imposta.

1.2 O Xiismo

“Um Xiita é, antes de tudo, um opositorista”

O xiismo é considerado uma cisma dentro do Islã. Dessa forma, os xiitas constituem o segundo maior grupo dentro da religião. Após a morte do profeta Maomé, em 632 d. C, não havia clareza sobre o seu herdeiro e sucessor na península arábica.

No início, os xiitas formavam um pequeno grupo de aliados e partidários de Ali, genro de Maomé, marido de sua filha Fátima (Fátima é venerada pelo Islã Xiita e vista como um modelo para as mulheres muçulmanas devido a sua devoção à fé islâmica e as suas virtudes morais e religiosas). Maomé não deixou nenhum herdeiro homem e nenhuma indicação clara de quem deveria sucedê-lo. A partir disso, os muçulmanos passaram a discutir quem seria o líder, o califa dos seguidores de Alá, a pessoa mais importante do mundo islâmico. Os partidários de Ali (“*Shia*” ou “*Xia*” é a abreviação da frase *Shi’atu Ali*, que em árabe quer dizer “*Partido de Ali*”) clamaram que o genro do profeta seria o nome mais indicado para assumir o posto, com o argumento que ele era o único representante da família de Maomé e pai dos dois netos do profeta, Hassan e Hussein.

Todavia, os sunitas, que representavam a maioria muçulmana rejeitaram o pedido dos xiitas e escolheram os três primeiros califas: Abu Bakr, Omar e Otman. Após os três primeiros governos sunitas, finalmente Ali consegue ser escolhido califa, mas o seu califado dura apenas cinco anos: foi assassinado com uma espada envenenada pelos inimigos sunitas.

Quanto a linha de sucessória de Ali, Hassan morreu envenenado e Hussein na lendária batalha de Karbala, que deu início aos ritos de martírio dos Xiitas na cidade iraquiana. Todos os anos milhares de muçulmanos xiitas peregrinam até a cidade de Karbala para lembrar o sacrifício e martírio do *Imam³ Hussein*

A divisão histórica entre xiitas e sunitas data do século VII, mas continua absolutamente atual. Os xiitas, que constituem menos de 10% dos muçulmanos, se tornaram a oposição dentro do escopo religioso islâmico, sendo perseguidos e

³Um Imam ou Imane é uma autoridade religiosa islâmica, e designa os principais líderes religiosos que sucederam o profeta Maomé

exilados. Assim nasceu a diáspora Xiita, existente até os dias de hoje. A maior concentração de muçulmanos que professa o xiismo está no Irã (cerca de 95% dos muçulmanos iranianos são xiitas) no Iraque e no sul do Líbano.

1.3 O Irã Moderno

Abordarei agora aspectos que dizem respeito à Dinastia Pahlevi e ao Nacionalismo Iraniano. A influência dos Pahlevi em todo o século XX foi crucial para as tentativas de modernização do Irã, que contrastava com a enorme corrupção e pobreza da população, além da militarização excessiva do país, que resultou numa das polícias secretas mais sanguinárias e cruéis do mundo, a Savak, da qual trataremos adiante.

Na Idade Moderna, todo o Oriente Médio estava submetido ao Império Turco-Otomano, uma das grandes potências do mundo. Os otomanos foram derrotados na Primeira Guerra Mundial, mas a independência dos países que estavam sob seu domínio estava longe de acontecer. França e Grã-Bretanha apropriaram-se do controle da região e a dividiram, alimentando o que chamamos de “nacionalismo árabe”⁴. O Irã transformou-se em um verdadeiro campo de batalha, devido à neutralidade assumida no período. Entre os anos de 1908 e 1953, o Irã integrou-se ao mercado mundial, com o aumento da demanda e da produção petrolífera, junto a uma certa industrialização e o crescimento da classe operária.

O Irã era, à época, governado pela Dinastia Qajar. Reza Khan, um oficial de cavalaria e homem forte do regime, planejou e executou com a ajuda de Dian Taba Tabai, um golpe militar que derrubou o governo. Em outubro de 1925, Reza Khan instaurou uma ditadura e fez o parlamento o nomear “Xá da Pérsia”, inaugurando assim uma nova dinastia, a Pahlevi. Porém, por trás das ideias megalomaniacas do novo ‘Xá’ da Pérsia existia a Inglaterra, que tinha interesses muito específicos na região e no petróleo.

⁴O nacionalismo árabe é uma ideologia nacionalista que pressupõe que todos os povos árabes constituem uma só nação, unidas por um patrimônio linguístico, histórico, cultural e religioso em comum.

Reza Khan, um militar experiente, reuniu um grupo de oficiais de sua confiança e extinguiu a dinastia Qajar do país. Governou com mãos de ferro, e aos moldes de Kemal Atatürk, modernizador da Turquia, prezou pela repressão da religião e ao culto à personalidade. Impôs sua vontade com terror e disciplina, exercendo castigos públicos e perseguições. Tentou diminuir a influência estrangeira, proibindo a venda de terras a não iranianos. Em 1935 proclamou que não aceitaria mais que o país fosse de Pérsia; a nação seria conhecida internacionalmente pelo nome usado pelo próprio povo: Irã.

O Xá governou o país entre os anos de 1925 a 1941. Durante seus anos no poder, reprimiu as etnias curdas, baluchis e qashquis, evitando qualquer movimento separatista no país. No final da década de 1930, a grande maioria do comércio externo era realizado com a Alemanha, que fornecia maquinários designados ao programa de industrialização proposto pelo governo. O Xá nunca escondeu sua simpatia pelos regimes nazistas e fascistas, o que fez com que os aliados intervissem no Irã tão logo a guerra explodiu. Com o começo da Segunda Guerra Mundial o Irã declarou-se neutro. Mas devido ao seu local estratégico em relação à URSS, e ao petróleo abundante, tropas britânicas e soviéticas invadiram o país em 1941. Reza Khan exilou-se na Ilha Maurício e abdicou em favor de seu filho, Mohammed Reza Pahlevi. O novo Xá do Irã permitiu que os ingleses e russos utilizassem a estrada de ferro trans-iraniana para transportar materiais de guerra a URSS até o final da guerra.

Mohammed Reza Pahlevi foi educado em Londres e não falava Farsi, o idioma oficial do Irã. O novo Xá tornou-se, gradativamente, um fantoche dos interesses britânicos, fazendo joguetes e as vontades do ocidente sem grandes problemas. Os britânicos influíam não só no controle do petróleo iraniano, mas também na escolha dos primeiros-ministros, que de fato governavam o país.

Após o fim da Segunda Guerra, o Oriente Médio foi palco dos fatores centrais na eclosão dos processos que levaram a Guerra Fria; O governo Iraniano tinha ratificado seu papel neutral. Os britânicos oficiais do governo enriqueciam, enquanto a grande maioria da população iraniana vivia na pobreza e na insalubridade; o país continuava cada vez mais desigual, com abismos sociais cada vez mais visíveis. As condições de vida eram extremamente nocivas: não havia água encanada ou eletricidade. A cidade de Abadan, na província do Cuzistão rebelou-se contra as

condições cruéis a que era submetida. Os protestos foram tão intensos que chegaram ao Majilis⁵. Um dos motivos de sua inclusão nos protestos eram os acordos firmados pelo Irã sobre a exploração do petróleo. Em 1944, após um período de negociações, entre petrolíferas britânicas e americanas, a URSS também manifestou interesse pelas concessões petrolíferas iranianas. Como aponta o pesquisador Osvaldo Coggiola:

Meio ano depois do fim da guerra, a URSS continuou ocupando o Azerbaijão. Sob a proteção de suas tropas, a URSS tinha preparado a anexação dos territórios do norte da Pérsia com a ajuda do partido comunista *Tudeh*. Esse partido tinha sido criado em 1942, por 53 quadros enviados de Moscou, e que não dava continuidade ao antigo Partido Comunista iraniano, destruído pela repressão em anos precedentes. Em 1944 o *Tudeh* realizava atos de defesa de concessões petrolíferas para a URSS no norte do país, admitindo que as do sul ficassem em mãos britânicas e americanas: era a chamada (pelo *Tudeh*) “política do equilíbrio positivo”, consistente no saque conjunto (e partilhado) do país pela Grã-Bretanha, os EUA e a URSS (COGGIOLA, 2013, p.12)

O Majilis passou a exigir um contrato melhor com os britânicos. Eles fizeram uma proposta, conhecida como “Acordo Complementar”, que visava algumas melhorias, como a redução das áreas exploradas pela Grã-Bretanha, mas não oferecia algo que os iranianos desejavam: treinamento para cargos de maior nível hierárquico nas companhias britânicas e abertura dos livros financeiros para auditores iranianos. Outro ponto era a exigência de um acordo econômico mais justo: em vez de receber somente 16% do lucro da empresa, o deputado Abbas Iskandari propôs que os lucros fossem divididos pela metade com o Irã. Os ingleses, obviamente, rejeitaram a proposta, menosprezando e subestimando os iranianos. A atitude colonialista dos ingleses colaborou para o fomento de lideranças nacionalistas no Irã.

Após a saída de tropas estrangeiras do Irã, pressões internas advindas de diversos setores da sociedade forçaram o Xá Reza Pahlevi a nomear como primeiro-ministro Mohammed Mossadegh, líder do grupo de parlamentares nacionalistas, adjunto à hierarquia xiita. O primeiro-ministro do Xá negou-se a levar a nacionalização

⁵Majilis são assembleias legislativas de países islâmicos, sendo seu termo, que quer dizer “lugar para sentar” similar a legislatura em países como Irã, Indonésia, Paquistão, Arábia Saudita, entre outros

da indústria petrolífera iraniana as vias de cabo, como votado pelo Majlis, e acabou destituído e substituído por Mossadegh.

A nomeação de Mossadegh para o importante cargo de primeiro-ministro se deu num momento chave do pós-guerra no Irã: o país estava em transição, em parte industrializado, em parte colonial; Uma expressiva classe trabalhadora foi construída em cerca de uma geração.

O governo de Mossadegh caracterizou-se pela nacionalização do petróleo. Com grande apoio popular, eleito em 1951, o primeiro-ministro contava com quase 100% de aprovação. Porém, uma crise começou a se agravar quando Mossadegh descobriu que os britânicos conspiravam contra ele, e decidiu romper as relações diplomáticas com a Grã-Bretanha. Os EUA então, fizeram sua entrada no processo, tentando negociar com o Irã e receber a fatia do petróleo e da privilegiada posição que a Inglaterra possuía.

O presidente dos EUA, Harry Truman, tentará “contemporizar”, fazer com que os britânicos aceitassem a nacionalização, em nome da “autodeterminação dos povos”, era, na verdade, a arma política que os EUA usavam para substituir a Grã-Bretanha na região (Os EUA eram então admirados no Irã, o “Grande Satã da época era a Grã-Bretanha)
(COGGIOLA, 2013, P.14)

A obsessão do Xá era o exército; sua pretensão era tornar o Irã a maior potência bélica do Oriente Médio. Porém, com a instabilidade política cada vez maior, proporcionada pelos movimentos sociais, Reza Pahlevi refugiou-se em Roma.

O nacionalismo proposto por Mossadegh, porém, rapidamente encontrou limitações e problemas de classe. O clamor pelas liberdades democráticas no país, reivindicado pelos movimentos sociais não foram atingidos. Mossadegh também não conseguiu realizar a reforma agrária e o Tudeh, partido Comunista, continuou na ilegalidade. Dessa forma, os movimentos populares começaram a retroceder, o que foi de grande valia para os governos do ocidente, ávidos por uma participação maior nos processos contra populares e interessados na deposição de Mossadegh. Grupos contratados pela oposição vandalizaram e depredaram o centro de Teerã, em nome de Mossadegh; A preparação golpista para derrubar o primeiro-ministro foi arquitetada pela Inglaterra, que subornou jornalistas para manobrar a opinião pública. As forças

de esquerda e o Tudeh solicitaram armas com o intuito de frear o golpe, mas Mossadegh recusou a proposta.

“Em 19 de agosto de 1953, provocadores pagos com dólares e oficiais comprados com promessas de cargos marcharam rumo à casa de Mossadegh. O primeiro-ministro fugiu e o escolhido dos britânicos, general Zahedi, assumiu o seu lugar. O xá, que se encontrava refugiado em Roma desde o início da instabilidade política, foi chamado para retornar. O papel dos EUA no golpe, conhecido internamente na CIA como operação Ajax, só se tornaria público décadas depois do fato consumado. Na época, as agências e os jornais internacionais “sérios” noticiaram que uma grande manifestação popular derrubara Mossadegh, retratado como intransigente e fanático.” (*Ibidem*. p.15)

O Xá então, passou a governar com mãos de ferro; uma ditadura foi instaurada. Não foi apenas um golpe, mas uma mudança, uma transição do regime. A Savak, polícia secreta do Xá criada em 1957, teve papel de destaque nos processos de desestruturação, tortura e perseguição aos opositores do governo.

1.4 A Savak

Como mencionado, a polícia secreta do Xá operou de 1975 a 1979, quando a Revolução triunfou. Com um corpo militar de mais de 65 mil policiais, a Savak trabalhava nos moldes da Mossad israelense. Apesar de ter sido criada como um grupo antiespionagem, suas táticas consistiam em torturas, prisões arbitrárias, perseguições e assassinato, atentamente acompanhados pela CIA. Em pouco tempo após a sua criação, a Savak conseguiu penetrar todos os setores da sociedade. O medo instaurado pela polícia agravou-se de tal forma que a população temia a si própria; não se sabia quem poderia entregar o vizinho ao regime por um comentário contra o governo ou por uma insatisfação pessoal. A sensação era de que tudo era visto ou ouvido; os porões utilizados pela Savak estavam sempre cheios, e o número de desaparecidos dobrava a cada semana.

O clima é de medo e terror. Ninguém se sente seguro. Não há paz; um cheiro de pólvora paira no ar, um cheiro de revolução. No Irã,

nunca há paz; sobre esse país paira sempre uma nuvem negra. (KAPUSCINKI, 2012, p. 57).

A polícia secreta estava engendrada de tal forma na sociedade iraniana que qualquer um podia ser um agente. A Savak não tinha um quartel-general, seus postos estavam espalhados por toda a cidade (e por todo o país). De acordo com os números da oposição, havia em caráter permanente 100 mil prisioneiros políticos, em 6 mil locações da Savak. O Irã era o país da Savak, mas a Savak agia nele de forma clandestina (Idem, p.65)

Interessante analisar aqui que a Savak também censurava a imprensa, os livros e filmes; fica claro que a censura aos meios de comunicação não se iniciou com a Revolução. A Savak respondia diretamente ao Xá, e qualquer pessoa abaixo da monarquia estava ameaçada pelo poder que a polícia exercia.

O instrumento mais encontrado nos escritórios da Savak era uma mesa metálica aquecida eletricamente, chamada “Frigideira”, na qual a vítima era deitada com os braços e as pernas amarrados. Muitas pessoas morriam nessas mesas. Antes de ser levado à sala da mesa, o acusado com frequência já tinha enlouquecido por não ter suportado, enquanto aguardava a sua vez, os gritos e o cheiro de carne queimada da vítima anterior. Mas, nesse nosso mundo de pesadelos, o desenvolvimento tecnológico não conseguia suplantar os velhos métodos medievais. Nas prisões de Isfahan, as vítimas costumavam ser colocadas em enormes sacos, nos quais se agitavam enlouquecidos de fome gatos-do-mato ou cobras venenosas. As descrições dessas barbaridades, algumas delas espalhadas propositalmente por agentes da Savak circularam por anos pela sociedade e eram recebidas com horror, já que diante da fluídica e arbitral definição do inimigo do regime, qualquer um podia se imaginar numa daquelas salas de tortura. Para a população, a Savak era uma força não somente cruel, mas também alienígena – uma força de ocupação, a variante local da Gestapo Nazista. (*Ibidem*, p.71)

A Savak torturou e matou muitas mulheres que lutavam pela derrubada do Xá; A feminista Kate Millett, que participou ativamente das discussões sobre o feminismo iraniano, inclusive *in loco* durante a década de 70, escreveu:

Essas são as feministas mais determinadas que eu já vi. Meu Deus, elas são boas no que fazem. Elas lutaram contra o xá arriscando as próprias vidas e continuam lutando. Quando marchamos, voluntários homens – amigos, irmãos, maridos, namorados – fizeram um círculo em torno de nós para nos proteger. Eles compreenderam que os

direitos das mulheres são direitos democráticos. Essas marchas corporificavam todo o espírito da insurreição. (*Apud Afary*)

Vemos então a lógica por qual a Savak operava; Não há como deixar de pensar em outras culturas que viveram ditaduras perversas, como no caso de nossa recente história no Brasil.

2 O CINEMA NO IRÃ: UMA HERANÇA DE OURO NA TRADIÇÃO CINEMATOGRAFICA DO ORIENTE MÉDIO

O cinema no Irã vem de uma longa tradição, que esbarra quase na sua própria invenção. Obviamente, uma cinematografia tão rica e tão expressiva não apareceu de repente. Ela faz parte de um processo histórico-cultural pelo qual o Irã passa desde 1900, quando o primeiro material cinematográfico foi levado ao país. É interessante ressaltar que o Irã trouxe consigo, em seus processos de modernização/maturação do cinema, uma longa tradição poética da antiga Pérsia, numa simbiose espetacular com os choques culturais e sociais produzido pela Islamização do país. Também é possível verificar a importância e influência da poesia mística Sufi nesse processo, que permeia o imaginário cinematográfico do país. E assim como as cinematográficas periféricas, o cinema iraniano foi construído a partir de ciclos.

2.1 1900 à 1940 – Confluências entre Ocidente e Oriente

O cinema chegou ao Irã em 1900, depois que o Xá Mohammad Ali Shah Qajar, ordenou que Mirza Ebrahim Kahn Akas Bashi adquirisse os equipamentos cinematográficos de Lumière, após uma visita à França. O Xá ordenou a compra dos equipamentos e Bashi registrou a comitiva do Xá na Bélgica, uma visita ao festival das flores. Certos especialistas acreditam que essa constitua a primeira filmagem etnográfica do cinema iraniano.

Contudo, o primeiro longa-metragem data somente dos anos 1930, em uma experiência que confluía tradição e modernidade. Nos primeiros anos de desenvolvimento do cinema no Irã, entretanto, sua produção, veiculação e exibição ficaram restritas à família real, a dinastia Pahlevi, e aos nobres do país, ou seja, não havia uma demanda comercial ou de entretenimento nesse momento.

O primeiro filme iraniano falado chama-se a *A Garota de Lor*, do diretor Abdukul Hossein Sepenta, a quem os estudiosos se referem como o pai do cinema no país. Suas produções, que fizeram grande sucesso, procuravam atentar para o passado

glorioso da antiga Pérsia, vislumbrando as tradições milenares lá existentes. Sepenta conseguiu aprovação do Xá, o que lhe trouxe financiamentos e maior liberdade para trabalhar com o cinema. O cineasta também ficou um período na Índia, o que forneceu diversas influências para o cinema iraniano. Após retornar ao Irã em 1936, Sepenta tentou fundar uma companhia de cinema, que não trinfou por motivos financeiros e familiares. Continuou ativo até sua morte em 1968, quando tentou realizar seu último filme. Ao contrário dos filmes anteriores que resgatavam às glórias da antiga Pérsia, o último trabalho buscou retratar o cotidiano de Teerã, assim como cineastas farão após a Revolução. Esse filme nunca foi exibido comercialmente.

Apesar do cinema realizado nos primeiros anos estar essencialmente ligado às tradições da antiga Pérsia, com o governo de Reza Khan as tentativas de modernização também podem ser percebidas no campo cinematográfico, uma vez que o país tinha grandes influências externas, com a URSS e a Inglaterra.

2.2 1940 à 1960 – Estagnação e Desenvolvimento

O crescimento de uma indústria cinematográfica iraniana, até então praticamente inexistente por diversos motivos (a não fomentação por parte do governo, a crise econômica do pós-guerra, o fortalecimento do cinema estrangeiro etc.) se deu a partir da década de 1950, com o surgimento de estúdios e o aumento considerável das salas de cinema, porém, trata-se de uma produção considerada esteticamente fraca e puramente comercial. Entre 1950 à 1965 foram produzidos 324 filmes, um marco na história do cinema iraniano. Um certo desenvolvimento estético e artístico, no entanto, foi observado em algumas obras específicas, o que forneceria para as próximas décadas fomento para a experimentação de obras do chamado cinema de autor ou cinema autoral.

O que vemos em todo o período da dinastia Pahlevi no governo é a abertura das salas de cinema para os filmes estrangeiros, especialmente vindos da maior indústria cinematográfica do mundo: Hollywood. Muitas salas continham nomes de cidades norte-americanas, como Califórnia, por exemplo. Na tentativa de modernização do Irã e, conseqüentemente, de uma abertura estratégica ao ocidente, os filmes estrangeiros eram a principal fonte de entretenimento do país.

Em 1963, com a inauguração da Universidade de Arte Dramática de Teerã, jovens aspirantes a cineastas começaram a se graduar e a produzir seus próprios filmes, criando assim uma interessante rede de desenvolvimento do setor, com festivais e cooperativas cinematográficas. Foi criada também, no mesmo período, a Instituição para o Desenvolvimento Intelectual de Crianças e Jovens, conhecida como KANUN e presidida por uma amiga da Rainha Farah Diba. Essa instituição, que continha um departamento de cinema, foi responsável pela formação de cineastas importantes, como Abbas Kiarostami e Amir Naderi, além de ser uma entidade que prezava pela autonomia e liberdade de expressão dos diretores em produções destinadas ao público jovem. Abbas Kiarostami também ajudou na criação do departamento de cinema. Sua percepção sobre ela é a seguinte:

A principal ruptura no cinema iraniano teve lugar com as primeiras pesquisas cinematográficas realizadas pelo Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente. O cinema inaugurado pelo trabalho deste Instituto, a partir dos anos 70, continha uma reflexão geralmente presente nos filmes da época. O cinema que estava na moda era, por um lado, um cinema comercial cujo único objetivo era divertir os espectadores, e por outro, um cinema de vanguarda que não conseguia se relacionar com os espectadores. Os filmes produzidos pelo nosso Instituto estavam a meio caminho entre estes dois gêneros de cinema. (KIAROSTAMI, 2013 p. 23)

2.3 A década de 1970 – Florescimento Pré-revolucionário

A década de 1970, contudo, é considerada como o período de desenvolvimento e sazonalidade do novo cinema iraniano, formando cineastas, criando e instigando a produção nacional, influenciados pelo cinema de vanguarda europeu. Um exemplo é o filme *Gaav (A Vaca)*, de Dariush Merhjuri, que foi produzido no período, sendo banido no Irã e premiado no festival de Veneza. Com esse filme, entende-se que a censura ao cinema iraniano não começou com Khomeini e a Revolução Islâmica, ao contrário: por retratar as misérias sofridas pelo povo iraniano no governo do Xá, o filme foi censurado e proibido no país. Ainda é possível analisar que sempre se tentou tornar submisso o cinema no Irã, antes e depois da Revolução.



Imagem 2: A Vaca (Gaav), de Dariush Merhjuri, 1969

Apesar de a grande maioria das produções ainda serem esteticamente fracas e comerciais, a maturação dessa cinematografia e a formação de quadros profissionais ligados a ela (produtores, sonoplastas, diretores de arte) foi pouco a pouco se solidificando, até a paralisação da produção em 1979.

2.4 A mulher no cinema antes da Revolução

À época da dinastia Pahlevi, o Irã era considerado um dos países mais ocidentalizados do Oriente Médio. O Xá tinha como modelo Mustafa Kemal Atatürk, fundador da moderna República da Turquia, democrática e secular. Dessa forma, nenhum tipo de vestimenta era imposta às mulheres ou aos homens; o uso do véu islâmico chegou a ser proibido, o que causou revolta nas camadas mais conservadoras da sociedade, restringindo a sua utilização à esfera privada.

Por sua visibilidade, o véu é um símbolo público e altera o estado das coisas (LEACH, 1971, p. 147). Fica clara a identidade da mulher muçulmana ao usá-lo, e seu significado é do conhecimento de todos. No cinema pré-revolucionário, uma vez que

seu uso era facultativo/ proibido, as mulheres são representadas com a cabeça descoberta e roupas ocidentais, em sua maioria.

Claramente, há uma mudança na representação da mulher nos cinemas pré e pós-revolucionário. Na era Pahlevi a construção da imagem feminina ficou atrelada à da prostituta e da dançarina de cabaré, envolta em uma atmosfera sensual e promíscua. Não havia um papel de destaque para as mulheres e sua atuação na sociedade iraniana não era representada no cinema.

Após a Revolução, porém, a imagem da mulher mudou drasticamente: com o processo de purificação das artes e do cinema encabeçados por Khomeini, a figura feminina passou de impura para casta: mães, donas de casa e devotas, devidamente cobertas. Porém não podemos pensar nessa mudança como algo espontâneo e natural no cinema iraniano. O uso do véu é considerado, neste trabalho de investigação, do ponto de vista político e ideológico.

Com essa pesquisa, foi interessante perceber que poucos temas parecem chamar tanta a atenção dos observadores e pesquisadores da cultura islâmica quanto os que dizem respeito às mulheres, à sua posição na comunidade, na sociedade e na própria religião. Interpretações errôneas são muito comuns, embasada em toda a lógica antiterrorista e islamofóbica construída no século XX, e sobretudo após os ataques do 11 de setembro.

2.5 A Revolução Islâmica de 1979

“A preservação de uma República Islâmica é mais essencial que qualquer dever religioso” (Aiatolá Ruhollah Khomeini, 1979)

Para analisar o novo cinema iraniano é necessário discutir, observar e compreender a Revolução Islâmica ocorrida no país e, por consequência, sua estrutura política rígida no que diz respeito ao controle social.

A Revolução Islâmica que ocorreu em 1979 no Irã, a fim de restaurar os ideais puros do Islã Xiita⁶, acabar com os graves problemas econômicos e se distanciar cultural e politicamente da aproximação com o ocidente promovida pela a monarquia autocrata do Xá Reza Pahlevi triunfou, com a apoio de diversos setores da sociedade

⁶Xiismo, o segundo maior grupo do Islã. A maioria de seus adeptos se concentra no Irã, Iraque, Síria e Líbano.

iraniana (estudantes universitários, intelectuais marxistas, artistas, operários, grupos liberais, movimentos de trabalhadores organizados e clérigos estudiosos do Islã). Dessa forma, modificou as estruturas vigentes que regiam a arte em todo o país. Assim é descrito seu início:

A ditadura islâmica foi surgindo aos poucos. Nos primeiros dias depois da revolução, apesar da violência com que as massas destruíam tudo o que lembrasse o Xá ou sua polícia, não se podia falar de ditadura. O poder estava nas ruas, estava nas mãos do povo, organizada ao redor das mesquitas (Revista Irã: Revolução e Petróleo. São Paulo, p.12)

O diretor Jafar Panahi, assim como outros importantes diretores como Abbas Kiarostami e Mohsen Makmalbaf também prestaram apoio à Revolução Islâmica, visando uma melhora na sociedade iraniana (visto que na monarquia do Xá Reza Pahlevi a pobreza e a inflação cresciam assustadoramente e se confrontavam com os excessos e extravagâncias do governo) e também por que os discursos proferidos pelos partidários da revolução se referiam sempre à liberdade e democracia, indo contra a tirania exercida pelo governo do Xá.

Muitos intelectuais franceses continuaram a expressar simpatia pelo novo regime, até mesmo ocasionalmente com razões feministas. Em um artigo publicado em 1º de março em Le Monde intitulado “O Véu Não é a Única Marca de Opressão”, duas antropólogas feministas argumentavam que o véu permitia “às mulheres afirmar o seu papel como ativistas, igual ao dos homens”. (AFARY; ANDERSON, 2011, p. 182)

O governo do Xá se valia da censura e da violência contra opositores (assim como o governo revolucionário fará, quando assumir o poder em 1979), amparado pela polícia secreta, a “Savak”, apesar do discurso modernizador e antissecularista do Estado. Por conta dos problemas econômicos que o Irã estava enfrentando, por se recusar a banir costumes como jogos de azar, vestimentas que estavam em desacordo com os preceitos islâmicos e por influenciar uma abertura cada vez maior à cultura ocidental, o governo foi perdendo força, enquanto o movimento liderado pelos clérigos, intelectuais, marxistas e universitários ganhava adeptos. Os clérigos e estudiosos do Islã viram em Ruhollah Khomeini a grande liderança para mobilizar as

massas. A Revolução Islâmica de 1979 foi considerada por vários países do ocidente como uma “revolução reacionária”⁷

Após grandes embates para destituir o governo do Xá, como a luta armada, a grande influência religiosa, grupos e movimentos de trabalhadores organizados, forte militância nas universidades e confrontos com o exército, os setores da população iraniana que ansiavam por uma representação política no contexto islâmico e uma sociedade mais justa e coerente ajudaram a instituir, após plebiscito popular, a República Islâmica do Irã, que tem como autoridade religiosa máxima o aiatolá Khomeini. Em 1980, o Irã tem sua primeira eleição pós-revolução e elege Abolhassan Bani-Sadr como presidente.

2.6 “Allah Akabar – Irã, Irã, Irã, é sangue, morte e revolta”

Ruhollah Khomeini, clérigo estudioso do Islã, foi designado líder supremo e guia espiritual da revolução. Exilado desde 1964 por suas posições contrárias ao governo do Xá, passando por vários países até se instalar na França, conduziu ideologicamente os rumos pretendidos pelos clérigos e conservadores. Carismático e utilizando um discurso retórico sedutor a fim de mobilizar a massa, Khomeini continua a exercer enorme influência no Irã e é sempre lembrado e citado pela ala mais conservadora do governo como exemplo de devoção aos ideais islâmicos e grande líder espiritual, apesar de ter falecido em 1989.

O novo governo liderado espiritual e ideologicamente por Khomeini foi característico pela pesada censura aos meios de comunicação, pela rejeição a relações diplomáticas com o Ocidente (em especial com os Estados Unidos), pela reiteração dos valores islâmicos xiitas, pela introdução da *Sharia*⁸, pela obrigatoriedade do uso de vestimentas islâmicas (sobretudo para as mulheres, que utilizam o *hijab*, lenço que cobre a cabeça, ou o *xador*, manto negro que cobre todo o corpo nas instituições públicas):

Quanto às mulheres, Khomeini declara em 7 de março, na cidade santa de Qom, que todas as mulheres que trabalhassem nas empresas do governo e ministérios, devem estar vestidas de acordo

⁷ O fato da revolução islâmica ter sido guiada por líderes religiosos, como o aiatolá Khomeini, levou os EUA, por exemplo a afirmar que suas causas fundamentais foram religiosas, com muçulmanos fanáticos e fundamentalistas que repudiavam a modernização ocidental e queriam retornar para a idade média.

⁸Lei islâmica baseada no Al Corão.

com os costumes islâmicos, ou seja, deveriam usar o xador, o véu negro que cobre suas faces. Tal decreto, fez com que no dia seguinte cerca de 20.000 mulheres se concentrassem na universidade de Teerã, onde se realizariam as atividades já programadas para o Dia Internacional da Mulher. (*Ibidem*, p. 55)

O uso da violência estatal contra dissidentes, opositores, homossexuais, prostitutas e qualquer ação ou atividade que estivesse em desacordo com os preceitos da Revolução também foram comandados pelo governo. A esquerda retornou à clandestinidade. Foi criada também a “polícia moral” ou guarda revolucionária, aparato militar do governo para vigiar e fazer a manutenção do sistema, garantir a utilização de vestimentas islâmicas, coibir manifestações, pensamentos contrários e uma suposta ocidentalização da cultura iraniana. Este órgão do governo ainda exerce poder e influência no Irã atualmente (MELEIRO, 2006.)

Durante o período revolucionário, muitas salas de cinema existentes no Irã foram fechadas, incendiadas ou simplesmente proibidas de funcionar, acusadas de promover a estética americana de Hollywood nos filmes exibidos. Os sentimentos anti-imperialistas e anticolonialistas sempre foram muito presentes nos discursos pró-revolução: a corrupção de valores, a explicitação dos vícios e amoralidade seriam combatidos com o triunfo iminente da revolução. E mais do que isso, o cinema iraniano deveria ser transformado de tal forma que pudesse atender os interesses ideológicos do novo governo e de fato promover a pureza e as virtudes do Islã, por conta do seu poder de tocar as massas. A produção cinematográfica do país foi paralisada em 1979, em virtude dos rumos da Revolução. Não se sabia ao certo qual seria o papel que o cinema adquiriria então.

Apesar disso, segundo a análise da pesquisadora Alessandra Meleiro, os filmes comerciais exibidos hoje no Irã apresentam uma estética parecida com a banida pelo regime, porém altamente islamizada (apesar, é claro, de toda a proibição e restrição existente).

É necessário fazer aqui um esclarecimento sobre as distinções do que é produzido pelo Novo Cinema Iraniano atualmente. Entende-se por Novo o cinema que é produzido no contexto pós-Revolução Islâmica. Por conta da necessidade de se fazer um cinema “islamicamente correto” e “politicamente coerente”, utilizando o aparato ideológico do sistema, o novo governo fomentou, incentivou e subsidiou (e faz

isso até os dias de hoje) a criação de escolas e cursos de cinema no país. A produção aumentou significativamente, apesar da severa censura que os filmes sofriam e continuam sofrendo.

O fato de o cinema iraniano ter aumentado sua produção possibilitou às mulheres que chegassem com maior incidência às produções, exercendo papel de diretoras. É o caso de Samira Makmalbaf (filha do diretor Mohsen Makmalbaf), Torang Abedian e Rakhshan Bani-Etemad, por exemplo.

O que não se pode ignorar é que os filmes que chegam ao ocidente e participam dos grandes festivais de cinema mundial são chamados de filmes de “arte” ou filmes de “autor”, e representam 20% da produção do Novo Cinema iraniano. Os outros 80% são filmes comerciais, comédias e filmes de entretenimento, que geralmente não tratam de temas considerados polêmicos e controversos pelo governo, tendo assim mais facilidade para lidar com a censura.

Os filmes de “arte” ou de “autor”, como são chamados os filmes de cineastas como Jafar Panahi, Abbas Kiarostami, Ghobadi, Mohsen Makmalbaf, entre outros nomes importantes dessa nova safra de diretores iranianos são produções com estética diferenciada, que muitas vezes utilizam uma linguagem poética para abordar temas proibidos e utilizar o cinema como aparato político e de intervenção social, como explica Alessandra Meleiro:

A nova onda de filmes, também chamada de cinema revolucionário, rejeitou todas as estruturas e fórmulas do cinema comercial, procurando abordar aspectos sociais, não apenas denunciando-os ou provocando reflexão, mas, principalmente, despertando o público para a ação. Esses filmes foram produzidos em meio a um turbilhão política, com a demissão do presidente Bani-Sadr pelo parlamento e o início do conflito com o Iraque. (*Ibidem*, p. 77)

Obviamente, nem todos os filmes de arte ou de autor tratam de temas políticos, mas por serem filmes mais reflexivos, seu conteúdo é esteticamente incompatível com os produzidos comercialmente ou para serem exibidos nas redes televisivas iranianas.

A censura ao cinema tem grande importância na estruturação deste trabalho. Através dela é possível entender fortes características da cultura iraniana em si, como ela tem a possibilidade de moldar uma obra fílmica, e como também é possível trabalhar outras formas de produção dentro desse contexto. No período pós-

revolucionário a censura não estava totalmente clara. Sabia-se que ela se relacionava diretamente com as normas e proibições islâmicas, previstas no Corão e na Sharia. A readequação das políticas culturais por parte do regime demorou longos anos para se estabelecer formalmente. A intervenção estatal na indústria cinematográfica do Irã é muito forte, e isso se dá por que o governo utiliza duas formas para que a sua política coercitiva funcione: por meio do controle moral e do apoio financeiro, que obviamente também trabalha como controle.

3 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM O CÍRCULO

3.1 Jafar Panahi: Biografia, filmografia – um cinema de intervenção social

“A câmera é como uma arma, com forte poder de influência”
(Bahman Ghobadi)

Para discutir a questão histórica do filme *O Círculo*, é necessário abordar a biografia e a vida de seu realizador, editor, roteirista e produtor: Jafar Panahi.

Jafar Panahi nasceu em 11 de julho de 1960, em Mianeh, Irã. Estudou cinema e Televisão na Universidade de Teerã, uma das mais importantes do país. Começou sua carreira como assistente do aclamado diretor Abbas Kiarostami, um dos mais maiores cineastas do novo cinema iraniano. Com o filme que marca sua estreia como diretor de longas-metragens, *O Balão Branco* (*Badkonake sefid*), produzido em 1995, ganhou o prêmio Câmera de Ouro, do Festival de Cannes, até então o maior prêmio concedido a um cineasta iraniano. Em 1997, dirigiu outro filme que faria sucesso no ocidente: *O Espelho* (*Ayneh*), com o qual ganhou o prêmio Leopardo de Ouro, do Festival de Filmes de Locarno, outra vitória importante para a nova safra de cineastas iranianos.

É importante ressaltar que os dois primeiros longas-metragens da carreira de Jafar Panahi são filmes em que os protagonistas são crianças. Veremos adiante como essa relação se configura e a importância do trabalho das crianças no cinema do Irã, bem como essa escolha como historicamente situada.

Após sua consolidação como um importante e influente diretor da nova safra do cinema iraniano, Jafar Panahi dirige então, em 2000, o objeto de pesquisa e fonte deste trabalho: *O Círculo* (*Dayereh*). Jafar exerceu muitas funções nessa produção, um filme que teve cofinanciamento de Direction du Développement et de la Coopération (DDC), Département Fédéral des Affaires Etrangères, Fondation Montecinema Verità e Jafar Panahi Film Production. (IMDB, 2013). Este filme ganhou Leão de Ouro do Festival de Veneza.

Suas produções seguintes são: *Ouro Carmim* (2003), *Fora do Jogo* (2006), *Isto não é um Filme* (2011) *Cortinas Fechadas* (2013) e *Táxi* (2015). Jafar também produziu alguns curtas-metragens e documentários nesse íterim.

No contexto pós-revolucionário que abrangeu as artes e as estruturas cinematográficas no Irã, alguns filmes de Jafar Panahi foram banidos pelo governo, entre eles *O Espelho*, *O Círculo* e *Fora do Jogo*. Outra informação de importante análise é que Jafar Panahi foi preso em sua residência, em março de 2010, em Teerã. Num primeiro momento, as autoridades iranianas negaram que Jafar teria sido preso por conta dos seus filmes, mas sim porque “cometeu um delito”.

Sua prisão gerou protestos e manifestações em diversas partes do mundo, em especial no Festival de Cannes, onde Panahi foi homenageado com uma cadeira vazia, expressando a indignação dos demais cineastas presentes no evento. O governo francês fez um pedido formal de libertação do cineasta, na abertura do consagrado festival. No Brasil, onde Panahi é reconhecido como um dos cineastas mais importantes do Irã, divulgaram o seguinte comunicado na 34ª Mostra Internacional de Cinema: “Jafar Panahi é apontado como grande contribuinte para a descoberta do cinema iraniano independente atual”⁹. Panahi foi libertado 50 dias após a prisão, sem maiores esclarecimentos do governo iraniano. Esse fato nos remete à censura existente no país, sobre a qual a pesquisadora Alessandra Meleiro afirma que, muitas vezes, não há de fato clareza sobre o que foi censurado, quais os motivos utilizados pelo governo para vetar a produção ou prender os considerados opositores ou dissidentes:

Profissionais do cinema passaram a recorrer frequentemente aos órgãos culturais estatais pedindo esclarecimentos, verificando as novas fronteiras que não podem ser ultrapassadas, e protestando contra a imprecisão e falta de clareza das regras de censura. (MELEIRO, 2006, p. 64)

No entanto, Jafar Panahi foi a julgamento, sendo condenado a seis anos de prisão e vinte anos sem poder trabalhar em filmes, dar entrevistas e sair do seu país por fazer um filme sem autorização do governo e promover propaganda contra a República Islâmica do Irã. A Corte Revolucionária de Teerã citou os artigos 500, 610 e 19 do Código Penal Islâmico como base para o julgamento. Seu colega e também

⁹Disponível em: www.mostra.org/34. Acesso em: 11 fev. 2015.

cineasta Mohammad Rosaulof também foi preso na ocasião, sendo condenado a seis anos de prisão igualmente.

Outro fator que se deve levar em consideração é o fato de *O Círculo* nunca ter sido exibido no Irã. Com co-financiamento italiano, é banido até os dias de hoje nos cinemas iranianos. Questionado em uma entrevista se, para ser exibido em seu país, Panahi aceitaria cortar partes do filme, o diretor foi incisivo: “Nem um único Frame”.

Vetar a exibição de filmes no Irã é uma das formas utilizadas pelo governo para coibir e pressionar cineastas a produzir um cinema com propostas ideológicas muito específicas, por entender a dimensão que o cinema adquiriu na sociedade iraniana e sua força peculiar no que diz respeito à propaganda e à legitimação de determinados valores. O historiador Marc Ferro, em seu livro *História e cinema*, explica como esse fenômeno ocorre:

Desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia representar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço: em relação a isso, as diferenças se situam no nível da tomada de consciência e não ao nível das ideologias, pois tanto no Ocidente quanto no Leste os dirigentes tiveram a mesma atitude. Painel confuso. As autoridades, sejam elas representativas do Capital, dos Sovietes ou da Burocracia, desejam tornar submisso o cinema. (FERRO, 2001, p. 13)

Tudo isso, porque o filme é visto não apenas como obra de arte, mas como um produto que é fruto da sociedade que o produziu; ele passa a intervir na história, sob os diversos gêneros existentes: ficção ou documentário, “o cinema é uma prática social para aqueles que o fazem e para o público. Em suas narrativas e significados podemos identificar evidências do modo como a cultura dá sentido a si própria. (TURNER, 1997, p. 49)

O Círculo, dirigido e produzido por Panahi, trata de temas considerados polêmicos e controversos pelo regime islâmico iraniano, no que diz respeito principalmente às condições da mulher em seu país. Mas por se referir a um contexto tão amplo, não pode ser reduzido apenas a um filme de gênero. Panahi, consciente da imagem que a mulher islâmica, iraniana e xiita* adquiriu após a revolução e das pressões sociais e morais às quais elas são submetidas, fez um filme no qual a figura feminina é protagonista, com destaque e formulações de suas próprias vivências.

Quando conta a história de mulheres presas, Panahi nos mostra toda uma estruturação da sociedade iraniana e, assim, podemos entender o cinema como agente da história.

O *Círculo* começa com uma mulher gritando. Não se sabe ao certo o motivo de seus gritos, até que se abre uma portinhola e vemos então que se trata do nascimento de uma criança. O plano é bastante claro, muito iluminado, por ser um hospital. A enfermeira avisa a família da mulher que ela deu à luz a uma menina. Aqui já temos um indício muito forte de como Panahi conduzirá o filme: por tratar-se de uma menina, a mãe da mulher que deu a luz se vê desesperada, esperavam por um menino, e ela teme que a família do marido de sua filha revogue o casamento. É interessante observar também o quão forte é o contraste entre o branco do hospital e o negro do *xador* que a mulher usa (em todas as instituições públicas o uso é obrigatório). Isso nos dá a impressão de uma atmosfera pesada e rígida na qual é possível constatar a desvalorização da mulher iraniana: a família esperava um menino, e o fato de ter nascido uma menina implica em questões problemáticas desde o seu nascimento. “Por que é um problema para estas pessoas ter uma menina? E então temos 86 minutos de explicação” (PANAHI, SITE MAKING OFF, 2000. Tradução minha) ¹⁰Panahi deixa claro desde o princípio qual é o fio condutor de sua narrativa: a mulher no Irã. Mas, efetivamente, ele não nos mostra apenas esse viés em seu filme. É um filme sobre homens, autoridade, legitimação, exploração, prisão e sobrevivência e, dessa forma, apesar de toda a censura e proibições existentes na regulamentação do cinema iraniano e de toda a complexa posição e papel da mulher nessa sociedade, ele opta por um cinema militante, como prática social e como forma de expressar a sua visão de mundo.

Sem dúvida, esses cineastas, conscientes ou não, estão cada um a serviço de uma causa, de uma ideologia, explicitamente ou sem colocar abertamente as questões. Entretanto, isso não exclui o fato de que haja entre eles resistência e duros combates de defesa de suas próprias ideias. (FERRO, 2001, p. 22)

A seqüência do filme se baseia em três personagens femininas: são detentas, que acabaram de fugir da prisão e tentam sobreviver na cidade. Apesar de usarem o

¹⁰Disponível em: www.makingoff.com/jafarpanahi. Acesso em: 11 fev. 2015.

xador, são constantemente importunadas por estarem sozinhas nas ruas; vivem preocupadas com as frequentes batidas policiais, feitas pela guarda revolucionária ou polícia moral, que abordam transeuntes. O filme conduz a história das três mesclando-as num emaranhado social e político pós-revolucionário. Questões como aborto, divórcio, prisão, prostituição, legitimação e violência são discutidas por Panahi. E o título da obra nos remete a ideia de um movimento cíclico, que, como a vida dessas mulheres, retoma ao ponto de onde saiu.

Diferente de seus filmes anteriores, *O Círculo* é consideravelmente mais explícito, denso e questionador, em contraste com as narrativas poéticas que encontramos em *O Balão Branco* e *O Espelho*, por exemplo.

De fato, considera-se atualmente que a função do cinema vai muito além de um objetivo estético a ser exibido ou uma mensagem a ser transmitida. O cinema se constitui numa efetiva prática social para seus realizadores e para a audiência. Trata-se de um núcleo onde podemos identificar os próprios componentes da cultura. (TURNER, 1997, p. 151)

A partir da análise de *O Círculo*, procurarei entender os processos de interação da arte cinematográfica que floresceram no Irã pós-Revolução em seu contexto histórico e que, na contramão da ideologia proposta pelo sistema, abrem uma janela que nos permite entrar em contato com a visão de uma sociedade iraniana propagada de dentro para fora.

É certo que durante muito tempo a historiografia negou a legitimidade do filme como documento histórico. Uma história de elo positivista afirmava que o filme era uma distorção do passado. Somente a partir da década de 1970, com a “revolução francesa da historiografia” (BURKE, 1997, p. 82), que nada mais é do que a Escola dos Annales, houve a reformulação do conceito e dos métodos de produção da História, e aí a historiografia passou a considerar e utilizar o filme como um aparato importante para compreender fenômenos e testemunhos sociais, bem como mentalidades e ideologias.

Dessa maneira, é necessário discutir a necessidade de estudar o cinema para além das formas dominantes de refiguração, pois é possível enxergar como Panahi, na condição de “artista marginal”, consegue revelar, através de sua visão sobre as

mulheres e grupos sociais, o que o embrutecimento do sistema e a opressão iraniana tentaram ocultar.

A repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção do silêncio, afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber. (FOUCAULT, 2010, p. 45)

Analisar essa cinematografia, fruto da sociedade e da coletividade que a produziu, é, no Irã, um complexo emaranhado de posições e ações sociais, que desde a sua concepção até a sua difusão em massa passa por um fio condutor diretamente ligado ao governo islâmico.

Dessa forma, o *Círculo* não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. E também não se trata apenas da estética ou da história do cinema, mas sim de um produto cujo significado extrapola as barreiras da arte cinematográfica. Por isso, fazer uma leitura histórica e social do filme é essencial.

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade. (BENJAMIM, 1987, p.47.)

Para trabalhar a problemática no que diz respeito às mulheres, procurarei analisar a partir da bibliografia proposta como a Revolução, em seu caráter político e religioso, valeu-se da coerção e de sua legitimação num primeiro momento para readequar a imagem feminina às telas de cinema. Entretanto, esse movimento cinematográfico proposto pelo governo encontra resistência das mulheres iranianas e de outros grupos sociais, que apesar da severidade com que são punidos e reprimidos, encontram formas de articulação:

As palavras “mulher” e “internacional” provocam pesadelos de blasfêmia em seus pequenos cérebros e eles naturalmente concluem que “se trata apenas de uma conspiração internacional feita por mulheres corruptas e promíscuas”. Esses pensamentos, porém, estão longe de nossas mulheres conscientes e amantes da liberdade. Nossas mulheres militantes e sofredoras carregam o peso de tais calúnias e intimidações, desde seus lares até suas fazendas, fábricas, escritórios e escolas. Hoje, quando a maior fonte de intimidação e de ditadura nos últimos cinquenta anos, em nosso país, foi derrubada pelo esforço determinado e bravo dessas mulheres e de seus companheiros, elas não mais tolerarão a exploração nem a coerção. (AFARY; ANDERSON, 2011, p. 186)

Não pretendo utilizar aqui certos relativismos culturais, mas apesar das novas configurações exigidas para a representação da mulher no cinema, é necessário considerar que o Irã pós-revolucionário é um dos países do Oriente Médio onde a presença feminina é mais expressiva nos diversos campos de trabalho, nas universidades e cargos públicos. Portanto, o uso do véu não é visto aqui como um símbolo de opressão, ao contrário: é uma possibilidade de empoderamento, “o uso do véu constitui a forma das mulheres externarem sua religiosidade e sua identidade como pertencentes a um determinado grupo étnico” (BARTH, 1997, p. 85).

3.2 A institucionalização das artes – o caso do cinema

Como apontado anteriormente, o cinema no Irã perpassa por um emaranhado social e político para ser realizado. As principais políticas públicas no que diz respeito ao cinema não têm como objetivo o fomento artístico ou cultural da área, mas sim empenhar um programa ideológico, com razões propagandísticas específicas, modeladas pela revolução. De acordo com Devictor:

Ao promover a indústria cinematográfica nacional, a meta do governo não é se direcionar para o futuro, mas fazer com que os filmes difundam uma herança islâmico iraniana e revelem uma sociedade em que a corrupção moral não existia. (DEVICTOR, 2002, p. 76)

Khomeini aponta em seus escritos que o cinema, as artes, a dança, o teatro e a televisão são responsáveis pela corrupção e degradação moral, como também pela prostituição (no caso apontada aqui não como a venda de sexo por dinheiro, mas sim

a decadência promovida pelo Ocidente). Desse modo, preservou a islamização da cultura em diversos artigos da constituição da República Islâmica, como o 24 e o 175:

O artigo 24 afirma que a mídia é livre para apresentar qualquer matéria. Exceto aquelas nocivas aos princípios fundamentais do Islã ou aos direitos políticos. O Artigo 175 afirma que a liberdade de expressão e disseminação de pensamentos no rádio e na televisão na República Islâmica do Irã devem estar de acordo com os critérios islâmicos e com os interesses do país.¹¹

Dessa forma, as políticas culturais que envolvem o cinema estão diretamente atreladas à constituição e aos deveres do cidadão iraniano. Khomeini ainda enfatizou num discurso de 1979 “não ser contra o cinema, mas ser contra a prostituição” (KHOMEINI, 1979). E ao conectar o cinema à prostituição, Khomeini deixou clara sua posição sobre o cinema que estava sendo produzido até a explosão da Revolução.

3.3 O cinema e a censura

Consequência direta da Revolução, a paralisação completa da indústria cinematográfica do Irã se deu de tal forma que quase 200 salas de cinema foram incendiadas, destruídas ou proibidas de funcionar. O cinema era visto com suspeita pelo novo governo, fonte da degradação proveniente do Ocidente e propagandista de costumes anti-islâmicos. Como não se tinha exatidão de quais filmes deveriam ser feitos, as produções foram suspensas, cineastas foram caçados e uma censura prévia foi instituída. Apesar do desconhecimento sobre que tipo de filmes poderiam ser produzidos, o governo tinha clareza sobre quais deveriam ser proibidos: nenhum filme estrangeiro, por exemplo, poderia entrar no Irã sem passar pela aprovação do governo.

Para a aprovação de um filme, as seguintes etapas devem ser cumpridas: o seu roteiro deve ser enviado ao Ministério da Cultura e Orientação Islâmica, onde um censor ou um grupo de censores avaliará o conteúdo que se pretender produzir, analisando se sua estrutura, diálogos, vestimenta, posição política e outros fatores condizem com o cinema que o governo entende por correto e islâmico. Se for

¹¹Disponível em: <http://brasil.mfa.ir/index.aspx?fkeyid=&siteid=424&pageid=28469>. Acesso em: 24 mar. 2015.

aprovado, o produtor recebe uma autorização para a pré-produção do filme. A seguir, o elenco passa pelo crivo do Ministério. Uma vez aprovado, recebe permissão para a filmagem. Depois de terminado, o filme deve ser apresentado a uma comissão julgadora, que irá analisá-lo para a autorização final da censura. A última instância irá classificá-lo e determinar os locais de sua exibição (MELEIRO, 2006).

O Ministério da Cultura e Orientação Islâmica, entretanto, não possui autoridade sobre toda a produção cinematográfica iraniana. Há outros órgãos do governo que também exercem esse controle. Pelo fato de o país possuir um líder supremo da Revolução e um Presidente da República as análises políticas e culturais de controle são bastante subjetivas. Além do Ministério de Cultura e Orientação Islâmica existem também instituições como a “Islamic Republic of Iran Broadcast” e o Centro de Artes, sendo os dois últimos diretamente ligados ao líder supremo, o aiatolá Khamenei, enquanto o primeiro é de responsabilidade do Presidente. Essa própria estrutura da censura torna-se um problema para a viabilização dos filmes.

Os cineastas independentes do Novo Cinema Iraniano, contudo, passaram a recorrer a financiamentos estrangeiros ou se autoproduzirem, como uma forma criativa de exibir os filmes fora do Irã. Em contrapartida, corre-se o risco do filme não obter permissão para ser exibido no próprio Irã, uma vez que não há acordos oficiais de cooperação cinematográfica com outros países. O *Círculo*, cofinanciado por uma parceria italiana em acordo com a produtora de Jafar Panahi, sofreu com essa política e continua banido dos cinemas até os dias de hoje. O cofinanciamento permite ao diretor/produtor (que na maioria dos casos no Irã são a mesma pessoa) maior liberdade de expressão e interação com os roteiros, scripts, personagens e atores.

Outra questão importante que caminha de mãos dadas com a censura no Irã é a aceitação dos filmes por parte do público. Por um lado, as mulheres iranianas não se reconhecem no cinema (por estarem o tempo todo de hijab ou xador, até mesmo em casa, prática que não condiz com a realidade das iranianas). Por outro, um filme que apresenta questões de forte impacto na sociedade, como adultério, aborto e prostituição não é bem-visto por grande parte da população. Talvez, por essa razão, os filmes de arte ou autor tenham maior fluidez e difusão no Ocidente.

A representação da figura feminina nos filmes que tratam do Irã do passado, ou seja, aqueles que retratam a época da dinastia Pahlevi ou a antiga Pérsia também

sofrem com a censura, por optar em mostrar mulheres descobertas. Segundo Kiarostami:

Este mesmo problema sobre a caracterização da mulher impossibilitou (nos) de realizar o filme sobre a era Pahlevi. Você não pode mostrar com naturalidade o relacionamento entre um marido e esposa, uma irmã e um irmão, nas ruas ou em casa, e muito menos retratar outros relacionamentos consanguíneos ou maritais. (KIAROSTAMI; ISHAGPOUR, 2013, p. 87)

3.4 As outras obras de Jafar Panahi

Jafar Panahi iniciou sua carreira como diretor em *O Balão Branco*, no ano de 1995. Os seus outros filmes são *O Espelho* (1997), *O Círculo* (2000) e *Fora do Jogo* (2007). O tema principal dos quatro filmes citados são restrições cotidianas construídas a partir de não-atores, ou seja, atores que não são profissionais. A mulher está presente em todas as obras, como nas meninas de *O Balão Branco* e o *O Espelho*, nas presidiárias de *O Círculo* ou nas moças tentando assistir a um jogo de futebol em *Fora do Jogo*. A atmosfera dos filmes é altamente feminina.

Como já referido, Panahi preza pela utilização de não-atores em suas obras. A pesquisadora Kelen Pessuto, da Unicamp, traduziu uma entrevista de Jafar na qual ele diz:

Talvez os atores profissionais poderiam ser usados, mas acho que se eu usar atores profissionais a plateia pode pensar “ah, eu vi esse ator em outro filme interpretando um personagem diferente” e isso poderia afetar sua credibilidade (*Apud* PESSUTO, 2006)

A simbiose acontece de forma que o ator pense sobre o seu cotidiano e atue sobre ele.

Em 2011, após a sua condenação e pena de seis anos de prisão, proibição de realização de filmes e entrevistas por vinte anos e de deixar o país, Panahi surpreende o mundo ao mandar em um pen-drive para o exterior a obra *Isto não é um filme* (*This is not a film*, 2011). Nessa produção cheia de significados e pensamentos, ele é seu próprio ator: protagoniza esse filme que é uma simbiose entre a ficção e o

documentário e delimita os espaços de sua casa como se estivesse escrevendo um roteiro. Nesse filme, que não é um filme (eu sinceramente acredito que essa é uma das obras mais geniais já feitas) a incrível empreitada do *ser ou não ser* se mistura com o drama da realidade de Panahi, canalizada pelas condições de sua produção. O caráter político do filme é visível, mas não gritante: não há embates, nem grandes discursos, mobilizações ou muitos atores: temos Panahi, sua câmera, a leitura de um roteiro e seu drama cotidiano. Um homem e uma câmera.

De fato, uma estratégia cinematográfica de Panahi são as utilizações de metáforas para a explicação da vida cotidiana no Irã. No roteiro que lê para as câmeras em *Isto não é um filme*, ele conta a história de uma moça que foi impedida de ingressar na escola de arte pelo pai. À sua maneira, explicita sua própria condição de vida ao ser proibido de filmar, de ter uma profissão, um sustento para sua família. Ele também conversa com os filhos, a mulher, a advogada, mas nenhum deles aparece em cena. Filmado com uma câmera e um celular, suas alegorias são gatilhos para se tratar de temas muito mais complexos e densos, e *Isto não é um filme* faz isso com maestria. A diferença desse para outros filmes sobre ditaduras e regimes opressores é o profundo e intrincado mecanismo cinematográfico pelo qual ele opera. A arte não dissociada de sua prática social, o real e o estético não são separáveis (BAZIN, 2000).

“Os filmes neorrealistas parecem documentários; apresentam um aspecto granuloso, pouco iluminado, ao contrário da imagem uniformemente iluminada e lustrosa dos filmes clássicos de ficção da época. Os neorrealistas desconfiam do uso da narrativa como um dispositivo de estruturação planejado; eles geralmente dispensam atores, substituindo-os por gente de verdade, com a suposição de que assim seria mais verídico e faziam uso extensivo (para a época) de cenas externas em vez de filmagem em estúdio. O movimento distanciou-se o máximo possível das confecções teatralizadas dos filmes italianos anteriores – os épicos e as farsas sofisticadas chamadas de filme do “telefone branco” –, tratando de questões sociais que afetavam o dia a dia da Itália ocupada no pós-guerra. Para os italianos de meados da década de 1940, o cotidiano da vida era um tema muito mais do que suficiente, e o objetivo do cinema neorrealista era lidar com isso da forma mais direta possível – capturando a ilusão do presente” (TURNER, 1997, p. 75).

Isto não é um filme, de Jafar Panahi, 2011. Na cena, vemos Panahi e um celular, interagindo com a câmera. O filme nos dá a impressão de uma solidão palpável, e o

mesmo tempo, de maneira sutil, há a luta de um homem, que filma apesar das proibições impostas a ele, nos mostrando outras formas de resistência.

Panahi filma o tempo todo em sua residência em Teerã. Nessa cena podemos ver uma parte de sua coleção de filmes, que foi taxada pela guarda revolucionária como “obscena”. Na Tv podemos ver um homem que se esconde, que está agonizado; a cena pode ser um indício dos sentimentos do próprio Panahi, que está em prisão domiciliar.

Isto não é um filme é cinema político; é possível analisar esse panorama durante toda a obra, por mais corriqueiras que sejam as cenas. Jafar expressa uma inegável importância para o cinema iraniano atual e aos direitos civis básicos da República Islâmica do Irã.



Imagem 3: Jafar e uma imagem enigmática na TV: sua coleção de DVDs, que vemos na fotografia, foi confiscada sob a acusação de ser imoral



Imagem 4: Jafar filma-se com o celular. O filme foi enviado ao ocidente por um pen-drive

3.4.1 O Balão Branco

O Balão Branco se tornou um clássico do novo cinema iraniano. Com roteiro de Abbas Kiarostami, a obra conta a história da garotinha Razieh (Aida Mohammad Khani) que deseja comprar um peixinho dourado para comemorar o ano novo iraniano. Temos aqui um filme embasado pela ótica infantil e centralizado na personagem de Aida, que tenta sobreviver as peripécias cotidianas de um mundo tipicamente adulto.

Logo nas primeiras cenas, fica claro que a temporalidade fílmica é diferente: *O balão branco* começa lento, arrastado. A mãe de Razieh (a atriz Fereshteh Sadre Orafaee, que fará o papel de Pari em *O Círculo*) leva a filha pelas ruas congestionadas de Teerã no dia do ano novo. Razieh fica encantada com um peixinho dourado com barbatanas que parecem “dançar”. Implora a mãe que compre o peixinho para ela; a mãe não compra e a leva para casa, antes de toda a aventura começar.

Em casa, e apoiada agora pelo irmão mais velho, Razieh consegue convencer a mãe a lhe comprar o peixinho, mas não antes de descobrirmos mais um elemento do grupo familiar: o pai, autoritário, que do banheiro dá ordens aos filhos aos gritos e que é servido o tempo todo pela família, mas nunca aparece em cena. A mãe finalmente concorda com a compra do peixinho, e dá a Razieh uma nota de 500

tomans, deixando claro que quer o troco. No caminho, a menina encontra toda a sorte de pessoas que tentam tomar-lhe o dinheiro, como a dupla de encantadores de cobra que faz a menina chorar copiosamente. Razieh consegue que a dupla lhe devolva o dinheiro, mas no caminho do mercado, deixa a nota cair em um bueiro cheio de grades. Angustitada por não poder comprar o peixe, e assustada com a reação da mãe, a garota tenta de várias formas retirar o dinheiro do bueiro; os adultos se mostram totalmente indiferentes a seu drama.

Um das partes mais interessantes do filme é o encontro de Razieh com um soldado que estava servindo o exército nas ruas de Teerã. Eles travam uma conversa sobre saudade, lembranças, obrigações e tristezas. O soldado é o único adulto que lhe dá autonomia e tenta ajuda-la, apesar da desconfiança inicial da garota, que lembra das orientações da mãe para não falar com estranhos. Mesmo assim, Panahi conduz um diálogo rico e expressivo, com dois não atores nas ruas de Teerã.

Acredito que *O Balão Branco*, poético e cheio de referências, é muito mais denso do que aparenta inicialmente. Nesse filme de estreia, Panahi lança mão de uma narrativa aberta, que nos faz ter empatia instantânea e direta pela protagonista e torcer para que o seu desejo de ano novo se concretize. Por fim, o irmão de Razieh aparece, com o rosto machucado (mais um indício do pai violento, que como citado, não aparece no filme) e recruta um garoto, um vendedor de balões, para ajudá-los a recuperar o dinheiro. Utilizando o bastão com o qual ele leva os balões, eles tentam até conseguir. De todos os balões que sobram, resta o branco, que balança com o vento, a cor da esperança, da inocência e da sagacidade da menina Razieh, que compra seu peixinho e volta para casa. O interessante desse final, comparado às outras obras de Jafar Panahi, é que ele tem um desfecho feliz, estruturado. A garota consegue enfim realizar seu maior desejo, cumprindo assim um final esperado pelos espectadores.



Imagem 5: Mãe de Razieh e o cotidiano de Teerã

Nesta cena temos a mãe de Razieh (a atriz Fereshteh Sadre Orafaee, a Pari de *O Círculo*). Ela está circulando pelo mercado à procura da filha, é uma mulher ativa, que cuida da casa, dos filhos e do marido. Ao contrário de Pari, que em *O Círculo* é um ex-detenta que é expulsa de casa e tenta fazer um aborto, a narrativa da mãe está ligada ao papel familiar, a estrutura doméstica. Panahi ficou satisfeito com a sua atuação e a convidou para sua produção mais densa e complexa até o momento.



Imagem 6: Razieh chora ao ser enganada

Nesta cena temos a protagonista Razieh sendo enganada pelos encantadores de cobras. Nota-se claramente a expressividade de seu rosto e suas feições entristecidas. É ainda mais interessante se nos atentarmos ao fato de Aída Mohammad Khani não ser uma 'atriz profissional", mas sim uma criança comum num filme de ficção. Vemos a complexidade de sua atuação em todo o filme, uma atuação natural, clara, inocente.

Mesmo que o enredo do filme não seja baseado na vida da garota, suas características pessoais serão utilizadas para estruturar o roteiro e atuação.



Imagem 7: Razieh e o soldado nas ruas

Aqui temos a interação de Razieh e um soldado em Teerã. O diálogo é interessante e rico em analogias e subjetividade. O soldado conversa com Razieh de forma madura, não infantilizando-a ou menosprezando o seu sofrimento; a garota, sempre esperta e atenta, não aceita os doces oferecidos por ele, e num primeiro momento, ignora-o de acordo com as instruções recebidas pela mãe de não conversar com estranhos. Quando finalmente aceita conversar com ele, vemos a construção de uma narrativa aberta, poética, cheia de significados.

Os dois são filmados em plano americano nessa sequência, dos joelhos para cima.



Imagem 8: Cena final, o balão branco

A última emblemática cena do filme mostra as crianças ao redor do bueiro onde o dinheiro de Razieh caiu. Após vários esforços para recuperá-lo, um vendedor de balões empresta seu bastão para a menina e seu irmão. Nessa cena, Razieh está com o peixinho dourado que tanto queria e não há mais motivos para chorar. O balão branco permanece em plano quando todos os atores vão embora. Fica o balão da esperança.

3.4.2 O Espelho (Ayneh)

Panahi repete a utilização de crianças amadoras nesse filme, com o qual ganhou o Leopardo de Ouro em 1997, ano de sua produção, no festival de Locarno. O diretor convidou a irmã de Aida Mohammad Khani, Mina Mohammad Khani para “interpretar” (entre aspas, porque às vezes Mina está interpretando e às vezes não, numa linha tênue entre a ficção e o documentário, característicos do cinema de Panahi) a personagem principal do filme. Em uma entrevista para o site Offscreenm, o cineasta esclarece a escolha de Mina para o papel:

Detectei um sentimento de vazio dentro dela e uma determinação em provar a si mesma e para o mundo, então eu mudei o aspecto negativo da sua personalidade em um ponto positivo. O importante para o diretor é compreender os pontos fortes e fracos do ator e construir a personagem em cima disso. (*Apud* PESSUTO, 2009)

O filme narra a história de Mina, que espera pela mãe na frente da escola e observa as colegas e professoras indo embora. A filmagem é realizada em planos amplos e filmados em sequência. Mina e suas colegas de escola – uma escola claramente só para garotas – são muito jovens para já usarem o hijab a fim de cobrir os cabelos. O branco do hijab das crianças contrasta com o negro do xador utilizado pelas mulheres que passam pela rua. A música, mais uma vez, é diegética, não compondo diretamente com o ambiente filmado. É um filme poético no qual uma garota tenta sobreviver num mundo de adultos, com encontros inesperados e vivências inusitadas, que perpassam o cotidiano da vida em Teerã.

A proposta de *O Espelho*, apesar da utilização de crianças e de um olhar infantil, difere sutilmente do seu primeiro filme. Aqui, Panahi conta a história de Mina com um peso narrativo maior, com uma confluência de imagens, sons e personagem. Ora a câmera foca na menina, ora se dispersa ao som dos transeuntes, criando uma história contada a partir da vontade do diretor, como um ensinamento do olhar do espectador.

O Espelho, como *O Balão Branco*, são devedores da obra de Kiarostami, que ao contar a história da menina que tenta voltar para casa faz da ficção verdade, e da verdade ficção. Numa cena emblemática, Mina olha para a câmera e pede para parar de filmar. Panahi deixa a câmera gravando e então vemos a equipe de filmagem, que decide registrar a volta da menina para a casa. Daí o nome do filme: trata-se do espelho da representação, que se parte e se funde nessa simbiose cinematográfica.



Imagem 9: Mina chorando no ônibus: intenção de realismo



Imagem 10: Mina interage com os passageiros do ônibus, outros não-atores da trama de Panahi

Nesta cena temos Mina numa atuação visivelmente abalada, dentro de um ônibus a caminho de casa. O filme propõe um ar de responsabilidade às crianças, que com a sua autonomia e quase nenhuma ajuda de adultos precisa chegar ao seu destino.

Aqui Mina interage com passageiros do ônibus, também não atores. Panahi, através de um acontecimento banal (a volta da garota para a casa) encontra condições para estruturar um discurso próprio sobre a realidade, sobre o seu próprio modo de vida, como se fosse uma brincadeira.



Imagem 11: A equipe do filme, quando Mina pede para parar a gravação

Neste frame podemos ver a equipe técnica do filme após Mina interromper as gravações e pedir para parar de filmar. A diferença de *O Espelho* para *O Balão Branco* é grande, uma vez que aqui temos as barreiras da representação quebradas: quando vemos um filme, não vemos mais a realidade, vemos de fato a obra criada; aqui, com Mina olhando para a câmera e decidindo se voltará a filmar ou não, temos um espelho quebrado. Daí o título.

3.5 Usos do véu

“Ó profeta, dizei a vossas esposas, vossas filhas e às mulheres dos crentes que quando saírem que se cubram com as suas mantas; isso é mais conveniente, para que se distingam das demais e não sejam molestadas; sabeis que Deus é Indulgente, Misericordiosíssimo”
(Alcorão Sagrado 59:)

As representações da mulher muçulmana em meios audiovisuais exigem abordagens e questionamentos específicos, sobretudo acerca de suas historicidades. Por conta das vestimentas tradicionais muçulmanas as atenções se voltam para o jogo de visibilidade e invisibilidade onde a vestimenta tem papel de destaque, sugerindo intenções, argumentos e decupagens. A questão da indumentária se configura como uma questão central deste trabalho, uma vez que a identidade da mulher muçulmana iraniana está associada a ela. Por sua vez, é possível, quase sempre, identificar uma mulher muçulmana na televisão e no cinema através de sua vestimenta, procurando assim, evitar ambiguidades na representação dessa personagem.

Nas cinematografias hegemônicas, como a indústria hollywoodiana, a mulher velada geralmente é vista como oprimida por uma sociedade islâmica sexista, esteja ela usando o *xador* (“tenda”, em persa, um longo vestido com uma capa que cobre o corpo todo, geralmente em cor preta, muito utilizado no Irã), o *niqab* (“mascara” em árabe, que cobre o rosto, ficando visível apenas olhos, geralmente utilizado na Arábia

Saudita e nos países do Golfo Pérsico) a *burca* (“cobrir”, “velar”, termo com raízes em hindu, persa e árabe; vestimenta conhecida mundialmente após a obrigatoriedade de seu uso pelo Talibã no Afeganistão) ou o *hijab* (“cobertura em árabe. Um lenço que cobre a cabeça, sendo o mais utilizado no mundo). A pluralidade das vestimentas é imensa, e varia de acordo com o país, a região e a cultura local.

O uso da indumentária islâmica utilizada por mulheres já provocou (e continua a provocar) diversas discussões pelo mundo. Os casos mais emblemáticos dizem respeito à proibição do uso do niqab e da burca em lugares públicos na França, a partir do projeto de Lei n. 524 de 2010. Estima-se que seis milhões de muçulmanos vivam na França e que o país tenha a maior concentração de muçulmanos na Europa. Com o discurso de “promover a liberdade das mulheres”, o que se viu na França foi um retrocesso que limita a circulação de mulheres muçulmanas em público; Não só foi um desrespeito religioso como um ataque à identidade das mulheres. Dois são os motivos que levaram a França a adotar tão postura: o primeiro diz respeito à segurança nacional (o que leva a associação de tais trajes islâmicos ao terrorismo) e o segundo por ferir as tradições do país, o que nada mais que uma manobra civilizatória, higienista e racista.

Outra questão de importante análise diz respeito à burca. Com a ascensão do Talebã, grupo fundamentalista islâmico nacionalista, que atua no Afeganistão e no Paquistão desde 1994 e que efetivamente governou o Afeganistão de 1996 à 2001 (ou seja, até a invasão norte-americana no país) seu uso se tornou obrigatório para todas as mulheres afegãs. A partir disso, é muito comum no ocidente relacionar a burca a todas as mulheres islâmicas como forma de associar opressões a essa vestimenta.

“Todos esses itens da indumentária feminina fazem parte de um contexto maior de (in) visibilidade, que pode ser definido como *pardah*. Esse conceito, que tem origem no termo persa que significa “cortina”, implica numa série de regras que variam de acordo com o momento e o contexto cultural, e que determinam o lócus da mulher no mundo patriarcal islâmico. Mas a *pardah* não é praticada da mesma forma em muitas comunidades muçulmanas e a variabilidade da indumentária feminina pode ser imensa. Dois exemplos extremos ser apresentados: Na África Subsaariana, é aceito que as mulheres muçulmanas se exibam em lugares públicos com os seios desnudos; no Afeganistão sob o domínio do Talebã, é obrigatório que as mulheres usem a burca e os braços devem estar sempre ocultos” (GATTI, 2015, p.02)

A lógica da vestimenta feminina está atrelada ao Alcorão e a Sunnah I do profeta Maomé. O Alcorão, ao dirigir-se aos crentes, geralmente utiliza a expressão “Aos fiéis e as fiéis”, numa compreensão de que não aceção de gêneros no Islã: todos são iguais perante Deus. Segundo os estudiosos da religião, não existe diferença entre homens e mulheres no Islã, uma vez que as relações entre eles foram estabelecidas por Deus, que prometeu as mesmas recompensas para quem fizer o bem e as mesmas punições para quem fizer o mal.

A quem praticar o bem, seja homem ou mulher, e for fiel, concederemos uma vida agradável e premiaremos com uma recompensa, de acordo com a melhor de suas ações." (Alcorão Sagrado 16:97)

A relação da mulher muçulmana com a sua vestimenta está ligada ao seu relacionamento com Deus, mas também existem uma série de significados que variam com o contexto histórico do local. Ao mesmo tempo, parece simples associar o estilo conservador das mulheres no chamado mundo muçulmano ao apego às tradições e ao passado, numa recusa à modernidade (numa versão euro-ocidental da palavra), mas pode parecer contraditório imaginar, a partir de uma visão euro-ocidental, que o xador, obrigatório em repartições públicas no Irã, pode se tornar um recurso progressista. Mulheres de áreas rurais do Irã, por exemplo, a partir da Revolução Islâmica, puderam estudar em universidades e assumir postos de trabalhos antes proibidos e vetados em suas comunidades. O xador, neste caso, permitia a mulher acessar círculos antes apenas frequentados por homens; o xador, nesse caso, significava um elemento de mobilidade social, e paradoxalmente, mobilidade de gênero.¹²

O véu não é uma invenção muçulmana. As mulheres seguidoras de Zoroastro já o utilizavam na Pérsia antes do islamismo, assim como as mulheres cristãs na época do Bizâncio. Ainda hoje, mulheres cristãs ortodoxas utilizam os véus em missas católicas, e o uso da mantilha em casamentos é comum; as freiras de diversas ordens também utilizam o conceito de *pardah*, de se cobrir, de velar os cabelos e resguardam-

¹²Azede Moaveni. *Lipstick Jihad: a memoir of a growing up Iranian in America and American in Iran*. New York: Public. Affairs, 2005.

se dos olhos masculinos; muitas mulheres judias utilizam perucas para cobrir os cabelos naturais; mulheres de diversas igrejas de denominação neopentecostal também fazem uso do véu. Mas o imaginário euro-ocidental associa o véu apenas ao islamismo, sobretudo, em suas vertentes fundamentalistas.

Em “*Sniper Americano*”, filme de Clint Eastwood, lançado em 2015, há uma cena onde uma mulher muçulmana (o filme retrata a ocupação norte-americana no Iraque) com um xador esvoaçante; o atirador logo intuí que ela esconde algo embaixo do véu. É uma bomba, e ela está preste a lançá-la sobre um batalhão da artilharia americana. O uso do véu relacionado ao islamismo também tem essa vertente: a da mulher bomba, que embaixo de suas vestes esconde algo; o medo do corpo feminino velado é altamente ligado a estereótipos de um cinema alinhado às grandes hegemonias militares, uma vez que esse cinema desempenha um papel na formação do imaginário comum, euro-ocidental. Diversos são os filmes e as séries de TV norte-americanas que reforçam esses estereótipos, e o *Sniper Americano* é apenas um deles, o mais novo da safra.

Já em *Argo*, filme de Ben Affleck lançado em 2012, narra-se o resgate de seis diplomatas norte-americanos de Teerã, conhecida como a Crise do Reféns, em 1979. No clássico estilo “Filmes Ruins, Árabes Malvados” (apesar, obviamente, de os iranianos serem persas e não árabes ¹³) difunde-se toda uma ideologia, perpetuada pela indústria cinematográfica de Hollywood onde os personagens seguem o esquema iranianos = árabes = terroristas. As mulheres são oprimidas e os homens são fundamentalistas, sem exceção. Ben Affleck recebeu o Oscar de melhor filme em 2013, anunciado pela primeira dama Michelle Obama, diretamente da Casa Branca. Em uma época onde o Irã estava envolto em polêmicas e sanções por conta de seu programa nuclear, nada mais tendencioso.

Como mencionado, o uso do véu em sociedades muçulmanas ou não muçulmanas têm significados diversos, assim como sua reflexão na sociedade euro-ocidental. Edward Said menciona no prefácio de *Orientalismo*:

“Sociedades contemporâneas de árabes e muçulmanos sofreram um

¹³Iranianos, Indianos e outros grupos étnicos e nacionais têm sido amplamente definidos como árabes pela mídia hegemônica norte-americana, apesar de não serem árabes, colaborando com preconceitos e generalizações diversas

ataque tão maciço, tão calculadamente agressivo em razão de seu atraso, de sua falta de democracia e de sua supressão dos direitos das mulheres que simplesmente esquecemos que noções como modernidade, iluminismo e democracia não são, de modo algum, conceitos simples e consensuais que se encontram ou não, como ovos de Páscoa, na sala de casa.” A observação é precisa. Afinal, até bem pouco tempo muitos países considerados ocidentais ou viviam sob ditaduras (Argentina, Chile, Brasil) ou apoiavam regimes autoritários em nome da democracia (EUA)” (SAID, 2013, p.02)

Said nos leva a um importante questionamento: o direito das mulheres muçulmanas no pós colonialismo sempre foi uma bandeira política, como se de alguma forma a sociedade euro-ocidental se importasse com a vida dessas mulheres; ao contrário, numa campanha de “dar voz as mulheres muçulmanas” (as mulheres muçulmanas já possuem voz, agência, autonomia e se organizam entre seus pares de acordo com suas necessidades) países “civilizados” e “esclarecidos” como é o caso da França, cerceiam os direitos de uma comunidade étnico-religiosa, atingindo a identidade e dignidade dessas mulheres, inviabilizando o pluralismo identitário e o alargamento democrático das diferenças. O recente debate sobre a proibição do uso do véu na laica França deu oportunidade para muitas mulheres se manifestarem, sejam contra ou a favor da proibição, empregando assim novas nuances para a questão dos direitos das mulheres, religiosidade e conduta moral. Lila Abu-Lughod é uma intelectual islâmica que problematiza as discussões sobre a mulher muçulmana e o uso do véu a partir de uma perspectiva antropológica. No esclarecedor artigo “As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação?” Lila aponta para a guerra ao terrorismo que se justifica a partir da premissa ocidental de resgatar as mulheres do domínio sexista islâmico, como se o uso do véu não fosse uma opção religiosa e/ou identitária dessas mulheres.

As questões que tangem as mulheres muçulmanas estão sendo debatidas por elas próprias. Muitas teóricas feministas islâmicas, principalmente na Turquia e no Irã atuam em ONGS e universidades discutindo suas vivências, ajudando mulheres vítimas de violência e propondo mudanças para a sociedade onde vivem.

Se é verdade que a questão de igualdade entre os sexos confronta o referencial islâmico e coloca o mundo muçulmano no

tribunal das nações em função das leis de desigualdades que regem as relações sociais entre os sexos, principalmente na esfera privada, não é menos verdade que a condição de inferioridade e de precariedade nas quais estão confinadas a maior parte das mulheres nas sociedades árabes-muçulmanas são oriundas principalmente da hegemonia de uma mentalidade (de um sistema) patriarcal, que instrumentaliza sua leitura da religião para legitimar as situações de dominação, de violência e de exclusão em relação às mulheres. É uma leitura baseada numa interpretação restritiva e rígida dos textos corânicos (HAJJAMI, 2008, P. 109)

Se por um lado, a França proíbe o uso do véu, países como Irã, Arábia Saudita, Omã entre outros, prezam pela obrigatoriedade da vestimenta. No caso do Irã, a existência de uma polícia moral cria uma dualidade porque como a utilização do véu têm diversos significados, a sua não utilização também; se pensarmos que a população do Irã está estimada em 77 milhões de pessoas, é difícil imaginar que todas as mulheres do país sejam crentes ou que todas as mulheres desejem usar o hijab ou o xador. Neste propósito, considerar que toda mulher que use vestimentas islâmicas deve ser “salvas” pelo ocidente é tão violento quanto obriga-las a usar.

Os direitos das mulheres muçulmanas têm constituído, ao longo da história recente, uma importa fonte do argumentário político internacional, cuja eloquência acentuou no Pós 11 de setembro. Este argumentário tem sido esgrimido não apenas pelas sociedades ocidentais que elevaram a vitimização da mulher muçulmana para melhor afirmarem sua superioridade moral (e, inclusivamente, reforçarem a justificação da sua intervenção militar de acordo com os novos mapas da guerra), como por alguns países muçulmanos, os quais menor ou maior participação das suas mulheres, enfatizam a soberania nacional em termos civilizacionais através da radicalização da Xaria no que as mulheres diz respeito” (SILVA, 2008, P.139)

No Irã, por exemplo a obrigatoriedade do uso do véu não se deu de forma pacífica ou sem resistência: quando o Aiatolá Khomeini anunciou na cidade santa de Qom que todas as mulheres deveriam usar o Xador em público, mais de 20.000 mulheres se reuniram em protesto na universidade de Teerã, a maior do país. Vemos aqui a articulação das mulheres muçulmanas em prol delas mesmas, sem a visão colonial e paternalista assumida pelo ocidente. No Irã, as mulheres vestidas de xador negro criaram, para o governo islâmico, um forte símbolo de triunfo revolucionário.

Diversos são os filmes iranianos de autor que tratam das problemáticas que dizem respeito às condições femininas no Irã. Destaco aqui “Dez” (2002), de Abbas Kiarostami e “A Maça” (1998) de Samira Makmalbaf, ambos realizados no Irã e “Persepólis” (2007) de Marjane Satrapi, que é uma produção franco-americana

“Dez”, é uma experiência fílmica diferente dos outros filmes do diretor iraniano. Primeiramente não temos os grandes e belos planos abertos, que estão sempre presentes em sua obra. O filme procura alcançar uma visão sobre mulher iraniana contemporânea. Mas Kiarostami acredita que as mulheres iranianas nos filmes não são as mulheres iranianas “reais”. Segundo Jean Claude Bernardet:

“Teria a estrutura de Dez uma relação com a temática? Em diversas entrevistas, Kiarostami comentou como chegou a essa estrutura: havia um tempo que queria realizar um filme cujo personagem principal fosse uma mulher (até então, seus personagens principais eram todos masculinos), e buscava uma relação de proximidade, de intimidade com o personagem. Como nos lugares públicos as mulheres têm que estar sempre envoltas num véu, teria que filmar dentro de uma casa, onde elas não usam xador; porém a simples presença de uma câmera transforma qualquer espaço em um espaço público, portanto mesmo em sua casa, diante da câmera o personagem teria de vestir o xador, o que falseia tudo. Kiarostami comenta que as mulheres dos filmes iranianos não são as mulheres iranianas, são as mulheres do cinema iraniano.” (BERNATED, 2011, P. 26)

É interessante analisar como Kiarostami enxerga as mulheres nos filmes e como a câmera altera o estado das coisas. Ainda é possível enxergar como a questão do uso do véu se explicita em seus filmes, e talvez, a sua opção por personagens masculinos, uma vez que ele não consegue atingir um certo tom de realismo, sempre falseado, pelo uso do véu em locais privados.



Imagem 12: Personagem dirige o carro em Dez, de Abbas Kiarostami

Em “A Maça”, de Samira Makmalbaf, a construção da figura feminina é altamente complexa. Samira leu no jornal a história de duas irmãs presas pelo pai em casa porque a mãe é cega. Os vizinhos organizam um abaixo-assinado e acionaram uma assistente social para fazer os pais respeitarem a designação da justiça de libertá-las do carcere privado. As meninas, que ficaram 12 anos trancadas, apresentam sérios problemas cognitivos. O pai justifica a prisão domiciliar a partir de um livro religioso que diz que “as meninas são como pétalas de flor que desmancham em contato com o sol”. Temos então um enredo de poder, justiça, fanatismo e poesia. O filme por si só já seria incrível, mas não para por aí: Samira fez o filme com os “personagens reais” da história, ou seja, com as pessoas que protagonizaram e viveram essa experiência.

O contato das meninas com véu é desajeitado; obviamente elas não utilizavam a vestimenta dentro de casa. O “cuidado” do pai com as filhas demonstra um radicalismo extremo e a figura da mãe, sempre encapuzada, parece denotar o “mal”, o “antigo”, o conservador” contrapondo a modernidade exercida pelo papel da assistente social. As mulheres, de fato, são o que movem o filme, e todos os personagens fazem parte de um sistema de encarceramento, que na visão da diretora, pode ser a mentalidade patriarcal do Irã.



Imagem 13:As meninas interagem com as maçãs, título do filme

Nessa cena vemos as meninas Masoumeh e Zarah, usando o véu islâmico e interagindo com as maçãs, fruto que desejaram e que dá nome ao filme; o pai, muito pobre, não dispunha de recursos para comprá-las para as filhas. Sua justificativa em

participar do filme de Samira é que ele queria se redimir e passar a sua versão da história, uma vez que ele se sentiu humilhado pelas notícias nos jornais.



Imagem 14: As meninas presas pelo pai

Nesta cena emblemática, podemos ver as meninas trancafiadas, de mãos dadas, estendendo os braços por entre as grades. O pai, com o aval da mãe cega, prende as meninas por doze anos com o intuito de protegê-las. Porém, nesta obra iraniana em que mais uma vez as barreiras entre o ficcional e o documentário são desafiadas é possível enxergar as condições de vida precárias do Irã e o constrangimento do pai das garotas ao ter que se revelar para a câmera de Samira como negligente e ignorante, juntamente a esposa que também vive numa espécie de prisão e isolamento psicológicos.

Já *Persepolis*, filme de animação de 2007, baseado no romance gráfico autobiográfico de Marjane Satrapi narra a história da jovem Marjane, uma garota de oito anos que sonha torna-se uma profetiza. Marjane, uma jovem cheia de vida e de

dúvidas, assiste os acontecimentos que levam a derrubada do Xá e de seu regime desumano e impetuoso. O filme começa antes da Revolução Islâmica, e contempla, além de outro viés, a associação da menina e das mulheres da família com o uso obrigatório do véu com a vitória do novo governo.

A família de Marjane estava envolvida com o movimento marxista iraniano, entusiastas e ativistas na derrubada do governo do Xá. Após a Revolução, vários membros de sua família foram presos ou mortos, e após a obrigatoriedade do uso do véu, Marjane começou a questionar as professoras na escola sobre o seu uso. O filme aborda também a guerra Irã-Iraque, que se iniciou em 1980, um ano após a Revolução. Com o terror causado pela guerra, que durou oito anos, e com os enfrentamentos constantes de Marjane com seus superiores, a menina foi enviada à Viena, na Áustria, para terminar seus estudos. A angustia visível no filme é autora se tornou estrangeira em ambos os países: No Irã, por não se reconhecer de véu e por não aceitar as imposições do novo governo; na Áustria, por ser impossível negar sua identidade iraniana. Em uma das cenas mais marcantes da animação, a mãe de Marjane é importunada ao sair de um mercado por não usar o véu “corretamente”. Vemos então a construção da identidade muçulmana no filme sendo desafiada por um passante que se sentiu no direito de agredir a mulher por conta de sua vestimenta.



Imagem 15: O véu e a liberdade”



Imagem 16: o sentido do véu para a professora de Marjane

Aqui a professora de Marjane dá significado ao véu em aula após o triunfo da Revolução Islâmica. Enfatiza que o véu é sinônimo de liberdade e que uma mulher que não se cobre está em pecado. Marjane não aceita e está sempre em discussão com as professoras, além de ser importunada nas ruas por conta da forma como usa o véu. A impressão da menina é que ela estava sendo observada de perto pela polícia moral.



Imagem 17: um homem qualquer se sente no direito de reivindicar que a mulher use o véu corretamente



Imagem 18: a violência das palavras do homem por conta do uso do véu

A questão do uso do véu para purificar o cinema é essencial para pensar a estruturação que o novo governo pretendia aplicar à sétima arte. No intuito de banir qualquer costume ocidental ou desmoralizante para a República Islâmica, o uso do véu se mostra um instrumento ideológico bastante contundente.

Como aponta abaixo:

Khomeini, que neste momento já era tratado pelo título honorífico de “imane”, retornou ao Irã em 1 de fevereiro de 1979, em um evento celebrado nas ruas de Teerã por aproximadamente três milhões de pessoas. Ele foi diretamente ao cemitério Paraíso de Zahra, onde tornou ilegais a monarquia, os Majilis, e o senado. Ele rotulou a mídia visual – televisão, rádio e o cinema - de centros de corrupção moral” (AFARY; ANDERSON, 2011, p. 177).

Esses exemplos da cinematografia iraniana são importantes para analisar o quão complexa é a questão sobre as vestimentas islâmicas e o papel das mulheres muçulmanas nesse contexto histórico. Taxar as mulheres muçulmanas como oprimidas, submissas ou subjugadas é não reconhecer a alteridade do outro, não reconhecer o outro como agente e sujeito de suas próprias histórias e experiências. É preciso pensar além do ideal salvador ocidental e compreender outras dinâmicas e narrativas. Veremos então como Jafar Panahi em *O Círculo* enxerga essas nuances

e constrói a representação da mulher iraniana e suas complexidades culturais em seu filme.

3.6 O *Círculo* – influências estéticas

Jafar Panahi teve como inspiração cinematográfica o neorrealismo italiano para compor *O Círculo*.

O período do pós-guerra na Itália fez com que vários cineastas começassem a trabalhar com o objetivo de revelar as condições sociais contemporâneas. Essa tendência tornou-se conhecida como o movimento neorrealista (1942-1951). Fatores culturais, econômicos e políticos ajudaram o neorrealismo dos cineastas Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti e outros a sobreviver. (MELEIRO, 2006, p. 105)

Essa concepção cinematográfica é muito importante nos trabalhos de Panahi e de outros cineastas, principalmente Abbas Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf, que objetivam um filme de fato mais próximo da realidade, tal como o documentário.

O Círculo é todo filmado com a câmera na mão do operador. “Planos sequência” e uma técnica conhecida como “Profundidade de Campo” são amplamente utilizados para compor a narrativa. O Plano Sequência é a filmagem de toda uma ação contínua por meio de um único plano (sem cortes). A profundidade de campo é um efeito que descreve quais pontos ou objetos estão mais próximos ao ponto de foco e aparentam estar nítidos.

A iluminação utilizada por Panahi no filme é basicamente natural, uma vez que grande parte das filmagens é realizada em locações externas e não em estúdio. Nas filmagens noturnas, a iluminação é diegética, ou seja, a iluminação de outros locais que não compõem propriamente a cena é utilizada:

O realismo é o segundo objetivo da iluminação. Esta é de longe a meta mais comum e mais evidente da iluminação cinematográfica. Se for bem-sucedida, os atores estarão tão naturais e discretamente iluminados que o espectador não perceberá a iluminação como uma tecnologia à parte. (TURNER, 1997, p. 151)

Panahi não utiliza trilha sonora no filme, outro fator de importante análise. As cenas que são acompanhadas de música a utilizam diegeticamente, assim como a iluminação: em uma determinada cena, por exemplo, durante o diálogo de duas personagens, uma banda tradicional adentra a rua onde elas estão, e dessa forma transpõe o telespectador para a ambientação da cena.

No cinema iraniano, a concepção imagética neorrealista ou social-realista faz parte de um aparato de concepção estética, apesar de se relacionar muito mais com o fato de se dispor de poucos recursos, tais como câmeras e iluminação. Já a utilização de crianças tem um caráter muito específico no cinema iraniano: por ser complexa a utilização de personagens que atendam a ideologia e a moral islâmica, trabalhar com crianças confere mais facilidade ao que diz respeito à censura. Elas também ajudam a compor um cenário mais neorrealista ou social-realista, pois são mais espontâneas e verdadeiras. Nos filmes anteriores de Jafar Panahi (*O Balão Branco* e *O Espelho*) crianças são as protagonistas, o que ajuda na linguagem poética transmitida pelos filmes, a fim de traduzir essa complexa sociedade imersa em contradições. A utilização de não-atores também aparece nas obras de Panahi (e de grande parte de cineastas iranianos da nova safra), e parece ser outro recurso que faz parte dessa lógica.

3.7 O Círculo – uma análise histórica

Analisar um filme significa “decompor” esse filme. E apesar de não existir uma metodologia universal que contemple as análises fílmicas (Aumont, 1999) é comum dizer que a análise permeie dois campos distintos e igualmente importantes: em primeiro lugar decompor o filme, ou seja, descrevê-lo e estruturá-lo historicamente e em segundo estabelecer as conexões existentes e compreender as relações entre os elementos decompostos. É necessário interpretar o filme. Decompor um filme pressupõe a sua organização de acordo com os seguintes conceitos: Imagem (fazer uma descrição dos planos no que se refere a enquadramentos, ângulos, etc.) ao Som (som In ou Off, por exemplo) à estrutura fílmica (planos, cenas, sequências). O objetivo dessa análise é explicar ou esclarecer o filme e dar-lhe uma interpretação. No campo da história, é possível observar como as narrativas fílmicas são construídas de

acordo com o contexto social e político do local filmado, assim como as experiências do diretor, suas aspirações, atores e influências.

O texto fílmico – que engloba imagem, movimento e som – tornou-se um documento histórico passível de diversos tipos de abordagem, que de acordo com o enfoque pretendido pode nos levar ao conhecimento estrutural de diversas culturas. Os textos fílmicos são, dessa forma, representativos e, ao mesmo tempo, estruturantes de uma realidade.

A partir das reflexões da História Cultural, partindo principalmente de Stuart Hall e Edward Said, analisarei a representação da mulher em “*O Círculo*”, partindo de uma abordagem não eurocêntrica, tão pouco relativista; com o documento fílmico é possível explorar as diversas reflexões, cotidianos, práticas sociais, historicidades, permanências e rupturas. Também é possível avaliar o papel do diretor, que optou por realizar um filme que estrutura (segundo a sua visão) e representa de forma circular as relações de mulheres de seu país com temas como prisão, abandono, aborto, drogas e prostituição.

Pensar esses temas em uma cultura islâmica exige cuidado. Essa pesquisa não pretende relegar às mulheres muçulmanas à categoria de oprimidas ou submissas; Ao contrário, se levarmos em consideração o fato de uma mulher (não atriz profissional, como são os casos das mulheres que Jafar utiliza em seus filmes) aceitar participar de um filme que explora tensas e difíceis relações que dizem respeito às questões de gêneros, já é possível analisar como essas mulheres se posicionam e ainda, como elas constroem a emancipação de suas próprias vivências.

A maioria das pessoas hoje sabe como é difícil avaliar a vida e as pretensões de outras culturas e tradições sem cair presa aos preconceitos decorrentes de perspectivas nossas. Quando deixamos de avaliar os outros com imparcialidade, torna-se muito mais improvável receber deles o tratamento imparcial. Esse tipo de etnocentrismo, por mais que nos aflija, já não tem como nos surpreender (APPIAH, 1997, p.22)

Nesse caso, as perspectivas que abrangem a vida no chamado “mundo islâmico” são baseadas por um fio condutor eurocentrista, hegemônico e deturpado. Principalmente após os atentados de 11 de setembro de 2001, em Nova York, uma

crescente onda islamofóbica vem se intensificando, e no que tange as mulheres, a noção salvadora/civilizatória ocidental está sempre em voga. Por isso, considero aqui a cultura enquanto um conjunto de valores ou significado partilhados (HALL, 1997), que entende a linguagem como um processo de significação/sentido.

Para Hall, é através da utilização que fazemos das coisas, o que dizemos, sentimos e pensamos – ou seja, como representamos – que dão significado. Por um lado damos significado aos objetos, pessoas, eventos através de uma estruturação das interpretações que fazemos. Por outro, damos significado através da forma como as utilizamos, interagimos e integramos a partir de nossas práticas cotidianas.

O filme fala sobre as mulheres e os limites humanos. Se existem limites para uma pessoa, existem para todas, formando um círculo (Apud Panahi)

Para desenvolver a análise fílmica de “*O Círculo*” elaborei uma divisão de cenas no intuito de possibilitar o entendimento da representação da mulher, bem como os encadeamentos teóricos e simbólicos que marcam o filme. Os elementos dessa análise reunirá as definições que contemplam o simbolismo religioso, social, psicológico e cultural existentes no filme. A estrutura narrativa circular de Jafar Panahi se mostra presente, possibilitando análises diversas, sem estar preso em técnicas hegemônicas. Veremos que o cinema da Panahi não se enquadra em nenhum modelo proposto pré-estabelecido ou projetado por indústrias cinematográficas.

3.7.1 Uma menina nasce – quem é Solmaz Gholami?

O filme começa com som ON e vídeo OFF (isso é, temos apenas o som, mas não imagens), com a tela em blackout. Ouvimos mulheres conversando em Farsi, alguns gritos e barulhos enquanto os créditos iniciais são apresentados. Percebe-se, pela intensidade dos gritos, que há uma mulher em trabalho de parto.

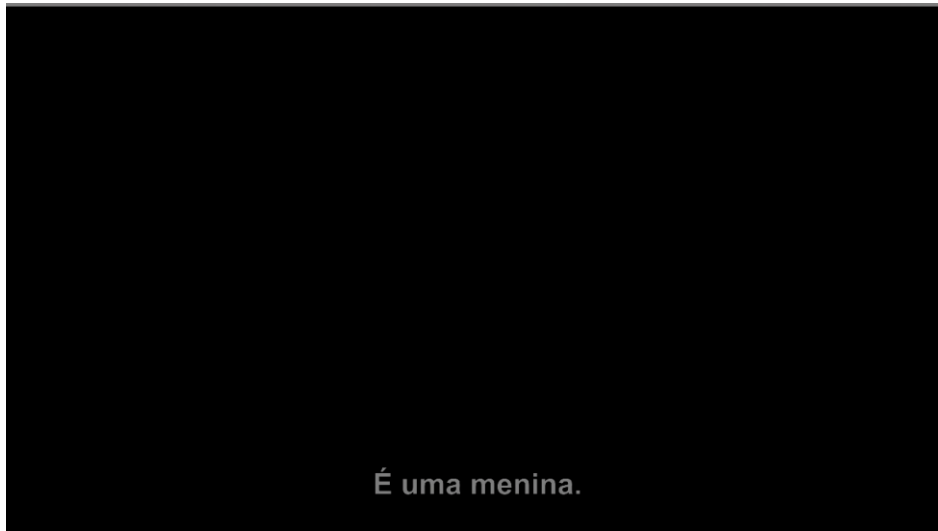


Imagem 19: o nascimento de uma menina.

É uma menina.

Vemos então uma portinhola branca; Há uma enfermeira (claramente paramentada com uma vestimenta islâmica branca) perguntado: quem é da família de Solmaz Gholami? Uma senhora, que não aparece em cena até o momento, se apresenta. Após os cumprimentos, a enfermeira dá a notícia e a parabeniza: o bebê nasceu, é uma menina. A sequência é filmada em close-up.



Imagem 20: a portinhola branca: essa cena é emblemática por desencadear o ciclo, a estrutura circular com que Jafar Panahi trabalhará.



Imagem 21: Quem é Solmaz Gholami?

Fica claro, desde o começo do filme, qual o fio condutor da narrativa de Jafar Panahi na obra: a mulher, a menina, o feminino. O universo pelo qual o diretor escolheu trabalhar é esse. O branco do uniforme da enfermeira contrasta com o preto do xador, vestimenta obrigatória em todos os espaços públicos do Irã. Começar o filme com um blackout que diz “é uma menina” é muito significativo e apresenta nuances sobre a temática estrutural do filme. É uma menina.

Então a avó pergunta: uma menina? E a enfermeira confirma que sim, uma linda menina nasceu. A cena é filmada em close-up, para causar a impressão de proximidade, tensão, intimidade, clareza. A portinhola então se fecha, deixando a avó do lado de fora. A mulher bate novamente para chamar a enfermeira. Uma outra funcionária aparece para atender a senhora. Com estranheza, a senhora diz que a filha teve um bebê, mas que não disseram o que era.



Imagem 22: A enfermeira comunica à avó da criança sobre o seu nascimento. Cena em Close-up



Imagem 23: a senhora bate novamente na portinhola

Vendo a cena, percebemos que a mulher não quer que a criança seja uma menina; fica nítido o desconforto dela com a notícia. Mesmo já informada sobre o sexo da criança, a avó parece não acreditar, ou melhor: prefere não acreditar. O contraditório é que em várias passagens do Alcorão, a figura da mulher é exaltada.

“O profeta [Maomé] adorava às mulheres. Ele casou-se com sua primeira esposa quando tinha 25 anos. Analfabeto, órfão e pobre, nunca esperaria receber uma proposta de casamento de sua patroa, Khadija, uma rica negociante pelo menos 10 anos mais velha e que o contratará como gerente de sua empresa de comércio internacional” (CHEBEL, 2004, p02)

Se na história da religião islâmica, embasada no Alcorão, na Sunnah ou nos Hadith¹⁴, (que são a segunda fonte da qual os ensinamentos do Islã são esboçados.) a equidade entre gêneros está garantida em várias passagens, porque o nascimento de uma menina traria desgosto para sua família?

É bastante pertinente e interessante a lembrança de “A invenção da tradição”, clássico de Eric Hobsbawn, para se pensar as relações de gênero construídas no Irã pós-revolucionário:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (HOBSEBAWN, RANGER, 1984, P.9).

¹⁴ Haddit significa literalmente um dito transmitido ao homem, mas em terminologia islâmica significa os ditos do Profeta. Sua ação ou prática de sua aprovação silenciosa da ação ou prática. Haddit e Sunnah são usados intercaladamente, mas em alguns casos são usados com significados diferentes.

A negação da mulher diante das câmeras se mostra de forma impaciente e desesperada. A avó da criança se apresenta com uma respiração forte e pesada. Não vemos sua face até o momento, num jogo de visibilidade/invisibilidade latente.



Imagem 24: A enfermeira abre.. E a avó continua a dizer que não sabe o sexo do bebê



Imagem 25:a avó aguarda a enfermeira retornar.



Imagem 26: a confirmação do nascimento; não há como escapar.

A sexualidade feminina, o feminino e o corpo foram, ao longo da história, marcados por influências sócio históricas muito fortes. Foucault, em “A História da Sexualidade” acusa a psicanálise de manter a estrutura burguesa e a posição da mulher como mãe, dona de casa e modelo geral de saúde. Ter um filho homem é símbolo de status em várias culturas. Isso em parte tem ligação com a manutenção da linhagem da família e faz parte de uma longa tradição patriarcal. A desvalorização do nascimento da menina no filme pode indicar esses movimentos, mas Jafar também pode estar querendo indicar um ciclo de sofrimento feminino no Irã, que começa ao nascer.



Imagem 27: a avó informa que o ultrassom mostrou que era um menino

As imagens que dizem respeito ao nascimento da menina e a frustração da avó são filmadas em plano-sequência; não há cortes. Bazin caracteriza em seus estudos sobre cinema que o plano sequência e a profundidade de campo são os grandes instrumentos do neorealismo, pois ela evita a “quebra” ou a fragmentação do real. Jafar Panahi utiliza essas técnicas várias vezes durante o filme.



Imagem 28: Às vezes isso acontece” Pela primeira vez vemos o rosto da avó

Aqui temos mais um indício de que o nascimento da menina é a indicação do sofrimento, de dor, de quase luto. Mas seguindo a linha de raciocínio dos ensinamentos do Alcorão, é errado solicitar o divórcio em caso de nascimento de filhas mulheres. (Ou de filhos homens). O profeta Mohammed disse aos crentes: “entre todos os atos lícitos, o divórcio é o mais odiado por Deus”. (KARADHAWI, p. 17). O Alcorão orienta ainda os muçulmanos à serem gentis com suas esposas, mesmo em caso de emoções fortes ou desagradados:



Imagem 29: a avó sofre com a possibilidade de um pedido de divórcio dos pais do noivo devido à frustração pelo nascimento da neta.

Viveis com elas (esposas) em bases de gentilezas e equidade. Se vós vos antipatizeis delas pode ser que estejais antipatizando com alguma coisa que Alá colocou como grande bem (Alcorão Sagrado, 4:19)

Portanto, mesmo que o divórcio seja uma prática lícita no Islã (inclusive um direito para as mulheres, que também podem apelar para o divórcio em diversos casos, inclusive se o marido não a satisfazer sexualmente!) nesse contexto o pedido de divórcio não se encaixaria. A problemática da fala da avó está inserida num âmbito muito maior, que se desenrolará durante o filme.



Imagem 30: a avó se lamenta pela filha.

Algumas mulheres vão ao hospital visitar o bebê e felicitar os familiares. O nascimento de uma criança na cultura islâmica é motivo a ser celebrado, uma benção de Alá. Mas fica claro no filme que não é um momento feliz: quando perguntada sobre como vai o menino, avó diz que ainda não tem notícias.



Imagem 31: novamente vemos a face da avó; um semblante triste e cansado. O xador negro contrasta com o branco do hospital



Imagem 32: A avó recebendo felicitações



Imagem 33: Como está nosso menino? “Ainda não sabemos de nada”

Jafar, no plano sequência que diz respeito ao nascimento da menina, pode indicar alguns preceitos: Segundo as escrituras islâmicas, um homem pode se casar com até quatro mulheres ao mesmo tempo; mas se uma mulher se relacionar com mais de um homem simultaneamente cometerá crime de adultério (passível de pena de morte no Irã). Um homem pode casar-se com uma mulher não-muçulmana sem exigir que ela se converta à religião; uma mulher muçulmana só pode ter como marido

um homem muçulmano. O testemunho de uma mulher num tribunal vale a metade do testemunho. O divórcio, mesmo sendo um direito de ambas as partes, concede na maioria das vezes à custódia dos filhos ao homem. Esses atributos arraigados na cultura iraniana, muitas vezes advindos de uma interpretação masculina dos Haddits, podem nos fornecer indícios sobre como Jafar quer representar a mulher em *O Círculo*.

A professora Francirosy Campos Barbosa Ferreira, antropóloga e pesquisadora do Islã há mais de vinte anos, quando perguntada se o Islã seria uma religião misógina, esclareceu em entrevista ao Centro Islâmico no Brasil:

“O islã não é misógino; misóginos são os homens. Os homens é que pegam os haddits, interpretam a sua maneira e acham que as mulheres têm que se submeter aquele haddit, dá forma como eles estão interpretando. Então nós temos um problema social, que não é um problema da religião. O machismo, a violência contra a mulher são históricos, situados; ela não é uma questão de uma religião ou de um contexto cultural. A questão da violência, do crime de honra, da submissão da mulher não tem nada a ver com o Islã e sim com a mulher, que sempre, em qualquer outra sociedade, foi colocada como categoria inferior” (FERREIRA,2015) 15

A cena seguinte mostra a avó descendo uma escada circular. É uma cena circular, propositalmente pensada por Panahi. Sobre essa cena específica, o diretor comenta:

De forma geral, penso que a ideia de longas tomadas facilita a forma circular que tentamos dar ao filme. No hospital, quando a mãe desce a escada, é uma cena circular. Numa outra cena interna, existem muitos espaços circulares, o que facilitou as grandes tomadas. Ou na última cena, que é uma longa tomada ao redor da cela. (*Apud* PANAH)

O interessante desse início do filme, quase um prólogo, é que ele não tem ligação direta com as histórias das mulheres que vem a seguir, mas segundo a lógica estrutural do filme e a sua narrativa circular, elas se conectam.

¹⁵Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=6_5F6LW1mco. Acesso em 09/07/2015.

3.7.2 Livres, presas – mulheres que acabaram de sair da prisão.

As cenas que se dão após o nascimento da menina dizem respeito às três mulheres: Arezoo, Maede e Nargess. A conexão entre elas e a sequência anterior se concretiza quando a avó da garotinha que acabará de nascer solicita que sua outra filha entre em contato com os tios para avisar sobre o infortuno e inapropriado nascimento. Quando a filha vai então de encontro ao telefone público, esbarra e interage com as três mulheres, que até o momento não sabemos quem são.

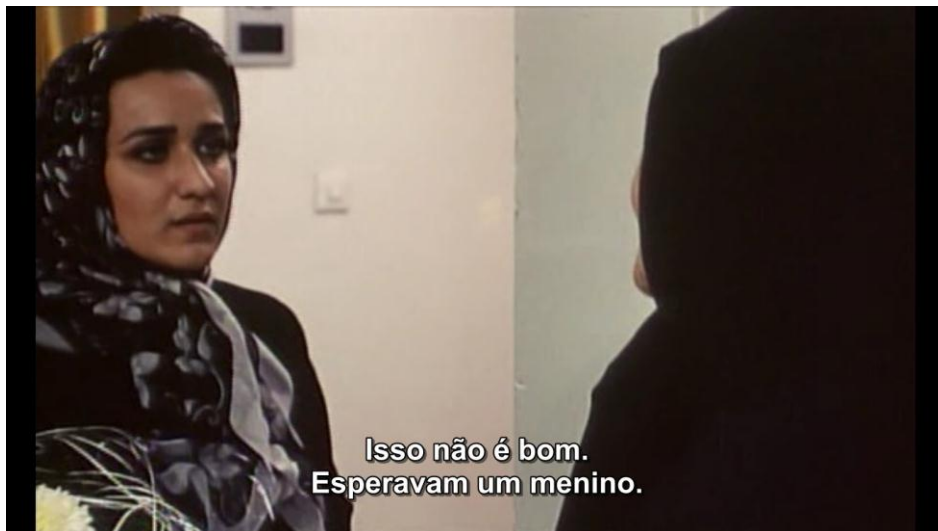


Imagem 34: A avó ainda se lamenta pela menina

A sutileza da simbiose entre as duas cenas é impressionante: Jafar usa o telefone público como um gancho para unir as duas histórias. Os ambientes utilizados são as ruas de Teerã, com iluminação natural e som diegético; todas as tomadas que seguem a história das três mulheres são feitas com a mesma concepção estética, prezando pela naturalidade neorrealista.



Imagem 35: Conte aos tios

O tom com que a avó conta sobre o nascimento da menina para sua outra filha é de tragédia e pesar; ela pede para que a filha avise aos homens da família, ainda temendo um pedido de divórcio por parte da família do marido.



Imagem 36: o encontro de duas histórias

Temos então um plano sequência que nos mostra três mulheres nas ruas de Teerã. O semblante carregado e a expressão de medo são constantes nas três. Nos primeiros momentos dos frames não sabemos por que estão tão assustadas, parecem fugir de alguma coisa. A moça que deveria avisar o tio sobre o nascimento da menina pede um trocado; Arezoo diz que não tem. As mulheres estão tentando fazer uma ligação, sem sucesso algum. Precisam de dinheiro. Maede então pede a corrente de ouro que Nargess está usando para tentar vender ao fluxo de passantes da cidade grande.

Maede tenta em vão vender a corrente, quando Nargess percebe que ela será abordada por um policial, possivelmente da guarda-revolucionária iraniana.



Imagem 37:Maede tenta vender a corrente de ouro

Uma cena muito interessante então acontece: um homem as aborda, perguntando se estão sozinhas. O tom da pergunta é intimidador, o que faz Arezoo ir atrás dele para tirar satisfações, no mesmo momento em que Maede tenta vender a corrente. Nargess fica sozinha e muito aflita, pois percebe que as duas amigas enfrentarão problemas com aqueles homens.



Imagem 38: Um homem as aborda na rua



Imagem 39: Arezoo fica furiosa e vai atrás do homem.



Imagem 40: Nargess fica desesperada ao ver Arezoo brigando com o homem Maede em vias de ser levada pela guarda revolucionária



Imagem 41: Arezoo aborda o homem para tirar satisfação



Imagem 42: O homem a chama de louca



Imagem 43: Nargess intercede, com medo que Maede seja presa.

3.7.3 Uma quase viagem

Essa sequência nos revela que Jafar propõe aqui um mundo onde a dominação masculina é explícita: desde de serem abordadas por completos estranhos, até a prisão de Maede, as ações dos homens nessa cena são completamente arbitrarias. A forma como as atrizes (que no caso são não-atrizes) conduzem a cena demonstra medo, mas também uma força interior de sobrevivência, onde apenas a presença delas causa constrangimento, estranheza, não pertencimento.

Mais uma vez, enquanto procuram pelo homem de nome Abdullah e sua filha Pari, Arezoo e Nargess se encontram com a guarda revolucionaria. Maede, a essa altura já foi presa. Os guardas estão confiscando os pertences da banca de Abdullah, onde um garoto toma conta. Arezoo e Nargess entram em pânico com a presença daqueles homens.

Nargess então leva Arezoo para o interior de um mercado, onde mostra a ela uma pintura da cidade de Raziliq, e diz que é para lá que elas vão. As duas amigas sonham com a paisagem, os rios e o paraíso do interior. Nargess diz ainda que o pintor não retratou fielmente a cidade, pois esqueceu das lindas flores do local. Um lampejo de esperança se rompe entre elas, como promessas de uma vida menos dura para ambas.



Imagem 44: Arezoo e Nargess se escondem novamente



Imagem 45: As duas olham com apreensão para a guarda revolucionaria. Plano Aberto



Imagem 46: Nargess e Arezoo veem a pintura de Raziliq, na esperança de um futuro melhor. Cena em close-up

Temos um corte e Nargess aparece agachada ao lado de um portão, aguardando alguém. O som diegético mais uma vez se faz presente: ouvimos sirenes de polícia muito altas, que parecem tirar Nargess de um estado de torpor. Nargess então se levanta e vai até a loja ao lado, onde Arezoo conversa com um homem; elas continuam à procura de alguém que possa ajudá-las. Sem sucesso, Arezoo sai da loja bastante irritada e triste e a câmera foca em Nargess, que o tempo todo parece velar

pela amiga. Nessa cidade e nesse mundo de homens, uma toma conta da outra, da forma como podem. Há uma cena das duas paradas em frente ao grande portão gradado. A simbologia da prisão é muito forte, compondo assim um ambiente hostil e opressivo; Dessa vez, mais um homem as perturba: passa de moto e pergunta se elas querem uma carona. É interessante analisar que as duas vestem xadores negros por cima de uma grande túnica azul. Estão formalmente e islamicamente corretas, mas nem por isso ficam ilesas aos comentários, abusos e perseguições masculinas.

Arezo comenta que gostaria de fumar um cigarro. Ela desejou fumar em diversas ocasiões durante o filme e foi mostrada com um cigarro na mão por três vezes. No entanto, nunca conseguiu fumar.



Imagem 47: As duas olham por entre as grades: simbolismo de prisão

Mais uma vez Arezo entra em uma loja do comércio local para tentar ajuda. Porém, aqui, deixa Nargess esperando e sobe as escadas em busca de um homem (a escada novamente é circular, uma pretensão de Jafar). Apreensiva, Arezo parece desorientada e desconfortável. Ela é a única mulher num local cheio de homens. Uma porta se abre e ela conversa com um senhor, que a manda esperar; Corta e vemos Nargess, que aguarda pela amiga impaciente. A câmera faz um movimento circular em torno dela, a iluminação é natural e focaliza o rosto de Nargess em close-up de

uma forma bastante idealista. Sua expressão é de preocupação, misturada ao um ar quase infantil, ingênuo.

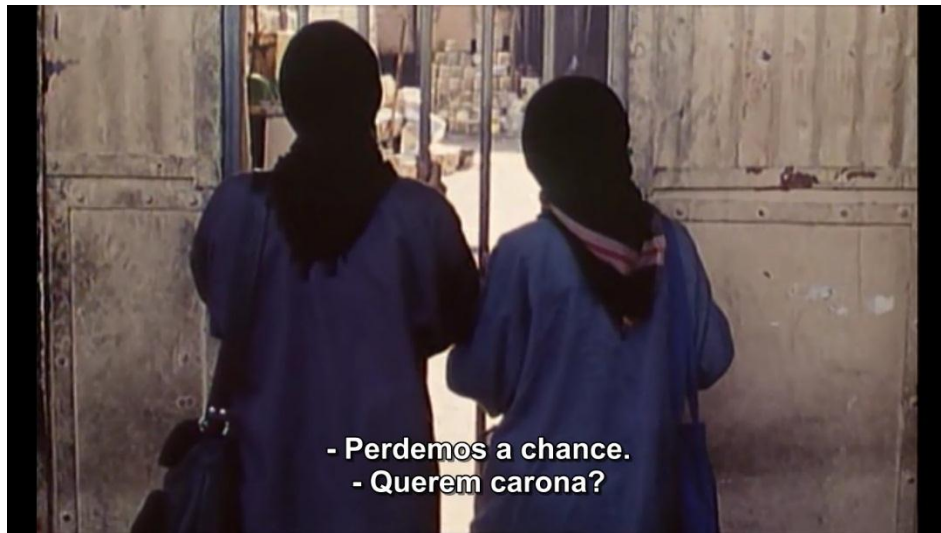


Imagem 48: Um homem oferece carona; Arezoo fica furiosa. A cena é filmada em plano médio



Imagem 49: Close-up e iluminação natural no rosto de Nargess: intenção de realismo.

Temos aqui mais uma longa tomada circular, onde Arezoo sob mais um lance de escada, até desaparecer por uma porta com um homem. Nargess a espera, observando atentamente o cotidiano do mercado. Ao sair para rua, com uma sensação de encantamento, Nargess vê uma banda tipicamente iraniana passar: é a primeira vez que ouvimos música no filme, e Jafar a faz de forma totalmente diegética, uma vez que a obra não possui trilha sonora. Também pela primeira vez no filme Nargess esboça um sorriso. É a única mulher a fazê-lo em “O Círculo”.



Imagem 50: Arezoo conversa com um estranho. Tomada circular.



Imagem 51: A banda toca na rua, o som é diegético

Um caminhão da polícia passa pelo local, quebrando a mágica proporcionada pela banda de rua e alterando novamente a expressão facial de Nargess. A mulher está claramente aterrorizada.

Ao contrário dos homens que aparecem no filme (motoristas, passantes, comerciantes, provocadores, policiais, etc.) quando vemos uma mulher figurante em cena no espaço público, o conceito de purdah utilizado anteriormente vem à tona: num jogo de visibilidade/invisibilidade o xador negro parece as igualar; o rosto dessas mulheres quase nunca é mostrado. (Um dos motivos pelos quais as mulheres transeuntes podem não mostrar o rosto são os rígidos códigos que paramentam as representações humanas no islã).



Imagem 52: o conceito de purdah, visibilidade/invisibilidade.

Arezoo então reaparece e surpreende Nargess, que estava admirando algumas vitrines pela rua. Arezoo questiona porque a amiga sumiu e Nargess diz que ela demorou, e por isso saiu. Arezoo diz então que conseguiu dinheiro. Quando Nargess pergunta de quem ele veio, se foi de algum parente, Arezoo visivelmente envergonhada, diz que sim, mesmo a imagem nos mostrando uma coisa e a fala outra; Arezoo se esquivava das perguntas de Nargess e temos mais um corte.



Imagem 53:por que saiu”? A câmera se aproxima das duas, criando uma sensação de intimidade



Imagem 54:Arezoo consegue o dinheiro



Imagem 55: Nargess questiona quem deu o dinheiro a Arezoo



Imagem 56: Era um parente? As relações entre gêneros só são lícitas entre parentes



Imagem 57: Finalmente diz que ele era seu parente..

Nargess pergunta a Arezoo se ela conseguiu fumar. A resposta é negativa. O cigarro aparece como um elemento que mede as liberdades das mulheres: em todas as seqüências uma das personagens quer fumar, mas de fato não conseguem.



Imagem 58: Arezoo não conseguiu fumar em nenhuma cena do filme.

As duas agora estão esperando um ônibus para ir à rodoviária. Arezoo entrega todo o dinheiro que conseguiu à Nargess, que pergunta se a amiga não vai seguir com ela; Arezoo diz que não vai, que não pode ir. Nargess então se lembra das promessas

que as duas fizeram de ver o paraíso juntas. Arezoo se esquivava da amiga, lhe dá instruções e dois beijos na bochecha. Nargess ainda tenta convencer Arezoo, em vão. Num ato de extrema coragem, Arezoo convence Nargess de seguir seu caminho, deixando tudo o que ela tem com a companheira. Temos uma extrema de grande profundidade e sensibilidade, depois que Arezoo sacrificou-se para conseguir o dinheiro (há indícios que ela se prostituiu, pela tensão envolvida entre ela e o homem misterioso, mas não há confirmação de seus atos).

Jafar pode indicar um círculo de sofrimento, mas há aqui elementos de um círculo de amizade, irmandade e sororidade dessas mulheres para com elas mesmas. Arezoo continua declinando do pedido da amiga de ir para Raziliq, quando dá uma resposta formidável e triste: Não pode ir porque tem medo de não ser aceita.

Pela primeira vez sabemos sobre o passado delas: estavam presas. Arezoo comenta que nos dois anos em que estava na prisão ninguém foi vê-la; é revelado por Nargess que Arezoo tem um filho. Ela não sabe se ele está vivo ou morto e prefere poupá-lo de ver a humilhação de ver a mãe. E diz que não vai para Raziliq por não suportar descobrir que o paraíso não existe.

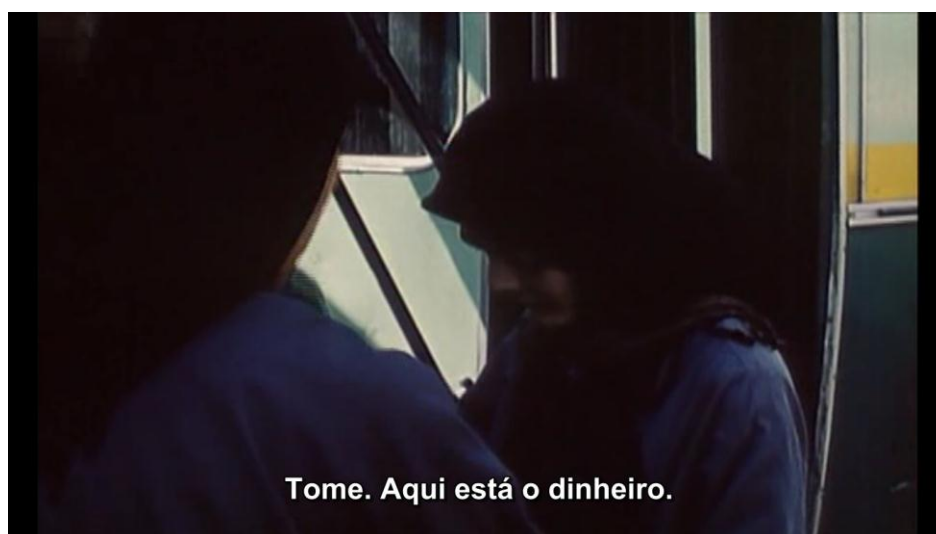


Imagem 59: Arezoo entrega o dinheiro à Nargess



Imagem 60: Arezzo diz a Nargess que não vai com ela.



Imagem 61: Nargess tenta lembrar a amiga da promessa que fizeram



Imagem 62: Nargess insiste. Plano Aberto



Imagem 63: Nargess tenta convencer a amiga. Close-up das duas. O ângulo da câmera sugere proximidade.



Imagem 64: o Medo se faz presente em quase todas as cenas das duas.



Imagem 65: Aqui temos a revelação de que elas estavam presas.

Nargess embarca em um ônibus a caminho da rodoviária, com um triste semblante por deixar a amiga. Corta e vemos Nargess já na rodoviária, pedindo informações sobre como comprar uma passagem. Uma longa sequência da rodoviária então é apresentada: Nargess chega ao guichê e pede uma passagem para Sarab. O atendente informa que é o último ônibus e que não há poltronas disponíveis. Nargess pede que ele verifique com atenção, pois ela tem pressa; o homem diz que as últimas poltronas estão disponíveis e pergunta seu nome e sua idade. Nargess responde

amigavelmente, dizendo ainda que está sem a carteira de identidade que os estudantes utilizam no Irã. Ele diz então que não pode vender-lhe uma passagem, porque não se pode vender passagens para mulheres sozinhas e sem identidade. Ele é enfático ao dizer que não lhe venderá um acento a menos que ela está com um documento ou acompanhada. Nargess implora e depois de muito negociar, o homem acredita que ela é uma estudante e vende a passagem a ela.



Imagem 66: Nargess procura pela passagem



Imagem 67: O homem diz que não pode vender passagens a mulheres sozinhas;



Imagem 68: Quando ele solicita a identidade, Nargess diz que não está com ela.

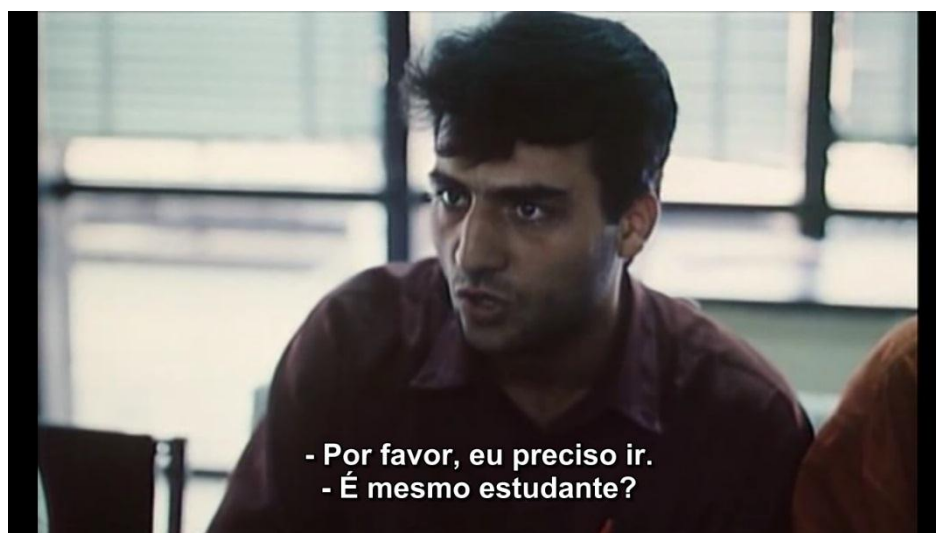


Imagem 69: Depois de muito implorar, o homem acredita (ou não) que Nargess é estudante e lhe vende uma passagem

Finalmente Nargess compra a passagem e segue em direção à plataforma. Ela avista o ônibus, chega a entrar, mas retorna a estação para comprar algo. Seu desejo é uma camisa masculina, e em uma loja, ela pede ao atendente para que lhe mostre alguma. Ele mostra então uma camisa de “Noivo”. Quando perguntada do tamanho, ela diz que é para alguém de aproximadamente vinte anos. Há um indício que Nargess deixou alguém quando foi para a prisão e que pretende encontrá-lo em seu paraíso particular. O vendedor continua especulando sobre o possível namorado de Nargess quando um homem, vestido com uma farda do exército entra na loja. O vendedor pergunta então se o namorado se parece com aquele rapaz; constrangida, Nargess abaixa a cabeça, enquanto o vendedor mede a camisa no corpo do jovem soldado. Ele sorri para ela; ela compra a camisa.

Não há cortes entre a saída de Nargess e o seu retorno para a plataforma. Ela corre para chegar ao ônibus (numa linda cena onde o seu xador negro esvoaça-se) e vê, pela janela da rodoviária, que o seu ônibus está sendo revistado pela guarda revolucionária. Ela tenta se esconder na administração do prédio (onde temos mais um caso de música diegética, o funcionário da estação está ouvindo rádio). Entre portas, pessoas trabalhando e crianças chorando, Nargess pergunta se alguém pode ajudá-la e procura por Arezoo. Sem sucesso, volta correndo para o centro da cidade.



Imagem 70: Nargess constrangida



Imagem 71: O vendedor pergunta se o namorado de Nargess é como o soldado que entrou na loja



Imagem 72: O soldado em segundo plano



Imagem 73: Nargess correndo para pegar o ônibus: plano sequência em plano aberto. Xador esvoaçante, contrastando com as cortinas da rodoviária

Corta e Nargess volta a procurar por Abdullah na banca de jornais. Ela é informada o jovem que trabalha na banca que na verdade ela deseja encontrar Pari, a filha de Abdullah. Ela consegue o endereço de Pari e vai em busca dela. Numa rua estreita está a casa de Pari; ela toca a campainha e pergunta pela amiga, informando o pai dela que elas saíram da prisão naquele dia. Abdullah pergunta então se ela foi até a banca. Diante da afirmação, Abdullah a chama de vagabunda e diz que “eles” não deviam ter deixado ela sair. Num ataque extremamente violento, Abdullah a expulsa aos berros, dizendo que o lugar dela é a prisão. E mais: que para ela, Pari está morta. Essa sequência é filmada em plano aberto, com a câmera atrás de Nargess. É um plano de ambientação, com a figura humana ocupando o espaço central da cena.

Após a expulsão de Nargess, ouvimos uma conversa dentro da casa de Pari (com Som On, sem as imagens do que está acontecendo em seu interior). Percebemos que um homem está conversando com Pari, dizendo que sua vida não será fácil. A cena mostra Nargess se distanciando, sumindo da tela, quando uma moto em alta velocidade quase a atropela. A moto por fim estaciona em frente à casa de Pari e dois homens descem, chamando pelo pai. São os irmãos de Pari, que violentamente a expulsam de casa. Os dois entram e temos apenas as vozes dentro da residência. Muitos gritos masculinos discutem o destino da mulher, até que a porta se abre ela é arremessada para fora. Pari corre, e uma garotinha sai da casa

carregando uma bolsa para lhe entregar. É a irmã de Pari. A garota diz que a mãe pediu que ela levasse as suas coisas e seus cigarros. São às únicas que lhe prestam socorro. A irmã ainda lhe dá dinheiro, para que consiga sobreviver mais um dia, num ato de solidariedade e companheirismo feminino.



Imagem 74: Nargess vai em busca de Pari



Imagem 75: O pai de Pari abre a porta; plano aberto e câmera fixa

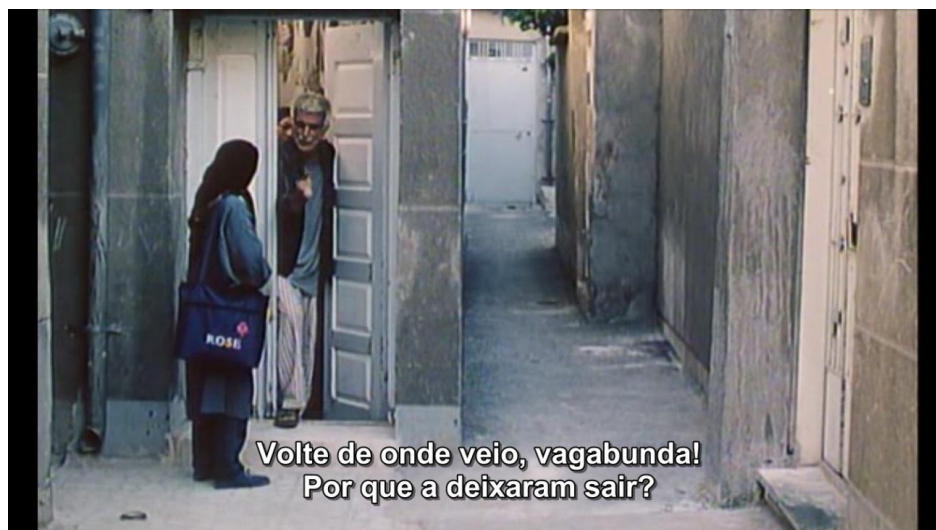


Imagem 76: A agressão verbal do pai de Pari.

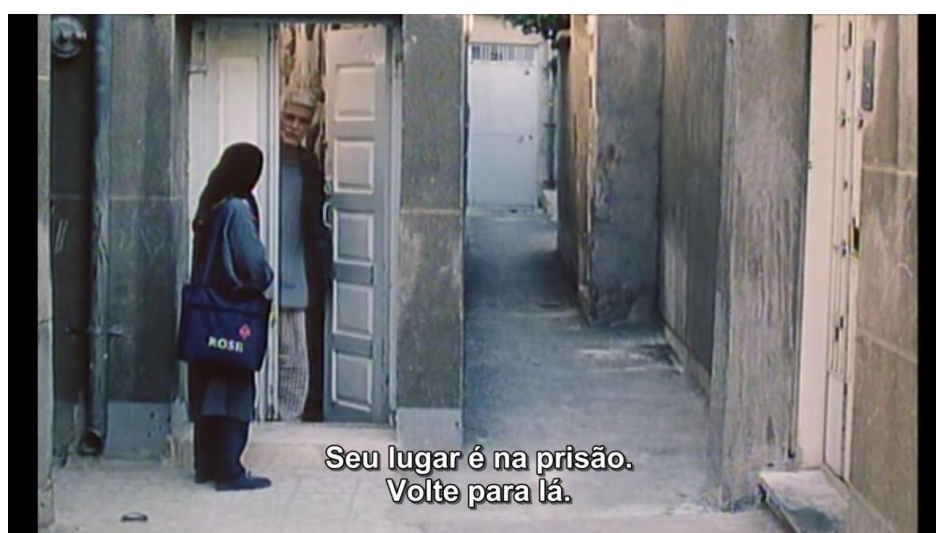


Imagem 77: "Seu lugar é na Prisão"



Imagem 78: Os irmãos de Pari quase atropelam Arezzo com a moto



Imagem 79: os irmãos de Pari chegam à casa do Pai. Nota-se que a câmera continua no mesmo local;



Imagem 80: Pari é expulsa de casa.

3.7.4 O aborto

Pari entra num táxi e pede para ir ao círculo (talvez alguma referência ao título). Num close-up, o diretor nos revela uma aparência cansada e triste. Ela então pede ao motorista que siga para o cinema Morad.

Corta para a chegada de Pari ao cinema. Logo na entrada, ela passa mal e vomita. Uma senhora a ajuda a levantar (a conexão de uma rede de mulheres que se ajudam durante o filme é muito forte). Pari entra no cinema e pede para falar com uma funcionária: Monir, que trabalha no guichê de vendas de ingressos. Ao encontrá-la, uma grade separa as duas. Mais uma alusão ao mundo da prisão, referência que se faz presente em vários momentos do filme. Ela então entra na cabine e Monir pergunta quando ela foi solta. Pari responde que naquele dia. Monir questiona se não era para ela ter saído da prisão há oito meses; Pari diz que sim, que foi solta e presa novamente, sob algumas novas acusações (em nenhum dos casos sabemos o motivo da prisão das mulheres). Pari diz ainda que tem uma ficha e tanto.

Temos então um novo elemento na trama: Pari diz que não foi solta, mas que fugiu com um grupo de mulheres (logo a conexão com Maede, Arezoo e Nargess). Aqui fica claro o medo e o desconforto que as detentas sentiam ao se encontrarem com a polícia ou a guarda revolucionária. Perguntada sobre o motivo da fuga, Pari

revela que precisa fazer algo e que procura por outra mulher que estava presa com elas, Elham. Pari pergunta à Monir se Elham ainda trabalha no hospital e pede que a amiga a leve até lá. Nessa sequência, temos uma interessante cena na qual a segunda mulher do marido de Monir aparece de costas, num close onde suas vestimentas cobrem a câmera e não vemos mais Monir e Pari.

Sobre a segunda mulher do marido, Monir diz que ficou sabendo de sua existência quando deixou a prisão; que sua filha tinha medo dela e se escondia atrás da estranha, mas que agora que ela a conhece, sabe que é uma boa mulher, que cuidou dos seus filhos durante os quatro anos em que esteve na prisão.

Corta e temos a cena das três mulheres em um carro. A conversa gira em torno do companheiro de Pari, que também estava preso. Monir questiona quando ele sairá da cadeia, mas Pari, triste, informa que ele foi executado. Sobre a pergunta se ela nunca mais o viu, Pari responde: “Eles nos deram uma última noite juntos”. A sequência do carro é bastante empoderadora, onde as três mulheres estão conduzindo seu próprio caminho.

E Monir e a segunda esposa deixam Pari no hospital. Monir tenta dar dinheiro à amiga, em mais uma cena de ajuda e solidariedade. Pari se recusa e entra no hospital, dizendo que a ama muito.

Corta e vemos Pari chamando por Elham. A cena é em close-up. Pari sobe as escadas, mas é abordada por uma funcionária que a pede para utilizar o xador. Pari não tem um, mas a mulher reitera que é obrigatório. Dada a urgência nas expressões e falas de Pari, a funcionária lhe empresta um xador.

Pari encontra Elham e a parabeniza pelo casamento. Num vestiário de mulheres, Elham diz a Pari que não tem contato com a família desde que casou. Pari então lhe pergunta se ela está feliz; Elham diz que sim, muito. Deu sorte ao encontrar um marido após as desgraças que se acometeram em sua vida. Ela diz ainda que o marido não sabe sobre o seu passado e tem medo que sua família descubra. Vemos então uma cena de Elham arrumando o xador branco do hospital no espelho, enquanto a câmera foca em Pari, sentada.

Um homem, provavelmente o marido de Elham a chama na porta e pergunta se ela está sozinha. Apreensiva, ela responde que sim. Ele diz para ela não demorar.

Ela então diz a Pari para aguardar ali. Pari diz que precisa de ajuda porque está grávida.

Elham, obviamente cientes das consequências daquele ato, diz a Pari que ela não é casada. Pari diz, que por esse motivo, precisa fazer um aborto. Ela está grávida de quatro meses, o companheiro morreu e ela está sozinha e desesperada. Pari implora pela ajuda de Elham.

Elham pede que Pari espere. Pari, chorando, não consegue disfarçar o nervosismo; vai à procura de Elham no consultório de seu marido. Elham diz que ela não pode ficar ali, que o marido não pode vê-la. Enquanto Pari espera por Elham, o corpo de uma moça passa numa maca e a mãe grita desesperada que a filha está morta. Uma suicida, se ouve nos corredores. Uma enfermeira chega a comentar que se sobreviver, será um escândalo familiar. Quais os motivos do suicídio? Não sabemos.

Corta e vemos Pari sentada, aguardando no vestiário. Elham aparece com uma bandeja, levando o jantar para a amiga. O plano é americano, filmando dos joelhos para cima. Elham diz a Pari que não pode ajudá-la, por mais que conheça os médicos do hospital. Ninguém jamais aceitaria fazer um aborto naquelas condições: grávida de quatro meses, primeira gravidez, sem autorização do pai. Ninguém pode ajudá-la. Ainda na sequência, Pari tira um cigarro da carteira. Elham avisa que é proibido fumar ali. Pari olha para o cigarro apagado, dizendo que desejou fumar o dia todo, mas que não pode. Elham tenta lhe dar dinheiro, o que leva Pari a ficar irritada. Um clima de tensão é visível entre elas.

Corta e vemos Pari andando sozinha por um beco. Ela tenta usar um telefone público; ouvimos música de algum estabelecimento. Pari se vira e vê que há dois policiais da guarda revolucionaria atrás dela. Com medo, ela se vira e tenta sair da cabine. O policial então a aborda, pedindo um trocando e que ela faça uma ligação para ele. Ela aceita e faz a ligação, temerosa que eles descubram os seus segredos. O policial então fala com a amante, que é casada e tem dois filhos. Pari ouve a conversa e novamente passa mal na rua. Em segundo plano, vemos uma criança passar com a mãe. O policial tenta ajudar Pari, que segue seu caminho.



Imagem 81: A irmã de Pari leva a sua bolsa à ela, seguindo pedido da mãe



Imagem 82: Pari e Monir: Mais uma referência à prisão



Imagem 83: Pari comenta sobre sua ficha policial. Nota-se que a angulação da câmera, que tenta focar as duas por entre as grades



Imagem 84: Monir pergunta à Pari quanto tempo falta ao companheiro dela. A cena das três é em close-up.



Imagem 85: Pari diz que ele foi executado. A iluminação é feita por traz, como se um carro iluminasse às três



Imagem 86: Pari chega ao Hospital e pergunta por Elham, sua amiga da prisão



Imagem 87: A funcionária do hospital lembra Pari da obrigação do uso do xador



Imagem 88: Pari encontra Elham. Mais uma vez, o conceito de Purdah se releva: Mal dá pra ver o rosto das duas



Imagem 89: Pari pede a ajuda de Elham. Mais um plano-sequência é estabelecido



Imagem 90: Ela revela que está grávida



Imagem 91: Pari diz a amiga que precisa fazer um aborto; a tensão entre as duas é visível pelo rosto angustiado de Pari



Imagem 92: Ela relewa que não conseguiu ajuda porque todos querem permissão de seu marido.



Imagem 93: enquanto Pari espera Elham retornar, uma moça chega ao hospital. A suspeita é que ela tem tentado suicídio. A história não está conectada às outras, mas é mais indicio do ciclo de sofrimento proposto por Jafar Panahi



Imagem 94: Elham recusa o pedido de ajuda de Pari, pela complexidade da ação.



Imagem 95: Um aborto numa gravidez tão avançada é expressamente proibido pelo Islã.



Imagem 96: Sobretudo se não tiver permissão do pai. O plano é americano, mostrando as duas dos joelhos para cima.

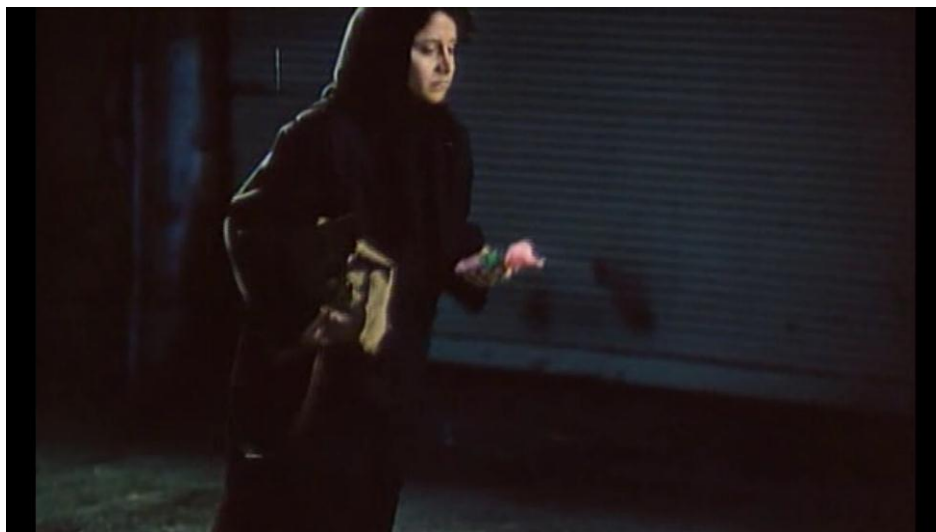


Imagem 97: Para então vai embora quando vê a boneca de uma criança cair na rua. A sequência é bem escura, como se a iluminação fosse feita apenas com os postes de luz.

3.7.5 O abandono

Pari vê a menina que passou com mãe derrubar uma boneca na rua e vai atrás delas para devolver. Pari pergunta a mãe se há algum hotel nas redondezas; mulher aponta um a frente e Pari sai em direção a ele. No interior do hotel, há policiais de guarda revolucionária checando a lista de hóspedes. Pari então se esconde. Do seu esconderijo na rua, Pari vê a garotinha sozinha com sua boneca e uma mala. A mãe a abandonou.

O abandono da menina caracteriza umas das sequências mais emblemáticas do filme. A garota é deixada na rua, assustada e chorando. É interessante pensar essa cena pela ótica dos não-atores e da utilização de mais uma criança por Jafar Panahi, no intuito de desenvolver naturalidades.

Pari conversa com a menina, que não sabe onde sua mãe está; A mulher então se propõe a procurar pela mãe com ela. Um vendedor aparece para confortar a menina, quando Pari vê a mãe atrás de um carro.

Pari vai ao encontro da mãe da menina, que pede um cigarro. Pari fornece o cigarro a ela, mas nenhuma das duas tem fogo para acendê-lo (até o momento nenhum cigarro foi aceso por uma mulher em cena). A mãe confia a Pari que espera que

uma boa família acolha sua filha. Ela diz estar com o coração partido, e que essa é a terceira vez que ela tenta abandoná-la, mas sempre volta atrás. O diálogo, franco, aborda as dificuldades de uma mãe e o futuro da criança.

Corta e vemos o senhor guiar a garota em direção aos policiais. As duas mulheres ficam observando por entre os carros. Pari questiona os motivos da mulher, perguntando como ela pode fazer aquilo. A mãe então diz que elas não são diferentes, uma vez que ela percebeu que Pari não entrou no hotel devido à presença da polícia. “Sem homens, não se pode ir a lugar algum”, diz a mãe. Pari, como se concordasse, sai correndo ao avistar uma viatura, que leva a menina embora.



Imagem 98: Pari entrega a boneca a criança e pergunta se há algum hotel por perto. O plano é médio.

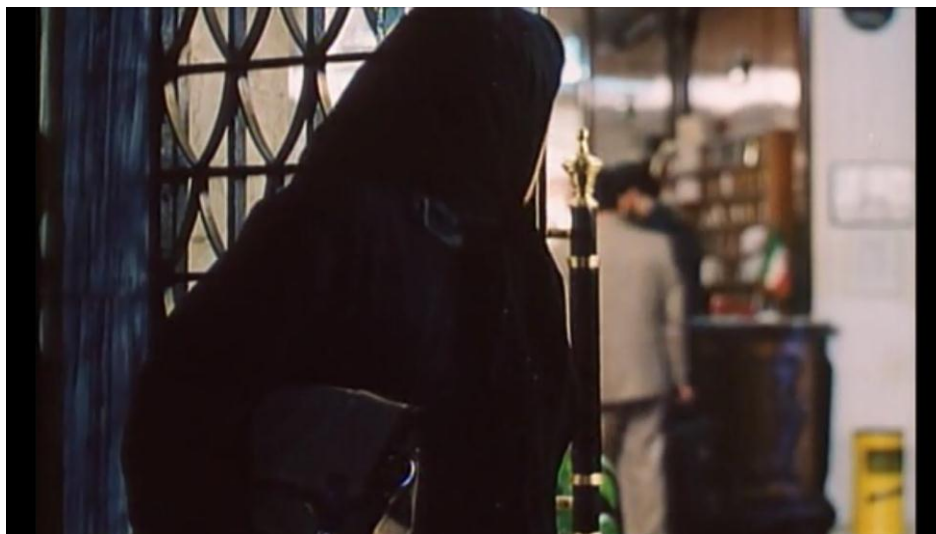


Imagem 99: Quando chega ao hotel, Pari percebe a presença da guarda revolucionária e se esconde. Vemos a guarda em segundo plano.



Imagem 100: Pelo ponto de vista de Pari, vemos a menina sozinha na rua.



Imagem 101: Pari pergunta pela mãe da garota e percebe que ela foi abandonada, pois encontra sua pequena mochila ao lado dela.



Imagem 102: A criança chora em close-up. O realismo da cena é marcante pela expressão da jovem menina.



Imagem 103: Pelo ponto de vista de Pari, vemos a mãe da garota se esconder atrás dos carros



Imagem 104: A câmera se aproxima da mãe lentamente, criando uma sensação de intimidade e quase empatia pela mãe. Ela pede um cigarro a pari, mas nenhuma tem fogo. Mais uma mulher que não consegue fumar.



Imagem 105: As duas observam a guarda revolucionaria levar a criança e fogem.

3.7.6 Uma carona para lugar nenhum

Corta para a mãe da garota saindo de uma cabine telefônica. Ela vaga sozinhas pelas ruas escuras da cidade, à noite. Um homem então buzina para ela, perguntando se ela deseja uma carona. Assustada, ela aperta o passo, mas parece pensar na proposta. Não vemos o carro ainda, mas o rádio está ligado. Ela hesita, mas aceita entrar no carro, cabisbaixa.

Uma longa sequência de silêncio incomodo e pesado se inicia. O silêncio só é quebrado quando a mulher avista uma patrulha a frente. Ela já sabe que está encrencada por estar num carro com um homem que não é seu marido, nem da sua família. Ela pede que ele diga que ele é seu marido. Corta e vemos o rosto do motorista pela primeira vez. A mulher está desesperada. Ele diz que o furgão da polícia já está chegando para levá-la. O homem sai do carro para falar com os guardas da patrulha, e percebe-se então que ele é um policial infiltrado.

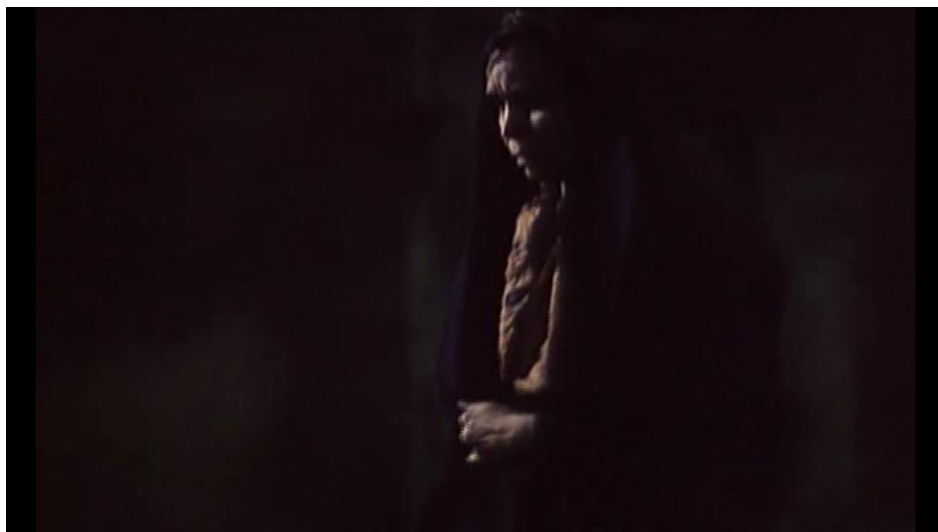


Imagem 106: A mãe caminha pela rua escura. Quase não há iluminação



Imagem 107: um homem buzina e oferece carona. Ela hesita, mas entra no carro. Sequência em close-up.

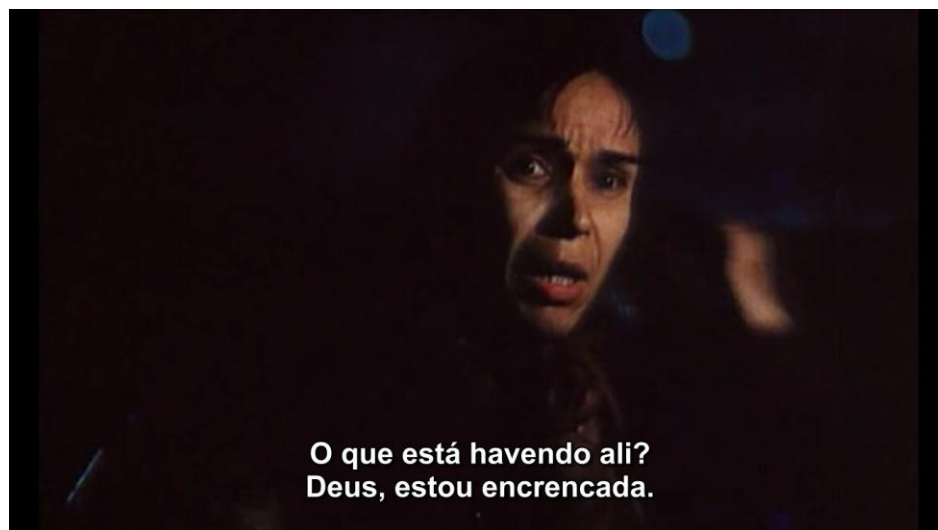


Imagem 108: Após um longo silêncio, a mulher avista uma patrulha; ela sabe, desde o primeiro momento, que enfrentará problemas por estar em um carro com um homem que não é de sua família.



Imagem 109: Ela implora para que ele diga que são parentes. Cena em close-up com câmera na mão no operador.

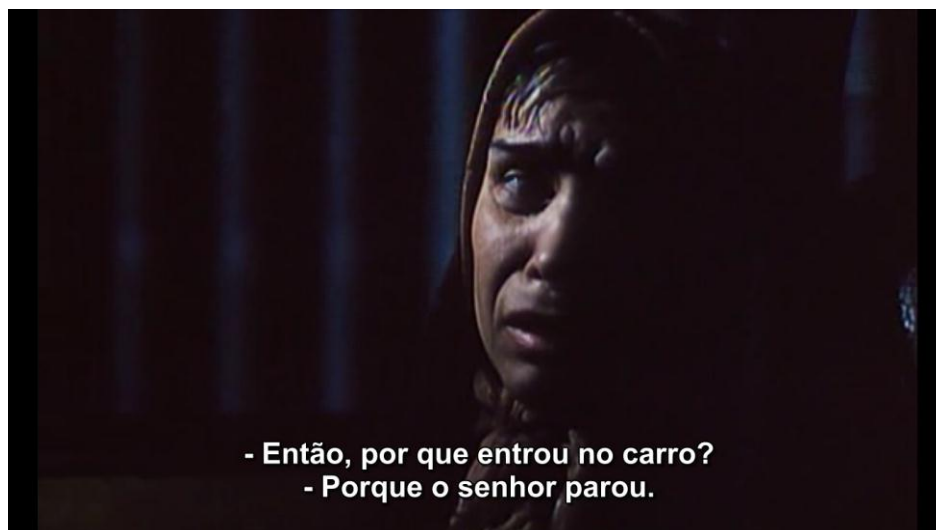


Imagem 110: O homem a culpa por entrar no carro. O medo é visível em seu rosto

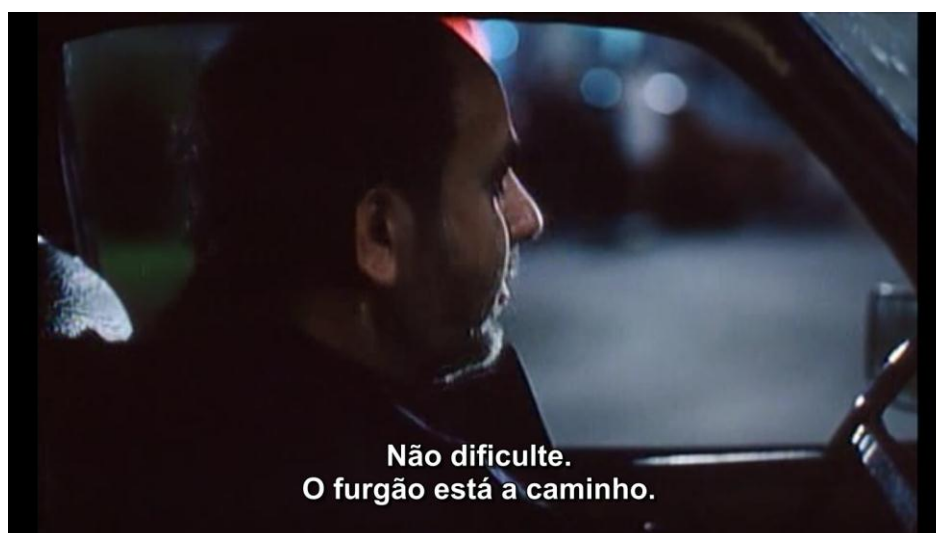


Imagem 111: vemos o rosto do motorista. Ele é um policial disfarçado e parou para resolver outra ocorrência.

3.7.7 Vai pagar as contas, querido?

Quando o homem se aproxima para falar com os outros policiais, vemos uma mulher encostada no carro: a maquiagem é forte, os cabelos meio soltos sob o hijab.

Ela não usa xador. O homem então pergunta a ela porque ela entrou num carro com um desconhecido. A resposta, magnífica, é: “Vai pagar as contas, querido?”. Ela desafia o homem com petulância, não se importando com as consequências; ela sabe que não irá se livrar.

O homem ordena que ela jogue o chiclete fora e arrume o lenço; ela é claramente uma prostituta que está aguardando a chegada do furgão da polícia. O homem que estava com a prostituta tenta toda a sorte de argumentos para ser liberado. Apela para a mulher, as filhas, a dignidade. Corta e vemos a mãe da garotinha, que esperava no carro, fugir. A prostituta vê, faz um gesto para ela, mas não entrega a mulher as autoridades. Vemos então a mãe sumir num beco escuro.

Corta e vemos muitos carros passar, ao som de buzinas frenéticas. Um comboio de casamento está passando, com os noivos dentro do carro. A prostituta olha a noiva com um misto de inveja, desdém e piedade.

O homem que estava com a prostituta consegue ser liberado para voltar para casa. Ela obviamente não. Em close, ela leva a culpa por tê-lo colocado em tamanho confusão, enquanto o olha com absoluto desprezo.

A jovem prostituta aguarda o furgão da polícia. Um oficial grita para que ela entre no veículo. Há apenas homens lá dentro; Sua expressão é de resistência e resignação. Uma conversa informal entre os homens se inicia, quando um deles começa a cantar. Num close da prostituta, e numa cena emblemática, ela acende um cigarro. É a primeira vez no filme que uma mulher consegue fumar. Fica claro aqui que só a prostituta consegue fazê-lo; o cigarro fica aceso por um breve segundo até que o policial a manda apagar. Um dos presos dá um cigarro ao policial, que o acende. Um mundo de dominação masculina, onde os homens são livres e as mulheres estão presas.

A prostituta então, em posição de revolta, volta a acender o cigarro, dessa vez fumando a valer, numa postura digna e forte, enquanto contempla seu destino através dos vidros do furgão.



Imagem 112:: Aqui vemos o rosto da prostituta. Maquiagem forte, lenço caído e uma posição de enfiamento e resistência ao policial

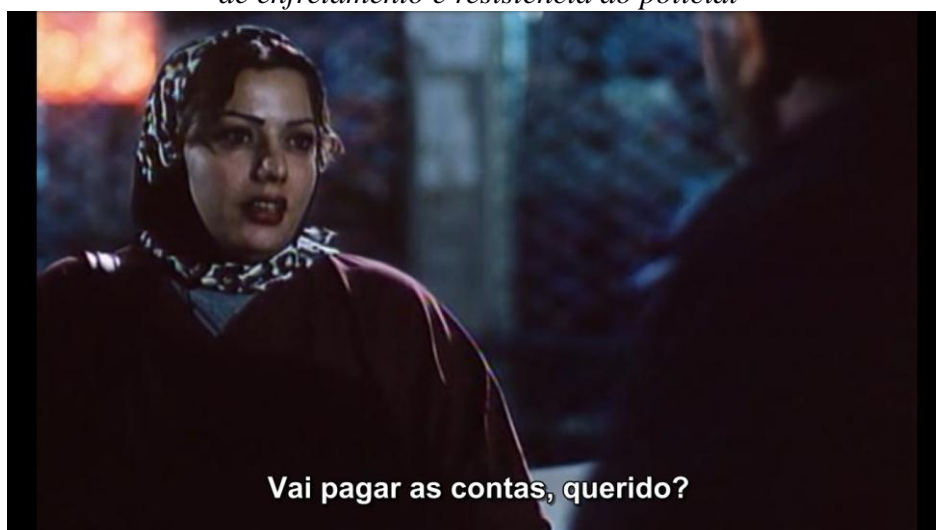


Imagem 113: Quando perguntada sobre o motivo de ter entrado no carro, a resposta, magnífica: Vai pagar as contas, querido? A cena é em close-up



Imagem 114: o homem ordena que ela jogue o chiclete for a e arrume o lenço: mais uma vez a vestimenta tem papel de destaque.



Imagem 115: no furgão a caminho da prisão, a mulher acende o primeiro cigarro do filme, numa posição de absoluta desobediência e resistência.

3.7.8 Cena Final: Quem é Solmaz Gholami?

A prostituta entra numa cela; vemos uma portinhola, idêntica à do início do filme, no hospital. Ela olha em volta, na cela escura, com janelinhas gradadas. Ela se

vira, e lentamente, numa tomada circular, vemos outras mulheres na cela, entre elas Arezoo, Maede, Nargess e Pari; A portinhola está aberta e vemos que o policial recebeu uma ligação: ele vai até a portinhola e grita “Quem é Solmaz Gholami?” Nós sabemos quem é: trata-se da mulher que deu à luz a uma garota e iniciou o círculo. Agora o círculo está completo.

Um círculo de prisão para as mulheres iranianas.



Imagem 116: A prostituta entra na prisão: vemos uma portinhola similar à do começo do filme, no hospital.



Imagem 117: A prostituta olha ao redor da cela, numa toma circular, em plano médio



Imagem 118: Na escuridão, vemos o rosto de Pari, Arezzo e Nargess. A cena é bem escura, os rostos são levemente iluminados quando a câmera passa por eles.



Imagem 119: Quem é Solmaz Gholami? Como sabemos, a moça em questão deu a luz à uma menina no começo do filme.

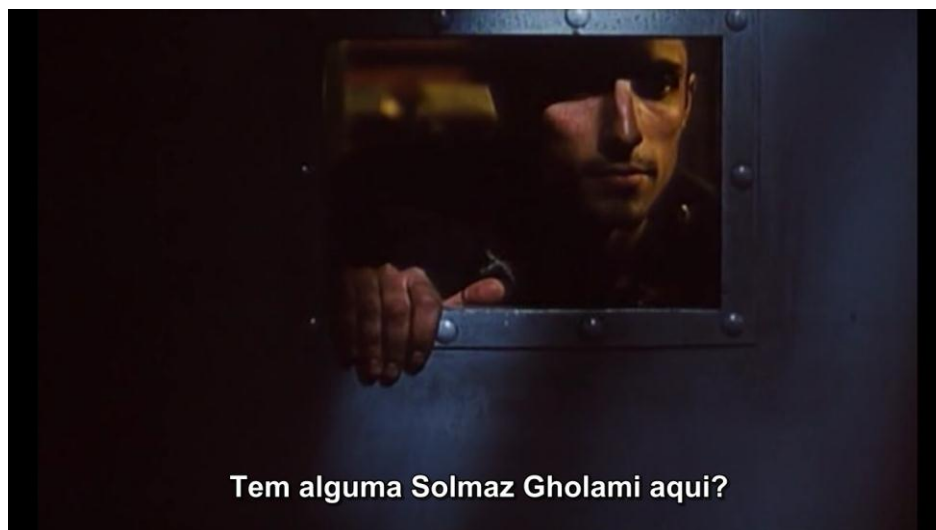


Imagem 120:Ele insiste na pergunta: Temos mais um close-up pela portinhola

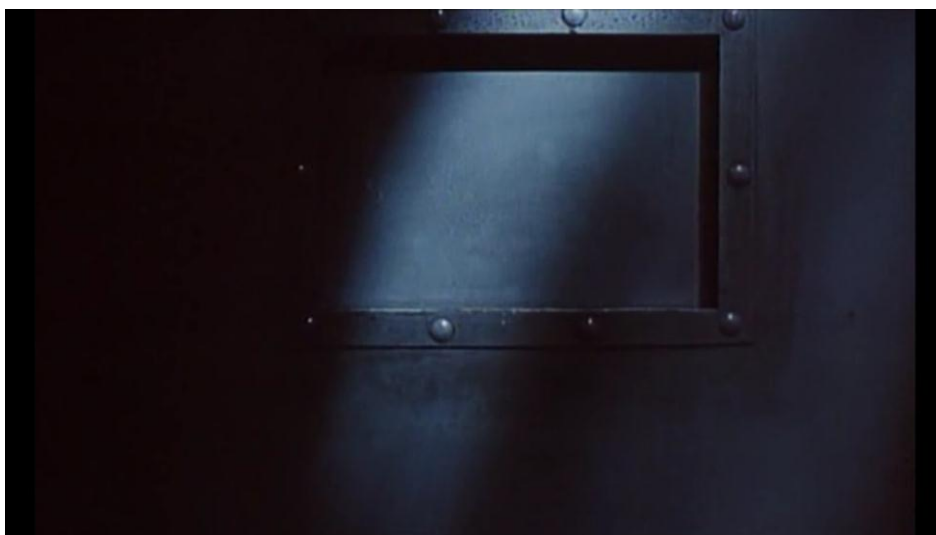


Imagem 121:A portinhola se fecha e o ciclo é finalizado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em minha opinião, a história é feita por homens e mulheres, e do mesmo modo ela também pode ser desfeita e reescrita, sempre com vários silêncios e elisões, sempre com formas impostas e desfiguramentos tolerados, de modo que o “nosso” Leste e o “nosso” Oriente, possa ser dirigido e possuído por nós. (SAID, 2010, p.39)

Como demonstrado nessa pesquisa com a análise do filme “*O Círculo*”, de Jafar Panahi, fica claro a complexidade da cinematografia iraniana e sua relação com a figuração da mulher. Um cinema de prática social, que com especificidades e códigos rígidos, mas que floresce e consegue ser realizado de forma esplendorosa.

É possível também avaliar que o cinema pós-revolucionário alterou as estruturas vigentes no que diz respeito às artes, ao cinema e a própria imagem da mulher. Se no período da ditadura do Xá Reza Pahlevi a mulher era retratada como prostituta, ou como um forte apelo ocidentalizante (com roupas, maquiagem, erotismo, etc.) temos no período pós revolucionário as políticas foram revistas. Num primeiro momento, não se sabe ao certo como retratá-la (por conta da Xaria, que rege todas as políticas da vida social); Depois, com os incentivos do novo governo de criar um cinema islamicamente correto, figura-se a mulher como um dos símbolos da revolução, com o xador negro, ou o hijab (obrigatórios em qualquer cena). Então após as configurações, os acertos e as estratégias dos cineastas, às mulheres passam a ser temas dos filmes, como apontei em diversas obras de diretores iranianos.

É interesse pensar, as escolhas, conscientes ou inconscientes que levaram Jafar Panahi a dirigir “*O Círculo*”, um filme onde ele emprega a sua visão sobre a vida das mulheres iranianas. Acredito, contudo, que só o fato das atrizes aceitarem a fazer esse filme como um ato de intervenção social, que trata de temas ainda polêmicos nos Irã, porém absolutamente universais como aborto, prisão, prostituição já é muito significativo. Obviamente, deve-se levar em consideração que o filme é o olhar do diretor sobre a sociedade em que vive, passível de críticas e contradições. Mas é importante analisar também que, apesar de nunca exibido formalmente no Irã, o filme conseguiu ser realizado.

As mudanças estruturais na narrativa de Jafar, que começou a carreira com o *Balão Branco*, são visíveis. Nessa obra, o percurso minimalista e intimista do diretor se apresenta sob a ótica de uma jornada fantástica, na qual uma garota tenta sobreviver num mundo adulto; em *O Espelho*, apesar de as mudanças que procuram direcionar o olhar do espectador para o mundo do cinema, o mesmo cenário infantil está inserido. Já em *O Círculo*, essa estrutura é quebrada, e o foco são as mulheres, que enfrentam diversos problemas no cotidiano da cidade de Teerã.

Acredito que o maior desafio desta pesquisa foi não estereotipar as mulheres iranianas, que vivem sob outra lógica de mundo e que são ativas em sua sociedade, uma vez que o Irã, no contexto do mundo islâmico, é um dos países em que a condição da vida das mulheres melhorou (elas estão nas universidades, nos cargos públicos, em empregos formais, etc.). Obviamente, não pretendo aqui fazer um relativismo cultural de forma a não enxergar os problemas vividos na República Islâmica do Irã. Mas com as leituras advindas de feministas islâmicas, é possível verificar que o machismo, a violência contra a mulher e a misógina são problemas históricos, situados, não encontrados em apenas uma religião ou outra; Jafar explora a representação de mulheres fortes, em vários âmbitos, porém enfraquecidas pelo sistema de opressão patriarcal do Irã.

Verificou-se também, no caso específico do cinema iraniano pós revolucionário, a única tentativa consistente em todo o mundo de se criar um cinema com bases islâmicas sólidas; E se pensarmos esse mesmo cinema como uma prática social, veremos que as estruturas conseguem ser quebradas, burladas.

Os tipos de questionamento que me levaram a analisar este filme em particular são diversos: um filme progressista em um período bastante reacionário, a utilização da mulher como um gatilho para explicitar vivências e particularidades de uma realidade que ainda está se firmando, se levarmos em conta que a Revolução se deu em 1979; Perceber as implicações que estão relacionadas ao uso do véu em um país onde a vestimenta é obrigatória é muito mais complicado do que em países ou comunidades onde muitas mulheres “*tiverem o poder de optar*”. Porém, o que se vê nesse filme é que o véu não cobre pensamento.

O Círculo não tem uma protagonista; são várias histórias de mulheres que se intercalam formando uma rede ora de sofrimento, ora de resistência. O filme não se

restringe a formatos genéricos preestabelecidos: sua estrutura circular nos permite um novo olhar sobre o outro, sobre o desconhecido. A empatia para com essas mulheres que estão numa luta diária desde o nascimento é bastante contundente.

O interessante em *O Círculo* é que não é a religião que está em jogo: é um reconhecimento da própria existência dessas mulheres, de sua própria identidade. Alá, por exemplo, não é citado em nenhum momento; também não temos a presença de nenhuma figura de contexto religioso. A representação da mulher está no caráter humano das relações que as cerceiam, com vícios, erros e desvios de percurso.

Não me espanta que o número de mulheres em produções iranianas esteja aumentando. Seja como atrizes (ou não-atrizes, no caso da estética neorrealista), diretoras e produtoras, esses novos filmes abrem precedentes e perspectivas para um cinema ainda misterioso, mas no qual as mulheres muçulmanas assumem um papel de destaque e controle de suas próprias narrativas.

O Irã vive hoje um momento chave em sua história recente: o país e as potências mundiais chegaram à um acordo sobre o polêmico programa nuclear, além de figurar um papel de destaque nas conturbadas relações no Oriente Médio.

GLOSSÁRIO

Xiismo – Segundo maior grupo do Islã, depois do Sunismo. Iniciou-se após a ruptura em decorrência da morte do Profeta Maomé, que considera Ali, sobrinho do profeta, como seu sucessor legítimo.

Hijab – Lenço usado por muçulmanas para cobrir o corpo e a cabeça em sinal de respeito e obediência a Deus. É o lenço mais comum utilizado pelas muçulmanas, que varia de cores, tamanho e tecidos de acordo com o país.

Xador – Manto preto que cobre o corpo da mulher. Sua maior incidência se encontra no Irã, onde as mulheres o utilizam em repartições públicas e órgãos do governo.

Nicab – Vestimenta que cobre o corpo da mulher, deixando a mostra apenas os olhos. Os países onde são mais utilizados são a Árabia Saudita e alguns no golfo pérsico onde se pratica o Islã de corrente Wahhabista.

Burca – Longa vestimenta que cobre o corpo inteiro da mulher, deixando uma espécie de rede nos olhos para visão do mundo. Originalmente utilizada pelas mulheres das tribos pashtuns afegãs e paquistanesas, ganhou notoriedade no ocidente após o regime Talibã no Afeganistão. Normalmente associadas com todos os tipos de vestimentas islâmicas.



FONTES:

O círculo (Jafar Panahi)

PANAHI, Jafar. Offside. Entrevista com Jafar Panahi. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Xy8mj4EjHjw&feature=player_embedded. Acesso em: 29 out 2014.

PANAHI, J. A place of their own. In: DÖNMEZ-COLIN, G. (Ed). Cinemas of the other: a personal journey with film-makers from the Middle East and Central Asia. Bristol: Intellect Books, 2006. p. 91-96.

PANAHI, Jafar. An interview with Jafar Panahi. Entrevista concedida a Peter Rist. Offscreen, 30 nov., 2009. Disponível em: http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/interview_panahi/. Acesso em: 23 de jul de 2014.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABU-LUGHOD, Leila. *Veiled sentiments*. Califórnia: California University, 1999.

_____. *Feminismo y modernidad em Oriente próximo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.

_____. *Local contexts of islamism in popular media*. Chigago: Chigago University, 2006.

_____. *The muslim woman: the power of images and the danger of pity*. Lettre Internationale, Denmark, v,12, 2006.

_____. *As mulheres muçulmanas realmente precisam de salvação?* Reflexões antropológicas sobre o relativismo cultural e seus Outros Estudos Feministas. Florianopolis: 20(2): 256, maio agosto;2012.

AFARY, Janet; ANDERSON, Kevin B. *Foucault e a Revolução Iraniana – As relações de gênero e as seduções do islamismo*. São Paulo: É Realizações Editora, 2011.

AHMED, Leila. *Women and gender is islam: historical roots of a modern debate*. New Haven, CT: Yale University Press, 1992.

ALCORÃO. Português-Árabe.Tradução do sentido do Nobre Alcorão. Tradução Helmi Nasr. Meca: Liga Islâmica Mundial, 2005.

AL-KARADHAWI, Y. *O Lícito e o Ilícito no Islã*. São Bernardo do Campo: Liga Islâmica, 1991.

ANDRADE, A.L. *O filme dentro do filme*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai –A África na filosofia da cultura*. Ed. Contraponto, 2001.

ARMSTRONG, Karen. *O Islã*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 2009.

AUMONT, J. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Arte & Grafia, 2006.

_____. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 2009.

ASSIS, Diego. *Abbas Kiarostami faz apelo emocionado por libertação de Panahi*. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/05/abbas-kiarostami-faz-apelo-emocionado-por-libertacao-de-panahi.html>. Acesso em: 20 out. 2012

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

XAVIER, I. (Org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1991. p. 381-400.

BAZIN, A. *O cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDET, J.-C. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004

BURKE, Peter. De testemunha a historiador. In: *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.

CARDEIRA DA SILVA, M. *As mulheres, os outros e as mulheres dos outros: feminismo, academia e Islã*. Cadernos Pagu, v. 30, p.137-159, 2008.

CAPELATO, Maria Helena et al. (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

CARRANCAS, Adriana; CAMARGOS, Márcia. *O Irã sob o xador – duas brasileiras no país dos aiatolás*. São Paulo: Globo, 2010.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Willians*. São Paulo: Editora Guerra e Paz, 2010.

COGGIOLA, Oswaldo. *A revolução iraniana*. São Paulo: Unesp, 2008.

DABASHI, H. *Close up iranian cinema, past, present and future*. New York: Verso, 2001.

DEVICTOR, A. *Classic tools, original goals: cinema and public policy in the Islamic Republic of Iran (1979-97)*. In: TAPPER, R. (Ed.). *The new iranian cinema*. New York: I. B. Tauris, 2006. p. 66-76.

EDWALD, Rubens Filho. *Dicionário de Cineastas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, v. 2, 1995.

TAPPER, R. (Ed.). *The new iranian cinema*. New York: I. B. Tauris, 2006. p. 86-108.

FABRIS, M. *O neorealismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Editora USP, 1996.

FERREIRA, F.C.B. *Abelhas, aranhas e pássaros – imagens islâmicas em movimento*. In: BARBOSA, A.; CUNHA, E. T.; HIKIJI, R. S. (Orgs). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. São Paulo: Papyrus, 2009. p. 199-226

GATTI, J. *Usos do véu: visibilidade e invisibilidade da mulher muçulmana no cinema*. Revista Eco-Pós (online) V.13, p.53-81, 2010.

ISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002.

KAPUSCINSKI, Ryszard. *O Xá dos Xás*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

FERRO, Marc. *História e cinema*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.

MASCARELLO, Fernando (org.) *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.

MELEIRO, Alessandra. *O novo cinema iraniano: arte e intervenção social*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

MELLO, Ramon. *Cineasta iraniano continua preso em Teerã*. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/1026saraivaconteudo.com.br.07/04/2010>. Acesso em: 21 out.2012

MORIN, E. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MILLET, Kate. *Going to Iran*. London: Coward, McCann & Geoghegan, 1982.

PESSUTO, kelen. *“O espelho mágico do cinema iraniano”: uma análise das performances dos “não” atores nos filmes de arte*. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Unicamp, 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal, o que é mesmo o documentário?* São Paulo: Editora SENAC, 2008.

ROSESTONE, Robert A. *Filmes contam histórias*. Porto Alegre: Movimento, 2003.

SAID, Edward. *Cultura e resistência*. São Paulo: Ediouro, 2006.

SADR, Hamid Reza. *Iranian cinema – A political history*. London: I. B Tauris & Co, 2006.

SALVADOR, Suzana. *Presidente do festival de Cannes diz que prêmio reforça combate de Panahi*. Disponível em: http://www.dn.pt/inicio/globo/interior.aspx?content_id=2849376&seccao=Europa. Acesso em: 26 out. 2012

SOARES, Mariza Carvalho; FERREIRA, Jorge. *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994, p. 81-95.

TAPPAER, Richard. *The new Iranian Cinema*. New York: I.B. Tauris, 2006

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Unesp, 2011.

FILMOGRAFIA***Jafar Panahi***

O Espelho (1997)

O Balão Branco (1994)

Fora do Jogo (2006)

Isto não é um filme (2011)

Cortinas Fechadas (2013)

Abbas Kiarostami

Onde fica a casa do meu amigo? (1987)

Close-up (1990)

O gosto de cereja (1996)

Dez (2002)

Asghar Farhadi

Procurando Elly (2009)

A Separação (2011)

Dariush Mehrjui

A Vaca (1969)

Sara (1993)

Pari (1995)

Leila (1998)

Marzieh Mezhkini

The day I became a woman (2000)

Bahman Gobadi

Tartarugas podem voar (2004)

Antes da lua cheia (2006)

Monsen Makmalbaf

Salaam Cinema

A caminho de Kandahar (2001)

Samira Makmalbaf

A Maçã (1997)

À cinco da tarde (2003)

Granaz Moussavi

My Teerã for Sale (2009)

Marjane Satrapi

Persepolis (2007)

Majid Majidi

A Cor do Paraíso (1999)

Baran (2001)

A canção dos pardais (2008)

Tamineh Milani

Duas mulheres (1999)

Hiddeb Half (2001)

Kamran Shirdel

Women's prison (1965)

Torang Abedian

It's not a ilusion (2009)