

O NOVO CINEMA IRANIANO

Alessandra Meleiro

escrituras

Alessandra Meleiro

O NOVO CINEMA IRANIANO
ARTE E INTERVENÇÃO SOCIAL


escrituras

O Novo Cinema Iraniano

Arte e Intervenção Social

Alessandra Meleiro

Copyright do texto©2006 by Alessandra Meleiro

Copyright da edição©2006 by Escrituras Editora

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida – em qualquer meio ou forma, seja mecânico, eletrônico, fotocópia, gravação etc. – nem apropriada ou estocada em sistema de banco de dados, sem a expressa autorização da editora.

Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda.
Rua Maestro Callia, 123
04012-100 – Vila Mariana – São Paulo, SP
Tel.: (11) 5082-4190 – escrituras@escrituras.com.br
<http://www.escrituras.com.br>

Editor	Raimundo Gadelha
Coordenação Editorial	Helena M. Uehara
Revisão de texto	Denise Pasito Saú
Capa	Helena M. Uehara Tami Inoue
Projeto gráfico	Vera Andrade
Editoração eletrônica	Tami Inoue
Tratamento de imagens	Márcio Uva
Impressão	Palas Athena

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Meleiro, Alessandra

O novo cinema iraniano : arte e intervenção social /
Alessandra Meleiro. -- São Paulo : Escrituras Editora, 2006.

Bibliografia.

ISBN 85-7531-212-X

1. Censura - Irã 2. Cineastas - Irã 3. Cinema - Irã 4. Irã - Política cultural 5.
Irã - Política e
governo 6. Islamismo - Irã I. Título.

06-4683 -791.430955

CDD-791.430955

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema iraniano : Arte e intervenção social 791.430955
2. Irã : Cinema : Arte e intervenção social 791.430955

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

O Novo Cinema Iraniano
Arte e Intervenção Social
Alessandra Meleiro

Agradeço ao embaixador Cesario Melantonio Neto, pela hospedagem em Teerã e pelas valiosas dicas, ao guia iraniano, Amir, por propiciar o acesso ao farsi e aos códigos culturais do mundo islâmico, a Teixeira Coelho, Lucia Nagib, Babak Payami, Mohammad Atebbai, Neloufer Pazira, Mamede Jarouche, Renato Hofer e Ivan Melo, pela colaboração, e a Isabel Cristina Westin, pelas cuidadosas traduções.

“Um dos mais efetivos modos de aprender sobre si mesmo é
tomando seriamente a cultura de outros.”

EDWARD HALL

Sumário

11 **Prefácio**

17 **Introdução**

Capítulo 1

21 **OS CONTEXTOS POLÍTICO, SOCIAL E CULTURAL DO NOVO CINEMA NO IRÃ**

29 1.1. Religião e Direitos Humanos

33 1.2. Tradição e inovação na trama cultural iraniana

Capítulo 2

41 **CINEMA E POLÍTICA CULTURAL NA REPÚBLICA ISLÂMICA DO IRÃ (1979-2006)**

41 2.1. O cinema iraniano pré-Revolução Islâmica

48 2.2. A moralidade islâmica na frente e atrás das câmeras

51 2.3. A intervenção estatal na indústria cinematográfica

55 2.4. A limitada capacidade de exibição

62 2.5. Regulamentações da censura

71 2.6. Apoio financeiro a projetos

Capítulo 3

75 **RESISTÊNCIA CONTRA AS FORÇAS DA CENSURA**

75 3.1. O cinema de intervenção social

83 3.2. A censura nos filmes de Mohsen Makhmalbaf

90 3.3. A mulher no cinema

98 3.4. Deslocamentos: filmes sobre o Afeganistão

101 3.5. Refugiados e exilados

105 3.6. A fronteira entre fato e fantasia: o social-realismo

108 3.7. Mulheres veladas: *Ten*

Capítulo 4

117 **O CINEMA IRANIANO VISTO PELO OCIDENTE**

119 4.1. Cinema e valores muçulmanos

124 4.2. Cinema e reinvenção da democracia

Capítulo 5

127 **A NOVA GERAÇÃO DE CINEASTAS**

131 5.1. O set do iraniano *Beautiful City*

135 **Considerações Finais**

139 **Filmografia**

147 **Sobre a Autora**

149 **Referências Bibliográficas**

159 **Anexo**

Prefácio

AS MARCAS DA ÉTICA E DA ESTÉTICA

“Todo produto tem a marca do sistema de produção no qual foi gerado”, diz um princípio extraído de uma das partes mais sugestivas dos estudos de Marx. Essa marca é por vezes visível a olho nu, desde logo, e outras vezes, nem tanto. O que pode parecer, num filme, uma “simples” escolha estética, digamos, tomar o interior de um automóvel como cenário único ou quase único para a “ação”, como em *Ten*, de Abbas Kiarostami, eventualmente se revela a única alternativa viável numa perspectiva económica ou política. Sem dúvida, no sistema de significação final que é o filme pronto, o motivo não-estético se esfuma e tudo se apresenta, se o filme é bem-sucedido, como perfeitamente estético. Em outras palavras, se o filme é bem-sucedido, tudo faz parte da ética da estética que é o filme pronto, sobrando pouca margem para os demais tipos de especulação.

No entanto, o conhecimento das marcas não-estéticas que condicionaram uma produção pode permitir uma ampliação da esfera de apreensão de um filme, ou de todo um sistema ou aparato de produção. Nisso estava interessada Alessandra Meleiro quando começou sua pesquisa sobre o cinema iraniano contemporâneo. Seu ponto de partida foi a hipótese de que a linguagem dos filmes dos principais cineastas iranianos atuais se adequaria aos pontos de referência da cultura iraniana, questão difícil quando se sabe que o cinema é hoje, antes de mais nada ou sob mais de um aspecto, um código global: campo e contracampo não fazem parte

de uma “identidade cultural-nacional brasileira” ou “latino-americana” ou “americana”, assim como a “câmera na mão” não marca necessariamente uma linguagem terceiro-mundista ou alter-mundista ou qualquer coisa do gênero. É verdade que Godard, em seu mais recente filme *Nossa música*, se preocupa com o fato de que a imagem resultante de um campo/contracampo de um homem é a mesma que capta uma mulher em conversa com aquele homem ou a mesma que capta e representa um palestino e um judeu numa conversa, quando se sabe que nenhum homem “é igual” a uma mulher, nenhum palestino é igual a um judeu. Mas tampouco Godard resolve o problema (se o for), pelo menos nesse filme. De todo modo, o fato é que Alessandra Meleiro identificou alguns pontos do diálogo entre o “cinema iraniano” de um lado e a “cultura islâmica” de outro, como na análise dos panos coloridos de Gabbeh; a percepção do filme se sustenta sem esse conhecimento, provavelmente, mas conhecê-lo, sem dúvida, amplia a esfera estética da recepção.

Nesse processo, porém, a autora – que foi ao Irã numa viagem necessária para sentir icônica e indicialmente, não apenas simbolicamente, a distância, como era esse sistema de produção cinematográfico – acabou por defrontar-se com a realidade da política cultural imposta ao cinema pelo novo poder islâmico instalado no Irã com a ascensão de Khomeini e a queda do xá Pahlevi. Procurou identificar as formas de política que norteiam essa produção cinematográfica, os modos de intervenção do Estado sobre a cultura local e, sobretudo, as saídas encontradas pelos cineastas para preservar sua liberdade de expressão e sua resistência possível às forças da censura – bem mais fortes que aquelas discerníveis nos “bucólicos” e “simples” e “poéticos” filmes iranianos de hoje. Num momento em que até a advogada dos direitos humanos, premiada com o Nobel, se vê intimada pela justiça revolucionária; em que jornais reformistas são constantemente cerceados ou fechados e em que se tenta controlar de todos os modos os canais de informação, o cinema iraniano, no estudo de Alessandra Meleiro, torna-se, como ela mesma diz, “importante ferramenta de expressão dos iranianos *fora do país*” – e o itálico é meu, porque é disso que freqüentemente se trata: de um (belo) cinema feito ainda muito mais para consumo exterior, das platéias ocidentais dos festivais e dos cinemas de arte, que para circulação interior... Num contexto em que a informação e os estudos sobre o Novo Cinema Iraniano são ainda limitados, este livro pode se constituir numa sugestão de novas pesquisas a serem feitas sobre tantas coisas da estética do cinema e

das relações entre arte e liberdade, entre o desejo de expressão de culturas e de indivíduos e a opressão do Estado monotemático, monocórdico e monomaniaco... (e quase todos os Estados sempre o são, menos ou mais...).

TEIXEIRA COELHO

Os títulos dos filmes ao longo do texto e na filmografia são citados em inglês, visando uma padronização, já que nem todos foram lançados no Brasil. A primeira menção de um filme vem acompanhada da data de produção e do nome do diretor. Os nomes próprios foram transliterados do farsi.

Introdução

O Irã encontra-se entre os doze países que mais produzem filmes no mundo, e é o país que mais produz no Oriente Médio, apresentando uma recente e regular presença em fóruns internacionais e revelando cineastas como Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Majid Majidi e Jafar Panahi. Embora estes diretores tenham seus filmes amplamente distribuídos, uma grande parcela de jovens cineastas, como Alireza Raisian, Ebrahim Hatamikia, Ebrahim Forouzesh, Abolfazl Jalili, Ebrahim Mokhtari, Massoud Jafari-Jozani, Mohammad Ali Talebi e Alireza Davoudnezhad, tem seus filmes restritos basicamente a um público falante de farsi, ou seja, iranianos e afegãos.

O frescor da produção cinematográfica iraniana contemporânea não se deve apenas a questões estéticas. Em suas narrativas e significados, podemos identificar evidências de como a cultura dá sentido a si própria, e essa é a concepção de cinema que pretendemos explorar. O cinema é aqui estudado como um produto cultural e como prática social, valioso tanto por si mesmo como pelo que pode nos revelar dos sistemas e processos culturais. Essa inclusão do cinema na cultura pode ser entendida por alguns como uma redução de sua importância como prática, mas certamente resulta numa maior compreensão de sua especificidade como meio de comunicação, algo que está em consonância com a afirmação de Graeme Turner (1997) sobre a relação entre cinema e cultura:

O cinema não reflete nem registra a realidade; como qualquer outro meio de representação, ele constrói e “reapresenta” seus quadros da realidade por meio dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação. Assim como o cinema atua sobre os sistemas de significado da cultura – para renová-los, reproduzi-los ou analisá-los – também é produzido por esses sistemas de significado. O cineasta (...) é um *bricoleur* – uma espécie de faz-tudo que realiza o melhor que pode com o material que tem à mão. O cineasta usa os repertórios e convenções representacionais disponíveis na cultura a fim de fazer algo diferente, mas familiar; novo, mas genérico; individual, mas representativo.

Embora não haja dúvida sobre o alcance dos filmes de Makhmalbaf entre os iranianos e entre os críticos de cinema do Ocidente, paira entre militantes de certas tendências políticas no Irã a impressão de que seus filmes não oferecem uma imagem saudável do país para públicos ocidentais.

Nosso objetivo ao traçar um cenário do mundo social, político e religioso do Irã, no capítulo 1, foi procurar entender as relações entre o conteúdo sociopolítico dos filmes pós-revolucionários a partir de características específicas da cultura iraniana.

No capítulo 2, procuramos compreender as formas das políticas culturais norteadoras da produção cinematográfica na República Islâmica do Irã, suas regras, sua operação (as instituições públicas para a área audiovisual) e sua evolução (o eixo produção-distribuição-exibição e as práticas comerciais na indústria cinematográfica iraniana), buscando entender a intervenção estatal iraniana dentro das estruturas políticas e ideológicas locais.

Analisamos no capítulo 3 filmes recentes do cineasta Mohsen Makhmalbaf e Abbas Kiarostami, por acreditarmos que seus filmes fornecem pistas sobre as espécies de problemas sociopolíticos enfrentados no Irã da atualidade – A análise de seus estilos – do diálogo de Mohsen Makhmalbaf com a religião islâmica e com o fundamentalismo religioso, e de como seus trabalhos ajudaram na preservação dos ideais de liberdade de expressão e de como alimentaram a resistência contra as forças da censura serão alguns de nossos focos. Esses filmes interessam-nos também pelas posições dos cineastas ante ao processo de fabricação cultural promovido pelo governo.

Estamos diante de um panorama em que artistas e intelectuais estão constantemente sob censura, opositores políticos são perseguidos e mortos e jornais reformistas são fechados. Todo o sistema de comunicação é controlado pelo governo – a censura aos meios de comunicação no Irã é garantida pela constituição – e a televisão e todos os recursos da mídia forçam a informação para dentro de moldes cada vez mais padronizados. O cinema torna-se, assim, uma importante ferramenta de expressão dos iranianos fora do país.

Capítulo 1

OS CONTEXTOS POLÍTICO, SOCIAL E CULTURAL DO NOVO CINEMA NO IRÃ

As palavras de ordem ouvidas e divulgadas pelos participantes do movimento revolucionário de 1979 no Irã, que incluíam xiitas, intelectuais muçulmanos e cristãos, marxistas, operários e vários outros grupos populares, referiam-se à liberdade e à democracia. Seus ideais de futuro variavam de um regime democrático, ou ainda um Estado socialista, até um regime islâmico (embora ninguém soubesse ao certo o que isto significava)¹.

Os divulgadores institucionais da monarquia do xá Reza Pahlevi, que tentavam evocar o passado iraniano pré-islâmico, deram mostras de haver perdido sua capacidade de adaptação e flexibilidade. O cenário de corrupção que se desenhou catalisou uma rápida transformação da sociedade iraniana a partir da Revolução Islâmica em 1979. Sob a censura da polícia secreta e do “fascismo” do xá Reza Pahlevi, os revolucionários tinham como *slogan* *Abaixo o xá Reza Pahlevi fascista*.

A revolução teve um líder religioso que estivera muitos anos no exílio e a religião incorporou-se tardiamente aos protestos, coincidindo com a volta de Khomeini ao Irã. A autoridade do aiatolá crescia com o

¹ Em uma sociedade islâmica, o sistema de organização social, política, jurídica e religiosa deve seguir as orientações do islã, como determina o Artigo 4º da Constituição do Irã: “Todas as leis civis, penais, econômicas, administrativas, culturais, militares, políticas e outras devem ser baseadas em critérios islâmicos”.

desenrolar da revolução, até ser visto pelos iranianos como o intérprete da vontade de Deus. Com sua força política e religiosa, ele tornava incipientes todos os protestos anteriores contra o “fascismo” do xá Reza Pahlevi.

O fervor religioso da revolução de Khomeini arrefeceu a “verdadeira” revolução (a idealizada pela população) e ocultou o interesse dos clérigos pelo petróleo do Irã.

Poucos anos após a revolução, ocorreu uma série de graves crises políticas e sociais, incluindo um maciço bombardeio a Teerã em 1981, que matou vários membros do parlamento, a invasão à embaixada americana e a “crise dos reféns americanos”, algumas tentativas de golpe militar, o declínio do preço do petróleo e oito anos de guerra com o Iraque, que resultaram em 140 mil mortos, 500 mil feridos e bilhões de dólares gastos.

Em 1980, ocorreu a primeira eleição após a revolução. A população teve de escolher por meio de um plebiscito se aceitaria ou não uma república islâmica. Concordava com expressões associadas à liberdade e à democracia, mas não com aquelas ligadas à sociedade islâmica. O fato do voto não ser secreto e a coação de policiais que observavam atentamente a cor da cédula colocada na urna levaram a um resultado de 85% da população a favor da república islâmica. Muitas pessoas acreditam hoje que Khomeini deveria ter abdicado em favor de administradores após a revolução.

Os conceitos frequentemente associados à “sociedade islâmica” ou “cultura islâmica”, pronunciados por autoridades, podem ser resumidos da seguinte maneira: nativismo (retorno a valores tradicionalistas), populismo (*mostaz’afan*), monoteísmo (*towhid*), antiidolatria (*anti-taqut*), teocracia (*velayat-e faqih*), puritanismo (*amr-e be-ma’ruf va nahy az monkar*), independência política e econômica (*esteqlal*) e combate ao imperialismo (*estekbar-e jahani*), usualmente formulado na frase *neither East nor West* (NAFICY, 2002, p. 29).

No primeiro ano pós-revolução, a população esperava que o governo fosse dividir os ganhos do petróleo com todos, conforme anunciado, e esperava também que oficiais do governo ou policiais jamais receberiam suborno (e espera até hoje). Teerã, com uma população de cinco milhões de habitantes, apresentava uma pirâmide socioeconômica assim refletida na geofísica da cidade: ao norte a população mais rica e ao sul os mais pobres, novos migrantes e outros estratos da classe trabalhadora. As áreas centrais da cidade eram ocupadas pela classe média. O filme *Hymn* (1978), de Amir Naderi, retrata a problemática do desemprego nos primeiros anos

pós-revolucionários, por meio da trajetória de um prisioneiro recém-liberto à procura de trabalho, e a esterilidade do paraíso prometido pelos clérigos (o filme foi censurado pelo governo).

Nessa época, a *Shari'ah*, ou Lei Islâmica, passou a ser a lei suprema, e nem uma mecha de cabelo poderia ser vista nas ruas do Irã. O uso do véu tornou-se obrigatório e todo o *staff* governamental tinha de vesti-lo, assim como qualquer mulher que entrasse nos escritórios do governo ou que circulasse em espaços públicos (inclusive meninas com mais de nove anos deveriam vestir um uniforme islâmico). Uma passeata contra o *hejab*, o véu que cobre a cabeça das mulheres, nesses tempos pós-revolucionários, terminou com a morte de três mulheres.

Essa obrigatoriedade é um claro exemplo de “tradição inventada”, visto que no Irã pré-islâmico não existia tal recomendação. O termo é assim definido por Hobsbawn:

“Tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez. (...) Consideramos que a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição.

(HOBSBAWN, 2002)

Assim, o uso do véu no Irã (tradição iniciada com a invasão muçulmana no século VII), foi resgatado no século XX como se sempre houvesse existido.

A segunda eleição que houve no período pós-revolução foi para uma “assembléia de peritos”, que elaboraria uma constituição islâmica e efetivamente mandaria no país. Khomeini aconselhara à população que fossem eleitos sacerdotes, ou seja, religiosos graduados (mulás e aiatolás). Estes líderes religiosos ainda hoje dominam a cena política do país.

O governo atualmente é formado por duas facções: a conservadora, integralmente formada por clérigos, acredita que as leis na Terra devam ser baseadas nas leis de Deus; e a reformista que age na modernização e na atualização das leis religiosas. Embora tenham diferenças,

ambas consideram essencial o papel da religião nas esferas social, cultural e política.

Nesse aspecto, o governo tem o apoio da população. Em pesquisa realizada entre 2000-2002 no Irã, 83% dos entrevistados concordaram que políticos que não acreditam em Deus não são capacitados para ocupar cargos públicos (NORRIS, 2003, p. 63-70). “Os muçulmanos, para serem sinceros com o islã, precisam de uma comunidade política muçulmana, um Estado muçulmano”, como observou Naipaul (NAIPAUL, 2001, p. 118).

Os conservadores estão de acordo com ideais como a igualdade entre homens e mulheres, direitos humanos, liberdade político-partidária, liberdade de expressão e democracia, desde que dentro dos limites islâmicos.

Os conservadores *hard-line* do governo não acreditam no conceito ocidental de direitos humanos, mas no conceito islâmico de direitos humanos. Dizem que direitos humanos e outros conceitos de liberdade já existem no islã, não é necessário tomá-los emprestado do Ocidente, ou, como diz Samuel Huntington (HUNTINGTON, 1996), não querem um “imperialismo dos direitos humanos”. Segundo eles, direitos humanos devem ser entendidos dentro do contexto islâmico. Promover a liberdade sim, mas com limites.

A questão é que boa parte dessa argumentação, que se costumava aceitar como fato estabelecido ou tradição, revela-se uma fabricação para consumo de massa pela ala conservadora do governo, que prefere entender a relação Ocidente-Oriente como um choque de civilizações. Esta visão sofreu duras críticas, como a de Edward Said:

As culturas e as civilizações podem mudar, desenvolver-se, regredir e desaparecer, mas permanecem misteriosamente fixas em sua identidade, com sua essência, por assim dizer, gravada na pedra. (...) Assim, ao ler sobre o choque de civilizações, é menos provável que concordemos com a análise do choque do que nos perguntemos: por que você imobiliza as civilizações num abraço tão inflexível e por que passa depois a descrever a relação entre elas como sendo de conflito básico, como se os empréstimos e as sobreposições entre elas não fossem uma característica muito mais interessante e significativa?

(SAID, 2003)

Os reformistas são um pouco mais liberais a respeito desses “empréstimos” e “sobreposições”. Dizem que direitos humanos deveriam

ser cada vez menos baseados em conceitos religiosos. Essa é basicamente a diferença entre conservadores e reformistas: acreditam nos mesmos princípios, mas com diferentes gradações.

Os reformistas são dominantes no parlamento, no gabinete de governo, no Ministério de Informação (ou Ministério da Inteligência) e foram eleitos pela população, assim como o presidente. Os conservadores não foram eleitos no sentido ocidental da palavra, não foram eleições abertas. A “eleição” deles aconteceu na esfera religiosa e foram escolhidos apenas clérigos graduados (*Assembly of Experts*). Os presidentes eleitos após a Revolução Islâmica são inseparavelmente ligados à teoria político-religiosa de aiatolá Khomeini, e seguem rigidamente o Artigo 110 da Constituição de 1979, que permite ao líder “anular a Constituição se isto for do interesse do regime” (ATIEH BAHAR, 2001, p. 8).

Na eleição de 2000, o reformista Khatami foi eleito pela segunda vez para a presidência com uma votação expressiva e os candidatos reformistas obtiveram três quartos dos votos para o parlamento. Mesmo com uma presença tão representativa, a elite teocrática ainda mantém as rédeas do poder, rejeitando todas as propostas do parlamento. A pergunta é: que tipo de república é essa, em que um “líder” religioso está acima do presidente?

Os iranianos hoje sabem que o termo “república”, anunciado como o acesso ao céu na época da revolução, não é propriamente uma aproximação das leis divinas: estão frustrados porque desejavam que as coisas acontecessem rápido. Na avaliação da atriz afegã Neloufer Pazira:

A ala reformista sabe que deve haver um equilíbrio ou a revolução se tornaria um caos. Este grupo político determina algumas prioridades, dá alguns passos para frente, mas logo é puxado para trás pelos radicais, e quando volta-se para trás demora-se um tempo para seguir adiante. É um processo lento.

(MELEIRO, 2002)

Como tantos outros artistas, cidadãos e intelectuais, Abbas Kiarostami depositou esperanças nas reformas prometidas por Khatami e nas suas progressistas propostas de “diálogo entre civilizações” como alternativa para a doutrina do “nem Oriente nem Ocidente”, mas se decepcionou. Nos últimos anos não tem poupado críticas aos setores mais conservadores do regime, como no episódio do protesto estudantil em julho de 1999, quando o jornal *Salam* foi fechado e pedia-se liberdade de expressão. Segundo Kiarostami:

O movimento está integrado fundamentalmente por jovens que têm exatamente a idade da revolução, que são filhos da revolução. Nisto se baseia a legitimidade de seus pedidos. (...) Querem saber por que foram ignorados durante vinte anos e o que agora lhes oferece o governo. Têm razões mais do que suficientes para declarar seu descontentamento. É hora do governo escutá-los. Disso depende sua sobrevivência.

(MACGAVIN, 2000)

A república islâmica é a única forma de governo no mundo em que “islã” e “república” caminham juntos. Por exemplo, enquanto há um presidente como cabeça do Executivo, há um supremo líder como cabeça do Estado; tribunais normais igualam-se a tribunais revolucionários, o exército a guardas revolucionárias. Há um parlamento eleito (*Majles*), mas também um nomeado, *Guardian Council* (GC), que é uma instância superior ao parlamento e pode vetar propostas dos *Majles* que sejam contra os ensinamentos islâmicos (composto por 12 juristas indicados pelo Judiciário e pelo líder).

Ainda que os conservadores não tenham sido eleitos no sentido ocidental da palavra, o poder deles é maior do que o daqueles que foram eleitos. Por meio de um dispositivo constitucional, controlam o judiciário, as forças armadas, a guarda revolucionária e toda a mídia.

O conflito entre reformistas e conservadores tem custado muito para o Irã em termos econômicos, políticos e sociais. Tendo a fé como lógica, a capacidade para administrar um Estado do século XXI ou para promover a ciência fica comprometida.

A administração concentra os esforços de politização na eliminação de vozes dissonantes e na penetração em vários setores da mídia. As imagens dos líderes Khomeini e Khamenei tornaram-se os símbolos mais explorados nas representações visuais do regime islâmico. Esses símbolos eram e continuam sendo reproduzidos em *outdoors* espalhados por toda a cidade, na televisão, jornais, teatros, dentro de prédios oficiais e até em caixas-de-fósforos. O discurso ideológico do governo anima politicamente essa *mise-en-scène*, estendendo-se a livros escolares, artigos de jornais e a outros materiais de propaganda.

Uma terceira força política vem surgindo no Irã, mais livre de limitações político-partidárias, buscando promover mudanças políticas e sociais graduais, como uma maior discussão sobre os direitos das mulheres e das

crianças e a necessidade das leis serem revistas e as contradições eliminadas. Ampliar a comunidade política dentro das fronteiras nacionais implica necessariamente observar os princípios islâmicos ou, de outra forma, essa nova força política será inconcebível para um iraniano muçulmano.

Neste sentido, em comparação a outros países islâmicos, o Irã está à frente em termos de reformas, movimentos e avanços sociais, como atestam vários atores e projetos sociais que trabalham pela promoção de valores humanitários e direitos humanos.

A advogada e professora universitária iraniana Shirin Ebadi, por exemplo, que ganhou o Prêmio Nobel da Paz em 2003, tem seu foco de atuação na defesa dos direitos das mulheres, crianças e dissidentes políticos e no ativismo na área de literatura e artes. Ganhou o reconhecimento de vários setores da sociedade, incluindo uma facção reformista do governo e cineastas politicamente atuantes como Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf e Samira Makhmalbaf, que viram o prêmio como uma vitória histórica.

Ela também foi uma das fundadoras das ONGs “Associação para a Defesa das Crianças” e “Centro para a Defesa dos Direitos Humanos”. Embora tendo o apoio de facções reformistas, Shirin não goza de alto prestígio entre os clérigos conservadores do governo.

A rede de TV estatal iraniana IRIB (*Islamic Republic of Iran Broadcasting*²) e jornais conservadores estatais como *Iran Daily*, *Tehran Times* e *Kayhan International* tentaram ocultar o impacto da notícia do Prêmio Nobel, mencionando-o brevemente (como no depoimento do Ministro das Relações Exteriores: “Esse prêmio indica o alto *status* da mulher na República Islâmica do Irã”) (SERJOOIE, 2003, p. 14) ou abordando-o como outra ferramenta política do Ocidente para pressionar a República Islâmica e os países muçulmanos, como declarou um alto membro do poder judiciário, Mohammad Javad Larijani, a vários jornais iranianos (IRAN NEWS, 2003, p. 2).

A retórica de Shirin Ebadi busca conciliar conceitos ocidentais sobre direitos humanos, como democracia e igualdade, com o islã, enfatizando que não são contraditórios entre si. Isto faz com que perca a confiança das duas facções do governo: a dos conservadores, que a consideram

² Os seis canais de TV ligados à IRIB veiculam imagens da revolução durante toda a programação. A abertura do jornal das 19 h, muito popular no Irã, é um videoclipe com imagens da revolução e mulás são as personalidades mais frequentes.

reformista e ocidentalizada, e dos reformistas, já que ela insiste em ser uma muçulmana, que tem considerações religiosas sobre esses conceitos.

Shirzad Bozargmehr, diretor do jornal independente reformista *Iran News*, em entrevista concedida em Teerã, disse não acreditar na força política de Ebadi: “superficialmente, o fato de ela se envolver com política soa plausível, mas, analisando as características de Shirin Ebadi, cujo trabalho tem se limitado a causas de mulheres e crianças, sem se envolver com casos políticos, não acredito que possa conseguir ser uma figura política dos conservadores ou dos reformistas”. Perdendo em ambos os lados, muitos não acreditam que ela consiga suporte ou reconhecimento da máquina política para ser eleita.

Isso certamente está mudando com a recente aceitação, por Shirin Ebadi, da defesa do caso de dissidentes políticos (que poucos outros advogados aceitariam no Irã) e do caso da fotógrafa canadense nascida no Irã, Zahra Kazemi, morta em uma prisão iraniana. Esse caso, que gerou um sério conflito diplomático entre Irã e Canadá e envolveu também uma acusação contra um oficial do Ministério da Inteligência (IRAN NEWS, 2003, p. 3), mostra que o atual Irã é o resultado de uma guinada perversa da Revolução Islâmica de 1979, o que fica evidente no discurso feito por Khomeini em 1981, veiculado em rádio:

Durante o regime ditatorial anterior, as greves e protestos deixavam Deus contente. Mas agora, quando o governo é um governo muçulmano e nacional, o inimigo está empenhado em tramar contra nós. E, portanto, a organização de greves e protestos é religiosamente proibida porque é contra os princípios do islã.

(NAIPAUL, 2001)

Várias execuções foram decretadas pelos tribunais revolucionários islâmicos. As celas dos presídios, nos primeiros anos da revolução, eram cheias de manhã e esvaziadas no meio da noite. Nos corpos dos mortos, muitas vezes eram deixadas notas assegurando que aquele seria o fim de quem desobedecesse às leis islâmicas ou se recusasse a vestir o véu.

Após mais de duas décadas da derrubada do xá Reza Pahlevi, as notícias no Irã ainda são de execuções e encarceramentos de opositores e fechamento de jornais (como o *Jame'eh*, o *Tous* e o *Neshat*) e de instituições reformistas, embora jornais conservadores aleguem a redução do número de prisioneiros políticos (IRAN NEWS, 2003, p. 13).

1.1

RELIGIÃO E DIREITOS HUMANOS

A discussão da relação entre religião e direitos humanos, neste capítulo, ilustra como as tradições religiosas podem ser suficientemente autoritárias para determinar uma prática política.

Ao defender a existência de direitos humanos *islâmicos*, os conservadores do governo mostram como a religião é intencionalmente desenhada para legitimar um interesse político. Assim como ocorre com os direitos humanos, a religião também pode ser sistematicamente utilizada para legitimar políticas culturais, especificamente políticas culturais dirigidas.

Os muçulmanos dizem que a religião em geral e o sistema de valores teológicos, éticos e espirituais, em particular os islâmicos, oferecem para a humanidade uma sólida base em que a noção de direitos humanos pode estar fundamentada. No islã, lei e ética são unidas pela *Shari'ah*. As fontes de referência para esse sistema de organização são o Alcorão, a *Sunnah*, composta de *hadiths*, e os atos e falas do Profeta Mohammad (que pode ser comparado ao Evangelho cristão, que se refere aos atos e falas de Cristo).

Os muçulmanos acreditam na *Shari'ah* ética e espiritualmente, recorrendo a ela como a um código legal. Os orientistas, especialmente os mais fechados em suas convicções, também acreditam que a sociedade islâmica, inclusive a contemporânea, deva ser decifrada por meio do Alcorão (SAUVAGET, 1961; GIBB, 1949; SAID, 2001).

A principal crítica dos muçulmanos à Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH) é que ela é gerada em um sistema secular, mas apresentada como lei que deve ser respeitada por ser eticamente universal. Acreditam que há um óbvio conflito entre a forma da DUDH como lei e sua filosofia. Como é possível ter uma lei universal e absoluta em um mundo baseado em filosofias e fundamentos seculares e relativistas? (EZZATI, 2001).

As reservas sobre aspectos e características específicas da ocidental DUDH é que direitos humanos não deveriam ser simplesmente baseados na versão ocidental. Tais conceitos poderiam também ser formulados a partir de diferentes culturas e tradições, de diferentes *backgrounds*.

Aiatolá Khomeini argumenta que a herança cultural xiita iraniana é sustentada por uma noção distinta de direitos humanos (ou liberdade).

O mais importante ponto é que no islã, por exemplo, os direitos (*hoqûq*) pertencem primeiro a Allah, depois à comunidade e posteriormente ao indivíduo³. Por outro lado, Shirin Ebadi acredita que essa noção deveria ser um casamento entre a visão “interna” dos direitos humanos (vinda do Oriente) e uma visão “externa” que supostamente viria do Ocidente (BRUMBERG, 2001, p. 16).

A maior crítica dos muçulmanos em relação ao desenho que o ocidental faz dos direitos humanos não é quanto à maior parte de seu conteúdo, mas quanto ao modo pelo qual os conceitos são usados contra o islã: o documento foi firmado pelo Ocidente, portanto, é um documento do inimigo.

O teórico muçulmano Abolfazl Ezzati, buscando um diálogo entre civilizações, tenta provar que direitos islâmicos já existem no islã e faz uma comparação entre a DUDH e a constituição do Irã, como no trecho abaixo:

O Artigo 1º da DUDH pode ser lido a partir de um ponto de vista islâmico. Ele aborda liberdade, igualdade, respeito aos direitos das pessoas e fraternidade. Isto também é enfatizado no islã, especificamente na Constituição da República Islâmica do Irã, no Artigo 22, ou ainda nas palavras do profeta.

(EZZATI, 2001)

A questão é que não basta citar o texto da constituição fazendo referências aos direitos islâmicos. É necessário aplicá-lo. A “liberdade de expressão” também é garantida pela Constituição da República Islâmica do Irã e, no entanto, não é assegurada. “Mais de vinte anos se passaram desde que a Constituição foi promulgada e, até agora, muitos de seus princípios ainda não foram implementados”, diz Shirin Ebadi (MEHRAN, 2003, p. 14).

A análise das Nações Unidas sobre direitos humanos no Irã, principalmente em casos de prisioneiros políticos presos por criticarem o líder teocrático, revela que não existem condições mínimas para a solução pacífica dos conflitos sociais naquele país.

O dissidente Akbar Ganji foi preso por escrever artigos alegando que o Estado promovia assassinatos de opositores e o Dr. Hashem Aghajari,

³ O segundo ponto mais importante é que, no islã, os direitos não podem ser separados de responsabilidades. O terceiro ponto é que, no islã, direitos desfrutam de bênçãos e permissões divinas. Os direitos também possuem prioridades morais, espirituais e éticas, de tal modo que, por exemplo, o direito à vida não pode ser subordinado ao direito à propriedade.

um professor universitário, foi sentenciado à morte por questionar o direito dos clérigos governarem. Sua sentença foi revogada depois da ocorrência de protestos nas ruas e de uma intervenção direta do aiatolá Ali Khamenei, mas Aghajari permanece preso.

O campus universitário tornou-se uma das principais linhas de frente do confronto entre fundamentalistas e intelectuais, e os intelectuais iranianos têm pagado um alto preço por suas tentativas de estabelecer democracia no país. É importante aqui definirmos o termo fundamentalista usado para os clérigos que ocupam grande parte do governo e outros intérpretes privilegiados do texto sagrado: fundamentalismo difere de fanatismo ou autoritarismo. Os fundamentalistas pregam um retorno às escrituras e textos originais, que devem ser lidos de uma forma literal, e propõem que as doutrinas provenientes dessas leituras sejam aplicadas à vida social, econômica ou política. O fundamentalismo revitaliza a importância dos guardiões da tradição, pois somente eles têm o acesso ao “sentido exato” dos textos.

Um ativista político que foi liberto da prisão, Ahmad Zeibadi, disse à *Islamic Student News Agency* (ISNA) que as tensões aumentaram depois que as tentativas de introduzir reformas democráticas foram impedidas. “Depois que saí da prisão, achei a sociedade mais tensa, e as forças políticas de mais peso são muito agressivas com qualquer dissidente”.

Sobre a postura dos dissidentes políticos nos encontros com o inspetor de direitos humanos, o jornal ultraconservador *Kayhan* questionou a lealdade e o patriotismo daqueles que falam sobre direitos humanos, e o jornal reformista *Mardom Salari* disse que seria um benefício direto para o Irã se o Estado libertasse seus presos políticos.

Um real compromisso com reformas democráticas e direitos humanos será medido pela disposição das facções reformistas fornecerem recursos necessários para o desenvolvimento humano no Irã. A cultura e a religião têm um impacto duradouro em como as sociedades evoluem, mas não devem ser necessariamente um destino como aquele anunciado por oficiais do governo, inclusive Khatami, segundo o qual “o Estado deve ter um papel de situar limites práticos para a liberdade individual e para os direitos humanos”.

Preocupado com a repercussão internacional de sua afirmação, procurou atenuá-la acrescentando que tais limites devem ser cuidadosamente definidos, de modo que não sejam “arbitrários”, fazendo com que

toda expressão individual seja silenciada, o que contrariaria os valores coletivos da sociedade (BRUMBERG, 2001, p. 19).

A vivência no coletivo é bastante tensa no Irã. É difícil alguém ser totalmente honesto em um espaço público ao falar com um estranho. Suspeitar do outro é um dos aspectos da cultura iraniana, e essa suspeita é incentivada pelo governo ao lançar mão de um *Muslim Duty* (dever muçulmano), o *Ambre-be Marouf va Nahyeh az Monkar*. Segundo ele, todo muçulmano tem a obrigação de apontar os erros dos outros e mostrar a eles o caminho certo. Significa também que a República Islâmica ganha muitos informantes que acusam as faltas daqueles que não fizeram as preces rituais durante o dia, daqueles que não jejuaram durante o ramadã etc. (MOSTESHAR, 1995, p. 350).

Para citar um exemplo, sete mulheres da região de Shiraz foram sentenciadas a cinquenta chibatadas por transgredir códigos islâmicos durante o ramadã, o mês em que os muçulmanos jejuam do alvorecer até o crepúsculo. A transgressão? Estar usando maquiagem e dançando na hora do *iftar*, a refeição noturna após o dia de jejum.

A sentença de chibatadas, ou mesmo de multas, vale para todo muçulmano que transgredir os códigos islâmicos (A pena pelo cumprimento de mãos entre mulheres e homens, por exemplo, é de setenta chibatadas). Mesmo os não-muçulmanos, aqueles que não jejuam por razões médicas ou viajantes devem se precaver ao comer em público, pois certamente serão alvo de violentas reações.

O fato de existirem entidades simbólicas-culturais transhistóricas que produzem distintos tipos de comunidade política, não leva necessariamente à conclusão de que direitos humanos não sejam universais. O que deduzimos disto é que, justamente por não serem específicos de determinadas civilizações, a defesa dos direitos humanos ou civis em uma sociedade deve ser a mesma defesa dos direitos humanos ou civis em outra.

1.2

TRADIÇÃO E INOVAÇÃO NA TRAMA CULTURAL IRANIANA

Como nos honra a presença auspiciosa dos nossos convidados mais amados, cuja presença efervescente purifica este centro de arte e cultura. Verdadeiros inimigos do hábito do fumo e entusiastas da saúde do corpo e da mente. Quão gratos estamos em testemunhar preciosa companhia ajudando-nos a manter a delicadeza dos *hejabs*, um sinal de respeito à dignidade nacional islâmica.

AVISO NA ENTRADA DA CASA DE ESPETÁCULOS VAHDAT HALL

A cultura sobre a qual falamos não é algo abstrato imposto ao homem e separado dele, mas são as normas ocultas que governam as pessoas, não apenas em sua retórica, mas na forma como essas pessoas realmente atuam. Embora a cultura iraniana possa ser considerada uma cultura formal, no sentido de ser estável e de se identificar com processos de sua própria natureza, modos alternativos de comportamento hoje são vistos como possíveis na sociedade iraniana.

Com a queda do xá Reza Pahlevi, “tradições inventadas”, como as mulheres voltarem a usar véu, a não aparecer na TV e proibição de bebidas alcoólicas (para os revolucionários as verdadeiras recompensas da revolução residiam no céu) foram “resgatadas”. Segundo Hobsbawn:

A “tradição” neste sentido deve ser nitidamente diferenciada do “costume”, vigente nas sociedades ditas “tradicionais”. O objetivo e a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas, tais como a repetição. O “costume”, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar a qualquer mudança desejada a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história.

(HOBSBAWN, 2002)

O que acontece no Irã atualmente é que uma tremenda batalha pós-revolucionária continua se desenrolando e as “tradições”, principalmente, estão na linha de frente.

O passado histórico no qual a nova tradição é inserida não precisa ser remoto, perdido nas brumas do tempo. Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por inculcar certos valores e normas de comportamento por meio da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade do passado.

As mulheres no Irã do século XXI (pelo calendário gregoriano) ainda necessitam da permissão do pai para se casar, não importa qual seja a sua idade, precisam do consentimento do marido para obter um passaporte e viajar, além de valerem metade do homem quando são testemunhas em um júri.

O debate sobre as mulheres é altamente politizado e todas as posições refletem agendas políticas, ideológicas e religiosas. Este tem sido o campo de batalhas para os debates sobre secularização *versus* islamização, força do Estado *versus* autonomia do coletivo e ocidentalização *versus* identidade cultural, que tanto preocupa as sociedades muçulmanas contemporâneas.

Há várias interpretações sobre os direitos da mulher no islã. O maior debate tem sido entre intérpretes tradicionalistas e reformistas do Alcorão e críticas feministas, que assumem diferentes posturas em temas como poligamia, uso do véu, direitos econômicos da mulher, herança e emprego. Os tradicionalistas argumentam que os textos do Alcorão são normativos e especificam regras válidas eternamente: exigem que a mulher fique recolhida em casa, não tenha um papel público e seja subordinada ao homem, que deve proteger sua decência.

Os reformistas argumentam que as normas islâmicas em relação ao *status* da mulher na família têm sido tratadas como uma questão ética, mais do que uma exigência legal e, se o islã é descritivo de um determinado tempo e espaço, então, com as mudanças nas condições históricas e sociais, novas adaptações são necessárias. Os reformistas vêem o Alcorão como um suporte para a integração da mulher na sociedade, agora que isso tem se tornado essencial para o cumprimento de suas funções familiares.

Feministas têm assumido vários pontos de vista. Entre elas há um consenso de que a segregação das mulheres e a subordinação são, ao

menos em parte, produto da autoridade patriarcal e que as sociedades muçulmanas do Oriente Médio não diferem, sob esse ponto de vista, das sociedades latino-americanas ou européias. Elas argumentam que o Alcorão, as leis islâmicas e as atitudes morais têm favorecido um clima social e moral que reforça a subordinação.

As atitudes formais no âmbito da sociedade civil estão mudando no Irã, ainda que vagarosamente, tornando-a menos resistente a forças vindas do Ocidente que, mais do que ser encarado como uma entidade geográfica, cultural e histórica distinta, é sinônimo do “novo” ou “moderno”, da mesma maneira que muitos orientalistas europeus se reportam ao Oriente islâmico como a um tempo essencialmente antigo.

É inegável que certas tendências da cultura contemporânea no Irã orientam-se por modelos europeus e americanos, embora idéias antiimperialistas tenham se apoderado do país a partir da Revolução Islâmica. A respeito dessa elite cultural iraniana, Edward Said afirma:

O mundo árabe e islâmico ainda é uma potência de segunda categoria em termos de produção cultural, conhecimento e erudição. Nesse ponto temos de ser completamente realistas sobre o uso da terminologia da política de poder para descrever a situação resultante. Nenhum estudioso árabe ou islâmico se pode dar ao luxo de ignorar o que ocorre nos periódicos eruditos, institutos e universidades americanos e europeus; o contrário não é verdade. Por exemplo, não há nenhum periódico importante de estudos árabes publicado hoje em dia no mundo árabe, assim como não há nenhuma instituição educacional árabe capaz de desafiar lugares como Oxford, Harvard ou a Universidade da Califórnia em Los Angeles no estudo do mundo árabe, e muito menos em qualquer outro tema não-oriental”.

(SAID, 2001)

Os jovens com menos de trinta anos, que representavam 51% da população do Irã no censo de 2003, estão profundamente descontentes, pois sabem que não têm força para enfrentar o regime, já que nem o presidente, um reformista, o consegue. Querem que aconteça outra revolução, mas não se sentem responsáveis por isso.

O verbete “Revolução”, do *Dicionário de Política*, registra que esta é:

A tentativa acompanhada do uso da violência, de derrubar as autoridades políticas existentes e de as substituir, a fim de efetuar profundas mudanças nas relações políticas, no ordenamento jurídico-constitucional e na esfera socioeconômica.

(BOBBIO, 1992)

O termo revolução é, geralmente, utilizado para momentos de ruptura e de grande aceleração de mudanças, carregando atrás de si um índice mobilizatório que atinge parcela significativa da população da região envolvida. Para que as esferas política, social e econômica sejam subvertidas, é necessária grande participação popular, o que não é propriamente uma realidade no Irã pós-revolucionário.

Khatami e outros reformistas do governo vêm defendendo publicamente a tese de que os jovens, na ausência de direitos de liberdade de expressão e inovação criativa dentro da sociedade, podem se desiludir com o islã. Essa premissa foi duramente criticada por Khamenei em discurso veiculado pela imprensa: “vocês não podem fazer esses discursos oficialmente”. Claramente receia não ser possível ter um avanço da liberdade individual e, ao mesmo tempo, preservar os valores islâmicos coletivos.

Khatami, em seu livro *Fear of the Wave*, publicado em farsi em 1993, tem um olhar particularmente atento à importância dos jovens na construção de um novo projeto civilizacional:

Enquanto intelectuais ajudam a juventude a descobrir uma “ideologia utópica islâmica” que dê às suas vidas direção, em uma era de comunicações globalizadas estruturada por TVs, internet e outras tecnologias, uma nova ideologia islâmica ou civilização pode emergir quando o dogma for trocado pela razão e quando restrições foram trocadas por um debate racional.

(BRUMBERG, 2001)

Restrições existem, mas a população tem acesso a filmes estrangeiros em vídeo e em TV por satélite e à pornografia na internet. O diretor Babak Payami, em entrevista concedida no 25º *Festival Internacional de São Paulo*, ironiza a imposição de restrições pelo governo:

Quando as pessoas falam das limitações do governo, eu rio. Tente pará-las, você não vai conseguir. Se as pessoas quiserem, elas terão acesso à informação. Isso não funcionou com a muralha da China, não funcionou com as restrições soviéticas de controle da sociedade. Governo iraniano, americano, você não pode proibir as pessoas de se expressarem e de se comunicarem.

(PAYAMI, 2003)

Edward Hall sinaliza que a introdução de mudanças culturais passa por uma questão informal e apontar com precisão quais adaptações informais poderiam ser as mais bem-sucedidas em operações cotidianas aceleraria essas mudanças: “A natureza inconsciente dos processos informais é onde toda mudança começa” (HALL, 1959, p. 118).

A importação de filmes (vídeos) do Ocidente passou por períodos de permissão e proibição. Nos períodos de interdição, era possível que o público comprasse ou alugasse cópias no mercado negro, inclusive lançamentos ou vídeos pornográficos. A popularização de vídeos piratas e TV por satélite, na metade da década de 1990, levou o governo a tornar-se um distribuidor de longas e de séries para TV em *home vídeo*.

No entanto, a concorrência da programação ocidental transmitida por satélite, muito mais atrativa que os vídeos oficiais disponíveis, levou o parlamento a enrijecer sua conduta em relação à permissão desse tipo de equipamento. Antenas foram confiscadas e multas para quem importasse, vendesse ou instalasse equipamentos foram aplicadas.

Exceções da interdição para oficiais do governo e estrangeiros abriram um precedente que assegurou várias formas de transgressão. Como conseqüência, o governo liberou TVs por satélite e vídeos e investiu pesadamente em uma nova programação de TV, mais próxima dos desejos do público-alvo: jovens e uma população urbana.

Proibições islâmicas, como a de bebidas alcoólicas, não impedem jovens e adultos de consumi-las e encontrá-las no mercado negro, assim como o ópio cultivado no vizinho Afeganistão.

A “dupla vida” de um(a) muçulmano(a) iraniano(a) já é visível no espaço aéreo. O anúncio da entrada em território iraniano causa uma pequena turbulência na aeronave, e roupas decotadas, vinho e uísque transformam-se rapidamente em *chadors* e *hejabs*.

Os banhos mistos nas praias do norte (Mar Cáspio) e do sul (Golfo Pérsico) continuam proibidos, e os casais que o desejarem ou as mulheres que quiserem se bronzear têm de voar para Dubai, nos Emirados Árabes.

Logo no início da revolução, o aiatolá Khomeini proibira música ocidental, mas hoje é possível ouvi-la nas casas de chá (*chaykhuneh*), nos restaurantes (*chelo kababi*), nas festas e nos táxis divididos de Teerã (a predileção é por música flamenca e tecno).

Um primeiro passo em direção a um diálogo entre culturas já começa a ser estabelecido. Em outubro, aconteceu o primeiro *European Music Festival*, com organização das embaixadas européias em Teerã. Em uma das apresentações, um trio francês de jazz executou *Girl from Ipanema* a pedido de uma iraniana e a apresentação se encerrou com a execução jazzística de uma música tradicional persa.

Em artes, as restrições não são poucas: cantoras só podem apresentar-se para platéias femininas (a não ser que divida o palco com um homem e seja a segunda voz), e apenas os homens podem cantar para um público misto, o que também inviabiliza a apresentação de óperas.

O cenário desse "encontro entre civilizações" inclui as onipresentes imagens dos líderes religiosos Imã Khomeini e aiatolá Ali Khamenei no palco, a execução do hino nacional e a exibição de um documentário governamental antes do show. Os documentários são exibições obrigatórias antes de festividades públicas ou outras comemorações e incluem imagens da revolução, da guerra Irã-Iraque e da seleção iraniana de futebol marcando gols. Esses símbolos nacionais, assim como as interpretações históricas oficiais mostradas no videoclipe e associadas à idéia de nacionalismo, baseiam-se em um exercício de engenharia social absolutamente deliberado (HOBBSAWN, 2002, p. 22).

Essas práticas que simbolizam o patriotismo iraniano nada mais são do que práticas inventadas que tendem a ser bastante gerais e vagas quanto à natureza dos valores, direitos e obrigações, mas que procuram inculcar nos membros da sociedade conteúdos mal definidos como "lealdade" e "dever".

É certo que essa rigidez comportamental traz, para pessoas que vivem em culturas formais, situações menos estressantes do que se vivessem em condições em que as fronteiras comportamentais não fossem tão claramente delimitadas. Mas essa não parece ser a situação preferida da sociedade iraniana hoje, ao menos dos jovens.

Comparada com outras sociedades islâmicas, a força das tradições na cultura iraniana faz-se muito mais presente. Pode-se assitir em

Teerã ao *International Ritual & Tradicional Theatre Festival* e também ao *Festival de Música Tradicional*, e os projetos arquitetônicos de residências devem necessariamente dispor de instalações sanitárias que não deixem o usuário de frente ou de costas para a cidade de Meca.

A observação da cenografia de algumas montagens e apresentações artísticas revelam como o diálogo entre tradição e contemporaneidade ainda é truncado. Uma rotunda com a imagem do pássaro do romance *Masnavi*, de Ferdowsi, poderia muito bem ser utilizada como pano de fundo para uma montagem tradicional teatral, mas é absolutamente dissonante como pano de fundo da apresentação de músicas russas em estilo clássico, de um grupo finlandês, na principal casa de espetáculos da cidade (*Vahdat Hall*).

Capítulo 2

CINEMA E POLÍTICA CULTURAL NA REPÚBLICA ISLÂMICA DO IRÃ (1979-2006)

Este capítulo discorre sobre as formas das políticas culturais norteadoras da produção cinematográfica na República Islâmica do Irã (RII) após a Revolução Islâmica – suas regras, sua operação e sua evolução – analisando a intervenção estatal iraniana na área cultural dentro das estruturas políticas e ideológicas locais.

2.1

O CINEMA IRANIANO PRÉ-REVOLUÇÃO ISLÂMICA

As políticas culturais no Irã, desde a década de 1960, privilegiaram as instâncias institucionais de organização dos circuitos culturais, com ênfase na organização administrativa da cultura, definindo a estrutura de funcionamento de órgãos públicos (centros de cultura, secretarias, departamentos e institutos) e determinando recursos financeiros e humanos necessários para as práticas culturais.

Uma das mais importantes organizações que constituíam e constituem (após a mudança do regime) um forte sustentáculo para o cinema nacional é o Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente (*Kanun-e Parvaresh-e Fekri-ye Kudakan va Nowjavanan*), conhecido como *Kanun*. O principal atrativo da instituição era possibilitar que os artistas tivessem uma liberdade de expressão em suas produções, maior do que em qualquer outro lugar, incentivando a produção de obras destinadas ao público jovem.

O Instituto foi fundado pela princesa Farah, mulher do xá Reza Pahlevi, dentro de uma política voltada aos usos da cultura, ocupando-se da criação de condições para a população ampliar seu universo cultural e desfrutar atividades de iniciação e compreensão da cultura por meio de bibliotecas, ateliês de pintura e escolas de teatro. A sessão de cinema tornou-se a mais produtiva do Instituto, em poucos anos.

Convidado pelo diretor do instituto, Ebrahim Forouzes, Abbas Kiarostami colaborou na criação do Departamento de Cinema. Em 1966, o Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente (IDICA), em conjunto com o Ministério da Cultura e das Artes, organizou o *1º Festival Internacional de Cinema para Crianças*. Segundo a análise de Kiarostami:

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 ausente dos 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 relacionar-se com os espectadores. Os filmes produzidos pelo nosso Instituto estavam a meio caminho entre estes dois gêneros de cinema.

(KIAROSTAMI, 1992)

Não é possível falar em cinema no Irã sem levar em consideração a enorme influência do *Kanun*, ao menos se falarmos de um cinema social e culturalmente válido.

Podemos considerar principalmente três períodos no *Kanun*. O primeiro vai desde 1966 (quando Abbas Kiarostami estabeleceu o Departamento de Cinema) até a revolução (1970-1979). Nesse período Abbas Kiarostami e, mais tarde, Ibrahim Forouzes ficaram encarregados do departamento, e foram muito ativos. Alguns dos melhores curtas e filmes de animação da história do cinema iraniano foram feitos nesse período. Embora o objetivo principal do *Kanun* fosse produzir filmes para crianças, a maior parte dos filmes era feita por intelectuais, e claramente nem todos os filmes eram *para* crianças, sendo que a maioria deles era *sobre* crianças.

Além de Kiarostami, que obteve no *Kanun* financiamento para seu primeiro filme, *The Bread and the Street* (1970), outros cineastas como Bahram Beizaie, Amir Naderi, Reza Alamzadeh e Sohrab Xáid-Sales iniciaram lá suas carreiras ou fizeram filmes pela instituição.

Bahram Beizaie fez o curta-metragem *Travelers* (1991), um filme de autor, sério, político, que traz como personagens duas crianças (mas certamente os protagonistas não puderam entendê-lo). Tratava de como as pessoas exploram crianças em seu próprio benefício, sendo uma metáfora ao regime do xá. Mesmo as animações eram políticas.

O segundo período foi do início da revolução até 1990. Durante esse tempo, Abbas Kiarostami, Bahram Beizaie, Amir Naderi e Ebrahim Forouzesh começaram a produzir longas-metragens realistas, tratando de temáticas sociais. Alguns dos melhores filmes da história do cinema iraniano foram produzidos neste período: Bahram Beizaie fez *Bashu, the Little Stranger* (1985), Ebrahim Forouzesh fez *The Key* (1986) e *The Jar* (1991), Amir Naderi fez *The Runner* (1984), Abbas Kiarostami fez *Where is the Friend's House* (1986), *Close-Up* (1989) e *Homework* (1988), enfim, foi um período muito frutífero.

Homework (1988), de Abbas Kiarostami, é baseado em entrevistas com crianças em uma escola e, apesar de focar as dificuldades das crianças com suas lições de casa, aborda questões relacionadas à família, ao sistema militar no país e à guerra.

No terceiro período, ocorreram algumas mudanças na direção do *Kanun*. A nova diretoria decidiu manter um controle maior sobre os cineastas, que optaram por fazer seus filmes em produtoras independentes. Embora *Children of Heaven* (1998), de Majid Majidi, tenha sido feito nesse período (o primeiro filme iraniano a ser indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro), a produção em *Kanun* declinou quantitativamente e qualitativamente.

Em todos os períodos, os diretores tiveram de submeter seus roteiros a alguma autoridade para obter a aprovação de produção: no primeiro período, quem aprovava os roteiros eram Abbas Kiarostami e Ebrahim Forouzesh e depois da revolução, no segundo período, os filmes eram submetidos ao Ministério da Educação. Alguns obtiveram permissão de produção, como já citamos, mas outros não, como foi o caso de *Bashu, the Little Stranger*, que foi banido por quatro anos (obteve permissão para produção, mas não para exibição).

O ano de 1969 pode ser considerado um marco para o “Novo Cinema Iraniano”, quando se produziu uma série de filmes que se diferenciavam da produção comercial corrente e se aproximavam do cinema de vanguarda europeu, isto é, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Roberto Rossellini e Vittorio de Sica. Os precursores desta fase foram Dariush Mehrjui que, com o filme *Gav (A Vaca)*, retratou a miséria dos camponeses iranianos (censurado no Irã e premiado no *Festival de Veneza*), Massoud Kimiaee (com *Ghaissar*), Parviz Kimiavi, Taggvaee e Ali Hatami.

O novo contexto cultural, político e econômico da metade da década de 1960 até o fim dos anos 70, criou um cinema nacional com base nas perspectivas culturais, artísticas e literárias do Irã, além da produção comercial dominante liderada por Esmail Kushan.

O cinema comercial da década de 1970 encontrou uma forma inovadora de cinema. Era um cinema político, que desenvolveu uma linguagem simbólica devido ao aparato repressivo do governo. Um exemplo foi o filme de Arbi Ovanesian, *Cheshmeh (A Fonte)*, que, inspirado no cinema do período da ditadura militar na Argentina, trata do conflito das culturas e das religiões cristã e xiita.

Antes da Revolução Islâmica no Irã, grupos opositores ao xá Reza Pahlevi achavam que o cinema era um instrumento de promoção da cultura ocidental e da imoralidade, à custa do *islamic way of life*. Antes de vir ao poder no Irã, aiatolá Khomeini circulou vídeos e fitas casete com seus ensinamentos, mostrando que grupos fundamentalistas também podem fazer extensivo uso das novas tecnologias da comunicação. Por acreditar na força política desses meios, declarou pouco antes de sua morte em 1989:

O rádio, a televisão, a mídia impressa, os teatros e o cinema têm sido usados com sucesso para anestesiar as nações intelectualmente, especialmente os jovens...

Os filmes na televisão foram os produtos de países ocidentais e orientais e levam as gerações de jovens, assim como de mulheres e homens, a afastar-se da saúde de suas vidas, de seu trabalho, indústria, produção e aprendizado, e os mergulha em um mundo de desrespeito a tudo o que é nativo, incluindo seu país, sua cultura, os artefatos nativos, muitos dos quais foram tomados por museus e bibliotecas de países do Ocidente e do Oriente.

(NAFICY, 1992)

A associação entre cinema e o regime do xá fez com que algumas salas de cinema fossem apelidadas “centros de corrupção”: 180 foram fechadas apenas um ano depois da Revolução Islâmica e várias foram incendiadas em nome da moralidade e da independência cultural, deixando 256 cinemas operando no Irã (NAFICY, 1992, p. 178-179). Os cinemas que resistiram aos incêndios tiveram que trocar seus nomes ocidentais, como o cinema *Broadway*, em Mashhad, ou o *Atlantic*, em Teerã, que mudou para *Efrica* (África).

O governo do xá Reza Pahlevi foi acusado por clérigos e religiosos ortodoxos de incentivar um cinema considerado repleto de moral ocidental e cenas de sexo e violência. A influência do Ocidente foi considerada como direta e unidirecional e a elite religiosa parece ter incorporado uma formulação de Althusser, de que a mera injeção de ideologia transforma um indivíduo (eticamente) em um ser dependente e facilmente corruptível.

Abbas Kiarostami dirigiu um dos últimos filmes a serem exibidos antes da revolução de 1978, *Gozarash (The Report)*.

O período de 1978-1982 pode ser considerado o pior em toda a história do cinema iraniano. Em 1978, a produção anual diminuiu para vinte filmes. Em 1979, xá Reza Pahlevi foi exilado e a República Islâmica proclamada. Aiatolá Khomeini, que regressou ao Irã após quinze anos de exílio, apresentou-se como a “esperança dos oprimidos do mundo inteiro”. O Irã entrou numa crise internacional, especialmente com os EUA, e tornou-se símbolo da Revolução Islâmica.

O *Kanun* deu prosseguimento às suas produções, agora mais adaptadas ao novo modelo de censura religiosa e moral de arte e cultura. Até então, os teólogos muçulmanos tinham reservado pouca atenção para o cinema, como é possível constatar nos seguintes textos islâmicos sobre arte: *Islam's Artistic Perspectives* (1968), de Gha'emi's, *Art Waiting for Promises* (1970), de Ali Shariati's, ou *An Analysis of Islam's Philosophy of Art* (1968).

Mohsen Makhmalbaf, preocupado com o controle cultural em relação à arte islâmica, pronunciou-se publicamente:

Sinceramente, nossa investigação sobre a história da arte islâmica não tem sido tão produtiva quanto esperávamos. Orientalistas definiram vários princípios da arquitetura islâmica (...) mas os próprios muçulmanos não ofereceram grandes contribuições à essa área. De fato, tem havido pouca pesquisa acadêmica sobre a arte islâmica em geral. Algumas das razões são claras: o boicote (islâmico) da escultura e música, assim como uma certa antipatia com relação à pintura.

(SADR, 2002)

Propõe, assim, a criação de uma instituição de pesquisa que possa decidir sobre os componentes culturais, ou seja, a mobilização de recursos para que a cultura possa servir aos propósitos sociais. Os componentes culturais desejados nesse momento são os componentes organizacionais, como infra-estrutura administrativa, normas e leis para a cultura.

Em meio à instabilidade política e econômica, os primeiros critérios adotados envolviam aspectos educacionais e éticos para o cinema. Os filmes para crianças aumentaram em número e o instituto foi o primeiro a viabilizar o envio de filmes para festivais internacionais após a Revolução Islâmica. Segundo Kiarostami, as dificuldades que o cinema teve de enfrentar no período de mudança de regime obrigou cineastas a refletirem mais sobre a natureza de seus trabalhos (KIAROSTAMI, 1992, p. 39).

Alguns foram forçados a deixar o país por circunstâncias políticas e culturais e aqueles que ficaram tiveram de se adaptar. Esse tempo de reflexão permitiu que o cinema iraniano encontrasse uma nova via, com uma indústria, estrutura de financiamento, ideologia e temática próprias, sendo parte de uma transformação maior das políticas culturais daquele país.

O cinema que se desenvolveu a partir daí pode ser categorizado como "cinema popular", afirmando valores islâmicos pós-revolucionários no que se refere à temática, caracterização dos personagens, retrato da mulher e *mise-en-scène* e "cinema de arte", mais envolvido com a crítica social.

No período imediatamente após a revolução, a incerteza dos cenários político e econômico desencorajou investimentos na produção cinematográfica, mas aumentou o número de filmes importados, principalmente da União Soviética, da Itália e, impressionantemente, dos EUA, como mostra a tabela a seguir (NAFICY, 2002, p. 38).

País	1983	1984
URSS	28	29
EUA	12	24
Itália	16	20
Reino Unido	9	15
França	6	5
Iugoslávia	6	1
Japão	4	5
Coreia do Norte	2	2
China	1	3
Austrália	1	2
Total	85	106

Os clérigos mostravam-se divididos quanto à pertinência de exibir filmes ocidentais: parte deles julgava positivo o fato de mostrar pessoas oprimidas pelo sistema imperialista e parte acreditava que essa importação apenas alimentaria a dependência cultural e o imperialismo.

O seminário *Analysing the Problems and Shortcomings of Cinema*, ocorrido no início da década de 1980 em Teerã, veio reforçar a rejeição aos valores culturais estrangeiros, mais especificamente os ocidentais. O então Ministro da Cultura e Alta Educação, Hassan Habibi, denunciou o fechamento das salas de cinema e redigiu um documento endereçado ao presidente, onde, em seus questionamentos, torna clara a defesa de um capital cultural nacional e a urgência na definição da identidade nacional:

Como gerenciar o cinema? Até a indústria cinematográfica tornar-se capaz de oferecer produtos que a sociedade aprove totalmente, quais os critérios que devemos adotar para a projeção de filmes nacionais e estrangeiros? Ou, mais objetivamente, devemos realmente importar filmes?

(KAYHAN, 1980)

Os conflitos políticos desses tempos, que levaram à destituição do primeiro presidente da República Islâmica, Abol-Hassan Banisadr, não eram adequados para dar respostas às questões mencionadas. No final de 1980, em um seminário sobre questões relacionadas ao cinema, foi decidida uma nova direção para a indústria cinematográfica no país, determinada por dirigentes do departamento político-ideológico do exército, das Guardas Revolucionárias, do Corpo de Reconstrução, do Departamento Cultural da Fundação Mostazafeen e da Sociedade de Clérigos. Entretanto, como as regras e regulamentações para a exibição de filmes ainda não tinham tomado corpo, em 1981, 209 em um total de 340 filmes foram considerados impróprios para exibição.

Filmes produzidos no Irã anteriormente à revolução foram reeditados e ganharam novos nomes em um claro gesto de “purificação”, outros ganharam tarjas nas partes descobertas do corpo e, assim, tornaram-se adaptados aos padrões islâmicos.

2.2

A MORALIDADE ISLÂMICA NA FRENTE E ATRÁS DAS CÂMERAS

As instituições públicas da área de cinema têm interesses políticos que, em última análise, determinam quais filmes serão feitos ou, ainda, quais serão vistos. Ao examinarmos a atuação dessas instituições, vemos a natureza de seus interesses, os objetivos que perseguem e qual seu significado para a indústria cinematográfica, o público e a cultura como um todo.

O desenvolvimento e a aplicação de políticas estatais para a área cinematográfica servem para impulsionar o cinema como indústria e como arte, embora essa não seja uma realidade em todos os países.

Estudar a intervenção pública no cinema na República Islâmica do Irã (RII) significa considerar o processo de produção e as regulamentações aplicadas à indústria de cinema sob a perspectiva de como o regime islâmico atualmente opera. Neste país, o controle da agenda representacional da nação pelo governo iraniano é totalmente hegemônico, restringindo ao máximo outras possibilidades de representação ou versões da nação (TURNER, 1997, p. 133).

O espírito nacional que tomou conta do Irã pós-revolução e a idéia de um cinema nacional surgem na sombra do movimento anti-xá e anti-Occidente, o que mostra que as representações da nação foram primeiramente concebidas em âmbito antiimperialista, como atesta, em 1982, o discurso de Mehdi Kalhor, diretor de assuntos cinematográficos:

A cultura do consumo ocidental ainda não foi drasticamente injetada nas veias da cultura tradicional deste país. Entretanto, pouco antes do triunfo da Revolução Islâmica, uma grande dose desta injeção fatal tinha sido administrada. O cinema, como o meio de comunicação mais efetivo do mundo contemporâneo, tem desempenhado um importante papel em instruir nações, mas tem também servido como meio de escravização e exploração cultural de povos de países em desenvolvimento. (...)

O que a propaganda da indústria cinematográfica norte-americana tem buscado instilar nas mentes de públicos internacionais através da força sugestiva dos filmes pode ser resumido nas seguintes diretrizes:

1. Felicidade é a obtenção do máximo possível de ouro e dinheiro.
2. Para obter a felicidade você tem que lutar e aniquilar qualquer coisa ou pessoa que estiver no seu caminho.
3. Sem o apoio dos americanos, ninguém poder ter êxito algum em lugar algum.
4. Nem cogite lutar contra os Estados Unidos, pois você será brutalmente derrotado. Deve-se salientar que, em muitos países ocidentais, a indústria cinematográfica seguiu diretrizes similares nos anos 60 e 70, e, conseqüentemente, prestou serviço gratuito a Hollywood na propagação da cultura imperialista dos Estados Unidos.

(GDCRR, 1982)

O principal objetivo das políticas públicas iranianas em relação ao cinema não é propriamente o fomento artístico ou o desenvolvimento econômico, mas sim a possibilidade de difundir um programa ideológico. Do ponto de vista da orientação adotada e das características das ações empreendidas, as políticas culturais iranianas pós-revolucionárias são *monistas*, ou seja, políticas nacionalistas ou de enquadramento ideológico. No Irã, os valores morais e a orientação política do diretor, produtor e equipe técnica importam mais no momento de aprovação pelo Ministério da Cultura e Guia Islâmico do que um projeto bem definido ou um roteiro de boa qualidade.

As políticas do estado iraniano buscam incentivar uma geração de diretores que incorporem temáticas ligadas à guerra e à República Islâmica, ou seja, uma geração dedicada a projetar na tela uma imagem da sociedade islâmica desenhada pela revolução.

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

O cinema torna-se uma ferramenta a ser utilizada pelo regime visando à islamização da sociedade, assim como o xá o tinha empregado para que refletisse os valores ocidentais. O discurso de Khomeini, assim que voltou do exílio, em 1979, bem como o de Mehdi Kalhor, confirmam esta afirmação:

Não nos opomos ao cinema, ao rádio ou à televisão; opomos-nos ao vício e ao uso da mídia para manter nossos jovens num estado de retardamento e perda de energia. Nós nunca nos opusemos a estas conquistas em si da modernidade, mas quando são trazidas da Europa ao Oriente, particularmente ao Irã, infelizmente não são usadas para promover a civilização, mas para arrastá-la ao barbarismo. O cinema é uma invenção moderna que deve ser usada para promover a educação do povo, mas, como se sabe, foi usado para corromper a juventude. Opomo-nos a este mau uso do cinema provocado por políticas traiçoeiras de nossos governantes.

O cinema iraniano pós-revolução será sempre apresentado em festivais internacionais e irá proclamar a mensagem da revolução de maneira cinematográfica, porque nossa revolução é cultural e espiritual.

(KHOMEINI, 1985)

Em seus escritos *Velayat-e Faqih*, Khomeini reitera que o cinema, assim como a dança, o teatro e a literatura, é responsável direto pela prostituição, corrupção e dependência política. Usa o termo *tazriq* (injeção) para descrever os efeitos patológicos da influência do Ocidente no Irã, como, por exemplo, ao afirmar que a permissão às mulheres de não usarem o véu, política determinada pelo xá, injetava imoralidade na sociedade, ou que a educação religiosa injetava auto-sacrifício e servia tanto às pessoas como ao país (KHOMEINI, p. 292 e 276).

O cinema, para Khomeini, era visto como um aparato ideológico importado do Ocidente. Nesse sentido, desconsiderava as próprias especificidades ideológicas dos bens culturais do país, assim como a possibilidade de manifestação de resistências e de contradições nesses mesmos bens, que poderiam *minar* ou mesmo *mediar* os efeitos da “injeção” do Ocidente no Irã.

No começo do regime islâmico, o governo foi cuidadoso no sentido de preservar a islamização da cultura iraniana, assegurando-a por meio de vários Artigos da Constituição, como o 24 e o 175.

O Artigo 24 da Constituição afirma que a mídia “é livre para apresentar qualquer matéria, exceto aquelas nocivas aos princípios fundamentais do islã ou aos direitos do público”. 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 critérios islâmicos e com os interesses do país”.

2.3

INTERVENÇÃO ESTATAL NA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA

A existência de um líder supremo da Revolução e de um Presidente da República na estrutura do governo da República Islâmica do Irã torna-se um desafio para as análises sobre as políticas culturais para a área cinematográfica. Isso porque existe um Ministério da Cultura e Orientação Islâmica (MCOI) que não possui autoridade sobre toda a produção cinematográfica do país já que instituições como a IRIB (*Islamic Republic of Iran Broadcast*) e o Centro de Artes possuem seus próprios órgãos de censura.

Essas duas instituições dependem unicamente do líder Khamenei, enquanto o MCOI está ligado ao presidente. Essa mesma divisão de responsabilidades e jurisdição existe em outras áreas do cinema, como na exportação e importação de filmes.

Dois anos antes da revolução, o cinema iraniano estava totalmente dominado pelo cinema de Hollywood. Após a revolução, a retomada da produção ocorreu com uma média de 70 filmes por ano.

Quando a revolução aconteceu, em 1979, espectadores e profissionais da indústria cinematográfica esperavam o pior. As salas de exibição, antes nas mãos do capital estrangeiro, foram nacionalizadas. O governo assumiu os meios de produção, impondo rígidas “regras de conduta”.

A cadeia de produção foi completamente interrompida pelo exílio de inúmeros diretores, atores e produtores e a criatividade foi comprometida pela incerteza do que seria permitido ou proibido. A retomada dar-se-ia com a intervenção do Estado na produção.

Aiatolá Khomeini, quando de seu retorno ao Irã, posicionou-se em relação ao cinema e como este seria encarado pelo governo islâmico. O cinema que se pretendia fazer estaria engajado contra a corrupção moral (*fahsha'*), que deveria ser eliminada. Somente o cinema “puro” teria um lugar na sociedade e propôs-se o surgimento de um “cinema islâmico”, antiimperialista por natureza, ainda que a definição precisa de sua forma e conteúdo não tivesse sido traçada.

Desta forma, a “indução” do Estado geraria um estilo nacional: um cinema puro no qual a “imoralidade” deveria ser eliminada atrás e na frente das câmeras. Para atingir esses objetivos, o Estado deveria intervir em dois campos correlatos: controle moral e apoio financeiro.

A purificação do cinema significava, em um primeiro momento, o abandono do gênero filme farsi, um gênero popular baseado na comédia

e na ação, que costumava ser o sustentáculo econômico da indústria cinematográfica. A proibição dos filmes farsai e as severas restrições na importação de filmes estrangeiros levaram o setor a uma crítica situação financeira.

Os diretores que insistiram na viabilização de seus projetos autorais durante a era revolucionária, como Kimia'i, enfrentaram uma censura difusa e imprevisível, que ainda estava por ser definida. Essa situação nebulosa forçou produtores a não investir em novos projetos.

Nessa conjuntura, a intervenção pública tornou-se fundamental na determinação de regras para o setor cultural, visando manter uma produção cinematográfica nacional regular e dentro de critérios islâmicos.

Um dos pilares para a análise da intervenção estatal na indústria cinematográfica é o fato de que o conceito de política cultural apresentasse freqüentemente de uma maneira altamente ideologizada:

Partindo-se do pressuposto segundo o qual os fenômenos culturais constituem um todo cujos componentes mantêm relações determinadas entre si e estão sujeitos, por princípio, mas não inelutavelmente, à lógica geral da sociedade onde ocorrem, e considerando que a cultura é um forte cimento social, não é raro ver a política cultural definida como o conjunto de intervenções dos diversos agentes no campo cultural. O objetivo é obter um consenso de apoio para a manutenção de um certo tipo de ordem política e social ou para uma iniciativa de transformação social. Numa trilha paralela, entende-se a política cultural, juntamente com a política social, como um dos principais recursos de que se serve o Estado contemporâneo para garantir sua legitimação como entidade que cuida de todos e que em nome de todos fala.

(COELHO, 1999)

As primeiras medidas tomadas pelo governo aconteceram no período de 1982-1984, com a nomeação de Mohammad Khatami (que se tornou presidente em 1997) para o MCOI. Regulamentações foram publicadas visando instrumentalizar a prática dos formuladores de políticas culturais e um certificado de permissão de exibição passou a ser compulsório.

Essas regulamentações são absolutamente ambíguas e fazem parte de um primeiro momento da revolução em que os procedimentos e princípios eram bastante incertos. Ao buscar parâmetros para a atividade

cinematográfica, a *Farabi Cinema Foundation* produziu, em 1985, o filme *Beyond the Mist*, de Manoochehr Askariasab, que foi considerado um arquétipo para o cinema iraniano. Mesclando política, religião e misticismo, foi considerado um modelo não apenas como um novo gênero (espiritual), mas como um modelo de narrativa para análises religiosas.

Os filmes produzidos pelo governo, que tentaram propagar mensagens islâmicas, divulgando valores culturais milenares e aspectos da cultura islâmica, não despertaram entusiasmo patriótico ou lúdico nas platéias e não resistiram até o final da década de 1980.

Os filmes que não observavam as normas eram sumariamente censurados. É o caso de *Villain* (1980), de Jalal Mehraban, que narra a história de dois contrabandistas que, ao fugirem da polícia, se deparam com um grupo de revolucionários pichando um muro com *slogans* anti-xá. O líder dos rebeldes é um clérigo que também está foragido. O filme foi banido por várias razões. Foram alegadas distorções dos objetivos do movimento de resistência islâmica, incompatibilidade com princípios islâmicos, promoção ao culto do herói, imitação ingênua de filmes de ação ocidentais e, ainda que não tenha sido declarado, o fato da protagonista estar associada ao regime do xá no imaginário popular.

Parte dos critérios e normas da década de 1980 são aplicados no cinema da atualidade e a generalidade dos critérios para a aprovação dos roteiros continua sendo um problema. O filme não pode ser contra os valores da revolução, contra as metas islâmicas, mas o que de fato se observa é um gosto pessoal interferindo nessas regras: uma autoridade pode dizer “este filme é contra o islã” e outra “este filme é a favor do islã”. Diferentes pessoas, diferentes decisões.

Como afirma o cineasta Abolfazl Jalili: “Quando pergunto aos meus censores quais são exatamente as razões da interdição dos meus filmes no Irã, nunca consigo obter uma resposta clara” (JALILI, 1996, p. 54).

Dentre as instituições criadas pelo Estado para reorganizar a indústria cinematográfica, destacam-se a *Farabi Cinema Foundation* (FCF), órgão da Divisão de Cinema do MCOI, criada em 1983. Essa instituição tinha e tem por objetivo supervisionar, dar apoio técnico e financeiro a novos filmes e aos profissionais do cinema, assegurando que os filmes produzidos incorporem as regras morais e os conceitos que embasaram a Revolução Islâmica, promovendo assim o modo de fabricação cultural.

No início, a FCF não objetivava produzir filmes, mas, com o enfraquecimento da indústria nacional, produziu e co-produziu filmes

com caráter ideológico. Como função primeira, deveria intervir em vários níveis da indústria cinematográfica iraniana: cuidar dos equipamentos, dar apoio a projetos e administrar a distribuição internacional e a importação de filmes (DEVICTOR, 2002).

Tanto a *Cinema Experimental (sinema-ye tajrobeh)* quanto a FCF, dirigida por Mohammad Beheshti, foram muito ativas e contribuíram para a indústria cinematográfica nacional no sentido de possibilitar a uma nova geração de cineastas sua primeira experiência em cinema. Mohammad Behesht, considerado o arquiteto do Novo Cinema Iraniano, foi diretor da FCF desde o seu surgimento, em 1983, até as mudanças no Ministério da Cultura, que passou para as mãos dos conservadores. Atualmente, ele atua na *Organization for Cultural Heritage*, realizando um excelente trabalho de preservação do patrimônio histórico.

Outras instituições, como a religiosa *Fundação do Oprimido (Bonyad-e Mostaz'afan)*, que tinha fortes ligações políticas e financeiras com o Estado, criada por Khomeini em março de 1979, também contribuíram com o setor cinematográfico. Sua tarefa inicial era administrar o equipamento confiscado durante a revolução, incluindo um grande número de salas de exibição no país.

De todos os organismos governamentais voltados à produção de cinema, somente o Centro de Artes e a rede IRIB não necessitam das permissões do Ministério da Cultura e suas produções não são submetidas à censura do MCOI. No entanto, em 1995, o então Ministro da Cultura, Mostafa Mir-Salim, ameaçou fechar o Centro de Artes se o filme *The Snowman* (1994), de Davud Mirbaqeri's, fosse exibido. No filme, um iraniano tenta, em Istambul, obter um visto para os EUA. A permissão para exibição veio em 1997, quando *The Snowman* contou com a colaboração de um grupo político informal que atuava no Centro de Artes, o *Ansar-e Hezbollah*.

2.4

A LIMITADA CAPACIDADE DE EXIBIÇÃO

Todo diretor quer exibir seu filme primeiramente para um público interno, dentro do país. O principal problema da indústria cinematográfica no Irã, hoje, é contar com poucas salas de exibição. Segundo depoimento de Mohammad Atebbai (diretor de *Iranian Independents*), atualmente existem 300 salas, para uma população de 68 milhões de habitantes (enquanto havia 400 salas de exibição na época do xá, para 30 milhões de pessoas). Nos últimos 25 anos, nenhuma sala de exibição foi construída e não há nenhum *multiplex* no Irã.

O governo está atento à questão da melhoria dos equipamentos culturais do país, tanto que, no relatório sobre os planos, critérios e políticas para o cinema iraniano de 2002, publicado pelo MCOI, contempla o apoio às salas de cinema por meio da concessão de empréstimos e da mediação no preço dos ingressos:

Para a melhoria da qualidade da sala de cinema (espaço físico) e para a utilização de equipamentos modernos de som e imagem serão concedidos empréstimos sem juros ou a juros baixos, para cobrir até 60% dos custos necessários. (...)

O preço do ingresso, das salas de cinema com grau de avaliação excelente, será determinado de acordo com o distribuidor, com a sala de cinema e com a sede-geral de controle e avaliação dos filmes (...)

O preço do ingresso dos cinemas com graus de avaliação 1, 2 e 3 será determinado de acordo com a sugestão do Alto Comitê de Controle e da sede-geral de controle e avaliação dos filmes.

(MCOI, 2002)

Produz-se no Irã uma média de 70 filmes por ano, sendo que a maior parte deles (80%) é de “filmes populares” e 20% são “filmes de arte” (filmes de autor sempre representam uma minoria na produção nacional). Os 10% da produção iraniana que viaja pelo mundo, especialmente em festivais e cinemas comerciais no Ocidente, são usualmente filmes de arte.

Em 1995, por exemplo, *Salaam Cinema* (1995) foi exibido simultaneamente no *Festival Internacional de Cannes* e em três salas de cinema em Paris. Nos EUA, filmes iranianos são freqüentemente vistos em salas comerciais de cinema. O cinema pós-revolucionário apresenta uma peculiaridade que raramente acontece no Ocidente: em geral, os filmes de arte são altamente populares e sucessos de bilheteria.

Em relação ao cinema popular, a crítica iraniana não o tem levado muito a sério. Refere-se a ele como uma aberração estética causada pelo ardor comercial de produtores, distribuidores e exibidores. Questiona a baixa qualidade técnica, além da superficialidade ideológica dos filmes. Em 1985, o jornal *Mahnameh-ye Sinema'i-ye Film* avaliou os filmes pós-revolucionários e os classificou da seguinte maneira: nenhum excelente, um bom, 35 filmes aceitáveis, 57 ruins e 22 medíocres. Esta avaliação dos filmes da década de 1980 está relacionada às condições pós-revolucionárias, ao desânimo da guerra com o Iraque, à excessiva burocratização imposta aos cineastas, à censura e à aplicação não homogênea dos códigos islâmicos.

Não é exclusividade do Irã o fato de haver uma dicotomia entre os *blockbusters* e os filmes de autor. Tive uma idéia do que seria o filme comercial (que cobre diversos gêneros, como filmes de guerra, comédias, *thrillers* etc.) em um passeio de sexta-feira na Jomhuri-ye Eslami Avenue, lotada de cinemas, em Teerã.

Vi um filme de ação iraniano com diálogos em farsi, o que não me permite emitir uma opinião a respeito do conteúdo, mas notei pouca diferença estética se o compararmos com outros *blockbusters* ocidentais.

Acredito que deva haver bons filmes populares (para um público que aprecie filmes de entretenimento ou que deseje conhecer mais nuances culturais do país), mas o acesso ainda é limitado pela falta de distribuição no mercado internacional. Parte dessa falta de distribuição pode ser explicada pelas fortes cores locais dos filmes de entretenimento, que funcionam principalmente para um público local.

Surpresa ao estar diante de um filme iraniano muito distante daqueles filmes de autor a que tinha assistido no Brasil e na Espanha, a real atração, para mim, não estava na tela e sim na reação da platéia que exteriorizava verbal e fisicamente seus sentimentos pelos dramas vividos pelos personagens.

Filmes populares poderiam ser exibidos em mostras de filmes nacionais ou nos festivais internacionais, já que os críticos e cinéfilos apreciariam ter regularmente um espectro maior dos cinemas nacionais contemporâneos. Nesses festivais, a inclusão de filmes populares seria natural. Um exemplo da inclusão de cinemas nacionais em ambientes comerciais no exterior é mencionado por Dan Georgakas:

Um novo fenômeno em New York é que indianos que possuem *multiplex* reservam uma ou mais telas para exibir filmes de "Bollywood". O principal público para estes filmes são imigrantes indianos, mas audiências não-indianas também têm interesse. Talvez alguma coisa similar pudesse ser feita para o cinema iraniano em áreas onde há uma população iraniana significativa.

(ATEBBAI, 2003)

Para uma população de 68 milhões de habitantes, haveria audiência para filmes mais diferenciados e mais numerosos, mas o Irã não tem capacidade para produzir mais. O primeiro entrave: onde exibir esses filmes? O segundo: a falta de equipamentos suficientes (câmeras, lentes, filtros, equipamentos de iluminação e tripés). O terceiro: a TV iraniana.

A TV iraniana está nas mãos dos conservadores e o Ministério da Cultura está nas mãos dos reformistas. A TV iraniana (IRIB) é contra as políticas do Ministério da Cultura, por isso raramente são feitos acordos de compra de filmes iranianos, principalmente dos independentes, já que muitos dos documentários e filmes de ficção estão envolvidos com questões sociais.

Temos de considerar que o orçamento da TV iraniana é cinco vezes maior do que o orçamento do Ministério da Cultura e que, se 10% desse orçamento fosse gasto na compra de filmes iranianos, haveria um grande revigoramento da indústria cinematográfica no Irã.

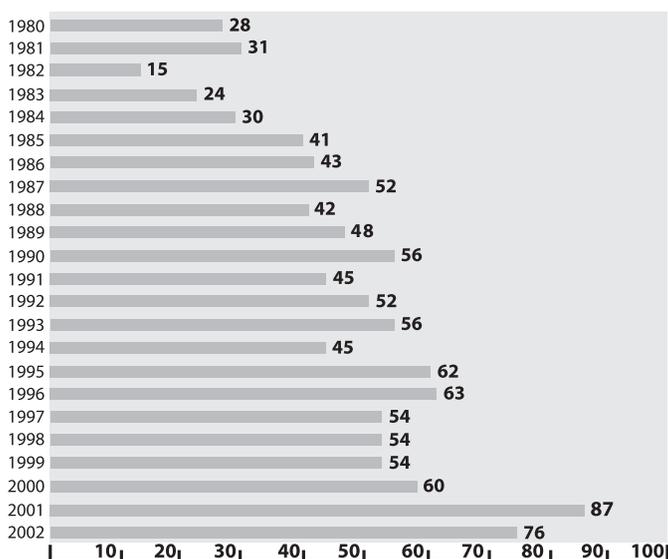
Por um longo tempo, a TV iraniana não exibiu *trailers* de filmes. O filme é aprovado pelo Ministério da Cultura e qualificado para ser exibido nas salas de cinema, mas isso não significa necessariamente que a publicidade na TV esteja automaticamente aprovada, já que são órgãos com diferentes gestões.

O filme deve então ser submetido às autoridades da IRIB e passar por outra análise. Dificilmente há no orçamento de produção uma porcentagem para publicidade. Quando o filme é finalizado, é entregue para o distribuidor local (privado), que trabalha a publicidade em *outdoors*, *trailers* na TV e anúncios em jornal.

No período em que Beheshti esteve à frente da FCF, havia um sistema de cotas e algumas salas de exibição estavam dedicadas ao cinema de arte, mas desde 1999 esse sistema não funciona. Não podemos afirmar que todos os iranianos gostem de filmes de arte, mas há um público interessado que tem pouca oportunidade de vê-los, já que os donos das salas optam pela exibição de *blockbusters*.

Na década de 1980, as salas de cinema passaram a ser administradas pelo Centro de Artes (*Howzeh-ye Honari*) da Organização da Propaganda Islâmica, que não dependia do MCOI. Nesse período, o departamento de cinema do Centro era particularmente ativo na produção de filmes de guerra (o Irã esteve envolvido na guerra com o Iraque de 1980 a 1988), filmes com temáticas sociais¹ e filmes de propaganda exaltando o regime islâmico².

Parte importante desse cinema comercial no período pós-revolucionário são os filmes de guerra produzidos na década de 1980 e financiados por órgãos de propaganda do governo, como, por exemplo, os filmes



FILMES PRODUZIDOS NO IRÃ DE 1980 A 2002

¹ Dentre eles: *Talisman* (Daryush Farhang, 1986), *Out of Limits* (Rakhshan Bani-Etemad, 1988), *The Cyclist* (Mohsen Makhmalbaf, 1989) e *Wedding of the Blessed* (Makhmalbaf, 1989).

² Entre esses, encontram-se os primeiros filmes de Makhmalbaf: *Justification* (1981), *Nasuh's Repentance* (1982), *Two Sightless Eyes* (1983) e *Boycott* (1985).

de Ebrahim Hatamikia, *Identity* (1986), *The Scout* (1988) e *Mohajer* (1990), o mais conhecido cineasta que explora a temática da guerra. Podemos citar ainda *The Land of the Sun*, mais recentemente *Born Under Libra* ou o sofisticado *The Search 2*, de Amir Naderi. Em 1985, Bahran Beyzai fez o filme profundamente pacifista *Bashu, the Little Stranger*, e Mohsen Makhmalbaf fez *Wedding of the Blessed* (1989), que utiliza a guerra como pano de fundo para criticar o governo e a sociedade.

De todos os gêneros de filmes no Irã, os de guerra foram os mais consistentes canais de propaganda do governo dentro da produção cultural, orientando ideologicamente a população na direção ditada pelo regime. Os personagens expressavam claramente quem representavam e a quem se opunham. A relevante fatia do orçamento do país para estabelecer um cinema nacional – especialmente filmes de guerra, no meio da guerra Irã-Iraque, quando grande parte do orçamento estava indo para o *front* – foi assegurada, pois sabia-se que histórias de tragédias individuais tinham um efeito enobecedor para os que iam lutar.

Os filmes de guerra foram importantes não pela sua qualidade, mas porque serviam de instrumento de controle social e para ampliar o apoio ao islã. A mensagem repetida na mídia era “Nós não estamos lutando com o Iraque, estamos lutando com os inimigos da revolução”.

Ao ceder tanques, navios e aviões para a produção, o exército garantia o controle ideológico e cultural de uma “correta” interpretação da vida militar. Inúmeros documentários enfocando a guerra foram feitos pelo Departamento de Artes da Organização de Relações Islâmicas e pela IRIB. Em 1990, foi fundado o órgão *Cinematic Institute of Holy Defence*, com o propósito de produzir filmes de guerra: o governo proveria uma especial assistência e até mesmo o exército seria acionado para dar apoio às produções (SADR, 2002, p. 374-375).

Em 1988, com o fim da guerra, o governo iraniano investiu numa política de incremento à produção, que se manifestou no retorno do financiamento privado ao cinema e no reforço da intervenção dos organismos oficiais, ou seja, do Instituto de Cinema e Televisão. Investiu também na promoção do cinema iraniano no exterior.

Mohsen Makhmalbaf resumiu esse momento do cinema nacional da seguinte maneira:

O cinema iraniano tem três movimentos de produção (...). O primeiro é subsidiado pelo governo e faz filmes de propaganda (islâmica) (...) O segundo é constituído por realizadores

comerciais, que tentam se comportar como realizadores de Hollywood e filmam com dinheiro de investidores privados. (O terceiro é o cinema de arte). As pessoas pouco vêem o primeiro grupo de filmes. Se o movimento artístico desaparecer, o segundo o substituirá.

(MAKHMALBAF, 1996)

Durante a década de 1990, o Centro de Artes produziu poucos filmes de guerra ou políticos, preferindo comédias populares e dramas sociais, que estavam algumas vezes longe de expressar a ideologia da revolução. De qualquer maneira, o Centro de Artes representou um papel ativo na produção de filmes de propaganda do governo.

Sobre as licenças profissionais necessárias para trabalhar oficialmente no setor de cinema, foi criada, em 1993, a Casa de Cinema (*Khaneh-ye Sinema*), que organiza as profissões de acordo com as diretivas do MCOI.

Como em muitos outros países, a TV tornou-se um importante produtor de filmes. A TV nacional iraniana (IRIB) produziu filmes e séries de TV por meio de uma companhia de produção especial, a *Sima Film*. Afora as produções populares, a TV também produziu filmes de autor, como os de Abolfazl Jalili, que foram proibidos até a eleição do ex-presidente Khatami. A IRIB é uma instituição diretamente ligada ao Líder Supremo.

Essa institucionalização da produção não levou ao colapso do setor privado. Poucas companhias privadas conseguiram sobreviver e continuar a operar depois da revolução – como a *Pakhsh-e Iran Film* fez – mas, pouco a pouco, uma rede de produtores privados cresceu (na década de 1990), devido a empréstimos da *Farabi Cinema Foundation*.

A importação e exportação de filmes são regulamentadas pelo governo, embora isto não impeça o comércio ilegal de filmes estrangeiros no país. Produtores independentes também comercializam filmes iranianos no exterior e, via de regra, são mais eficientes na inclusão de filmes em festivais que os órgãos governamentais.

A consolidação política do Estado e as regulamentações da censura em relação às produções permitiriam a completa nacionalização da indústria cinematográfica. Entretanto, o governo deixou parte da responsabilidade de produção para o setor privado. Houve mais centros de produção no Irã islâmico que na época de Pahlevi. Parte deles situava-se em Teerã e parte em províncias espalhadas pelo país.

Esses centros dividem-se entre setores: público, semipúblico e privado, sendo que este último também obtém empréstimos e financiamentos do governo.

SETORES DE PRODUÇÃO DE FILMES NO IRÃ, ATIVOS NO COMEÇO DA DÉCADA DE 1990

SETORES PÚBLICOS

- Escritório de Filme, Foto e Produção de Slides (MCOI)
- *Farabi Cinema Foundation* (MCOI)
- Centro para o Desenvolvimento Experimental e Filmes Semi-Amadores (MCOI)
- Centro Islâmico para o Ensino de Cinema (MCOI)
- Sociedade do Cinema Jovem (MCOI)
- Fundação do Oprimido
- Centro para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente
- Voz e Visão da República Islâmica (IRIB)
- Ministério da Reconstrução Jihad
- Universidade Jihad
- Comando de Propaganda na Guerra
- Unidade Cultural da Guarda Revolucionária
- Departamento de Filmes do Comitê Revolucionário
- Organização do Trânsito
- Iran Air

SETOR SEMIPÚBLICO (SEMIGOVERNAMENTAL)

- Organização da Propaganda Islâmica, Cultura Islâmica e Grupo Artístico

SETOR PRIVADO

- Co-produções internacionais
- Produtoras independentes
- Companhias de produção comercial
- Estúdios

A *Farabi Cinema Foundation*, juntamente com órgãos governamentais como a Fundação do Oprimido e o Ministério da Reconstrução Jihad ergueram a indústria cinematográfica após a revolução. A Fundação do Oprimido é considerada um dos maiores conglomerados econômicos, controlando 15% de toda a indústria do país e 137 salas de exibição em várias cidades do interior (NAFICY, 2002, p. 42).

Já o Ministério da Reconstrução Jehad está encarregado de propagar a ideologia islâmica por meio de materiais audiovisuais nas cidades do interior e zonas rurais.

2.5

REGULAMENTAÇÕES DA CENSURA

A política cultural pós-Revolução Islâmica foi coerente com a concepção de Estado que orientou a atuação dos governantes. Depois da revolução, o cinema tornou-se um setor altamente normatizado, assim como todos os outros setores da cultura, em que o Estado autoritário controlava a indústria inteira. Profissionais do cinema passaram a recorrer freqüentemente aos órgãos culturais estatais pedindo esclarecimentos, verificando as novas fronteiras que não poderiam ser ultrapassadas e protestando contra a imprecisão e a falta de clareza das regras de censura.

Produtores culturais pediam também que a interferência do Estado gerasse recursos, sem prejuízo à liberdade de produção. Os limites que a nova conjuntura põe em cena irão marcar profundamente a produção cultural pós-revolução.

A regulamentação da censura é o mais explícito exemplo do intervencionismo coercitivo do Estado. A censura, justificada como guardiã dos princípios de que o poder político julga ser defensor, sempre existiu, embora as autoridades, até 1984, não especificassem o que era permitido e o que era proibido. A política tem, inegavelmente, influência sobre a produção da literatura, do cinema, da escrita da história, enfim, de toda a cultura, e alguns cineastas iranianos, como Makhmalbaf, são bastante incisivos ao se posicionarem sobre as restrições governamentais:

É o nosso problema neste momento. Se fizermos um filme que contenha críticas à situação atual no Irã, o governo diz que estamos humilhando os iranianos. Até a oposição concorda. Se fizermos um filme de exaltação ao Irã, essas mesmas pessoas julgam que alguma armadilha existe. E a oposição dirá que estamos sob influência do governo. Essa é a nossa cultura. Todos querem que pensemos à sua imagem, todos querem que sejamos um deles. Ser um iraniano independente é muito difícil. Ser cineasta e ser independente é muito difícil.

Ou ainda:

Isso não faz sentido (referindo-se ao fato da censura interferir nos filmes). Não se pode criar num ambiente tão restritivo e controlado.

(MAKHMALBAF, 1996)

No período imediatamente posterior à revolução, foi tornada compulsória para todos os filmes a permissão de exibição. O decréscimo do número de filmes atesta o enrijecimento dos clérigos com a política cultural adotada pelo regime do xá:

Ano	Filmes examinados	Permissão concedida	Permissão negada
1979	2000	200	1.800
1980	99	27	72
1981	83	18	65
1982	26	7	19
Total	2208	252	1956

A causa do vagaroso aquecimento da indústria no período de transição é em parte devida às medidas de “purificação” do cinema e à perseguição de cineastas (encarceramento, exílio e até mesmo a execução), mas também inclui o baixo orçamento destinado à indústria durante a revolução, a falta de um modelo para o que se chamava “cinema islâmico”, a falta de um organismo que centralizasse a produção, a forte competição com os filmes importados e a aplicação, sem critérios, da censura.

Os cineastas que produziam no período posterior à revolução não são os mesmos do período anterior. Isso porque vários deles foram considerados adeptos das políticas do xá e pró-Occidente, sendo exilados.

Os cineastas que insistiam na produção de um cinema de intervenção política só foram reprimidos quando surgiu um contexto capaz de dar força material a essa repressão, no caso a articulação de cineastas, acadêmicos, intelectuais, artistas e mesmo a classe média em torno de uma idéia comum: a insatisfação com o curso tomado pela revolução.

Antes de 1984, os profissionais estavam conscientes de que a censura estava relacionada com a “norma islâmica”: relações entre

homens e mulheres, comportamento e imagem da mulher, mas nada estava claro. A transformação do cinema do período Pahlevi para o período islâmico envolvia uma grande mudança ideológica e cultural que levou alguns anos para se consolidar. Mohammad Beheshti, diretor da *Farabi Cinema Foundation* (FCF) observou que:

A transformação no contexto do cinema acontece em “fusão” e não “em corte seco”.

(NAFICY, 2002)

Mas era com corte seco que os cineastas “extirpavam” cenas de seus filmes já montados para obter o certificado de exibição. *The Red Line* (1981), de Kimiaie, é um exemplo. Ele narra a história de um alto agente da polícia secreta Savak, que pretende se casar em meio à revolução, mas, quando descobre que seu cunhado é um prisioneiro político, recua em seu intento. De algos ele se torna vítima do sistema. Tentando obter a aprovação do filme, Kimiaie refilmou várias cenas e alterou os diálogos para que o cunhado marxista se transformasse em um islamista; mesmo assim, o certificado de permissão foi negado.

Temas como drogadição e prostituição foram considerados sensíveis pelo novo regime e isso se soube quando o filme *Whirlpool* foi censurado por ser acusado de promover a indecência, expor membros de uma família com relações não religiosas e retratar furto, drogadição e prostituição a partir de uma perspectiva não-islâmica. Além do filme ser banido, a película sensibilizada e a trilha sonora foram confiscadas.

Pouca diferença há entre as políticas culturais para a indústria cultural ou do entretenimento da época do xá para as da República Islâmica, quase sempre centrada na censura e no apoio à produção cultural. A República Islâmica interveio na indústria cultural ajudando a moldar bens culturais islâmicos.

Grande parte dos principais cargos da República Islâmica, voltados para a indústria cultural, foram ocupados por membros de uma produtora formada antes da revolução, a *Ayat Film*, que produziu filmes baseados em valores islâmicos e em uma política anti-xá. Essas pessoas foram nomeadas por serem reconhecidos mediadores culturais e por terem uma desejada conduta islâmica.

Mohammad Ali Najafi obteve um alto cargo no MCOI, Mostafa Hashemi foi nomeado para um alto cargo no escritório de propaganda de

Khomeini e Mohammad Beheshti tornou-se o diretor da *Farabi Cinema Foundation*.

De 1984 a 1997, as políticas do MCOI relacionadas ao cinema foram publicadas e anunciadas no *Fajr Film Festival*. Tais políticas incorporaram regulamentações sobre produção, distribuição e exibição de filmes (código de censura). Isso quer dizer que os mandos e desmandos oficiais impactaram as políticas de censura, e os cineastas, ao sabor da natureza mutante do sistema, ficaram impedidos de planejar a longo prazo.

Assim como mensagens islâmicas fazem parte desse cinema oficial, pedidos de reformas, de mudanças – embasados em um forte movimento político que existe hoje no Irã – fazem parte de um cinema militante.

O filme *Women's Prison* (2002), de Manizheh Hekmat, que aborda sérias questões políticas e sociais, por exemplo, foi banido por vários meses. Mais tarde, porém, por meio do *lobby* de algumas autoridades, o produtor obteve permissão de exibição. Ao todo, oito minutos foram excluídos para que a exibição em Teerã fosse possível. O filme obteve um bom sucesso de público.

Engana-se quem pensa que a censura se dá apenas no âmbito do Estado. Quando esse filme foi anunciado para ser exibido em cidades do interior, houve problemas com a população, em algumas cidades do Irã pôsteres foram arrancados e o cinema incendiado por islamistas *hard-line* e, em outras cidades, proibido de ser exibido.

No Irã pós-revolucionário, nunca houve uma ação de peso organizada por profissionais do cinema contra a censura – as ações organizadas que ocorreram nas ruas em 1999 não tiveram continuidade – e os produtores cinematográficos não se empenham pelo fim da censura, mas apenas contra seus rigores e excessos.

Em 1995, um grupo de 214 trabalhadores da indústria cinematográfica escreveu uma carta aberta ao MCOI solicitando uma reavaliação das regras e procedimentos que regulamentam a produção e exibição de filmes. Tanto o subsídio estatal como o cinema estritamente comercial foram acusados de solapar a indústria cinematográfica nacional.

Sugeriu-se, nessa carta, o reconhecimento por parte do governo de associações de profissionais independentes que poderiam supervisionar e controlar a indústria. Em resumo, a reivindicação era para que a indústria se deslocasse do campo político para o campo profissional.

Isso pode levar anos para se concretizar, justamente por demandar uma mudança de paradigmas e reorientação ideológica pelo regime, que tradicionalmente não está habituado a ter como motivação de suas

políticas culturais uma resposta a demandas sociais, isto é, não é capaz de iniciar um processo segundo as reivindicações que lhe são apresentadas. Isso foi o que se observou nas normas publicadas no ano seguinte.

A regulamentação de 1996, publicada com o título *The Principles and Operational Procedures of Iranian Cinema* (DEVICTOR, 2002, p. 72), é a que mais detalha as proibições e os limites que os diretores não poderiam ultrapassar. Esses regulamentos (RIDGEON, 2000) incluem as seguintes proibições formais:

- qualquer insulto ao monoteísmo, aos profetas e aos imãs;
- qualquer insulto aos princípios que sustentam o governo islâmico no Irã (*velayat-e faqih*);
- qualquer insulto à polícia e às forças armadas;
- negar o papel da revolução na formulação de leis;
- negar a ressurreição e seu papel na evolução do Homem através de Deus;
- negar a continuidade do líder religioso (*Emamat*);
- negar o papel da República Islâmica do Irã sob a liderança de aiatolá Khomeini em livrar os muçulmanos do imperialismo do mundo;
- proibição de filmes que tratem de violência, sexo explícito, prostituição e corrupção;
- personagens negativos com barba (o que poderia ser associado com a religiosidade);
- contato físico ou piadas entre homens e mulheres;
- piadas sobre exército, polícia ou família;
- palavras estrangeiras ou grosseiras;
- músicas estrangeiras ou qualquer tipo de música que evoque prazer e alegria;
- mostrar de maneira positiva um personagem que prefira a solidão à vida coletiva;
- policiais e soldados mal vestidos ou discutindo;
- mulheres vestidas indecentemente (as mulheres devem cobrir o corpo e o cabelo e não podem usar roupas justas ou coloridas) e maquiadas.

Nos filmes foram proibidas imagens de homens usando gravatas ou camisas de manga curta, a menos que os personagens tivessem um caráter negativo. Do ponto de vista da construção formal, foi proibido o uso de luz artificial intimista e *close-up* de mulheres.

O processo para a aprovação da exibição pode tardar até dois anos, devido aos diversos estágios de controle e, se os regulamentos mudarem nesse período, o risco de proibição de um filme que originalmente seria aprovado é real.

Para que o produtor, responsável pelo percurso do projeto, tenha seu filme finalizado, deve submetê-lo a uma censura preliminar, a fim de verificar cada detalhe da produção. A análise ocorre de acordo com as seguintes etapas:

1. MCOI examina a sinopse do filme;
2. MCOI analisa o roteiro. Se sinopse e roteiro forem aceitos segundo os padrões islâmicos, é liberada uma autorização de pré-produção;
3. Análise de elenco e equipe. Se aprovados, obtêm permissão para filmagem. Até ao menos 1997, um controle não oficial foi implementado durante a filmagem para assegurar que as normas islâmicas estavam sendo seguidas;
4. MCOI analisa o material filmado, observando figurino, maquiagem, diferentes locações etc.
5. Uma vez terminado, o filme deve ser mostrado a uma comissão para a decisão final da censura, isto é, deve obter permissão para exibição;
6. Por último, deve ser submetido a um sistema de classificação que determina sua distribuição e apoio à divulgação e promoção.

Os filmes são classificados sob diferentes categorias: A, B, C ou D, visando determinar os espaços e o tempo em que podem ser exibidos. Essa classificação é feita com base em três critérios: sofisticação técnica, qualidade estética e conteúdo. Os filmes "A" e "B" recebem um maior apoio para divulgação e distribuição e seus autores têm prioridade no acesso a subsídios para novas produções. São mostrados nos melhores horários e cinemas e ficam em cartaz por mais tempo.

Esse sistema de classificação está absolutamente voltado para a preservação da indústria nacional, já que o máximo que um filme estrangeiro pode obter é a classificação "B", limitando seu acesso a algumas salas de cinema.

Realizadores, como o diretor Jafar Panahi, criticam seriamente esse sistema por reconhecerem nele inconsistências e inadequações:

As crianças acrescentam coisas ao filme, coisas sobre as quais não pensei antes. (...) É por essa razão que nossos argumentos nunca são muito precisos. O filme que fazemos nunca corresponde exatamente ao argumento. E aqui começam os nossos maiores problemas. Eles (as autoridades governamentais) vêm, examinam o filme e dizem que não é o mesmo filme do argumento que conheciam.

(PANAHI, 1999)

Até 1989, todos os argumentos eram submetidos a esse processo, sofrendo alterações até que o roteiro fosse definitivamente aprovado. O rigor da censura pode ser constatado pela porcentagem dos filmes aprovados: entre 1980 e 1982 apenas 25% dos roteiros apresentados obtiveram permissão para produção e, desses, poucos obtiveram permissão de exibição.

Em abril de 1989, o governo decidiu rever os procedimentos em relação aos roteiros e, pela primeira vez, removeu a primeira etapa do processo. Isso aconteceu, em parte, porque o Ministério da Cultura acreditava que o cinema já estava sob controle – os “valores islâmicos” já haviam sido assimilados – e também porque apostava numa diversificação de temas que atenderia à demanda dos festivais internacionais.

A medida acarretou poucas mudanças significativas afora os produtores assumirem o papel de autocensores, já que os investimentos eram bastante altos para que, no final, os filmes tivessem suas permissões de exibição negadas.

Todo ano, o MCOI publica um calendário anunciando os filmes liberados: um filme pode ter exibição desaconselhada em determinados períodos, como, por exemplo, no mês lunar islâmico de *Moharram* (DEVICTOR, 2002, p. 71).

Em maio de 1997, Mohammad Khatami foi eleito presidente da República Islâmica do Irã e nomeou o realizador Seifoliah Daad como ministro-adjunto do Cinema. A chefia do Departamento de Supervisão e Avaliação foi confiada ao produtor executivo Manuchehr Mohammadi. As funções das comissões para aprovação de argumentos, licenças de produção e exibição foram reformuladas, a censura e a burocracia tornaram-se menos exigentes.

Filmes interditados nas duas décadas anteriores passaram a obter certificado de exibição, como *Lady* (1992), de Dariush Mehrjui, e *Snowman*,

de Davud Mirbagen's. Cineastas podem agora abordar temas tabus, frequentemente associados a códigos islâmicos e a regras de condutas das mulheres, de uma maneira mais explícita como em *The Silence* (1999), de Mohsen Makhmalbaf. Em uma cena filmada no Tadjiquistão, a protagonista dança sem o véu uma música rítmica. Embora essa cena seja ainda controversa, Makhmalbaf teve êxito ao contestar sua interdição junto às autoridades e, ao final, o filme obteve aprovação.

Outro filme polêmico que obteve aprovação foi *Daughters of the Sun* (1999), de Maryam Shahriar. Em uma região rural no Irã, um pai raspa os cabelos da filha para que ela possa se passar por um homem e, assim, obter melhor remuneração ao encontrar um trabalho. A garota acha trabalho em uma fábrica, mas sua falsa identidade causa problemas fora da tela, afinal, o público passa a ver uma atriz em um filme sem usar o véu.

Os problemas estão também relacionados com as seguintes questões: a dissimulação é verossímil no filme, mas não verdadeira para o público; o comportamento e a narrativa indicam o sexo real da personagem; referências a diferenças entre os sexos e sua separação cultural e religiosa e principalmente o desejo homossexual da personagem.

O ex-presidente Khatami e a facção reformista do governo, empenhados em contextualizar as obras politicamente, julgaram que a simultânea adequação diegética e inadequação extradiegética da dissimulação estabelecem um campo em que os códigos e regulamentações podem ser ignorados.

Existem algumas diferenças entre os critérios, os planos e as políticas do cinema iraniano dos anos de 2000 a 2002 em relação aos anos anteriores. Os critérios e maneiras de se realizar a produção e a exibição de filmes iranianos em 2002 estão mais voltados para a ampliação do mercado e possuem os seguintes objetivos gerais:

- valorizar o público e aumentá-lo;
- aumentar a qualidade dos filmes;
- melhorar as condições econômicas do cinema iraniano;
- reforçar o aspecto cultural dos filmes;
- promover a justiça social e condições para que todas as pessoas possam tirar proveito dos produtos cinematográficos;
- aumentar o padrão técnico de produção e exposição dos filmes.

No primeiro capítulo desses critérios, encontram-se diversas cláusulas, como:

- todos os produtores iranianos, após o recebimento da permissão de produção pela Direção-Geral de Avaliação, poderão iniciar a produção de filmes;
- a carta de permissão é inalterável;
- a validade da carta é de 3 meses, podendo ser renovada por até 2 meses.

No segundo capítulo desses critérios, encontram-se as regras para a exposição dos filmes. Entre elas destaca-se: “O Conselho de Revisão determinará os filmes que poderão ser exibidos aos adultos”.

Ainda que o movimento repressivo do governo venha diminuindo desde a eleição de Khatami, a manutenção de uma cláusula como essa dentre as normas que regulamentam a atividade cinematográfica indica que as políticas culturais ainda preservam o modo de fabricação cultural tal como no período em que os traços autoritários e a anulação da liberdade eram mais facilmente identificáveis, como no período imediatamente após a revolução. O próximo exemplo confirma essa afirmação.

O filme *Unfinished Sonata* (2000), de Ghet-ei Natamam, controverso por exibir cenas de uma mulher cantando (o que é proibido pela lei islâmica), explora a busca de um jovem pesquisador que se dirige à província de Khorasan para gravar composições de mulheres nativas, especialmente em busca de Heiran. Na cena em que ele a encontra na prisão, ela se volta para a câmera e canta diretamente para o espectador. Esse foi o primeiro filme após a revolução a mostrar uma mulher cantando e só obteve a permissão de exibição após ter a cena da canção suprimida de seu final (podendo apenas ser ouvida na trilha musical).

Um outro capítulo da regulamentação trata dos planos e medidas de apoio às etapas de produção e exibição. Dentre eles, destacam-se:

1. Considerando os recursos disponíveis, a secretaria de assuntos cinematográficos apoiará, preferencialmente, os filmes de melhor qualidade.
2. Os critérios para a avaliação da qualidade dos filmes em produção estão baseados nos seguintes itens:
 - 2.1. orientação cultural;
 - 2.2. direção em conformidade com os objetivos de desenvolvimento cultural e as necessidades do público e originalidade de conteúdo;
 - 2.3. poder de atrair público.

No ano de 2004, discutia-se no Irã um documento produzido pelo Conselho da Revolução Islâmica “Políticas para o Cinema no Irã”, que foi

discutido por representantes das seguintes instituições: *Farabi Cinema Foundation*, MCOI e Ministério das Relações Exteriores.

Esse documento é mais um retrato das permanências do que das mudanças que vêm ocorrendo no cenário cultural e revela o processo de fabricação cultural promovido pelo regime islâmico. Após ser avaliado, foi levado para votação no Parlamento. Dentre os tópicos discutidos destacam-se:

1. Descrevendo a arte do cinema.
2. Os princípios da política de cinema.
 - a) Extensão da mídia do cinema em termos de quantidade e qualidade;
 - b) Coordenação da missão do cinema com as políticas da República Islâmica do Irã;
 - c) Apoio do lugar e situação do cinema dentro das maiores políticas do Irã.
3. Os princípios das questões cinemáticas.
 - a) Apoio à identidade nacional e religiosa como estratégia para evitar a invasão cultural;
 - b) Questões morais.
4. Guiar e observar as regras.
5. Apoio do governo iraniano para o cinema.
6. O caminho geral para os elaboradores de políticas.
7. Políticas para a divulgação do cinema iraniano no exterior.
8. Educação no cinema.
9. Administração no cinema.
10. Pesquisa no cinema.

2.6

APOIO FINANCEIRO A PROJETOS

Obter a permissão de produção significa tornar-se qualificado para certos privilégios na *Farabi Cinema Foundation* como, por exemplo, menores taxas na locação de equipamentos. Após a filmagem, o material editado deve sofrer nova avaliação para obtenção do certificado de exibição, mesmo que as exibições sejam fora do país. Quando inteiramente produzido e realizado no exterior, o filme deve obter o certificado de exibição para poder ser exibido no Irã.

Uma média de 600 roteiros são apresentados por ano ao MCOI. Desses, aproximadamente 200 obtêm permissão de produção e apenas

80 roteiros recebem apoio financeiro, cujos valores variam de acordo com o projeto. Se o Ministério da Cultura considerar o projeto adequado a seus objetivos, o apoio financeiro total para a produção de filmes pode variar entre, no máximo, 60% do custo total de produção, para os filmes avaliados com nota "A", e 45% para os filmes avaliados com nota "B". Isso significa que poderão ser cedidos a fundo perdido valores que variam de 300 milhões de rials (aproximadamente U\$ 32.800) a 600 milhões de rials (U\$ 65.700).

Ao receber uma avaliação ruim pelo MCOI, filmes como *Women's Prison* (2002), de Manizheh Hekmat, e *The Circle* (2000), de Jafar Panahi, que não obtiveram financiamento oficial, foram produzidos e distribuídos por produtoras independentes, mas com riscos: "O grande risco é esse: conseguir o certificado de produção, gastar o dinheiro e o governo proibir a exibição, como ocorreu com o filme *The Circle*", disse Babak Payami em entrevista concedida durante o 25º Festival Internacional de São Paulo.

Podemos entender as contribuições a fundo perdido do Estado à área cinematográfica como uma forma de paternalismo cultural que, se por um lado protege as obras culturais da ação predatória do mercado e da concorrência estrangeira, por outro sujeita os artistas a restrições de caráter temático e ideológico, ocultando o aspecto intervencionista desta política.

A meta para o cinema iraniano durante o período de vigência do terceiro "Plano de Desenvolvimento Quinquenal" publicado no ano 2000 pelo MCOI era produzir 183 filmes, utilizando-se um recurso total de \$13,425 bilhões de rials (U\$ 1,470 bilhões).

Na opinião de Kiarostami, é absurdo realizar um filme sabendo de partida que será censurado e nunca poderá ser exibido: "é como não o ter feito", diz. Então qual a maneira de evitar a interdição? "É preciso conhecer o poder do governo". É preciso conhecer as fronteiras e os terrenos minados, como afirmou Asghar Farhadi no set de filmagem de *Beautiful City*, confiante de que obteria a permissão de exibição:

Conhecemos as leis islâmicas não escritas e sabemos por onde temos de transitar e o que temos de evitar.

(MELEIRO, 2003)

A partir de 1999, o ex-presidente Khatami intensificou a privatização de vários setores no país, em uma total reestruturação da economia da República Islâmica. No relatório sobre os critérios, planos e políticas para o cinema iraniano do MCOI, publicado em 2000, destacam-se entre os objetivos do Alto Conselho de Desenvolvimento do Cinema Iraniano as alterações em relação ao financiamento da indústria, como:

- Melhorar o rendimento cultural e econômico do cinema iraniano.
- Estimular a participação do setor privado no cinema iraniano.
- Aumentar a presença internacional e a atração de investimentos estrangeiros.

O governo passou a realizar uma ampla reforma econômica na área cinematográfica, ampliando a atuação do setor privado, facilitando a entrada de bens e serviços para as atividades cinematográficas, reforçando a exportação de filmes iranianos e melhorando o aproveitamento dos recursos financeiros domésticos e internacionais.

Até 1999, a estratégia do governo era a proteção da indústria nacional a partir do rígido controle de produtos importados. A privatização acarretou, entre outras coisas, a redução dos gastos culturais do governo e o seu distanciamento das operações de produção e distribuição de filmes. O governo transferiu, por exemplo, o controle da produção de conteúdo para as TVs por satélite para produtores do setor privado, desde que fosse produzido um filme nacional para cada quatro filmes importados exibidos.

Não se sabe ao certo qual será a performance dos filmes de autor a longo prazo, já que as políticas culturais, seja no regime do xá, seja na República Islâmica, sempre se ocuparam do financiamento da produção cinematográfica.

Simultaneamente ao afastamento do governo, companhias cinematográficas estrangeiras passaram a ocupar espaço no sentido de proteger os filmes de autor dentro e fora do país.

Cineastas como Jafar Panahi, Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf e Babak Payami são alguns dos beneficiários dos financiamentos vindos de companhias estrangeiras. Defensores e conhecedores do mercado internacional, os diretores usufruem da diversidade de parceiros financiadores no exterior e não ficam tão sujeitos a concessões como ficariam se apoiados pelo governo. Makhmalbaf comenta algumas de suas parcerias:

O produtor francês dos filmes mais recentes de Angelpoulos manifestou interesse em produzir um novo filme meu. Um produtor europeu também tem um filme de seis episódios sobre seis capitais mundiais na agenda. Ele ofereceu-me o episódio sobre Teerã. O *National Geographic Institute*, (...) tem um projeto para realizar vários documentários sobre alguns fotógrafos internacionais famosos, um dos quais é Reza Deghati, um fotógrafo iraniano, e já houve um convite para eu realizar esse documentário.

(GOLMAKANI, 2000)

Os diretores independentes cada vez mais procuram “caminhos criativos” para obter financiamento e mecanismos de produção no estrangeiro, pois essa é a melhor forma de exibir os filmes fora do Irã. Segundo Babak Payami:

Meus filmes são realizações entre minha produtora, a *Fabrica*, da Itália e uma companhia canadense de investidores do setor audiovisual. Eles não são influenciados por nenhum fator externo, nem pelo Ministério da Cultura e nem pela *Fabrica*.

(PAYAMI, 2003)

Em geral, os financiamentos feitos por países estrangeiros não contemplam um acordo de co-produção formal e isso porque no Irã não há acordos oficiais de cooperação cultural com outros países. Para citarmos alguns exemplos, os filmes de Kiarostami e Makhmalbaf, anunciados como co-produções entre Irã e França, e o filme de Majid Majidi, *Baran* (2000), que foi anunciado como uma co-produção iraniana e canadense, na verdade, são co-financiamentos do produtor francês e do canadense.

A desvantagem do co-financiamento, em relação à co-produção, é que o diretor não pode usufruir das subvenções ou dos critérios de apoio para distribuição ou exibição do filme em canais de televisão do outro país, restringindo a distribuição e exibição somente do lado iraniano.

The Circle, por exemplo, que foi co-financiado por um parceiro italiano, também não pode ser considerado uma co-produção, já que esses parceiros não estavam envolvidos na produção.

Capítulo 3

“A câmera é uma arma com forte poder de influência.”

BAHMAN GHOBADI
(MELEIRO, 2002)

RESISTÊNCIA CONTRA AS FORÇAS DA CENSURA

3.1

O CINEMA DE INTERVENÇÃO SOCIAL

O cinema militante, de intervenção social ou de ação política foi uma corrente do cinema ocidental, da América Latina, da Europa e de outros países do Terceiro Mundo, no final da década de 1960, que compartilhava a vontade universalista e a ideologia de *Hacia um Tercer Cine*, manifesto lançado em 1969 pelos argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino. Esse documento foi o porta-bandeira de todo um cinema militante.

Nesse quadro, constrói-se a tese dos três cinemas: o primeiro é o modelo hollywoodiano, ao qual pertencem igualmente as superproduções dos países socialistas. O segundo é o Cinema de Autor. O terceiro (*Tercer Cine*) é um sistema de libertação entendido essencialmente como cinema político militante. Rejeita a idéia de identidade nacional ou autenticidade cultural e propõe abandonar o apego às identidades e passar a compreendê-las como móveis, permitindo que se mesclm numa nova identidade moderna.

Assim como vários cinemas nacionais tiveram períodos de intensa criatividade, dialogando com públicos internacionais – Cuba, nas décadas de 1960-1970, viveu esse período – os pilares da ideologia cinematográfica militante dos anos 70 estão presentes no cinema de autor no Irã pós-revolucionário. Filmes de Jalili, Kiarostami, Makhmalbaf, Panahi, Bani-Etemad e Mehrjui foram não somente sucessos internacionais, como provocaram um tremendo impacto no público iraniano devido às abordagens dos problemas internos do Irã. Em diferentes graus, realizam críticas

à sociedade contemporânea no Irã utilizando-se de vários recursos metafóricos ou, mais recentemente, de críticas realmente abertas.

Curiosamente, o mesmo argumento, ou melhor, a elaborada teoria de críticos iranianos e também do governo, de que a produção cultural estaria inserida num projeto político, foi usada na década de 1970, pela Alemanha, para atacar o cinema de Werner Herzog, Fassbinder e outros do Novo Cinema Alemão:

A insistência (de apreciação) de uma visão pessimista seria uma conspiração universal informal contra o Irã, que poderia encorajar outros cineastas iranianos a continuar fazendo filmes similares e, no fim, propagando uma imagem negativa do Irã para o mundo, como pobre e subdesenvolvido.

(FILM INTERNATIONAL, 2003)

Outras perspectivas políticas de obras cinematográficas iranianas foram determinantes fortes para suas interdições: “confusão ideológica”, “influência comunista”, “temas não religiosos”, além de “visão pessimista da realidade” foram as razões mais utilizadas pelos censores.

Variações desses argumentos também apareceram na Itália, onde o governo temia pelo efeito do neo-realismo no exterior, e foram usadas também pela censura na Polônia, na China, na América Latina e em alguns países árabes e africanos.

Diretores da *Czech New Wave* na década de 60 foram fortemente criticados e perseguidos por mostrar o *dark side* da sociedade. (...) Estes diretores foram vistos como inimigos do país, e isto era entendido como um ato contra a ideologia comunista.

(FILM INTERNATIONAL, 2003)

Mas como o cinema iraniano, que nunca foi diretamente político antes da revolução, ajustar-se-ia aos ideais pós-revolucionários localistas, de proteção aos interesses nacionais – “Nós somos antiamericanos, antibritânicos, antifranceses, anti-russos, antichineses” – em oposição ao supranacional?

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 uma turbulência política gerada por fatos como a demissão do presidente Banisadr pelo parlamento e o início do conflito com o Iraque.

O conflito entre prisioneiros políticos e a polícia secreta Savak, por exemplo, foi tema de muitos filmes da década de 1980. *The Brave Die on their Feet* (1979), de Abbas Kasaei, narra três histórias de presos políticos que terminam com suas mortes sob tortura no regime do xá e a libertação de prisioneiros políticos logo após a revolução.

Embora utilizando um vocabulário militar para descrever algo a ver com cultura e arte na epígrafe “A câmera é uma ‘arma’ com forte poder de influência”, Ghobadi expressa o pensamento de muitos outros cineastas no Irã, que entendem a crítica social no cinema como uma “arma política”.

No Afeganistão, um país de tradições milenares e que conta com um alto índice de analfabetismo, o cinema torna-se uma ferramenta de influência poderosa na relação das forças sociais e políticas. Makhmalbaf tem consciência de que o mundo pode ser transformado pelo homem em seu próprio benefício e, em filmes como *Afghan Alphabet* (2002) ou *Kandahar* (2000), põe a consciência a serviço dessa transformação. Para ele, os cineastas têm um importante papel em modelar e assegurar a liberdade e o futuro da democracia no país. Seu curta-metragem *Testing Democracy* (2000) é inteiramente voltado para a intersecção cinema, democracia e imprensa.

Atualmente, 20% dos filmes iranianos são filmes autorais, com uma séria consciência social e autocrítica. Esta produção está em consonância com o documento *Hacia um Tercer Cine*, que lançava uma análise sobre o imperialismo e propostas de luta política utilizando cinema, e também com o “manifesto” de Glauber Rocha, que propunha o compromisso do cineasta com o registro histórico, político e social e com a clara expressão de suas concepções ideológicas:

Cinema só é importante quando autoral, um cinema que reflita sobre a realidade, que pense, que aja sobre a realidade (e a história). Um filme pode ser real, sendo puramente informativo, puramente fenomenológico (...) na medida em que vê essa realidade, informe sobre ela, a discuta, e faça agitação política em torno dela.

(BERNADET, 1994)

O Irã produziu o mais denso conjunto de autores desde o Novo Cinema Alemão, na década de 1970. Kiarostami é um dos mais importantes, junto a cinéfilos e críticos do Ocidente, embora recentemente o Irã tenha apresentado muitos outros nomes, como Mohsen e Samira Makhmalbaf, Mehrjui, Majidi, Panahi, Bani-Etemad, Beizaie, Farmanara, Ghobadi e Naderi (ver em Filmografia, pág. 139).

O caminho de intervenção social parece ser a opção recente dos autores Makhmalbaf, Kiarostami e Jafar Panahi, preparando terreno para que uma nova revolução aconteça no Irã, ou seja, um rompimento imediato com a ordem estabelecida e a pronta instalação da nova ordem em termos políticos, sociais e culturais. O que pregam é a substituição de políticas culturais de enquadramento ideológico (monistas) por políticas pluralistas e revolucionárias:

Alguns acreditam que precisamos influenciar a sociedade iraniana, e pensam que, ao publicar livros e produzir filmes, nós promovemos mudanças culturais no Irã. Mas não é assim. Uma mudança cultural fomentaria uma revolução onde todas as pessoas chegariam às suas próprias decisões, podendo estar ou não em sintonia com as aspirações da revolução, mas isso seria uma consequência natural do evento. Ao contrário disso, o ambiente em que vivemos apenas confunde as pessoas. Uma vez que a porta para o diálogo está fechada e estamos privados de liberdades básicas, as pessoas ficam com muito pouco para refletir. (...)

Esta revolução já ocorreu, e os objetivos e a experiência pela qual todos passaram levam a certas conclusões. Os resultados estão ao nosso redor; isto é o que devemos mostrar. E os resultados ainda não foram avaliados, ou melhor, foram avaliados incorretamente. Estes fatores existem na vida de qualquer pessoa, mas não as condições que os permitiram ser avaliados coletivamente.

(DABASHI, 2001)

Diferentemente do cinema “humanista” da década anterior, fazem um cinema com implicações ou significações políticas. A cor ideológica do cinema humanista é uma questão de importância periférica para o

cinema político. Já a ideologia do cinema político está diretamente implicada na película, já que as narrativas atuam para resolver simbolicamente contradições sociais e devem lidar com as divisões políticas existentes entre grupos, classes ou sexos, que foram construídas como naturais ou inevitáveis na nossa sociedade.

Há um consenso de que a verdadeira arte é fundamentalmente apolítica e que o termo político aplicado ao cinema é usado como emblema para desacreditar qualquer obra que não corrobore a pretensa objetividade apolítica. Em certa medida, a importância política atribuída ao cinema ao qual nos referimos vem da proximidade deste em relação a instituições de poder na sociedade política, como, por exemplo, aquela atribuída a *Kandahar* – exibido na Casa Branca em meio à ocupação dos EUA no Afeganistão – ou as duras críticas que *The Women's Prison* sofreu de sociedades e organizações ligadas à causa das mulheres no Irã.

Por meio do cinema, os cineastas buscam mostrar que a sociedade iraniana é muito mais complexa do que aquela que a propaganda política do governo veicula em TVs, jornais e emissoras de rádio. Buscam ainda dizer a uma platéia internacional que seu país não pode ser reduzido a uma ou duas sentenças da CNN ou BBC, que reforçam os estereótipos pelos quais o Oriente é visto.

Por ser a expressão da nova cultura e das mudanças da sociedade, suas obras poderiam ser o eco das considerações do *Terceiro Cinema* – ainda que esse conceito ou essa atitude tenha surgido na América Latina em decorrência de uma militância cultural na década de 1970 –, já que apresentam um cinema político militante em que as câmeras estão voltadas para a desilusão social e, ao mesmo tempo, filmes de autor, que devem se enquadrar nas normas do regime islâmico.

No Irã, a recorrente escolha de crianças protagonistas em filmes, como veículos emblemáticos para uma crítica social na década de 1980, e a necessidade de utilização de metáforas para abordar a opressão social, vêm gradualmente diminuindo. Isto pode ser notado, por exemplo, em filmes que abordam abertamente questões relacionadas à situação da mulher iraniana na contemporaneidade, como *Leila*, *The Circle*, *The Day I Became a Woman*, *The Apple*, *Kandahar* e, mais recentemente, *Ten*.

A linguagem desenvolvida pelos cineastas nos piores momentos da censura (década de 1980) foi aclamada por críticos do Oriente e do Ocidente e, sem dúvida, foi a forma que os cineastas encontraram para elaborar seus discursos. A metáfora, no entanto, é uma das formas de elaboração do discurso no cinema de arte.

Ainda que seguindo um traço autoral, não podemos ignorar a influência da pressão do governo no histórico das produções independentes e, em uma perspectiva mais ampla, não podemos negar que o aumento do número de filmes com foco político e ideológico coincide com o gradativo aumento dos co-financiamentos ou ainda que o grau de liberdade de criação seja inversamente proporcional aos investimentos do Estado na cultura. O filme *The Women's Prison* (2001), de Manizheh Hekmat, é um exemplo disso.

The Women's Prison, assim como *Ten*, de Kiarostami, não poderiam ter sido feitos alguns anos atrás. Esse talvez seja um sinal do processo de abertura e negociações na área cultural durante o mandato do ex-presidente Khatami (PETERSON, 1997)¹. A idéia de fazer um filme sobre presidiárias demandou muita negociação, pesquisa e documentação. Hekmat obteve permissão para usar a locação real de um presídio, fazendo com que no elenco trabalhassem também presidiárias. Quando o filme estava terminado, o real problema começou: o retrato da vida atrás das grades foi considerado franco demais, e o futuro do filme parecia incerto.

Aparentemente, Hekmat não comprometeu suas intenções em relação ao realismo e, como mulher, tomou a liberdade de mostrar o cabelo das mulheres. Depois de muita incerteza o filme sofreu alguns cortes e obteve permissão para exibição.

Outro longa-metragem recentemente produzido, *20 Fingers* (2004), de Mania Akbari, que traz temas sensíveis ao governo como aborto, adultério e o amor lésbico, conseguiu burlar a censura ao realizar uma produção de baixo orçamento, feita em vídeo digital. Filmar em 35 mm exigiria alugar equipamentos das autoridades centrais, ou seja, significaria ter o roteiro aprovado por um representante do governo, que assistiria às filmagens para garantir que o filme fosse fiel ao roteiro aprovado. O fato de um filme ser feito em digital significa que está livre da fiscalização no momento da gravação, o que permitiu que Akbari filmasse um roteiro diferente do que foi aprovado. A pós-produção foi feita em Londres, evitando que as autoridades iranianas impedissem a circulação do filme no circuito internacional. O filme retrata, pela primeira vez, a homossexualidade no país, crime sujeito a condenação e apedrejamento. Com pouco mais de uma hora de duração, *20 Fingers* é feito de sete seqüências, todas retratando

¹ O filme *Snowman*, de Davud Mirbaqeri's, produzido em 1994, só obteve permissão de exibição em 1997, após Khatami ganhar as eleições para presidente. O filme sofreu duras críticas dos islamistas mais *hard-line*, que atacaram salas de exibição nas cidades de Teerã e Isfahan.

um casal em conversa sobre temas íntimos. Em uma das mais fortes cenas do filme, uma mulher revela ao marido, durante uma viagem de trem, que dormiu com outra mulher. Em resposta, ele a atira para fora do compartimento.

Já o filme *The Silence* (1997), de Mohsen Makhmalbaf, embora tenha sido exibido em vários festivais internacionais, não obteve permissão de exibição no Irã apenas por mostrar em uma seqüência um “movimento rítmico” de uma garota.

Quando os filmes agem como representantes e também representações da nação no exterior, tornam-se sujeitos a um regime diferente de inspeção. Muitas vezes avaliamos o discurso ideológico ou a tentativa do autor de desvendar os mistérios do Oriente por sua “tipicidade” como imagens da vida nacional, mais evidente em filmes como *Kandahar* e *Gabbeh*. Essa interpretação é reforçada pela declaração de Makhmalbaf:

Os filmes Iranianos têm atraído a atenção do espectador estrangeiro por sua simplicidade e natureza. Estas duas características existem em *Gabbeh* também, que teve um bom resultado comercial em mercados estrangeiros.

(GOLMAKANI, 1995)

Os modos pelos quais as imagens produzidas pelas indústrias cinematográficas nacionais são patrulhadas apresentam um outro conjunto de determinantes do que é produzido, distribuído e positivamente recebido pelo público e pelos críticos. Assim, não podemos falar em identidade de performance no circuito obra-interpretção uma vez que o que se pretende “realista” e “natural” na obra é entendido como dirigido para um mercado estrangeiro. Ainda citando Makhmalbaf:

Existe uma discussão quase matemática sobre a incorporação de certos princípios na produção de um bom e sólido roteiro que será comercializado. Eu mesmo já fiz isso duas ou três vezes (...) Você pode utilizar estes princípios e adaptá-los para fazer um filme de arte. Você pode dizer, “Quero fazer um filme para vender no Irã”, ou “Quero um filme para o mercado internacional.”

(DABASHI, 2001)

Sabemos que não há possibilidade de uma representação verdadeira de qualquer coisa, já que todas as representações implantam-se na linguagem, na cultura, nas instituições e no ambiente político do representador (ou autor) e, portanto, estão interligadas com muitas outras coisas além da “verdade”. Isto nos leva a ver as representações feitas por esse cinema eventualmente como distorções.

As questões sociais associadas a filmes iranianos muitas vezes são leituras de um subtexto ou de uma aproximação metafórica da realidade. Isso porque a realidade não pode ser mostrada ou, como dito anteriormente, porque não há como mostrá-la autenticamente. Essas estratégias não são exclusivas do Irã, sendo recorrentes também nos países do leste europeu pré-1989, quando metáforas eram necessárias para permitir que o filme fosse exibido (FILM INTERNATIONAL, 2003, p. 18).

Claramente, os autores da geração de Abbas Kiarostami, e mesmo os da nova geração, assumem diferentes posicionamentos entre si em relação às forças sociais e políticas, quando não os assumem dentro de suas próprias obras ao longo de suas trajetórias. O que fica evidente é a enorme distância entre as realidades vistas nos filmes iranianos: de um lado o idílico e, do outro, uma realidade velada do país, que começa a aparecer na tela e que aborda temas sensíveis para o governo. Um cinema que exprime crítica e luta ideológica, capaz de acelerar as contradições da sociedade e de desenvolver um trabalho de conscientização. Mais do que demonstrar um perfeito domínio da linguagem e da gramática cinematográfica, ou de serem apenas veículos de uma visão de mundo, os filmes de ação política são, eles próprios, uma visão de mundo.

O cinema é a manifestação artística e cultural mais apreciada pelos jovens iranianos na atualidade. Para a geração de Kiarostami, porém, a poesia era um elemento central, um dos motores da renovação intelectual do país e, inclusive, uma das mais poderosas e emblemáticas armas diante da ditadura do xá Reza Pahlevi.

Daí não ser improcedente a busca de uma matriz poética, essencialmente lírica, na obra de Kiarostami e dos cineastas de sua geração. Em outros termos, hoje, como no passado, “o verbo poético é que domina por completo o universo cultural do Irã, e não a imagem” (ISHAGHPOUR, 2000, p. 101), razão pela qual dificilmente se poderá exagerar sua relevância para qualquer análise cinematográfica, sobretudo se – como no caso de Kiarostami – há nele uma firme apelação pela substituição de velhos valores por outros novos.

A obra de Kiarostami está tecida por uma vontade de ruptura que o assemelha estética e ideologicamente ao universo de Sohrab Sepehri, Forugh Farrohzad e os melhores representantes da *shaer-e nou* (nova poesia) iraniana (KARIMI-HAKKAK, BEARD, 2001, p. 8-13)². Não seria exagerado concordar com a afirmação de Godfrey Cheshire: “Se quisermos explicar Kiarostami com uma só idéia não erraríamos dizendo que durante toda a sua carreira ensaiou um equivalente cinematográfico da poesia modernista iraniana” (ELENA, 2002).

Tanto Sepehri como Kiarostami parecem se incomodar profundamente com a realidade e com o mundo no qual vivem, daí que “ambos recorrem deliberadamente a uma simplicidade como estratégia narrativa para subverter a configuração dessa realidade de que tanto desgostam” (DABASHI, 1995, p. 83-87).

3.2

A CENSURA NOS FILMES DE MOHSEN MAKHMALBAF

Mohsen Makhmalbaf deixou a escola aos onze anos para sustentar a família. Queria tornar-se um mulá, mas acabou como integrante de uma milícia anti-xá. Preso por quatro anos e meio, até ser libertado após a Revolução Islâmica, educou-se informalmente em várias áreas e focou sua atenção na observação da sociedade iraniana. Distanciou-se da política e aproximou-se do cinema. Sua primeira sessão de cinema aconteceu quando saiu da prisão, aos 23 anos, e, assim como Khomeini, ficou surpreso com os efeitos que o cinema poderia provocar nas pessoas:

Na minha infância eu não ia ao cinema com minha mãe, e em uma ocasião eu parei de falar com ela por algum tempo porque ela tinha assistido a uns filmes. As razões para minhas objeções ao cinema estavam claras para mim. Cinema em nosso país significava vender sonhos para pessoas: o que as distanciaria de seus ideais.

(TORINO FILM FESTIVAL, 1996)

Makhmalbaf foi um revolucionário bem-visto na época de Khomeini, saudando a derrubada do xá Reza Pahlevi. Durante os primeiros

² A *shaer-e nou* (nova poesia) iraniana foi introduzida por Nima Yushich e desenvolvida por poetas como Ahmad Shamlu, Sohrab Sepehri, Forugh Farrohzad e Mehdi Ajavan-Saless, todos explicitamente citados por ele.

anos da revolução, juntou-se à Organização de Propaganda Islâmica, um órgão de propaganda política do governo, cujo objetivo era “Apresentar a ideologia islâmica por meio da arte e desafiar os artistas cujas idéias e modos de expressão não estivessem em sintonia com os da Organização” (SADR, 2002, p. 381).

Assim como ele, outros intelectuais e artistas no Irã tiveram uma convivência pacífica com o governo logo após a revolução, vários deles inclusive ocupando altos cargos em órgãos do Ministério da Cultura. Dentre os nomes que ocuparam cargos junto a esse Ministério, vários não se identificavam ideologicamente com o regime. Logo, revelar-se-iam os opositores e os oportunistas.

A revolução religiosa que sobreviera ao Irã não era a revolução desejada por Makhmalbaf. Portanto, ele retira seu apoio ao regime no momento em que este manifesta um caráter de endurecimento das atitudes políticas, restringindo os espaços de participação da sociedade e as possibilidades de manifestação das práticas sociais. Tornou-se alvo dos censores por ter se afastado de temas religiosos e revolucionários para questionar a relação do Homem com Deus e explorar temas políticos. Assim como ele, aqueles líderes estudantis e cineastas que contribuíram ativamente para que a revolução acontecesse foram, logo depois, perseguidos por ela. Coube-lhes o exílio, o silêncio, e alguns foram levados a julgamentos sumários islâmicos que culminaram em execuções.

Makhmalbaf torna-se escritor e cineasta, tendo produzido também programas de rádio, peças de teatro e romances que foram traduzidos para o inglês, francês, italiano, urdu, turco e curdo.

A análise do conjunto de seus filmes permite identificar cinco períodos em que produz filmes com semelhanças ou repetições temáticas e em que posições políticas, religiosas e éticas parecem determinar seu sistema de valores. A escolha de um tema e a descrição do enredo já inclui uma opção do autor e, portanto, já constitui um estilo e reflete implicitamente uma interpretação possível.

Em relação à linguagem pessoal e à fidelidade a si próprio, os filmes a que tivemos acesso, dentre os 24 realizados por Makhmalbaf (até 2006), apresentam fases em que podemos identificar uma unidade de estilo ou temática. Se, por um lado, Makhmalbaf apresenta em determinado momento de sua produção um cinema essencialmente estetizante e intelectual, sem qualquer projeto político e ideológico, por outro, representa e analisa a sociedade iraniana por meio de uma séria crítica social.

O fato de suas obras não mostrarem um universo homogêneo não implica diminuição da qualidade de seus trabalhos, como bem analisou Paulo Emilio Salles Gomes a respeito de outros filmes:

Um bom cineasta não é, necessariamente, o autor que compõe através das diferentes fitas um universo homogêneo. Ele pode não marcar cada filme com o sinal reconhecível e contínuo de sua personalidade e criar obras extremamente diversas, mas igualmente ótimas.

(BERNADET, 1994).

Suas posições e crenças sempre foram fundamentalistas, tornando-se um traço de sua biografia e sendo possível identificá-las em sua obra. Em um primeiro momento, um fundamentalismo religioso, e, em sua mais recente fase, um fundamentalismo político. Embora fundamentalismo seja uma palavra controversa, ela está mais próxima de atitudes tradicionais do que propriamente de crenças, segundo afirmação de Giddens:

Fundamentalismo é uma tradição sitiada. É a tradição defendida na forma tradicional – pela alusão da verdade do ritual – num mundo globalizado que requer argumentos. Fundamentalismo, portanto, não tem nada a ver com o contexto de crenças, religião ou similares. O que importa é como a verdade das crenças é defendida ou declarada.

(GIDDENS, 1999)

Instruído no complexo mundo do islã xiita no Irã, Makhmalbaf conhece profundamente a lista especial de heróis, mártires³ e vilões e decide recuperar tradições utilizando filmes de seu primeiro período como cineasta, que refletem sua fé islâmica e seu fervor revolucionário (RAVA, 1998, p. 213): *Nasouth Repentance* (1982), *Two Blind Eyes* (1983), *Feeling from Evil to Good* (1984) e *Boycott* (1985). Estes primeiros trabalhos não são relevantes esteticamente, uma vez que foram as primeiras experiências de um diretor que não tinha *background* na realização cinematográfica e possuía poucas experiências como espectador.

³ A doutrina do *shahadat* – martírio – tem especial significado na tradição xiita. De acordo com essa concepção, a morte, como resultado da luta pelo islã e pela continuidade da comunidade islâmica, não é uma forma trágica de deixar o mundo, mas significa a vida eterna.

Uma leitura ética das obras desse primeiro período nos parece imperiosa, já que entendemos o cinema como uma transmissão de idéias e princípios, responsável por uma ação direta sobre a sociedade. Por serem elaboradas a partir de uma doutrina, as regras do código religioso determinam a temática das obras: o problema do Bem e do Mal é o referente mais claro nos filmes desse primeiro período, que colocam expressamente a tradicional dicotomia como fundamento filosófico-religioso e como prática social.

O fundamentalismo islâmico nas obras do primeiro período de Makhmalbaf não constitui uma hipótese, é uma evidência. Se colocarmos os princípios islâmicos em função da compreensão da obra, eles podem esclarecer-nos sobre alguns de seus aspectos. As obras exaltam o Bem islâmico, pressupondo a aceitação teórica de seu oposto, e implicam a adesão a uma classificação de valores determinada.

Em *Feeling from Evil to Good*, o dom poético e o dom profético identificam-se. Makhmalbaf nesse filme é poeta e profeta, é aquele através de quem passa a palavra divina, a voz islâmica.

Entre 1986 e 1989, Makhmalbaf entra em uma nova fase fazendo três filmes nos quais trata de temáticas sociais: *The Peddler* (1986), *The Cyclist* (1987) e *Marriage of the Blessed* (1988). O caráter reflexivo desses filmes revela seu desapontamento com a incapacidade da revolução resolver muitos dos problemas internos do Irã e é a materialização de seu posicionamento político, uma crítica ao capitalismo e a seus efeitos na sociedade.

As medidas “políticas públicas: a moralidade islâmica na frente e atrás das câmeras”, discutidas no capítulo 2, têm permitido que o MCOI mantenha um efetivo controle da indústria cinematográfica no Irã. Mohsen Makhmalbaf sofreu os efeitos desse controle ao vivenciar atrasos na aprovação de seus filmes, uma vez que apontavam para os problemas sociopolíticos enfrentados no Irã moderno. Esse fato, ao invés de inibir, impulsionou seu empenho no sentido de trabalhar pela preservação dos ideais de liberdade de expressão e alimentar a resistência contra as forças da censura.

Os dois filmes seguintes de Makhmalbaf representam seu terceiro período. Neles são explorados temas que negam o absoluto da realidade: *Time of Love* (1990) e *The Nights of Zayandeh-Roud* (1990). Esses

filmes foram extremamente controversos no Irã. *Time of Love* não foi distribuído fora do Irã por quase cinco anos porque a “relatividade de sua moralidade induzia ao adultério”. Nas três histórias, Makhmalbaf revela a relação entre uma mulher e dois homens, e cada história é vista pelos ângulos dos diferentes personagens, revelando assim diferentes verdades.

Makhmalbaf realizou tais filmes com o apoio de Mohammad Khatami, então ministro da cultura (até 1992). Os conservadores do governo atacavam seus trabalhos por considerarem alguns de seus temas ofensivos, como adultério e suicídio, porém sua popularidade crescia entre os iranianos. O reconhecimento da sociedade a seu trabalho deu-se com *Close-Up* (1990), de Abbas Kiarostami.

No filme, um desempregado cinéfilo faz-se passar por Mohsen Makhmalbaf e, sob o pretexto de produzir seu próximo filme e procurar por locações interessantes, acaba por entrar na vida de uma família. O pai, que suspeita do falso cineasta, inicia uma investigação que conduz à sua prisão. O episódio é verídico e a documentação do julgamento, assim como o falso Makhmalbaf, foram incorporados ao filme.

O quarto período é caracterizado por um interesse pelo cinema, que permitiu que Makhmalbaf investigasse temas da “realidade” da imagem, censura e poder, como *Once upon a Time, Cinema* (1991), *The Actor* (1992), *Ghajar Dynasty* (1992), com ênfase na antiguidade da Pérsia e na antiguidade da monarquia, e *Salaam Cinema* (1994).

O filme *Once upon a Time, Cinema* trata explicitamente do tema censura, como na cena onde o roteiro do personagem Ibrahim Khan (*alter ego* de Makhmalbaf) é destruído por uma guilhotina.

Embora não fosse contextualizado na contemporaneidade – o filme se passa no reinado de Nasir al-Din Xá (1848-1896) e inclui iranianos como Amir Kabir e Malijak, que viveram em épocas distintas – o espectador é convidado a igualar a tirania do xá e seus ministros com regimes subseqüentes àquele da Dinastia Qajar.

Foi no quarto período de Makhmalbaf que seu nome tornou-se conhecido entre os críticos do Ocidente, consolidando-se como um dos mais conhecidos cineastas do Irã. Seu filme *Salaam Cinema* foi a terceira maior bilheteria da história do país, em 1995.

O quinto período dos filmes de Makhmalbaf, ainda que tragam afirmações como “arte nos liberta (...) ela nos põe no caminho da liberdade” trata tanto de poesia e arte, em *Gabbeh* (1995), *A Moment of Innocence* (1995) e *The Silence* (1997), como de poder e política, em *Kandahar* (2001) e *Afghan Alphabet* (2002).



A MOMENT OF INNOCENCE, MOHSEN MAKHMALBAF, 1995.

São os filmes políticos do quinto período que nos interessam, não por sua materialidade, mas pelo que podemos ler da projeção da idéia principal e das posições do diretor. Os filmes são aqui valorizados enquanto único meio de acesso a uma idéia e única possibilidade de sua manifestação dentro de um regime autoritário. Em *Kandahar* e *Afghan Alphabet*, os ataques de Makhmalbaf contra regimes islâmicos, que se apresentam cheios de contradições, nos levam à conclusão de que essas obras testemunham a falência da aproximação política e da religião e o seu desencantamento com o islã.

Em 1997, Makhmalbaf tornou-se um nome nacional, talvez até um herói nacional, por dizer o que todos gostariam, mas eram proibidos. Neste ano, quatro filmes de Makhmalbaf foram exibidos no *Jerusalem Film Festival*, causando enorme controvérsia no Irã. Os filmes foram bem recebidos por público e crítica, mas autoridades iranianas entenderam a exibição como uma conspiração: “uma conspiração premeditada pela Europa e pelo Estado de Israel (...) incompatível com os princípios básicos de regulamentos internacionais e culturais”. A *Farabi Cinema Foundation* declarou que o distribuidor francês (MK2), que detinha os direitos de distribuição dos filmes de Makhmalbaf, os tinha enviado sem a aprovação dos iranianos.

Sentindo-se confiante o suficiente para criticar publicamente o ministro da Cultura da época a respeito do acordo de exportação de filmes iranianos para Israel, em carta aberta à imprensa, Makhmalbaf declarou que o ministro aceitou a venda dos filmes iranianos para a companhia de Israel C. B. Demille. Na seqüência, Salim negou o acordo, talvez temendo os elementos mais *hard-line* e antiisraelitas no Irã. A resposta de Salim a Makhmalbaf foi a proibição de *Gabbeh* (1996) e *A Moment of Innocence* (de 1995 até 1997).

Dentre seus filmes banidos encontram-se *A Time for Love* (de 1980 até o momento), que explora o tema do amor em um *ménage à trois*, *The Nights of Zayandeh-Rood* (de 1980 até o momento), *Silence* (de 1997 até 2000) e *Once upon a Time, Cinema* (de 1992 até 1993). Depois de um ano na lista dos filmes proibidos, *Nasseradin xá*, *Movie Actor* estreou no Irã.

Forçado a trabalhar fora do Irã, filmou parte de *The Cyclist* (1987) no Paquistão, *A Time for Love* (1990) na Turquia e *The Silence* (1997) no Tadjiquistão (RIDGEON, 2000).

A relação de Makhmalbaf com o regime islâmico, desde a década de 1990, está longe de ser harmoniosa, e expressa abertamente sua desilusão com o governo:

Um regime totalitário controla inteiramente o indivíduo, (incluindo) a privacidade de se permitir pensar. A ninguém é permitida a liberdade de escolha. O totalitarismo político ou religioso priva-nos de um senso de responsabilidade ao privar-nos da liberdade de imaginação. O espírito da mulher é velado, assim como seu corpo. Eu sinceramente acredito que nossa liberdade triunfará através da arte, e não pelos preceitos de uma ideologia, pela simples razão de ser arte, e só a arte permite liberdade de imaginação e originalidade.

(RAVA, 1998)

Várias retrospectivas de Makhmalbaf foram feitas no Ocidente. Uma delas aconteceu em New York, no *Museum of Modern Art*, em 1997, e, no mesmo ano, outra em Houston, no *Museum of Fine Arts*. Na Inglaterra, houve a mostra *Life and Art: The New Iranian Cinema*, ocorrida no *National Film Theatre* em 1999. Makhmalbaf também foi reconhecido no Vaticano com o filme *The Silence* que, em 1999, foi escolhido por um comitê para estar no *Millennium Spiritual Film Festival*.

3.3

A MULHER NO CINEMA

Entender a censura significa também analisar o papel e a participação das mulheres no contexto sociopolítico do Irã islâmico na atualidade. A esse respeito, Haleh Afshar traça um panorama: “As mulheres têm se tornado o maior emblema da islamização e seus códigos de vestimenta o mais significativo identificador do sucesso revolucionário.” (AFSHAR, 1998, p. 197). Isto porque, para os muçulmanos, o *chador* (capa que cobre a cabeça e o corpo) e o *hejab* (lenço que cobre a cabeça e o peito) são exteriorizações de uma verdade divina interior e a adoção destas vestimentas islâmicas seria uma maneira de preservar a identidade iraniana.

Com abordagens diferentes, os filmes *The Apple* (1998) e *The Circle* (2000) tratam o papel da mulher nas sociedades islâmicas. *The Apple*, de Samira Makhmalbaf, que ganhou sete prêmios em festivais internacionais, narra a história verídica de duas gêmeas que viviam sem contato com a realidade exterior. Um casal as mantinha trancadas desde o nascimento. *The Apple* começa com os vizinhos relatando o caso para uma assistente social que as liberta para brincar na rua, mas não sem antes trancar o pai. O filme mostra a impressão das garotas em seu primeiro contato com o mundo exterior, simbolizando o início de um movimento de maior liberdade para as mulheres.

The Circle, de Jafar Panahi, surpreendeu críticos dentro e fora do Irã, pela forma como narra a trajetória de seis mulheres que vivem sob a opressão masculina no Irã e as duras punições estabelecidas pela Sharia. Nele, mulheres presidiárias cometeram crimes como, por exemplo, estar em um carro com um homem que não era seu marido.

No filme, três mulheres são soltas em regime condicional e decidem fugir. A necessidade de documentos, dinheiro e até da realização de um aborto as levam a medidas desesperadas. O filme usa sua própria estrutura circular para pontuar o quanto as mulheres são aprisionadas. *The Circle* obteve permissão para produção, mas não para exibição, devido à suas referências à prostituição. Ganhou o *Golden Lion* no *Venice Film Festival*.

Assim como narram histórias de opressão feminina, os filmes iranianos também falam da força de mulheres que colocam sua cultura e religião acima das promessas ocidentais de “liberação feminina”, ao mesmo tempo em que não se submetem aos abusos do país pela distorção dos valores muçulmanos (AMARAL, 1997, p. 15).

The Day I Became a Woman (2000), de Marzieh Meshkini, por exemplo, explora a luta de uma mulher, em três fases da vida, cujos desejos conflitam com as expectativas sociais. O primeiro é sobre uma garota que acorda em seu 9º aniversário, inteiramente despreparada para o fato de que sua vida nunca será a mesma, já que ela agora é considerada uma mulher pelo islã. Ser proibida de brincar com garotos, incluindo seu melhor amigo, é o primeiro sinal das proibições sociais do futuro.

De acordo com as regulamentações do MCOI para a área cinematográfica, mencionadas no capítulo 2, há várias normas a respeito de como as mulheres muçulmanas devem atuar. Como têm um importante papel na sociedade por sua religiosidade e cuidado com as crianças, não devem ser tratadas como “mercadorias” ou usadas em imagens que despertem o desejo sexual.

Geralmente, oficiais do governo realizavam uma censura prévia no set de filmagem para assegurar que não ocorreriam condutas inapropriadas aos códigos morais determinados pelo islã. Pelo menos um caso teve repercussão na imprensa: um casal de atores que representariam como marido e esposa tiveram de se casar efetivamente durante as filmagens para que ela estivesse de acordo com interpretações islâmicas.



THE APPLE, SAMIRA MAKHMALBAF, 1997.



THE APPLE, SAMIRA MAKHMALBAF, 1997.

Mohsen Makhmalbaf sinaliza que os códigos de vestimenta para as mulheres criaram problemas para os cineastas. Os roteiros em que as mulheres são protagonistas dificilmente são realistas, uma vez que essas mulheres, se realmente se comportassem segundo códigos islâmicos, não apareceriam com véu dentro de suas próprias casas. As mulheres podem aparecer sem o véu somente para seus maridos, filhos, pais ou irmãos, mas isto não é possível na tela do cinema, uma vez que observadores não podem ser admitidos na privacidade da vida familiar.

Se a mulher cobre seu rosto por causa da presença de espectadores [uso do véu na intimidade], esta ação poderia indicar a falta de intimidade ou a existência de uma disputa [entre a mulher e o marido] e naturalmente na vida real isto não poderia ocorrer.

(NAFICY, 1994)

Outro efeito gerado pelas regulamentações do MCOI nas telas é a distorção da representação do período Pahlevi, uma vez que vestimentas ocidentais eram usadas nas ruas. Naser Taqva'i, diretor de *Captain Khorshid* (1987), comenta sobre essa dificuldade:

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 uma esposa, uma irmã e um irmão, nas ruas ou em casa, e muito menos retratar outros relacionamentos consangüíneos ou maritais.

(NAFICY, 2002)

Filmes que tratam do Irã contemporâneo através do passado, como *The Ballad of Tara* (1981), e *Death of Yazdgerd* (1982), de Bahram Beizaie – que narra a morte do último rei da Pérsia antes da conquista árabe –, também foram censurados, uma vez que o diretor Bahram Beizaie optou por mostrar as atrizes sem o véu por uma contingência histórica.

O uso do véu é uma norma religiosa ditada pelo Alcorão *Al Qur'an* – A Leitura – (NAVIO, 1997), assim como a não permissão do uso de saias curtas, transparências ou decotes. Está verbalizado nos versículos 30 e 31 do capítulo XXIII: “Diz aos fiéis que recatem os seus olhares e conservem os seus pudores. Diz às fiéis que cubram o colo com seus véus, e não mostrem seus atrativos, além dos que aparecem”. O uso do véu, então, além de um sinal de submissão à vontade de Deus (submissão é o próprio significado da palavra islã), é a exteriorização de uma verdade divina interior.

Outra questão polêmica sobre o código de vestimenta das mulheres envolve a cor e a forma de utilização do *chador* e do *hejab*. Para os muçulmanos fervorosos, uma cor brilhante de *hejab* é totalmente imprópria (NAFICY, 1994, p. 199). O preto, ainda hoje, é a cor mais comum de *chadors* e *hejabs* usados no Irã. A explicação para isso, dada por Jannati e outros oficiais do governo, é menos por uma restrição islâmica e mais pela “praticidade do uso de um uniforme” (AFSHAR, 1998).

Partindo da polêmica sobre a vestimenta das mulheres, é interessante observar o uso das cores no filme *Gabbeh* (1996), de Makhmalbaf, que celebra a natureza por meio de mulheres e crianças da tribo *Qashqa'i*, vestidas em todas as cores do arco-íris⁴. Godfrey Cheshire pontua o significado das cores em *Gabbeh*:

⁴ Em uma cena, a vida é evocada por meio das cores, e frases de crianças nômades mostram isso: “vida é cor”, “amor é cor”, “homem é cor”, “mulher é cor”, “criança é cor”. Em outra cena, enquanto um espectro de cores é mostrado na tela, o tio de *Gabbeh* explica que morte é a ausência de cor.



GABBEH, MOHSEN MAKHMALBAF, 1996.

As forças culturais têm reduzido a vida pública – especialmente das mulheres – a tons monocromáticos ou escuros. Makhmalbaf acredita que essas forças não são inimigas apenas das cores, mas também da vida. Então ele, permitindo que mulheres se vistam com o brilhante das cores nômade, mostrando seus rostos em extremos *close-ups*, e especialmente narrando a história de um desejo romântico a partir da perspectiva feminina – todos elementos não permitidos no Irã – gera uma polêmica através do poema.

(CHESHIRE, 1997)

Gabbeh também é um filme importante pela forma como representa a mulher, contrastando com outros filmes dos primeiros anos pós-revolução. Naficy classificou filmes que retratam mulheres em três momentos (1994, p. 142):

1. Logo após a revolução, o governo eliminou a imagem de mulheres sem véu nos filmes e elas raramente apareciam na maior parte deles. A delicada e bonita heroína dos filmes anteriores à revolução agora chama a atenção pela sua pouca atratividade, o que aparentemente permite que assuma um papel social e comportamental, desempenhando os papéis de

dona de casa e mãe. A sensualidade era permitida apenas para as mulheres “pequeno-burguesas”, o que as reduzia a um cômico estereótipo.

2. Na metade dos anos 80, mulheres apareciam a uma distância tal que assegurasse que o contorno de seus corpos não apareceriam na tela, *close-ups* de seus rostos eram raros e sua contemplação era impedida. Apareciam em posições estáticas ou sentadas, para impedir que a atenção se voltasse para o “andar provocativo” em vez da atenção do público estar na ideologia do trabalho. Olhares eram evitados, especialmente os que expressassem desejo e o toque entre homens e mulheres.
3. No final dos anos 80, há menos restrições quanto à representação das mulheres. Um dos primeiros planos da personagem Gabbeh quando jovem a revela de uma maneira quase sensual e o filme ainda inclui vários *close-ups* (olhares de Gabbeh para o cavaleiro), o que, em outras épocas, poderia ser considerado humilhante e abjeto para o público muçulmano masculino.

Uma alta demanda no islã, além da subordinação dos seres humanos a Deus, é que se deve evitar todo tipo de experiência em política, arte ou amor que possam competir com a demanda religiosa. O conceito islâmico do



GABBEH, MOHSEN MAKHMALBAF, 1996.

homem como escravo ou servo de Deus, totalmente devoto de um ser divino, acaba se tornando o modelo de relação entre homens e mulheres.

Ao escolher a atriz que representa o papel de Gabbeh, Shaghayeh Djodat, Makhmalbaf torna evidente seu empenho em promover ativamente a causa da mulher na sociedade iraniana. Em uma entrevista com Makhmalbaf (incluída em *Salaam Cinema*), ela declara que seu único interesse em participar do filme é poder ser vista por seu namorado na França:

A garota que usa o filme para chegar ao seu amor não revela quem é o amado. Ela representa o amor de toda jovem em nossa sociedade que não pode se expressar de nenhuma outra maneira. Sua estória é a versão moderna de Romeu e Julieta.

(RIDGEON, 2000)

A questão das restrições dos direitos da mulher é cultural e política, além de religiosa. No Irã, embora as mulheres ainda sejam obrigadas a se cobrir e a viajar só com autorização dos maridos, elas ocupam cargos políticos, são empresárias, diplomatas e são vencedoras do Prêmio Nobel da Paz (em 2003).

Essas restrições, enfrentadas principalmente por mulheres pertencentes a comunidades nômades de países islâmicos, têm origem secular e são retratadas nos filmes já citados *Gabbeh*, *Ten*, *A Time for Drunken*



A TIME FOR DRUNKEN HORSES, BAHMAN GHOBADI, 2000.

Horses (2000) e *Iraq Exile* (2002), de Bahman Ghobadi. Este último, entre momentos verídicos e ficcionais ambientados no Curdistão, especificamente na fronteira entre Irã e Iraque, rememora imagens da infância do diretor, como casamentos por conveniência.

A natureza patriarcal da sociedade iraniana, criticada em *Gabbeh*, é também discutida em *Once upon a Time, Cinema*. Ambientado no século XIX, o xá reclama em uma cena que, apesar de ter 84 esposas, a única coisa que ele realmente ama é seu gato Babri. Além disso, o xá instrui um atendente da corte para incluir o nome de Golnar entre suas esposas, sem tê-la consultado. Essa cultura que fecha portas não é limitada apenas pela mentalidade do xá, mas também se manifesta na atuação de suas esposas, que maltratam Golnar.

No campo da realização fílmica, a participação de mulheres diretoras tem aumentado gradativamente (HABIBIAN, 1998), como fica evidente nas mulheres da família Makhmalbaf e de diretoras que trabalham para a rede estatal IRIB.

A solução para que se assegure uma melhor situação para as mulheres na sociedade iraniana é complexa e não se resolve apenas com uma revolução política, nas palavras de Makhmalbaf:

Acredito que nosso sistema estará estagnado até resolvermos nosso problema com a modernidade e democracia. *Gabbeh* é estéril porque ela não é hábil para se movimentar pela modernidade. Ela é capaz de fugir de seu pai [o passado], mas isto não é o suficiente.

(RAVA, 1998)

A esperança de Makhmalbaf é que o desenvolvimento econômico gere grandes mudanças, como gerou em quase todas as sociedades que por isto passaram, e que a modernização obrigue uma mudança sistemática no papel dos gêneros. A industrialização inegavelmente leva a mulher a entrar no mercado de trabalho e reduz as taxas de natalidade. As mulheres melhoram seu nível educacional e começam a ocupar cargos políticos.

A Turquia eliminou a lei religiosa muçulmana em prol de uma lei civil, o que demonstra que mesmo sociedades islâmicas menos industrializadas compartilham, com outras democracias, da mesma visão sobre igualdade de direitos entre homens e mulheres e liberalização sexual (NORRIS, 2003, p. 63-70).

Os séculos XIX e XX trouxeram grandes mudanças na posição histórica das mulheres. Intelectuais ocidentalizados nos países muçulmanos sinalizaram reformas sociais e políticas, propondo que a emancipação das mulheres e sua integração na sociedade seriam necessárias para a criação de um Estado nacional moderno.

Ao levantar a “bandeira” de causas feministas, os intelectuais pretendiam discutir também a secularização das sociedades muçulmanas e a separação entre Estado e religião, reduzindo assim o domínio de leis islâmicas. Mudar o papel das mulheres simbolizava uma mudança em toda a ordem social.

3.4

DESLOCAMENTOS: FILMES SOBRE O AFGANISTÃO

O Oriente Médio é a área mais turbulenta do mundo nos últimos cem anos. Tem havido conflitos e guerras: oito anos de guerra no Irã, quarenta anos de guerra entre Israel e Palestina. As pessoas estão de alguma maneira no meio do fogo cruzado.

A população no Afeganistão tem uma relação especial com o Irã. Há 250 anos, o Afeganistão foi parte do Irã, quando dividiu a língua (farsi), a religião e uma história comum. Os afegãos são muito próximos culturalmente dos iranianos, além de dividir uma larga fronteira. Hoje há milhões de imigrantes afegãos no Irã.

A situação no Afeganistão não é simples, já que é o resultado de muitos anos de discriminação e exploração por poderes de todo o mundo. Por muito tempo, o Afeganistão contribuiu para o tráfico de drogas, sendo o maior “exportador” mundial de ópio, enquanto conserva uma imensa porcentagem da população faminta e privada de dignidade básica.

Mohsen Makhmalbaf foi o cineasta iraniano que mais se aproximou da realidade e das atrocidades que o Talebã fez com o povo afegão e discutiu o Afeganistão nas perspectivas cultural, política, religiosa e econômica no filme *Kandahar* (2001).

Neloufer Pazira, a atriz principal do filme, relata suas impressões durante a filmagem:

Estávamos na fronteira do Afeganistão, em uma aldeia de refugiados, onde não havia escolas e eles não tinham acesso a nada. Crianças brincavam na poeira, crescendo sem ter idéia do que aconteceria no futuro. Começamos aulas de alfabetização

com as comunidades afegãs na fronteira com o Paquistão e o Irã e notamos em um curto período de tempo que as crianças estavam excitadas e que até mesmo as mulheres estavam interessadas. Eu acredito que a educação seja um meio das pessoas escolherem por elas mesmas como querem viver. Acredito em um cinema responsável, por isso estou envolvida nesse projeto educacional no Afeganistão com a *Makhmalbaf Film House*.

(MELEIRO, 2002)

Assim nasceu o projeto do documentário *Afghan Alphabet* (2002), que aponta a educação como único caminho para mudar a percepção das pessoas ante os reais problemas políticos e sociais do país e questiona a imposição de valores culturais no Afeganistão.

No ano de 2002, Makhmalbaf voltou-se inteiramente para analisar a situação do Afeganistão, mas não pela primeira vez. Em 1990, ele filmou *The Cyclist*, realizou a pesquisa que resultou no livro *Buddha was not Demolished in Afghanistan: It Crumbled Out of Shame*, dirigiu *Kandahar* e mobilizou forças para o *Movimento Educacional para as Crianças do Afeganistão*, que procura oferecer programas educacionais dentro do Afeganistão e na fronteira entre o Afeganistão e o Irã.

Utilizando uma câmera digital, Makhmalbaf faz a fotografia e também a voz *over*. Quando a garota afegã se recusa a tirar a burca, em cena de *Afghan Alphabet*, estamos diante de milhares de anos de tradição cultural e da reforma política que foi imposta pelo Talebã. Ela realmente escolheu usar o véu ou isto foi uma imposição social, política e cultural?

Se fosse apenas uma imposição política, quando houvesse a mudança de regime o costume se esgotaria, mas social e culturalmente o costume estende-se pelo tempo, porque normas sociais são persistentes e estão sempre presentes.

Em *Afghan Alphabet*, há planos muito chocantes sobre o ensino dogmático da religião, em que as crianças apenas memorizam o Alcorão, sem entendê-lo, o que fica claro diante da falta de respostas para as perguntas que Makhmalbaf faz às crianças: "O que é Deus?" ou "Com que ele se parece?". É uma crítica aberta à normalização da religião (não necessariamente uma crítica ao islã).

O sistema educacional está voltado para memorizar e regurgitar e não, para ler e avaliar. As crianças são ensinadas a pensar como muçulmanas, não como afegãs. Em 1989, só 15% da população era educada e, desses 15%, apenas 2% eram mulheres.

Em *Kandahar*, não há atores profissionais e as locações se passam na fronteira do Irã com o Afeganistão, em uma vila de refugiados afegãos. O roteiro não tem evidentemente nenhum interesse em si. O essencial está na abordagem do tema introduzido por Makhmalbaf e na maneira pela qual o expressa. A “assinatura” do diretor passa a condicionar as situações dramáticas que lhe são intencionalmente subordinadas.

Makhmalbaf incorporou no filme as histórias reais dos “personagens” encontrados, como a criança que estava faminta no deserto – ela não estava no roteiro – ou a jornalista afegã que vivia no Canadá, Neloufer Pazira.

A razão de eu estar no filme é que aquela era minha própria história. Eu cresci em Cabul, no Afeganistão e quando tinha 16 anos, em 1989, minha família se mudou para o Paquistão, onde vivemos refugiados por um ano, depois fui para o Canadá, onde estudei. Eu tinha uma amiga e ela ficou com sua família no Afeganistão e nós não tivemos contato depois que saí. Depois que o Talebã tomou conta da cidade de Cabul, ela parou de trabalhar e não pôde mais sair de casa e não teve mais acesso a nada. Ela se deprimiu e sua última carta que recebi dizia que a vida não tinha mais sentido. Eu fui para a fronteira do Afeganistão, em 1999, em uma tentativa de impedir que ela se suicidasse, mas não consegui ir a Cabul. Procurei o diretor iraniano Mohsen Makhmalbaf, que foi a única pessoa que fez um filme muito sério sobre o Afeganistão (*The Cyclist*, sobre uma família de refugiados afegãos) e fui procurá-lo para saber se ele poderia me apresentar pessoas que pudessem me levar para o Afeganistão. Ele não podia fazer isso por não conhecer nenhum afegão. Nós conversamos sobre o país e esse filme surgiu por causa desse encontro.

Dois anos depois, ele me pediu para ir ao Irã, pois estaria fazendo um filme sobre o Afeganistão. Quando fui para Teerã ele me contou que seria a minha história e ele queria que eu fosse eu mesma no filme: uma afegã que mora no Canadá e que é jornalista.

(MAKHMALBAF, 2001)

Na vila de refugiados, a equipe teve de enfrentar questões relacionadas à visão do papel da mulher, tendo dificuldade em fazer com que as mulheres ou crianças participassem do filme, ou ainda constatou que uma casa de banhos para mulheres ficava vazia porque se elas lá estivessem, estariam nuas, e isso seria um insulto para os seus maridos.

Outro filme que trata da realidade de uma parcela da população afegã refugiada no Irã é o episódio da filha de Mohsen, Samira Makhmalbaf, no filme coletivo *11'09"01*, que reuniu onze episódios de onze diretores de nacionalidades diferentes, sobre os acontecimentos de 11 de setembro. Participaram ainda Claude Lelouch (França), Youssef Chahine (Egito), Ken Loach (Inglaterra), Alejandro González Iñárritu (México), Danis Tanovic (Bósnia), Idirssa Ouedraogo (Burkina Fasso), Amos Gitai (Israel), Mira Nair (Índia), Sean Penn (EUA) e Shohei Imamura (Japão).

O filme de Samira Makhmalbaf mostra uma região remota e miserável do Irã, onde vivem refugiados afegãos do regime do Talebã. Nele, uma professora tenta explicar às crianças o que aconteceu em 11 de setembro e, com dificuldade de explicar o que é uma torre, compara-a com uma chaminé de tijolo. As crianças afegãs fazem então um minuto de silêncio pelos mortos.

3.5

REFUGIADOS E EXILADOS

Em *Kandahar* (2000), é possível fazer uma análise sobre a alteridade e o sentimento de nacionalismo a partir da personagem principal, Nafas. A jornalista afegã, naturalizada canadense, Neloufer Pazira, ao estar longe “de casa”, consegue olhar a situação dos refugiados afegãos no Irã com o distanciamento do exílio. Percebe as discrepâncias entre os conceitos e idéias propagandeados pelas milícias e o que eles produzem de fato. Segundo Said,

O exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. Fronteiras e barreiras, que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões e são, com frequência, defendidas para além da razão ou da necessidade

(SAID, 2003)

Assim, a pátria para Pazira assume um sentido de dogma e ortodoxia.

Pazira, ao atravessar as fronteiras que a levaram ao exílio no Canadá, rompeu barreiras do pensamento e da experiência, passando a ter uma consciência cultural de dimensões simultâneas. Assim como Makhmalbaf, ela consegue realizar um contraponto da cultura afegã com outras culturas.

Makhmalbaf, interessado há tempos em retratar a situação dos refugiados afegãos no Irã, precisava, para a criação de seu texto, que a originalidade da visão de uma exilada compusesse o eixo de seu filme. Assim, Nafas (Neloufer Pazira), move-se no filme no contrafluxo da onda de refugiados que fogem da repressão do Talebã e assiste a uma chuva de próteses de pernas (solução improvisada para o drama de minas explosivas espalhadas pelo país) e mulheres com burcas.

Segundo Said, quanto mais facilmente pudermos abandonar o nosso lar cultural, mais aptos estaremos a julgá-lo, e a todo o mundo, com o distanciamento necessário para a verdadeira visão. Também poderemos mais facilmente avaliar a nós mesmos e às culturas estrangeiras com a mesma combinação de intimidade e distância. Cita ainda Hugo de St. Victor:

O homem que acha doce a sua pátria é ainda um ingênuo principiante; aquele para quem cada terra é como se fosse a sua terra natal já está forte; mas é perfeito aquele para quem o mundo inteiro é como uma terra estrangeira.

(SAID, 2001)

Embora a dor de ser um exilado não seja muito diferente da dor de ser um refugiado, é importante ressaltar essa diferença. Pazira, na solidão do exílio, está inserida social e economicamente no novo país, apesar de estar impedida de voltar para casa. Já os refugiados que ela encontra no Afeganistão são massas de pessoas desorientadas e sem trabalho, que buscam auxílio em outros países. Práticas de banimento com origens distintas, mas que têm em comum um mesmo *éthos*.

Após o exílio, Pazira vive, se expressa e atua no novo ambiente (Canadá), mas sempre tendo como pano de fundo da memória estas mesmas situações no seu país natal. Em seus ensaios sobre a catástrofe humanitária no Afeganistão ou em sua atuação no filme de Makhmalbaf, transparece a consciência de que os dois cenários são reais e acontecem simultaneamente e que um certo *éthos* permanece vivo no exílio. O exílio não foi uma escolha, mas deu forças para sua vocação artística.

A problemática do deslocamento aparece também em *Bashu, the Little Stranger* (1983), de Bahram Beizaie, que questiona a idéia de unidade cultural e do projeto de identidade nacional no Irã divulgada pelo regime islâmico.

A diversidade étnica, lingüística e religiosa no Irã faz com que a metade da população, de origem persa, divida o território com azaris (24%), curdos (9%), baluchis (3%), árabes (2,5%) e turcos (1,5%). Outras etnias incluem armênios e judeus, que se distinguem dos não-persas pela falta de territórios com origem ancestral e vivem dispersos pelo país.

A questão da nacionalidade durante os primeiros anos da revolução foi um grande dilema para o Estado, pois o núcleo duro da identidade cultural de cada etnia que vivia no Irã se expandia em todos os aspectos da vida individual e coletiva, pública e privada. Mas, como unificar a diversidade de identidades culturais de turcomanos, árabes, baluchis, curdos e azerbaijanês que, embora distanciados de seu território original, têm vida política, social, cultural, religiosa e lingüística próprias?

Em *Bashu, the Little Stranger*, um garoto parte da região do Golfo Pérsico (Sul do Irã, onde há uma minoria étnica árabe), após sua vila ter sido bombardeada durante a guerra entre Irã e Iraque, matando toda sua família. Ele encontra Na'í na província Gilan, no Norte do país, fluente no dialeto Gilaki, ou seja, pertencente a um outro grupo étnico. Nem Bashu nem Na'í dominam o farsi, a língua nacional do país a qual eles pertencem.

Embora com diferenças étnicas e lingüísticas, eles encontram um meio de comunicação. A partir das polaridades geográficas do norte e do sul, o filme introduz imagens de um país que está longe de ser uniforme. A introdução de minorias étnicas, da maneira como foi colocada, ajuda a problematizar o mito de um Irã unificado lingüística, racial e culturalmente. O filme foi banido por três anos (de 1986 até 1989). Beizaie comenta a respeito da decisão da censura:

Inicialmente, os censores não viram nenhum problema; mas ao assistirem ao filme novamente foram encontrando muitos. O filme era ambientado no conflito Irã-Iraque. Um garoto do Sul testemunha o massacre de sua família e foge para o Norte, onde é acolhido por uma campestre cujo marido está servindo na guerra. Ele torna-se o chefe da família apesar de ser

negro, numa família de brancos, e não falarem a mesma língua. Uma das objeções (da censura) foi a de que um garoto muçulmano correto teria ficado e lutado; não teria deserdado.

(SADR, 2002)

Um interessante estudo sobre cinema iraniano feito por H. Naficy, tomando por referência os exilados iranianos após a revolução, revelou que esses cineastas exilados são, de longe, o mais produtivo grupo dentre os exilados do Oriente Médio no Ocidente.

Embora tenham divergências políticas e religiosas, estão unidos na oposição ao regime islâmico e no fato de criarem sob um modo de produção artesanal, mesmo estando em territórios de culturas dominantes (países da Europa e América do Norte). É o que Naficy chama de *accented cinema*.

Se o cinema hegemônico é considerado universal e sem sotaque, os filmes dirigidos por sujeitos que viveram a diáspora e o exílio apresentam “sotaque”, devido ao deslocamento e modos de produção artesanal dos cineastas (...). Os “sotaques” não são apenas estruturas textuais ou ficções dentro dos filmes, mas também temas empíricos, situados nos interstícios das culturas e práticas cinematográficas, as quais existem fora e anteriores aos filmes.

(NAFICY, 2001)

Trabalhados em diferentes países e produzidos em diversas línguas, os filmes de exilados iranianos dividem certas características que fazem com que Naficy os classifique como “filmes do exílio ou da diáspora”. Tratam das dores e dos prazeres do deslocamento e das problemáticas dos múltiplos territórios e identidades. Dentre eles, ressaltamos os seguintes: *Utopia* (1982) e *Roses for África* (1991), de Sohrab Shahid-Saless, *The Mission* (1983), de Parviz Sayyad, *I Don't Hate Las Vegas Anymore* (1994), de Caveh Zahedi, e *Manhattan by Numbers* (1993), de Amir Naderi.

A temática do exílio é uma constante no cinema iraniano da segunda metade da década de 1980 até os dias de hoje. Tanto *Visa* (1987), de Bahram Reypour, quanto *Hey Joe* (1989), de Manoochehr Askarinasab, *Snowman* (1994) e *The Low Heights* (2001), de Ebrahim Hatamikia, trazem personagens que tentam desesperadamente conseguir um visto para os EUA.

3.6

A FRONTEIRA ENTRE FATO E FANTASIA: O SOCIAL-REALISMO

A minha única influência é a realidade (...). Da minha adolescência aos 20 anos, o cinema italiano foi uma presença constante. Três em cada quatro salas de cinema mostravam filmes italianos. Mas não vejo um filme de Rossellini há 25 anos. Se existe alguma semelhança, pode ser no fato de ambos nos dedicarmos às questões humanas (...). O que me fascina é que quando se filma um grupo de pessoas, a câmera se torna parte integrante do grupo, e já não pode ser eliminada.

(KIAROSTAMI, 1999)

A influência do neo-realismo italiano na inspiração da cinematografia de vários diretores iranianos, inclusive Kiarostami e Makhmalbaf, fica explícita no seguinte depoimento:

O cinema italiano mostrou-nos direta e claramente pessoas nas suas vidas normais, e eu pensei: "até o meu vizinho pode ser herói de um filme, o meu pai pode ser o centro de um filme". O neo-realismo teve um grande efeito sobre mim também porque eu era muito novo (quinze anos).

(KIAROSTAMI, 1999)

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 movimento neo-realista (1942-1951). Fatores culturais, econômicos e políticos ajudaram o neo-realismo dos cineastas Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti e outros a sobreviver. Antes de 1948, o movimento neo-realista encontrou abertura no governo e estava relativamente livre da censura.

O neo-realismo criou um novo estilo de representação. Em 1945, a guerra destruiu grande parte de *Cinecittá*, e estúdios e equipamentos tornaram-se raros. Como resultado, a *mise-en-scène* neo-realista passou a ambientar-se em locações e a concepção fotográfica a aproximar-se de documentários, inclusive fazendo com que cineastas como Rossellini, em *Roma, Cidade Aberta*, filmasse com diferentes qualidades de películas. Filmar em locações externas fez com que operadores de câmera evitassem

o clássico sistema de iluminação de três pontos de Hollywood. A baixa luminosidade muitas vezes levava à alta granularidade da imagem na tela.

Similarmente à situação do cinema na Itália do pós-guerra, o realismo na concepção da imagem, também marcas do Novo Cinema Iraniano, são mais uma questão econômica e tecnológica do que uma questão estética. Hoje, um dos problemas da indústria cinematográfica no Irã é justamente a idade e a falta de equipamentos. Eles pertencem à *Farabi Cinema Foundation*, são antigos e não suportam mais do que 10 projetos simultaneamente. Esse é um dos motivos que explicam o uso freqüente de luz natural, em vez de refletores por parte dos diretores de fotografia (mesmo nas cenas internas não se nota a presença da luz).

Segundo Andrew Sarris, “Considerar um filme como a expressão da visão de um diretor não é atribuir a este toda a criação. Todos os diretores (...) estão aprisionados a condições técnicas e culturais”. Para ele, as condições materiais que poderiam ser coercitivas ao processo de criação são consideradas parte deste (BERNADET, 1994, p. 28).

Os neo-realistas reagiam ao uso da narrativa como um dispositivo de estruturação planejada; eles geralmente dispensavam atores, utilizando não-atores, por sua aparência ou comportamento mais realista. Para o protagonista de *Ladrões de Bicicleta*, por exemplo, de Sica escolheu um operário: “O modo como ele se movia, sentava-se, seus gestos com suas mãos de operário e não as de ator... tudo nele era perfeito” (BORDWELL, 1993, p. 478).

A ambigüidade dos filmes neo-realistas é também um produto da narrativa, que não se submete a um conhecimento prévio dos eventos, como se o conhecimento de toda a realidade fosse simplesmente impossível. Isso é especialmente evidente nos finais de filme que, como *Ladrões de Bibicleta*, apontam o futuro incerto do pai e do filho. Muitos dos filmes neo-realistas apresentam finais abertos opostos às narrativas fechadas do cinema de Hollywood.

Os finais abertos são características de vários filmes de Kiarostami, onde personagens envolvidos em suas buscas encontram obstáculos para suas jornadas: é o caso de *And Life Goes On*, em que o *status* socioeconômico e educacional do personagem Hossein não permite que ele se case com Tahereh; ou em *Through the Olive Trees*, em que o motorista de um carro tem dificuldades em rodar por estradas ruins e em conseguir encontrar a direção correta para Koker. Em nenhum desses filmes a busca é totalmente concluída, indicando talvez a impossibilidade de uma resolução ou de um final – tanto na arte como na vida.

O movimento neo-realista distanciou-se o máximo possível das confecções teatralizadas dos filmes italianos anteriores, tratando de questões sociais que afetavam o dia-a-dia na Itália ocupada do pós-guerra. Para os italianos de meados da década de 1940, o cotidiano da vida era um tema mais do que suficiente para ser abordado, e o objetivo do cinema neo-realista era lidar com isso da forma mais direta possível, afirmando quais as relações que o cinema poderia ter com o mundo real.

A natureza tênue da fronteira entre realidade e ficção (DABASHI, 2001, p. 117) explica a relevância que a obra de Kiarostami tem para a audiência, já que a “suspensão da descrença” torna-se muito mais fácil quando assistimos a uma “história-documentário, um filme dentro de um filme”, o que poderia ser categorizado sob o termo “social-realismo”. Kiarostami nos ensina não como “falar sobre” o real, mas como “mostrá-lo”.

Ao mesmo tempo, esses filmes não são meras reproduções de eventos reais, já que são criações que exploram e desenvolvem as possibilidades da arte e sua relação com a vida. O diálogo com as situações reais acontece dentro do próprio *set*, ao permitir que os atores (em geral não-profissionais) assumam grande responsabilidade no roteiro. Segundo Makhmalbaf,

Costumava oferecer meus roteiros às pessoas da área, mas agora, os mantenho sigilosos; nem mesmo dois atores contratando devem conhecer a fala um do outro. De certa forma, uma reação real e verdadeira do ator fará parte do filme.

(GOLMAKANI, 1995)

O conceito que sustenta o trabalho de Makhmalbaf está longe do “cinema verdade” apontado por uma corrente de documentaristas. A busca pela expressão pura torna-se muito mais importante em seu trabalho do que a busca pela verdade: “A melhor maneira de se aproximar da verdade é mentindo”, diz Abbas Kiarostami, referindo-se à forma pseudodocumental do cinema de ficção iraniano.

A arte representa a realidade ou é influenciada pela realidade? Para Babak Payami, em entrevista concedida no 25º *Festival Internacional de São Paulo*:

Sobre a realidade no filme, quando você faz uma cena, corta, escolhe lentes, locações, começa e pára a tomada, faz a luz e edita, você faz uma interpretação da realidade, através de um fragmento. Cinema pode mudar a realidade somente dentro de um *frame*. Aquela não é mais a realidade, porque a realidade definitiva é relativa ao tempo e ao espaço. Por exemplo, a realidade desse ambiente da entrevista é uma coisa quando é vista sob o meu ângulo. A mesma coisa acontece no cinema. O filme realista depende do ponto de vista do realizador e quando o filme é exibido, o que é absorvido pela audiência já é outra realidade.

(PAYAMI, 2003)

Kiarostami revela também grande habilidade para criar um espaço confortável diante da câmera para os “não-atores” e o resultado, tido por muitos críticos como realista, é no mínimo controverso. Noções de realismo podem variar através das culturas, do tempo e até entre indivíduos. A aclamada performance “realista” de Marlon Brando em 1954, no filme *On the Waterfront*, hoje nos parece estilizada. Críticos americanos, em 1910, consideravam a atuação de William S. Hart em *westerns* como sendo realista, mas em 1920 críticos franceses consideravam os mesmos filmes “tão artificiais quanto um épico medieval” (BORDWELL, 1993, p. 146).

O que parece realidade nos filmes de Makhmalbaf, e é aceito pelo espectador como tal, na maioria das vezes, é encenação. Fazer ficção da realidade é uma forma que há pouco tempo seria escandalosa, mas hoje é vista como legítima, não apenas para o cinema de ficção, mas também para documentaristas expressarem sua leitura do objeto documentado. *Al tukhaiulât ahámm min al-ma’rifa* – A imaginação é mais importante que a realidade – como diz o artista muçulmano Hassan Massoudy (MASSOUDY, 1991, p. 11).

3.7

MULHERES VELADAS: *TEN*

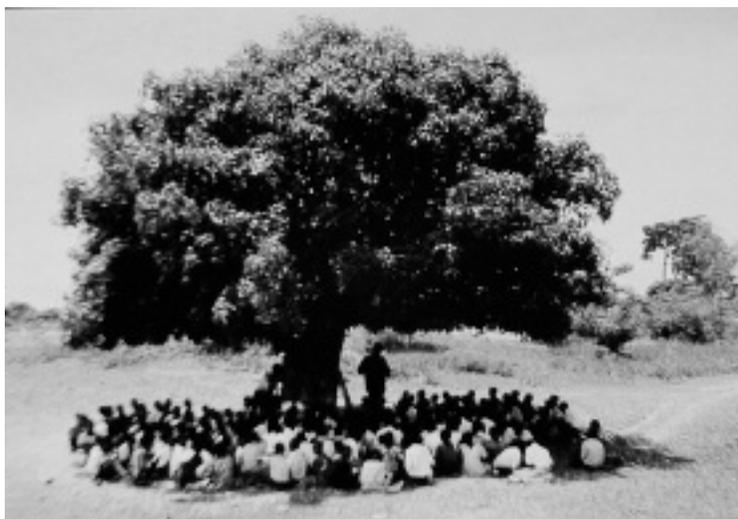
“Quem é você, senhor Kiarostami?” A pergunta com que *Cahiers du Cinema* encabeça seu dossiê sobre o cineasta iraniano revela-se ainda atual, e Kiarostami parece resistir a qualquer definição consensual. Ele foi um dos poucos cineastas da velha geração do Novo Cinema que começou a trabalhar no final da década de 1960 e que seguiu produzindo após a revolução.

É importante ressaltar que, do final dos anos 60 até o final dos 70, durante a primeira fase de sua carreira, Kiarostami não era um intelectual destacado. Era um cineasta periférico em uma época em que Beizaie e Mehrjui definiam o cinema iraniano. Tornou-se um cineasta pós-revolucionário por excelência não porque Gilles Jacob o descobriu em Cannes ou porque *Cahiers du Cinema* lançou-o como gênio para o mundo, mas precisamente pela escolha do lugar onde sua câmera é posicionada.

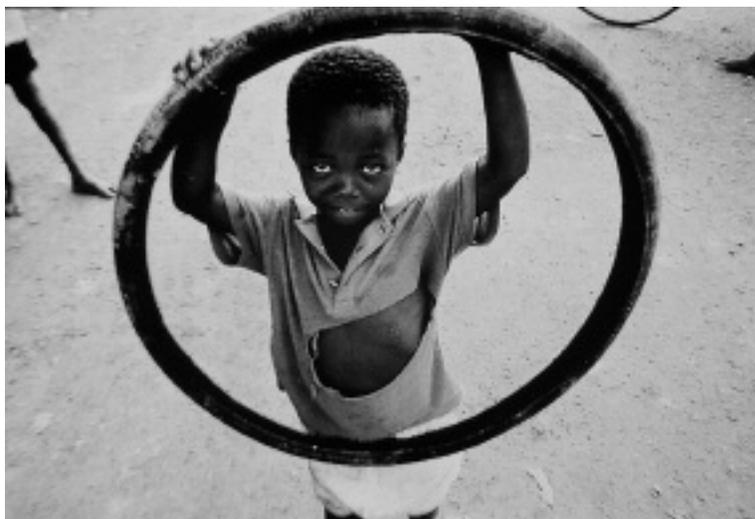
Abbas Kiarostami não tem muita preocupação em demonstrar que domina a gramática audiovisual, o que fica evidente no vídeodocumentário *ABC Africa* (2001). No cinema do qual faz parte, o autor assume as principais funções, inclusive roteiro, direção, produção e, mais recentemente, com o advento da tecnologia digital, câmera.

Quando Kiarostami filmou *ABC Africa* com uma câmera digital, declarou que estava esperando por essa tecnologia em seus trinta anos de carreira, e o filme, devido à leveza e versatilidade do equipamento digital, não poderia ter sido feito de outra maneira.

Adepto de uma escola cinematográfica que procurou fugir do uso do estúdio, inspira-se em ambientes, personagens e situações de uma realidade imediata, sem elaboração de uma *mise-en-scène*, como em *Ten*. Filmado com uma câmera em uma única direção e dois ângulos (o único ângulo diferente é o da prostituta saindo do carro), exhibe planos com somente um personagem. Não necessita da “colocação em cena” de elementos como cenografia ou objetos de cena para a elaboração de planos,



ABC AFRICA, ABBAS KIAROSTAMI, 2001.



ABC AFRICA, ABBAS KIAROSTAMI, 2001.

pois, segundo Glauber Rocha em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963): “o autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en scène* é uma política”.

A imperfeição da aparência da obra resultante, ou seja, os enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação e ritmo da montagem enfatizam que a idéia, o *que se põe em cena*, é o que realmente importa, e não o *porquê*. Assim, a técnica é simplesmente encarada como um instrumento necessário para se atingir algo ou, como diz André Bazin: “Toda técnica remete a uma metafísica” e Bernadet: “A técnica só importa enquanto remete a algo que a ultrapassa, sem o que não se justifica” (BERNADET, 1994, p. 56).

É justamente essa “desordem” provocada pela ausência de cuidado com a aparência que nos leva a perceber algo central no trabalho de Kiarostami: a verdade com que retrata o quadro é suficiente para informar, sem rodeios, problemas sociais, críticas ao autoritarismo, a elementos culturais conservadores e às restrições do governo ao cinema iraniano. Nas palavras de Kiarostami: “Em minha opinião, tanto o cinema como as demais artes deveriam interferir na forma de pensar dos espectadores para fazê-los renegar os velhos valores e abrirem-se aos novos”; e ainda que “o papel de um diretor não é pronunciar julgamentos, mas levantar questionamentos” (NAYERI, 1993, p. 27-28).

Em *Where is the Friend's House?* (1986), por exemplo, Kiarostami discute tradições e incômodas regras sociais a partir do personagem de

Ahmad. Ao buscar a casa de seu amigo – para devolver-lhe o caderno – ele não somente tem de negociar com tradições incômodas, como também passar por um processo de reafirmação de seus próprios valores.

A utilização de elementos formais como a repetição, os longos planos e os finais abertos reforçam esse elemento temático – a tradição – entendido como “um conjunto de práticas de natureza ritual ou simbólica que visa inculcar certos valores e normas de comportamento por meio da *repetição*, o que implica, automaticamente, uma *continuidade* em relação ao passado” (HOBBSAWN, 2002, p. 09).

Ao desobedecer à sua mãe, Ahmad baseia-se no desejo de evitar que seu amigo seja punido pelo professor. Assim, está pronto para quebrar regras convencionais e manter seus próprios princípios. *Where is the Friend's House?* introduz várias outras temáticas e eixos estruturais que aparecerão em outros dois filmes de Kiarostami, *And Life Goes On* (1992) e *Through the Olive Trees* (1993). Essa trilogia, juntamente com *Taste of Cherry* (1996), teve uma profunda influência no cinema não-comercial iraniano e projetou Kiarostami para o Ocidente. Neles, o espectador é levado a pensar sobre o desejo individual de romper com regras sociais para sustentar suas próprias crenças, sobre a impossibilidade de terminar uma busca e sobre a natureza entrelaçada entre vida e representação.

Kiarostami sempre se mostrou ambíguo sobre a natureza política de seu cinema, negando as exigências do cinema político, mas não negando seu compromisso com a transformação da realidade, como aponta uma de suas afirmações:

É certo que não faço política no sentido de pertencer a algum partido político ou participar em um movimento revolucionário que aspire derrotar alguém. (...) Mas se entendemos por político falar dos problemas das pessoas na atualidade, então minha obra é política (...) Interessar-se pelo sofrimento dos demais e expressá-lo de maneira que os outros possam senti-lo e compreendê-lo, isso é política.

(AUFDERHEIDE, 1995)

Alberto Elena vai buscar em Gilles Deleuze uma concepção sobre cinema político que estaria próxima daquele de Kiarostami, um cinema na primeira pessoa, em que “falta o povo”, mas em que o autor é “um autêntico agente coletivo, um fermento coletivo, um catalisador” (ELENA, 2002).

Essa é a política cultural do autor, que visa obter apoio para uma iniciativa de transformação social. Esse entendimento de política cultural tem um caráter funcional e faz da prática artística um ininterrupto diálogo entre duas funções sociais: a arte e a política.

A legitimação da política cultural do autor, desde suas primeiras obras, é apoiada no desejo de conseguir um enquadramento ideológico necessário para atingir objetivos como a liberdade – como um direito inalienável do indivíduo – e o direito à vida – como escolha pessoal acima de quaisquer normas, regras ou decretos. É apoiada também no paradigma da difusão cultural, que visa promover o desenvolvimento das representações simbólicas da população. Temos de considerar que a supressão dos canais de expressão da sociedade civil inclui artistas e o público em geral e, portanto, a ação cultural tem um campo de ação restrita, como analisa Janet Wolf:

Numa sociedade em que a cultura é limitada a uma minoria, ou ao grupo dominante, também aí, mais uma vez, o poder de transformação da arte será extremamente limitado, quaisquer que sejam as convenções estéticas predominantes. Isso significa que qualquer tentativa de intervenção política através da política cultural não pode ser feita na ignorância dessas condições; antes deve basear-se numa análise das relações específicas da cultura, ideologia e sociedade. É por isso que as exigências muito grandes de ativismo cultural não têm sentido, nem utilidade. Se não estiver vinculada a uma compreensão da produção cultural poderá ser impossível, inadequada ou completamente ineficiente.

(WOLFF, 1982)

A meio caminho entre a esperança e a decepção, Kiarostami prossegue com seu pessoal, implacável e rigoroso discurso cinematográfico: “Penso que a nós iranianos não resta outro caminho que seguir lutando para conseguir melhorar nossa própria existência, como faz qualquer pessoa em perigo de morte e que se aferra à vida até o final”.

Ten constitui uma nova entrega nessa acidentada história de sobrevivência e firme protesto contra as coisas para as quais Kiarostami dispõe de um programa não muito otimista. Mas sem dúvida seguirá adiante

sabendo, como a protagonista de *Ten*, que “por desgraça às vezes se perde”. As dificuldades para descrevê-lo em uma ou outra corrente estética ou ideológica, para marcar sua obra em coordenadas facilmente reconhecíveis e identificáveis; para dar conta, em suma, de sua fecunda trajetória cinematográfica, começam com a crescente diversificação de seus últimos trabalhos e a personalidade aparentemente camaleônica que o cineasta vai revelando progressivamente. Kiarostami está sempre em algum lugar que não esperamos: ora falando sobre a morte, ora sobre a dificuldade de ser jovem ou experimentando novas possibilidades com o surgimento da tecnologia digital.

Ten é um experimento de sucesso de Kiarostami visando eliminar vários elementos que levam à quebra, como ele mesmo diz, da ligação público-filme. Isso se deve também à edição, já que algumas seqüências foram filmadas em um único plano, e também às densas discussões entre os personagens sobre questões sociais, políticas, filosóficas e educacionais.

Kiarostami realizou em outros momentos experimentos audaciosos com a câmera, como a instalação *Sleep*, montada no Museu de Belas Artes de Bilbao. Inspirando-se no filme de Andy Warhol, com oito horas de duração, feito em 1960, que mostra um homem dormindo em sua cama, ele exhibe oito horas do sono de um casal na cama a partir de um único ângulo (KIAROSTAMI, 2002).

A importância de *Ten* é a forma como rompeu com a tradição, eliminando algumas convenções do cinema clássico, como a presença do diretor e do fotógrafo no *set*, já que uma pequena câmera digital foi instalada no painel de um carro em movimento e controlada a distância pelo diretor (GOLMAKANI, 2000, p. 30-32). Como há poucos cortes e a câmera é fixa, a ênfase da cena é colocada na performance das personagens.

O filme é dividido em dez partes, numeradas em ordem decrescente e, em cada uma, ocorrem diálogos entre a protagonista (que dirige o carro) e outros personagens: seu filho, sua irmã, uma mulher que volta de uma mesquita onde rezou pelo homem que ama, uma senhora religiosa e uma prostituta.

Além de eliminar o fotógrafo e a *mise-en-scène*, Kiarostami desfoca o plano de fundo, um elemento de muita importância em seus outros filmes. O filme tem uma estrutura circular, começando com uma cena em que aparece o garoto e terminando com este repetindo a mesma sentença.

A obsessiva insistência demonstrada pela crítica na análise do cinema de Kiarostami, a partir da perspectiva da modernidade, referendada



THE WILL CARRY US, ABBAS KIAROSTAMI, 1999.

principalmente pelo filme *Through the Olive Trees*, perderia também seus melhores apoios à luz dos títulos posteriores, por mais que a evidente veia auto-referencial do autor nunca tenha desaparecido.

O *éthos* humanista dos filmes das décadas de 1980 e 1990, que irradiavam uma aura de compaixão (contradizendo muito do que a mídia dizia sobre o Irã), não é um elemento crucial nos filmes iranianos na atualidade, mas traços desse *éthos* e do neo-realismo italiano permanecem identificáveis.

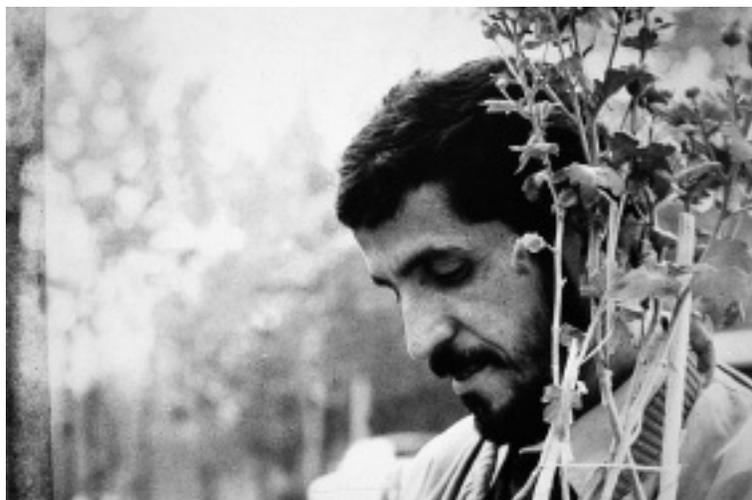
Alguns críticos utilizaram expressões como “neo-realismo pós-moderno” para dar conta da peculiaridade da obra de Kiarostami. No entanto, *The Wind will Carry Us* (1999) e *Ten* (2002) adentram em novos e inexplorados territórios para os quais a crítica carece ainda de adequada cartografia. Do humanismo otimista que alguns acreditaram identificar no Kiarostami do começo dos noventa, pouco resta.

O largo abuso das referências ocidentais ao analisar o cinema de Kiarostami (Fellini, Rossellini, de Sica, Bresson, Murnau, Tati), e de mestres orientais como Ray e Kurosawa, obscureceram durante bom tempo as raízes persas de sua obra. Como alerta Godfrey Cheshire: “Não menosprezem o contexto iraniano ou subestime sua importância” (CHESHIRE, 2000, p. 9) ou, como o próprio Kiarostami afirmou, “Sem dúvida (meus filmes) são enraizados no coração da cultura persa. Como poderia ser de outro modo?” (HAMID, 1997, p. 22).

Uma vertente de seus filmes que encontra um correlato na tradição artística persa é o *tazieh*, o teatro ritual religioso. Sem dúvida muito codificado por séculos de distanciamento, e longe em sua essência das inquietudes do

cineasta, aproxima-se de alguns dos recursos utilizados em seus filmes, como poucos recursos cenográficos e ausência de *mise-en-scène* (ELENA, 2002).

A já conhecida preferência da arte islâmica pela caligrafia e pela ornamentação elimina a possibilidade de qualquer aspecto referencial, como aqueles presentes na arte figurativa. Sylvie Rollet aponta que, na ausência de qualquer aspecto referencial, restam apenas a indecisão e a incerteza". Esse princípio de incerteza estaria, em verdade, profundamente enraizado na cultura iraniana e caracterizaria a estética e a poética de Kiarostami. Também conferiria ao cinema um grau de abstração comparável ao grande expoente das artes plásticas na Pérsia clássica: as miniaturas. Nas miniaturas convivem simultaneamente entidades como interior e exterior; passado, presente e futuro que, para nós ocidentais, são inconcebíveis em um mesmo espaço. No entanto, Kiarostami parece conseguir reproduzi-los em um meio tão essencialmente distinto como o cinema.



CLOSE-UP, ABBAS KIAROSTAMI, 1990.

Dentre os aspectos do estilo de Kiarostami ressalta-se um por ser culturalmente determinado: a auto-referencialidade ou auto-reflexividade em seus filmes (GASSA, 2000, p. 154-156). Talvez os mais precisos exemplos dessa estrutura auto-reflexiva sejam *Close-Up* e *Ten*. Se há algo atrás dessa recorrente estratégia da auto-reflexão é uma profunda preocupação filosófica sobre o sentido das aparências e, conseqüentemente, uma reflexão sobre a virtualidade do cinema, recriando a realidade mais profunda por meio da ficção.

Aspectos adicionais aplicam-se com maior ou menor pertinência em uns ou outros filmes: fragmentando ou retardando a informação, embarcando em inesperadas digressões, explorando todas as potencialidades expressivas da repetição ou promovendo o distanciamento por quaisquer outros meios, Kiarostami aspira conseguir a cumplicidade criativa do espectador. A freqüente revelação do dispositivo cinematográfico, a confusão dos níveis de realidade ou a recorrência dos finais abertos são também algumas das marcas estilísticas que caracterizam boa parte da filmografia de Kiarostami.

John Ellis estabelece uma relação entre repetição e ideologia que pode nos ajudar a compreender os recursos freqüentemente utilizados por Kiarostami:

Os filmes narrativos pressupõem noções ideológicas gerais. Esses pressupostos são estabelecidos pela repetição, uma característica da reprodução ideológica que nos leva a pressupor certas coisas, a não ser que sejam especificamente contraditas.

(ELLIS, 1982)

Capítulo 4

O CINEMA IRANIANO VISTO PELO OCIDENTE

É importante salientar que muito do que foi escrito sobre o cinema iraniano são visões dos próprios ocidentais que, com suas técnicas, tradições, convenções, códigos e cores ideológicas, tornam o Oriente, mais particularmente o Irã, visível.

Assim, a tão divulgada idéia de que o Novo Cinema Iraniano é um emblema da melhor tradição humanista no cinema considera o Oriente como algo puro e incondicionado e transmite uma aura de inocência que demonstra ser realmente uma representação exteriorizada. Comentários de realizadores estrangeiros, como o do diretor alemão Werner Herzog, a respeito do mérito artístico dos filmes de Makhmalbaf confirmam essa afirmação:

Sua linguagem cinematográfica é muito interessante e pessoal, diferente de tudo que já vi (...) Criou seu próprio cinema e uma bem-sucedida poética cinematográfica (...) A pessoa não precisa conhecer farsi, não precisa nem mesmo das legendas para perceber isso, pois a poesia cinematográfica é universal.

(RIDGEON, 2000)

Essa representação exteriorizada aparece também no recente catálogo de uma Mostra na Cinemateca Portuguesa dedicada ao cinema iraniano: “natural na aparência, desconcertante no sentido em que desarma de

certezas o espectador e faz apelo a um resgate das questões primordiais e de um olhar onde se recupere a pureza” (MADEIRA, 1999, p. 10).

O público dos filmes iranianos no exterior é constituído por uma elite cultural, com alto nível educacional, interessada em expandir sua cultura cinematográfica e habituada com a linguagem de cineastas como Satyajit Ray, Ozu e autores alemães e franceses.

Poucos livros escritos por autores iranianos são traduzidos para outras línguas. O Irã era um país desconhecido nas décadas de 1970 e 1980 e, mesmo depois do movimento Cinema Novo, continua até hoje não sendo uma destinação turística: poucos ocidentais viajam para o Irã anualmente, e a maioria dos vistos concedidos para o país são para pessoas que vão a trabalho.

É certo que o interesse da comunidade internacional pelo cinema iraniano foi despertado por seu reconhecido merecimento, mas será essa apreciação, de alguma maneira, uma medida para assegurar a subordinação da arte produzida nos países de terceiro mundo? Godfrey Cheshire entende o reconhecimento ocidental da seguinte forma:

Festivais do Ocidente e outros espaços culturais tendem a usar autores e filmes iranianos (e outros do “terceiro mundo”) para aumentar seu próprio prestígio e ganhar um imediato valor de mercado, mas não apóiam esses cineastas de maneira duradoura ou valorizam o cinema iraniano da maneira como, por exemplo, a França valoriza o cinema italiano ou os EUA e a Inglaterra valorizam o cinema francês.

(FILM INTERNATIONAL, 2003)

Essa citação retoma aquilo que Denys Hay chamou de idéia da Europa, uma noção coletiva que identifica o “nós” europeu em contraste com todos “aqueles” não-europeus, a idéia da identidade européia como sendo superior em comparação com todos os povos e culturas não-europeus. Resgata ainda a defesa da cultura do Oriente Médio feita no livro *Orientalismo*, de Said, que analisa diversos estudos redigidos com o intuito de convencer os ocidentais a levar mais a sério outras culturas.

Na análise de Cheshire, a arte do Oriente Médio é representada de modo enganoso pelo Ocidente, que estaria organizado para:

negociar [com o Oriente] fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, governando-o. Em resumo, o orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente.

(SAID, 2001)

Sabemos da força da indústria cultural, ávida por novidades, assim como podemos observar que movimentos cinematográficos anteriores e outros cinemas nacionais foram esquecidos em nome de novos e exóticos “produtos”, em um claro processo de “comodificação” da cultura, onde a cultura é apenas entendida como um produto permutável por dinheiro. No entanto, não acreditamos que a apreciação do cinema iraniano no exterior (os “filmes de festivais”) seja um simples “modismo”, como apontado por Cheshire, visto que diretores como Samira e Mohsen Makhmalbaf, Dariush Mehrjui, Jafar Panahi, Raakhshan Bani Etemad e Kiarostami acharam seu espaço no exterior e encontraram uma audiência transnacional, incluindo iranianos exilados, profundamente interessados no cinema de intervenção social, atualmente produzido no Irã.

4.1

CINEMA E VALORES MUÇULMANOS

A maneira que os cineastas e a elite intelectual e acadêmica no Irã vêm encontrando para tratar de assuntos que necessitam de uma mudança radical – como a separação entre a mesquita e o Estado – é a moderação. Shirin Ebadi mostrou que é possível atuar na cultura e promover mudanças graduais mesmo em regimes totalitários e conservadores.

Samuel Huntington, em sua controversa tese de 1993, *The Clash of Civilizations*, afirma que o mundo islâmico carece dos valores políticos essenciais que deram nascimento à democracia representativa na civilização ocidental: separação de religião e poder secular, um governo baseado em leis, pluralismo social, parlamento representativo e proteção dos direitos individuais e das liberdades civis.

De acordo com uma pesquisa realizada pela organização *Freedom House*, quase 2/3 dos 192 países do mundo vivem sob regime democrático. Mas, entre os 47 países com maioria muçulmana, somente 1/4 vive sob um regime democrático – e nenhum país que fala árabe está nessa categoria. Afinal, quais são os valores e as crenças do povo muçulmano?

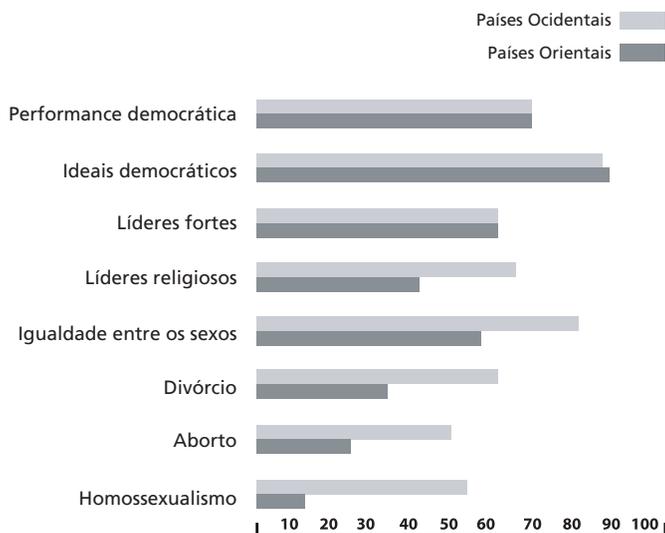
Em dois períodos, 1995-1996 e 2000-2002, *The World Values Survey* (WVS) procurou obter tais respostas pesquisando uma amostra de 70 países a respeito das mudanças políticas e socioculturais neles ocorridas (NORRIS, 2003, p. 63-70).

Uma comparação dos dados obtidos nas sociedades islâmicas e não-islâmicas confirmam a primeira tese de Samuel Huntington (HUNTINGTON, 1996): cultura importa, e muito. Tradições religiosas históricas têm levado a um duradouro *imprint* nos valores contemporâneos.

Os livros de história no Irã, por exemplo, ensinam a estudantes de primeiro grau que “a história do Irã é a história do islã e dos Imãs” (MOSTESHAR, 1995, p. 192). Com apenas um gesto de caneta, a história de 2.500 anos da Pérsia foi aniquilada e teve seu lugar ocupado pela história da religião. A invenção de uma tradição utiliza a história como legitimadora das ações políticas contemporâneas de movimentos organizados e como cimento da coesão grupal (HOBBSAWN, 2002, p. 21).

As novas tradições religiosas passaram a preencher quase todo o espaço cedido pela decadência das tradições e antigos costumes. Elas passaram a ocupar um espaço muito maior na vida da maioria das pessoas, determinando os dias, as estações, os ciclos biológicos dos homens e das mulheres, assim como manifestações externas da economia, da tecnologia, do aparelho burocrático estatal e das decisões políticas. Mas Huntington equivocou-se ao assumir que o verdadeiro *clash* entre o Ocidente e o islã se daria, acima de tudo, nos valores políticos. Nesse ponto, sociedades islâmicas, assim como as judias-cristãs, vêem a democracia como a melhor forma de governo. Isto acontece mesmo nas sociedades islâmicas que vivem sob regimes autoritários.

Com exceção do Paquistão, todos os países muçulmanos pesquisados aprovam totalmente sistemas democráticos. É o caso do Egito, Bangladesh, Azerbaidjão, Indonésia, Marrocos e Turquia, com uma margem de 92%-99% de aprovação, uma proporção maior que os EUA (89%). Mesmo assim, o principal abismo entre as duas culturas (Ocidente e islã), que a teoria de Huntington ignora, diz respeito à igualdade entre homens e mulheres e à liberalização sexual. Os mais jovens têm se tornado cada vez mais liberais no Ocidente, enquanto as nações muçulmanas permanecem como as mais tradicionais sociedades do mundo. Essas afirmações podem ser conferidas no gráfico a seguir:



APROVAÇÃO DE VALORES POLÍTICOS E SOCIAIS EM SOCIEDADES MUÇULMANAS E OCIDENTAIS
(NORRIS, 2003, p. 64)

O gráfico foi construído a partir de respostas a várias questões políticas e sociais feitas pelo *World Values Survey* (WVS) (NORRIS, 2003, p. 64). A porcentagem indica a extensão das respostas concordo/discordo ou aprovo/desaprovo às seguintes questões ou afirmações:

PERFORMANCE DEMOCRÁTICA

- Democracias são indecisas e hesitantes (discordo fortemente)
- Democracias não são uma boa maneira de manter a ordem (discordo fortemente)

IDEAIS DEMOCRÁTICOS

- Democracia tem problemas, mas é melhor do que qualquer outra forma de governo (concordo fortemente)
- Aprovo estar em um sistema político democrático (concordo fortemente)

LÍDERES FORTES

- Aprovo que especialistas, e não o governo, tomem decisões de acordo com o que eles pensam ser o melhor para o país (discordo fortemente)
- Aprovo ter um forte líder que não se importe com parlamento ou eleições (discordo fortemente)

LÍDERES RELIGIOSOS

- Políticos que não acreditam em Deus são incapacitados para cargos públicos (discordo fortemente)
- Seria melhor para este país se mais pessoas com forte crença religiosa ocupassem cargos públicos (discordo fortemente)

IGUALDADE ENTRE OS SEXOS

- De um modo geral, homens são melhores líderes políticos do que mulheres (discordo fortemente)
- Quando postos de trabalho são raros, os homens deveriam ter mais direito ao trabalho do que a mulher (discordo fortemente)
- Uma educação universitária é mais importante para um garoto do que para uma garota (discordo fortemente)
- Uma mulher deve ter uma criança em vez de ser uma trabalhadora (discordo fortemente)
- Se uma mulher solteira quer ter uma criança e não quer ter uma relação estável com um homem, você aprova ou desaprova (aprovo fortemente)

DIVÓRCIO

- Divórcio pode sempre ser justificado, nunca ser justificado ou algo entre os dois (alto nível de tolerância para o divórcio)

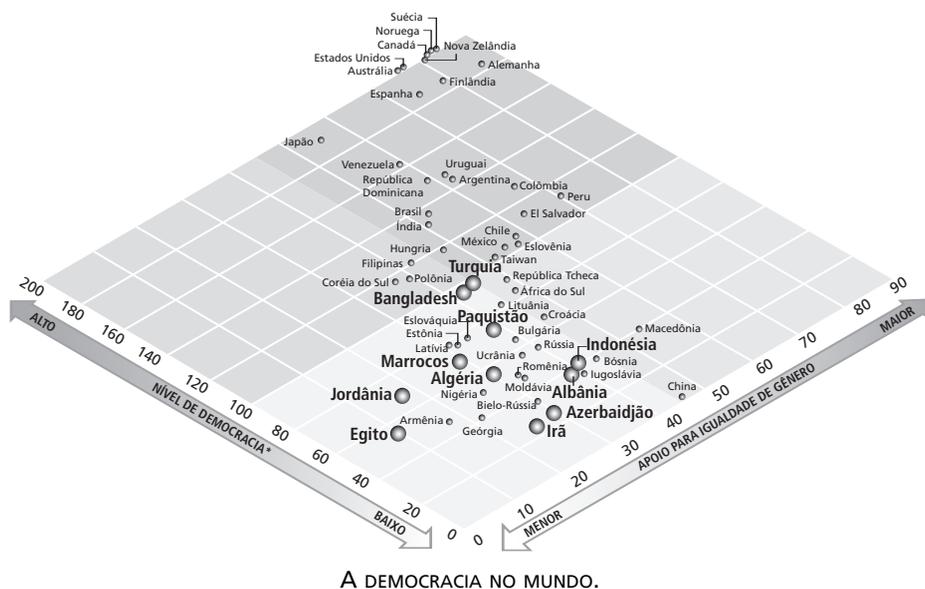
ABORTO

- Aborto pode sempre ser justificado, nunca ser justificado, ou algo entre os dois (alto nível de tolerância para aborto)

HOMOSSEXUALISMO

- Homossexualismo pode sempre ser justificado, nunca ser justificado ou algo entre os dois (alto nível de tolerância para homossexualismo)

Um compromisso social com a igualdade de direitos entre homens e mulheres e liberalização sexual prova ser o mais confiável indicador de como uma sociedade sustenta princípios de tolerância e igualdade. Embora as pessoas do mundo muçulmano queiram esmagadoramente democracia, não significa que suas sociedades possam sustentá-la ou que seus líderes concordariam com os princípios de tolerância. O fato de candidatos reformistas terem ganho 3/4 das cadeiras para o parlamento, na última eleição de 2000 no Irã, indica que muitas pessoas no país apóiam a idéia de democracia.



FONTE: *WORLD VALUES SURVEY*

Os temas da liberalização sexual e igualdade entre os gêneros explicitam o *gap* cultural entre o islã e o Ocidente. Em matéria de igualdade de direitos e oportunidades para as mulheres, o resultado da pesquisa foi de 82% de concordância no Ocidente e 55% de concordância nos países islâmicos. As sociedades islâmicas também se mostraram menos permissivas a temas como homossexualismo (94% de rejeição no Irã), aborto e divórcio.

Entre todos os países incluídos no WVS, o apoio à igualdade entre os sexos (um forte indicador de tolerância na sociedade) está fortemente ligado ao nível de democracia na sociedade. A maioria do público nas democracias estáveis discorda da afirmação que “homens são melhores líderes políticos que mulheres”, mas nenhuma das sociedades em que menos do que 30% do público rejeita essa afirmação é uma verdadeira democracia (como Nigéria ou Jordânia). O Irã, como mostra o gráfico a seguir, está entre os países menos democráticos do mundo (só ganha da China) e é um dos que menos apóiam a igualdade entre homens e mulheres, assim como Nigéria e Egito.

Embora os resultados dessa pesquisa não sejam absolutamente surpreendentes, revelam dados para as sociedades islâmicas, que não poderiam ser obtidos por fontes internas. Isso porque não existem estatísticas sobre democracia ou direitos humanos no Irã. Não há nenhum instituto de

pesquisa organizado profissionalmente naquele país, e os parlamentares que iniciaram algum estudo foram perseguidos e hoje são dissidentes políticos. O único jornal reformista no Irã, o *Iran News*, não tem organização para fazê-lo (e nem assumiria os riscos) e os órgãos de pesquisa ativos antes da revolução sofreram acusações de aproximação com os EUA e foram fechados. As poucas estatísticas que encontramos sobre igualdade de direitos e oportunidades para as mulheres são realizadas pela *Women Organization*, cujas pesquisas apontam índices assustadores de suicídio e depressão entre as mulheres no Irã.

4.2

CINEMA E REINVENÇÃO DA DEMOCRACIA

A Constituição do Irã enfatiza a importância da descentralização do poder e da realização de eleições locais. Segundo o Artigo 100, os conselhos municipais e rurais deveriam ser eleitos por pessoas da localidade que se encarregariam de assuntos administrativos. No entanto, foi somente em fevereiro de 1999 (vinte anos depois da revolução) que a primeira eleição para os conselhos locais finalmente aconteceu no Irã.

Os membros do conselho da cidade foram eleitos por voto direto, em eleições gerais, com um mandato de quatro anos. Antes, os assuntos das cidades ou vilas eram resolvidos por prefeitos apontados por autoridades do Ministério do Interior. Mas essas eleições e as seguintes fizeram do Irã um país democrático? Embora elas tenham sido anunciadas com uma fachada iluminada e colorida, acredito que não seria necessário um debate sério sobre o assunto para chegarmos a uma resposta. Curiosamente, vivemos em um mundo, e aí incluímos o Ocidente e Oriente, em que se discute tudo, menos a democracia. Como se ela fosse algo impecavelmente funcionando, imaculadamente criada e mantida até hoje.

Nesse sentido, o filme *The Vote is Secret*, de Babak Payami, é um dos melhores ensaios já filmados sobre a pré-democracia. Propõe repensar a relação dos cidadãos com seu país e com a sociedade mundial e recuperar o sentido democrático da existência, que é a participação (MELEIRO, 2003, p. 60-61). Retoma temas da democracia direta segundo uma concepção socialista, sugerindo que a participação popular e o controle do poder, a partir de baixo, se estenda dos órgãos de decisão política para os de decisão econômica, dos centros do aparelho estatal até a empresa, da sociedade política até a sociedade civil.

No filme, os moradores de uma vila remota no Irã passam a tomar consciência da cidadania quando se deparam com a prática semi-ritual de votação em uma urna. Revela, assim, as marcas da doutrina teocrática no comportamento das pessoas que recebem a agente eleitoral com desconfiança. “Eu voto em Deus”, diz um ancião descrente da necessidade de votar. “Escreva aí que as minhas mulheres e eu temos apenas um candidato”, diz o outro.

O filme obteve permissão para exibição, pois trata dos primeiros passos da democracia no país, rumo ao que tenta assegurar a Constituição. Assim como o Artigo 100, o Artigo 62 assegura que a Assembléia Consultiva Islâmica seja constituída por representantes eleitos diretamente por voto secreto, e o Artigo 6º assegura que os assuntos do país devam ser administrados com base na opinião pública expressa em eleições, incluindo a eleição para presidente, representantes da Assembléia Consultiva Islâmica e membros do Conselho (mais informações sobre a Constituição encontram-se no anexo).

The Vote is Secret não é necessariamente uma história específica do Irã. Discute a situação do Irã na contemporaneidade e suas tentativas de progresso social, mas é um filme que mostra circunstâncias globais, incluindo questões dos direitos da mulher e democracia, que também se discutem nos EUA, no Brasil e em países da Europa. O que muda são os níveis de discussão e de conquistas nos diferentes países. Ao mesmo tempo em que revela a sociedade iraniana em que está inserido, é uma janela para a humanidade inteira.

Capítulo 5

A NOVA GERAÇÃO DE CINEASTAS

O principal objetivo do governo no Irã em relação ao cinema não tem sido artístico ou econômico, mas tem raízes em um projeto ideológico. No Irã, os valores morais e a orientação política do diretor, do produtor e da equipe técnica importam mais para a aprovação (seja de produção ou exibição) no Ministério da Cultura do que um roteiro de qualidade.

O governo vem defendendo publicamente a tese de que os jovens poderiam, na ausência dos direitos de liberdade de expressão dentro da sociedade, se desiludir com o islã. Contraditoriamente, a atual política do Estado iraniano em relação ao cinema tem sido promover uma nova geração de diretores, que esteja dedicada a projetar na tela uma imagem da sociedade islâmica desenhada pela Revolução Islâmica. Há, no governo, um movimento conservador que tem como função afastar a realidade social do cinema. Na visão do ex-presidente Mohammad Khatami:

O cinema não é uma mesquita (...) Se retirarmos o cinema de seu lugar natural, nós não teremos mais cinema (...) Se transformarmos o cinema a ponto do espectador sentir-se pressionado quando entra numa sala de projeção, ou sentir que seu lazer se transformou em dever de casa, então nós deformamos a sociedade.

(NAFICY, 2002)

Vários órgãos governamentais estão voltados para a produção de filmes e para a capacitação de jovens cineastas, como a *Iranian Young Cinema Society* (que promove o *International and National Short Film Festival* em Teerã), o *Center for Developing Experimental and Semi-amateur Films* e o *Islamic Center for Film Instruction*, que produzem animações, curtas de ficção e alguns documentários.

Assim como mensagens islâmicas fazem parte do cinema “oficial” da nova geração, pedidos de reformas e de mudanças, embasados em um forte movimento político que existe hoje no Irã, aparecem nos filmes de jovens cineastas independentes. Eles são contra a influência coercitiva do governo sobre os cineastas, que os privaria de liberdade, mas têm se beneficiado da cena coletiva e da infra-estrutura comercial, incluindo escolas de cinema, televisão, revistas especializadas em cinema e companhias de produção e distribuição.

O futuro do cinema no Irã – resultado do momento de transformação que hoje acontece no país, quando intelectuais e cineastas demonstram um maior comprometimento com questões públicas – deve adquirir uma nova organicidade, tornando-se mais centrado no outro do que em si mesmo, com uma habilidade de transformar seus egos criativos em uma identidade coletiva.

A motivação dos jovens cineastas ao produzir deve-se também ao tamanho da audiência iraniana, ao modo como o cinema comercial é protegido e estimulado pelo governo, ao prestígio cultural do cinema no exterior e à engenhosidade com que diretores vêm driblando o controle do governo. Como afirma o crítico francês Agnes de Victor a esse respeito: “o cinema iraniano não é apenas formado por uma geração, mas por um real país que comporta cinema de diferentes estilos, gêneros e idades”(FILM INTERNATIONAL 2003) .

A criação da ONG *Iranian Independents* em 1995, viabilizou e maximizou o potencial individual de produção de cineastas independentes, inclusive dos mais jovens.¹ É uma organização que tem se mostrado hoje o mais vigoroso centro de produção de documentários com temáticas sociais e políticas no Irã (já que todos os outros órgãos oficiais de produção evitam tais temáticas). Por isso, ela representa um progresso evidente como reivindicação da liberdade do autor para expressar-se de maneira não

¹ Alguns dos jovens cineastas da *Iranian Independents*, que se destacaram em 2003, foram Nasser Saffarian (*Forough Farrokhzad: the Life & Works*), Mazdak Sepanloo (*The Passenger*), Reza Bahraminezhad, (*A Gravestone for Ardi*) e o refugiado afegão Mir-Husain Noori (*Afghan Abad*).

estandardizada e concretiza o sonho de uma “indústria do autor”, na linha de Glauber Rocha, já que equaciona aspectos técnicos das produções e também questões de circulação (além de eliminar problemas relacionados às dissensões entre diretor e o produtor “oficial”). Segundo Bernadet, “Apesar dessa oposição à indústria por parte do diretor, apesar de não ser o cinema um instrumento e sim uma ontologia, o autor precisa desse instrumento para realizar sua ontologia. Daí a necessidade de encarar o cinema também como instrumento, portanto como indústria” (BERNADET, 1994, p. 143).

Em relação à distribuição, a *Iranian Independents* é o mais competente centro de distribuição internacional de filmes no Irã. Compete com a infra-estrutura da governamental *Farabi Cinema Foundation*, mas consegue melhores resultados na inserção de filmes iranianos em festivais internacionais. Se tivermos de dar algum crédito à *Farabi Cinema Foundation*, não será exatamente pelo trabalho de promoção de filmes no exterior, mas pela produção anual do *Fajr Film Festival*, que ocorre em Teerã (que exhibe tanto filmes de arte quanto filmes comerciais).

Dois filmes produzidos e distribuídos pela *Iranian Independents*, de jovens cineastas, obtiveram um extremo sucesso no exterior: *Blackboard* (1999), de Samira Makhmalbaf, e *A Time for Drunken Horses* (2000), de Bahman Ghobadi. Este último narra a história de crianças órfãs forçadas a se manterem sob condições de grande opressão. A opressão do povo curdo, um tema considerado “delicado” para os censores, já havia sido tratada anteriormente. Esses filmes oferecem um retrato da atual situação social da nova geração, seja atrás ou na frente das câmeras.

Os jovens independentes no Irã são diretores que escrevem suas próprias histórias, são realizadores-roteiristas, mas não necessariamente produzem o filme como os cineastas da geração anterior. Os jovens diretores são necessariamente autores de seus roteiros e, a cada ano, as temáticas tendem a se tornar mais variadas e ricas – inclusive pelo relaxamento dos padrões da censura.

Bahman Kiarostami, filho de Abbas Kiarostami, é um dos jovens diretores independentes que procuram “caminhos criativos” para obter financiamento e mecanismos de produção no exterior, já que a independência do financiamento do governo está relacionada a uma maior autonomia no projeto, no sentido material e ideológico².

² Os dois primeiros filmes de Bahman tinham como tema a obra de seu pai: *A Journey to the Land of the Traveler*, que mostra seu encontro com o ator principal de *The Traveler*, depois de 20 anos, e *The Project*, um *making of* de *Taste of Cherry*. Foi só em Morteza Momayez que passou a observar aspectos da cultura iraniana.

Depois de trabalhar com seu pai em vários filmes, atuou recentemente como editor em *Ten* (Abbas Kiarostami, 2002) e dirigiu documentários em que inovação e tradição caminham juntas, como ao focar o instrumento musical iraniano *Kamancheh* ou a vida de ciganos indianos animistas (que acreditam que todo fenômeno possui vida e alma) que vivem no norte do Irã e que foram forçados a se converter ao islã após a Revolução Islâmica. Hoje, mesmo sendo considerados oficialmente muçulmanos, os animistas são chamados de infiéis.

Em 2004, Bahman Kiarostami, com o apoio de produção da *Iranian Independents*, estava na fronteira do Irã com o Iraque entrevistando peregrinos xiitas iranianos que cruzavam clandestinamente a fronteira. Pretendendo chegar à mesquita de Iman Hossein (ou Iman Ali), na cidade sagrada de Karbala, no Iraque, essas pessoas arriscam suas vidas atravessando um grande deserto, com campos minados e soldados americanos que desconhecem sua religiosidade.

Muitos dos cineastas mais conhecidos no Ocidente, como Mohsen Makhmalbaf e Babak Payami, não tiveram formação em cinema, encarando-o fundamentalmente como uma ferramenta com forte poder de influência social e política. Makhmalbaf argumenta, assim como Babak Payami, que o aprendizado de cinema não se dá na universidade: “Os dias que outros passaram na escola, eu passei na cadeia como prisioneiro político”.³ Cita ainda a poeta Forough Farrokhzad, autora de um dos filmes que mais influenciaram o cinema iraniano contemporâneo, *Home is Black* (*Khaneh Siah Ast*), e também Amir Naderi, autor dos filmes *The Runner* (1984) e *Water, Wind, Dust* (1985), que nunca foram a uma escola de cinema (Kiarostami estudou artes gráficas, Mehrjui, filosofia, e Beizaie nunca frequentou uma escola).

A nova geração de diretores, ainda que seguindo os passos dos mestres da geração anterior no sentido de revelar as tradições genuínas do país ou colocar as “tradições inventadas” em xeque, tem uma educação formal em cinema, teatro, artes ou arquitetura.

Mohsen Makhmalbaf criou uma escola de cinema, a *Makhmalbaf Film House*. Tomando membros da família e amigos como estudantes, incluindo Hana e Samira Makhmalbaf, propôs ao governo aceitar mais 100 alunos por meio de um exame de seleção, mas sua proposta foi rejeitada. Mesmo não tendo o reconhecimento do governo (já que todas as escolas estão sob a intervenção do Estado), a escola-produtora

³ Artigo sobre a *Makhmalbaf Film School*, publicado no site www.makhmalbaf.com em 7.jun.2000.

oferece uma proposta inovadora do ensino de cinema, que seria uma alternativa ao ensino formal de cinema das universidades do país. O diferencial da proposta, além dos aspectos curriculares, é a metodologia adotada. Matérias como Roteirização, Direção de Fotografia ou História do Cinema são mescladas com ciclismo, navegação urbana ou viajar sozinho pelo país.

5.1

O SET DO IRANIANO *BEAUTIFUL CITY*

O diretor Asghar Farhadi, com formação em teatro pela Universidade do Teerã, filmou em 2003 seu segundo filme, *Beautiful City*, que aborda uma das mais difíceis questões na transformação contemporânea de sociedades islâmicas: o papel da mulher, a relação de homens e mulheres e o lugar da mulher na vida pública. Taraneh Alidousti vive o papel de uma mulher divorciada, tema recorrente no primeiro longa-metragem de Farhadi, *Dancing in the Dust* (2000)⁴. Ela ficou conhecida por atuar no premiado *Ím Tanareh, 15*, de Rassul Sadr-Ameli, que foi um dos primeiros diretores a produzir filmes após a revolução. No filme, a personagem engravida de seu marido, inexperiente e irresponsável, em um casamento temporário, e tem de decidir entre o aborto e o nascimento da criança.



BEAUTIFUL CITY, ASGHAR FARHADI, 2003

⁴ Nesse filme, o jovem Nazar, vivendo em uma comunidade de imigrantes do Azerbaijão, é obrigado por sua família a se divorciar de sua esposa Reyhaneh. A única coisa que pode fazer por ela é pagar pelo divórcio, mas ele enfrenta dificuldades em conseguir o valor necessário.

Rodado em Teerã e na cidade sagrada de Qom, no Irã, as condições de trabalho nos três dias em que estivemos no set não foram muito confortáveis: 24 pessoas em um microônibus, entre equipe técnica, figurantes e atores.

Hassan Zahedi, engenheiro de som da equipe, que teve sua formação na Inglaterra, expôs as difíceis condições de filmagem a que as equipes são submetidas no Irã, já que muitas vezes se filma no deserto – caso de *Beautiful City* – ou nas montanhas nevadas do Kurdistan – caso de *A Time for Drunken Horses* (2000), o primeiro filme iraniano falado em curdo. Utilizando um Nagra, equipamento de captação de som magnético, que há muitos anos foi substituído no Brasil por captação digital, diz que os técnicos audiovisuais estão cada vez mais investindo na aquisição de equipamentos próprios e formando cooperativas que se tornarão alternativas àqueles equipamentos locados da *Farabi Cinema Foundation*.

O diretor de fotografia do filme, Ali Loghmani, é considerado hoje um dos melhores fotógrafos do cinema iraniano pós-revolução, juntamente com Mahmud Kalari. Embora sendo responsável pela fotografia, não opera a câmera, aliás, tendência que começou no início da década de 1990 no Irã. Sempre em cima de um tripé (raramente explorando outros ângulos) o fotógrafo opta por utilizar luz principal e luz de preenchimento em internas, sempre aproveitando a luz do dia através de janelas. O contra-luz, técnica utilizada mais comumente em estúdios e por diretores de fotografia comerciais, como Kalari, também não tem vez em *Beautiful City*, pois faz a imagem perder em realismo e distancia-se do gênero documentário.

As cenas externas foram todas feitas com luz natural, preferencialmente em dias chuvosos ou nublados, respeitando o desejo do diretor de que as cenas fossem “frias”.

A fotografia é um elemento de destaque no cinema iraniano, o que pode ser explicado pelo fato de muitos diretores de fotografia começarem suas carreiras como fotógrafos *still*: é o caso de Ali Loghmani, Mahmud Kalari, Aziz Sa’ati e Mazyar Parto. Loghmani considera que não há distinção entre a composição na fotografia, no cinema ou na pintura.

Em meio ao ramadã, uma van da companhia de produção Neshene Ltda., com os vidros cobertos de jornal, oferece almoço para a equipe. Jejuar? Apenas o produtor e o diretor. Recitavam trechos do Alcorão enquanto seguravam o tasbi (espécie de terço para os muçulmanos).

Considerações Finais

Os dados culturais relevantes para este livro resultaram de pesquisas realizadas no próprio Irã e conduzidas de olhos e espírito abertos.

Foi feita uma análise dos programas de intervenções desenvolvidos pelo Estado e por cineastas, ou seja, as políticas culturais do Estado para a área cinematográfica, após a Revolução Islâmica. Observando as motivações, orientações e modos ideológicos dessas políticas culturais foi possível constatar como a indústria cinematográfica participa da construção da idéia de nação.

O objetivo foi analisar aspectos globais da indústria cinematográfica, partindo da crença de que eles acabam por afetar a forma textual de um filme, promovendo assim uma compreensão sobre cultura e o Novo Cinema Iraniano. Dentre esses aspectos, merecem ser ressaltados o grau de intervenção do governo e das instituições públicas para a área audiovisual, o desenrolar do exercício constante da censura, a influência das tecnologias na estética do filme, o eixo produção-distribuição-exibição e as práticas comerciais na indústria cinematográfica. A combinação da análise contextual e textual seria um trabalho de difícil manejo pela impossibilidade de lidar com todos os determinantes necessários para entender plenamente as relações culturais que predominam no Novo Cinema Iraniano; além disso, esse não era o nosso propósito.

Depois da revolução, as políticas culturais do regime islâmico buscaram adaptar a produção cultural (inclusive a cinematográfica) e os meios de comunicação aos novos ideais do governo. As obras produzidas nesse período (1979-1997) estão inseridas num projeto político, isto é, obras que enaltecem valores islâmicos e que se aproximam ideologicamente das ferramentas de propaganda do governo (o regime islâmico em muito recorreu à organização da propaganda política). Essa propaganda exigia uma unidade ideológica e desdobramentos em todas as atividades do governo.

Os programas culturais do Irã pós-revolucionário, inspirados em idéias religiosas e que resultam da identidade entre o poder do Estado e o poder religioso, levaram a um modo de fabricação cultural com excessivas regras de conduta e sérias limitações aos direitos básicos de liberdade de expressão. As diretrizes do governo fizeram com que cineastas retratassem uma sociedade idealizada caracterizada por justiça e igualdade e por uma implacável luta contra toda forma de opressão ou corrupção moral, alcoolismo, prostituição, música ou dança sedutoras ou publicações imorais. Um grupo de cineastas atuantes na época do xá, como Kiarostami, Beizaie, Mehrjui, retomou seus trabalhos após a revolução e teve de se adaptar ao novo controle cultural. O preço da adaptação de suas práticas culturais, entretanto, foi o declínio de seus compromissos com suas próprias idéias, para que seus filmes fossem aprovados. É o caso, por exemplo, de *The Tenants* (1990), que parece contradizer o corpo de filmes de Mehrjui, uma vez que seu final foi mudado para ser aprovado pelas autoridades.

Esse exemplo revela o processo de negociação cultural no Irã, no qual recusar-se a seguir as normas do regime pode fazer com que o filme fique esquecido em um arquivo ou relegado a circuitos culturais alternativos e mercados estrangeiros. Embora o Estado tenha dominado o setor privado por tanto tempo, o cinema iraniano pós-revolucionário não é homogêneo. Esse cinema não pode ser analisado apenas como sendo o resultado de políticas culturais elaboradas a partir de um forte aparato ideológico.

Paralelamente à velha geração, uma nova geração de cineastas como Makhmalbaf, Hatamikia e Bani-Etemad desenvolveu-se e amadureceu com um discurso de intervenção social próprio. Havia um real sentimento de descontentamento com as condições imediatas da sociedade nas décadas de 1980 e 1990, mas depois da metade dos anos 90 ele parece ter se tornado uma tendência dominante.

Após 1998, a abertura da indústria cinematográfica no Irã para financiamentos de natureza privada (com uma conseqüente diminuição da

intervenção estatal na cultura) e para o capital estrangeiro, especialmente de países com tradições democráticas, teve um profundo impacto no cinema iraniano contemporâneo, levando-o para uma nova perspectiva criativa e ideológica.

Ao se analisar as políticas culturais do regime islâmico, especialmente em relação ao cinema no Irã, fica evidenciada a forma como a política perpassa a orientação cultural nesse regime e também as motivações econômicas e culturais que levaram cineastas a produzir um cinema de intervenção social.

Com base numa perspectiva histórica da produção cultural no regime islâmico pós-revolução, é possível perceber que o grau de engajamento político nas obras é inversamente proporcional aos investimentos estatais, já que o apoio financeiro está atrelado ao controle moral, e diretamente proporcional aos acordos de co-financiamento com países estrangeiros e investimentos privados no país.

A possibilidade de cineastas iranianos como Samira e Mohsen Makhmalbaf firmarem acordos de co-financiamento com companhias ocidentais, desde 1998 (com a vitória do ex-presidente Khatami nas eleições), vem atraindo a atenção de diretores de várias gerações. A importância da realização desses contratos internacionais para a área cinematográfica, e dos investimentos da iniciativa privada, é permitir o acesso à produção cultural por espectadores de dentro e fora do país, ampliando a liberdade criativa e o capital cultural de toda uma coletividade, uma vez que o controle dos mecanismos de produção cultural não está mais nas mãos de um governo de natureza autoritária. É importante ainda por possibilitar um *upgrade* tecnológico dos equipamentos culturais da indústria cinematográfica no Irã (películas e equipamentos) e fortalecer produtores independentes e organizações não-governamentais voltadas para a área audiovisual, que não mais têm de ficar sujeitos a uma situação de aceitação tácita dos valores e objetivos dos formuladores das políticas culturais. As recentes mudanças nas políticas do Estado, elaboradas por parlamentares reformistas próximos a Khatami, sob a pressão de grupos políticos progressistas e independentes, mesmo que não possam ser consideradas de democratização cultural, afastam-se gradativamente das políticas culturais dirigistas do primeiro período pós-revolucionário, justamente por intervir menos diretamente no mercado cultural.

Os valores e princípios islâmicos, que antes eram as fontes primeiras das políticas culturais, foram-se desgastando continuamente e geraram

a gradativa retirada do Estado do cenário cultural. O processo de globalização via meios de comunicação de massa (TVs por satélite, internet etc.) obrigou o Estado a rever questões econômicas e a estar mais permeável a valores culturais externos ao núcleo duro dos valores privilegiados até então.

A participação iraniana em festivais internacionais tem sido importante também porque o circuito de exibição no Irã não é forte o suficiente para toda a produção interna. A internacionalização e a comercialização do cinema de arte no exterior apresentam-se hoje como forte sustentáculo para a produção cinematográfica, viabilizando um cinema de autor independente do gosto popular e, principalmente, do controle do governo.

Após 27 anos da revolução, o Irã está envolvido em um grande debate sobre seu rumo como sociedade e sobre a atuação de diretores politicamente atuantes. A intensificação da utilização do cinema como um instrumento de auto-reflexão e reflexão social ocupam um importante papel nessa auto-análise coletiva.

Filmografia

ABBAS KIAROSTAMI

Bread and the Alley (1970)
The Traveler (1972)
Recess (1972)
The Experience (1973)
So Can I (1975)
Two Solutions for One Problem (1975)
Suit for a Wedding (1976)
Colors (1976)
The Report (1977)
The Solution (1978)
The First Version, The Second Version (1979)
Toothacha (1980)
With or Without Order (1981)
The Chorus (1982)
Fellow Citizen (1983)
First-Graders (1985)
Where is the Friend's House? (1987)
Homework (1990)
Close-Up (1990)



Life and then Nothing/And Life Goes On (1992)
Through the Olive Trees (1994)
Taste of Cherry (1996)
The Wind will Carry Us (1999)
ABC Africa (2001)
Au Travers de la Fenêtre (2001)
Ten (2002)
Five Dedicated to Ozu (2003)
10 on Ten (2004)

ABOLFAZL JALILI

Birth (1983)
Scabies (1988)
Crane Fly (1990)
Dance of Dust (1991)
Det Means Girl (1993)
A True Story (1995)
Dan (1997)
Tales of Kish (1998)
Sweethearts (2000)
Abjad (2003)



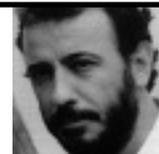
AHMAD-REZA DARVISH

The Last Flight (1988)
Lucifer (1990)
Lightning (1992)
The Land of the Sun (1996)
Born Under Libra (1999)



ALI HATAMI

Hasan the Bald (1969)
Towqi (1970)
Baba Shamal (1971)
Dervish (1971)
Sattar Khan (1972)
Sute-Delan (1977)



Hadji Washington (1982)
Kamalolmolk (1984)
Jafar-Khan Returns from Europe (1984-1987)
The Mother (1989)
The Love-Stricken (1991)
Takhti, the World Champion (1996)

AMIR NADERI

Deadlock, Tangsir, Harmonica (1973)
Elegy (1975)
Made in Iran (1978)
The Search (1980)
The Search II (1981)
The Runner (1984)
Water, Wind, Dust (1985)
Manhattan by Numbers (1993)
A.B.C. Manhattan (1997)



ASHGAR FARHADI

Dancing in the Dust (2003)
The Beautiful City (2004)



BAHMAN FARMANARA

Prince Ehtejab (1974)
The Tall Shadows of the Wind (1978)
Smell of Camphor, Fragrance of Jasmine (2000)
The House Built on Water (2001)



BAHMAN GHOBADI

A Time for Drunken Horses (2000)
Songs from my Motherland (2002)
Turtles Can Fly (2004)



BAHRAM BEIZAIE

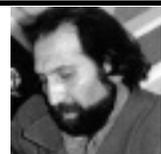
Downpour (1971)
Stranger and Fog (1975)
The Crow (1977)
Ballad of Tara (1978)
Death of Yazdgerd (1981)
Bashu, the Little Stanger (1985)
Maybe Some Other Time (1988)
Travelers (1991)
Talking with the Wind (1998)
Killing Rabids (2000)

**DARIUSH MEHRJUI**

Diamond 33 (1967)
The Cow (1969)
Mr. Simpleton (1971)
The Postman (1972)
The Cycle (1975 - liberado em 1978)
The School We Went To (1980 - liberado em 1986)
Journey to the Land of Rambo (1984)
The Lodgers (1986)
Hamoon (1989)
Banu (1991 - liberado em 1998)
Pari (1994)
Leila (1996)
The Pear Tree (1998)
Bemani (2002)

**DAVOUD MIRBAGHERI**

The Snowman (1994 - liberado em 1997)
The Sorceress (1997)
Traveler of Rey (2001)



EBRAHIM FOROUZESH

The Key (1986)
The Jar (1991)
Little Man (1997)
Children of Petroleum (2000)

**EBRAHIM HATAMIKIA**

Identity (1986)
The Scout (1988)
The Emigrant (1989)
Union of the Good (1991)
From Karkheh to Rhine (1992)
The Green Ashes (1993)
Scent of Joseph's (1995)
Shirt (1995)
Minoo Watch Tower (1995)
The Glass Agency (1997)
The Red Ribbon (1998)
The Dead Wave (2000)
The Low Heights (2001)

**JAFAR PANAHI**

The White Balloon (1994)
The Circle (1999)
Gold (2003)

**MAHMOUD KALARI**

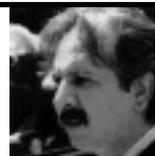
Diretor de Fotografia dos filmes:
Beyond the Mist (1985)
Days of Expection (1986)
The Stony Lion (1986)
Visa (1987)
O'Iran, Reyhaneh, the Mother (1989)
The Sergeant (1990)



The Love-Stricken (1991)
Two and a Half Persons (1991)
The Wild Duck (1991)
From Karkheh to Rhine (1992)
Wolf's, Trail, Sara (1992)
The Spouse (1993)
Trade (1994)
Day of the Devil (1994)
Salaam Cinema (1994)
Kimia (1994)
Ghazal (1995)
A Moment of Innocence (1995)
Leila (1996)
Courtship (1996)
Tales of the Island (1998)
Siavash (1998)
Red (1998)
Smell of Camphor, Fragrance of Jasmine (1999)
The Wind will Carry Us (1999)
The Mix (1999)
Water and Fire (2000)
The Hidden Half (2000)
The House Built on Water (2002)

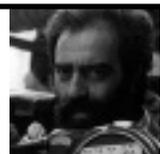
MAJID MAJIDI

Baduk (1991)
Children of Heaven (1993)
The Father (1995)
The Color of Paradise (1998)
Baran (2000)
Color of Hope (2002)



MASSOUD KIMIAI

Come Stranger (1968)
Qaysar (1969)
Reza, the Motorcyclist (1970)
Dash Akol (1971)
Baluch (1972)



Soil (1973)
The Deer (1974)
The Horse (1974)
The Oriental Boy (1974)
Ghazal (1976)
The Journey of the Stone (1978)
The Red Line (1982)
Blade and Silk (1986)
The Lead (1988)
The Sergeant (1990)
The Wolf's Trail (1992)
Trade (1993)
The Feast (1995)
The Snake Fang (1989)
Sultan (1996)
Mercedes (1997)
Cry (1998)
Protest (1999)

MOHSEN MAKHMALBAF

Nasouh Repentance (1982)
Feeling from Evil to Good (1982)
Two Blind Eyes (1983)
Boycott (1985)
The Peddler (longa - 1986)
Marriage of the Blessed (1988)
The Cyclist (1988)
Time of Love (1990)
The Nights of Zayandeh-Roud (1990)
Once Upon a Time, Cinema (1991)
The Actor (1992)
Salaam Cinema (1994)
A Moment of Innocence (1995)
Gabbeh (1996)
Silence (1997)
Tales of Kish (1998)
Kandahar (2000)
The Afghan Alphabet (2002)

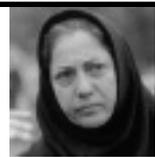


PARVIZ KIMIAMI

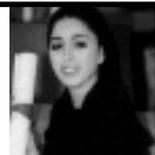
P for Pelican (1971)
Moguls (1973)
Stony Garden (1975)
Ok Mister (1978)
Location Scouting (1993)
Iran is my Land (1998)

**RAKSHAN BANI-ETEMAD**

Off the Limits (1987)
Canary Yellow (1988)
Foreign Currency (1989)
Nargess (1991)
The May Lady (1995)
The Blue Veiled (1995)
May Lady (1998)
Baran and the Native (2000)
Under the Skin of the City (2000)
Our Times (2001)

**SAMIRA MAKHMALBAF**

The Apple (1997)
The Blackboard (1999)
God, Construction and Destruction (2003)
5 in the Afternoon (2003)curriculo



Sobre a Autora

Alessandra Meleiro tem pós-doutorado pela Faculdade de Economia e Administração (FEA), da USP, com o tema "Estrutura e dinâmica da circulação internacional de produtos audiovisuais". É doutora em Cinema e Políticas Culturais pela ECA/USP e mestre em Multimeios pelo Instituto de Artes/Unicamp.

A autora ministra aulas de *Master Audiovisual Business Administration*, no Instituto Europeo di Design, em São Paulo; realiza pareceres da Vice-reitoria de Pós-graduação e Pesquisa da Universidade Paulista; colabora com colunas e análise internacional para *Folha de S. Paulo* (cadernos *Mais!* e *Ilustrada*), *Valor Econômico* e revista *Carta Capital*.

Atua ainda como curadora e produtora de projetos culturais e audiovisuais junto a instituições como SESC - São Paulo, Itaú Cultural e Centro Cultural Banco do Brasil.

Referências Bibliográficas

- AFSHAR, H. *Islam and feminisms: An iranian case-study*. London: MacMillan, 1998.
- AQUINO, M. A. de. *Caminhos cruzados: imprensa e estado autoritário no Brasil (1964-80)*. Tese de doutorado, São Paulo: USP, 1994.
- AUMONT, J. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BARTHOLO, R.; CAMPOS, A. *Islã: O credo é a conduta*. São Paulo: Imago, 1990.
- BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNADET, J. C. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *Film art: an introduction*. McGraw-Hill, Inc., 4.ed., New York: International Edition, 1993.
- BRUMBERG, D. President Mohammad Khatami's vision of "civilizations" and human rights. *Human rights and dialogue of civilizations*, Qom, Iran: Mofid University Publications Institute, 2001.
- BURCKHARDT, T. *Art of Islam*. Paris: Acted Sud, 1985.
- CANEVACCI, M. *Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAPELATO, M. H. R. *Propaganda política no varguismo e peronismo*. Tese de Livre-docência História/USP, São Paulo, 1997.

COELHO, T. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 1999.

DABASHI, H. *Close-up - Iranian cinema past, present and future*. UK: Verso, 2001.

DALLA GASSA, M. *Abbas Kiarostami*. Genova: Le Mani-Microart's Edizione, 2000.

DANNER, V. *The islamic tradition*. Nova York: Amity House.

DELEUZE, G. *Cinema 1: A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985, v. 1.

DELEUZE, G. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, v. 2.

DEVICTOR, A. *Classic tools, original goals: cinema and public policy in the Islamic Republic of Iran (1979-1997)*, In: TAPPER, R. *The new iranian cinema: politics, representation and identity*. I.B. New York: Tauris Publishers, 2002.

ECO, U. *Como se faz uma tese*. 15.ed., São Paulo: Perspectiva, 2000.

ELENA, A. *Reeducar la Mirada: El cine de Abbas Kiarostami*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.

ELLIS, J. *Visible Fictions: cinema, television, vídeo*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1982.

EZZATI, A. *An islamic analysis of the concept of human rights and of UNUDHR*. Human rights and dialogue of civilizations. Qom: Mofid University Publications Institute, Iran, 2001.

GASSA, M. D. *Abbas Kiarostami*. Genova: Le Mani-Microart's Edizione, 2000, p. 154-156.

GUERRA, M. A. *História e Dramaturgia*. Em cena: Carlos Queiroz Telles (década de 70), Tese de doutorado. São Paulo: USP, 1984.

GIBB, H. A. *Mohammedanism: an historical survey*. Londres, Oxford: University Press, 1949.

GIDDENS, A. *The runaway world*. London: Profile Books, 1999.

HALL, E. T. *The silent language*. New York: Doubleday & Company, 1959.

HANANIA, A. R. *A Caligrafia árabe*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HOBBSAWM, E.; RANGER, T. *A Invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

HUNTINGTON, S. *The clash of civilizations and the remaking of world order*. New York: Simon and Schuster, 1996.

ISHAGHPOUR, Y. *Le réel, face et pile: le cinéma d' Abbas Kiarostami*. Tours: Éditions Farrago, 2000.

JALILI, A. Outubro 1996. Citado em *O sabor do Irão*. Lisboa, 1999. MADEIRA, M. J. (Org.). Cinemateca Portuguesa.

KARIMI-HAKKAK, A.; BEARD, M. *Introduction a walking with the wind*. Poem by Abbas Kiarostami. Cambridge, Londres: Harvard Film Archive, 2001.

KHOMEINI, R. *Islam and revolution: writings and declarations*. London: Kegan Paul International, 1985, p. 258.

_____. *Kashf ol-Asrar* (não publicado), p. 292 e 276.

LAPIDUS, I. M. *A history of islamic societies*. New York: Cambridge University Press, 6.ed. 1995.

LEWIS, B. *The world of islam*. Estados Unidos: WWNorton, 1991.

MADEIRA, M. J. (Org.). *O sabor do Irão*. Cinemateca Portuguesa, Ministério da Cultura, Museu do Cinema, Lisboa, 1999.

MAKHMALBAF, M. *O Afeganistão*. São Paulo: Edições da Mostra Internacional de Cinema, 2001.

_____. World Socialist Web Site, set. 1996. In: *O sabor do Irão*. Lisboa, 1999. MADEIRA, M. J. (Org.). Cinemateca Portuguesa.

MASSOUDY, H. *Hassan Massoudy, le chemin d'un calligraphe*, Paris: Phébus, 1991.

MOISÉS, L. P. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

MOSTESHAR, C. *Unveiled*. Inglaterra: St. Martin's Paperbacks, 1995.

NAFICY, H. Veiled Vision/ Powerful Presences: Women in Post-revolutionary Iranian Cinema, In: AFKHAMI, M. e FRIEDL, E. (Eds.). *In the eye of the storm: women in post-revolutionary Iran*. London: I.B. Tauris, 1994.

_____. *An Accented Cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. Princeton University Press, 2001.

_____. Islamizing film culture in Iran. In: FARSOON, S.; MASHAYEKHI, M., *Iran: political culture in the Islamic Republic*. London: Routledge, 1992.

_____. Islamizing film culture in Iran: a Post-Khatami Update, *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*. London/New York: I.B. Tauris, 2002, p. 29.

NAIPAUL, V. S. *Entre os fiéis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Além da fé*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NASR, S. H. *Ideals and realities of Islam*. Nova York: Allen and Unwin.

NAVIO, A. G. M. *Traducción-comentario del noble coran*. Arábia Saudita: Darussalam, 1997.

PANAHI, J. Sobre o filme *The Mirror*. Citado em *O sabor do Irão*, Lisboa, 1999, Cinemateca Portuguesa, organizado por Maria João Madeira.

PASQUINO, G. Revolução. In: BOBBIO, N. et al. *Dicionário de Política*. Brasília/DF, UnB, 1992.

RAHIMIEH, N. *Marking gender and difference in the myth of the nation: A post-revolutionary Iranian Film*. The New Iranian Cinema. New York: I.B. Tauris, 2002.

RIDGEON, L. *Makhmalbaf's broken mirrors: analysis of the socio-political significance of modern Iranian cinema*. Center for Middle Eastern and Islamic Studies, UK: University of Durham, 2000.

SADR, H. R. *Against the wind: politics of iranian cinema*. Teerã, Zarrin, 2002.

SAID, E. W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Reflexões sobre o Exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAUVAGET, J. *Introduction à l'histoire de l'Orient musulman: elements de bibliographie*, Claude Cahen, Paris, 1961.

SCHUON, F. *Comprender o Islão*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

STOPPINO, M. In: BOBBIO, N. et al. *Dicionário de política*. Brasília/DF, UnB.

TAPPER, R. *The new iranian cinema*. New York: I.B. Tauris, 2002.

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

VÁZQUEZ, A. S. *Ética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

WOLFF, J. *A Produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

ARTIGOS DE REVISTAS E JORNAIS

AALAMI, A. Twenty years of iranian cinema. *Donyaa-ye Sokhan: Scientific, Social & Cultural*. nov.1998-mar.1999.

AMARAL, M. Um outro lado feminino. *Caros Amigos*. n. 5, ago.1997.

AMIRI, N. The social function of the iranian cinema. *Boletim do The 10th Festival of Films from Iran*. 24.out.1999.

ARAUJO, I. Escola iraniana passa longe da ingenuidade. *Folha de S. Paulo*. Caderno Ilustrada. 3.ago.2001.

ATEBBAI, M. Survey on Cinema. *Iranian Film Quarterly*, spring, summer/ 2003, v. 10, n.1.

_____. Why the new film "The circle" from Jafar Panahi, director of "The white ballon", is a breakthrough for iranian cinema – and why they banned it. *Film Comment*. v. 36, n. 4, p. 14-15. jul/ago.2000.

AUFDERHEIDE, P. Real life is more important than cinema: an interview with Abbas Kiarostami, *Cineaste*, v. 21, n. 3, jul.1995

BEIG-AGHA, M. Moonlight colored blue. *Film International Quarterly Magazine*. 1996.

BRANT, M. O filme que Bush pediu para ver. *Folha de S. Paulo*. 22.out.2001. Caderno Mundo. p. A2.

CHESHIRE, G. Where iranian cinema is. *Film Comment*. Mar/abr.1993. v. 29, p. 38-43.

ABBAS KIAROSTAMI: A cinema of questions. *Film Comment*. Jul/ago.1996. v. 32, p. 34-43.

_____.The Figure in the Carpet. *Film Comment*. Julho-agosto 1997.

_____.How to Read Kiarostami. *Cineaste*, v. 25, n. 4, p. 9. set.2000.

CLAVEL, A. Iran de sang et de larmes. *L'Express*. 8.jun.2000. Paris.

DABASHI, H. Re-reading reality: Kiarostami's through the olive trees and the cultural politics of postrevolutionary aesthetics, *Critique, Journal for Critical Studies of the Middle East*, v. 7, p. 83-87. 1995.

DOUGLAS, J. Muslim world promotes its own "decent" barbie, *International Herald Tribune*, jun.1999.

ECO, U. Simplificação gera guerras santas. *Folha de S. Paulo*. p. A 24. 7.out.2001. Caderno Mundo.

GARRONE, M. Modernização racha mundo islâmico. *Folha de São Paulo*. 28.out.2001. p. A33. Caderno Mundo.

GHAZI, S. L'éducation sexuelle entre à l'école. *L'Express*. 13.set.2001.

GOLMAKANI, H. New Times, New Perceptions, *Cinemaya*, n. 4, 1989, p. 22.

_____. A carpet woven by nature. *Film International Quarterly Magazine*. 1995.

_____. A history of the post-revolutionary iranian cinema. *Boletim do 10º Festival of Films from Iran by Film Center in Chicago*. 24.out.1999.

_____. The Makhmalbafs in long shot. *International Film: Iranian Film Quarterly*, summer 2000, v. 8, n. 1, p. 9-10.

_____. The lies he utters. *International Film: Iranian Film Quarterly*, Summer 2000, v. 9, n. 3, p. 30-32.

_____. Talebinejad. A talk with mohsen makhmalbaf: teality is a prison, *Film International*, outono, 1995.

GRASSIN, S.; MÉDIONI, G. Kiarostami, homme à fable. *L'Express*. 2.fev.1995.

_____. Filmer chez les Mollahs. *L'Express*. 28.set.2000. Cinéma. Paris.

LE CERCLE des libertés disparues. *L'Express*. 25.jan.2001. Paris.

GUÉRIN, M. A. En Iran, les femmes sont amoureuses. *Cahiers du Cinéma*. n. 495. Out.1995. p. 80-81.

HABIBIAN, M. Under wraps on the stage: Women in the Performing Arts in Post-revolutionary Iran. *Paper da 4ª Conferência Nórdica Middle Eastern Studies*, The Middle East in Globalizing World, Oslo, 13-16 Ago.1998. In: Makhmalbaf's Broken Mirror.

HAMID, N. Near and far. Interview, *Sight and Sound*, v. 7, n. 2, fev.1997.

HUGGLER, J. Iran Learns to Start Loving the Great Satan of the West, *The Independent*, 5.nov.1999.

JOUSSE, T. Iran: les modernes. *Cahiers du cinéma*. n. 440, fev.1991

KIAROSTAMI, A. Sight & Sound, 1993. In: *O Sabor do Irão*, 1999, Lisboa, Maria João Madeira (org.), Cinemateca Portuguesa.

_____. Sight & Sound, fev. 1997. *O Sabor do Irão*, 1999, Lisboa, Maria João Madeira (Org.), Cinemateca Portuguesa.

_____. *Sleepers*. Catálogo do Museo de Bellas Artes de Bilbao, exibição: dez.2002-mar.2003.

_____. Cahiers du Cinéma 461, nov.1992. In: *O sabor do Irão*. Lisboa, 1999. MADEIRA, M. J. (Org.). Cinemateca Portuguesa.

KHOSROKHAVAR, F. La Mort Volontaire en Iran. *Cahiers du Cinéma*. n. 519. Dez.1997. p.7

LABAKI, A. Fúria cívica toma Makhmalbaf. *Folha de S. Paulo*. 29.out.2001. Caderno Ilustrada. p. E1.

MACFARQUHAR, N. Khatami se reelege com alta votação no Irã. *Folha de S. Paulo*. Caderno Mundo. 10.jun.2001. p. A19.

MCGAVIN, P. Z., Kiarostami will carry us: The Iranian Master Gives Hope, *IndieWire*, 11.ago.2000.

MACHADO, T. M. Filme reflete papel da mulher no novo Irã. *Folha de S. Paulo*. Caderno Ilustrada. 22.out.2001. p. E2.

MAKHMALBAF, M. Goftagu ba Mohsen Makhmalbaf: tekkeh-i az na ayeneh-ye shekasteh (Um diálogo com Mohsen Makhmalbaf: um pedaço do espelho quebrado), *Salaam Cinema*, chand goftagu (Salaam Cinema: várias discussões) In: A. Khosravi, Tehran, Nashrani, 1976. p. 89.

MEHRAN, A. Clash of civilizations is a theory which legitimizes war. *Iran News*, out.2003, v. VII, n. 2.529, Teerã, p. 14.

MELEIRO, A. Reinventar a democracia. *Carta Capital*, jun.2003, Ano IX, n. 244, São Paulo, p. 60-61.

_____. A ferramenta das imagens. Caderno Mais!, *Folha de S. Paulo*; 1.dez.2002

_____. Tela vendada. *Folha de S. Paulo*, Caderno Ilustrada, p. E1 e E2, 9.dez.2003.

Mir-Ahmad-e Mir-Ehsan. Dark Light. In: ISSA, R.; WHITAKER, S. (Eds.). *Life and Art: The New Iranian Cinema*, London, Nacional Film Theatre, 1999, p. 108 em Broken Mirror.

MAKHMALBAF, M. *Europe revue litteraire mensuelle*, 76, 1998, p. 218 Serjooie, M. Shirin Ebadi, a huge dilemma for the system. *Iran News*, v. VII, n. 2.518, Tehran, 14.out.2003, p. 14.

NAYERI, F. Abbas Kiarostami in Interview. *Sight & Sound*, 3:12, dez.1993, p. 27-28.

NORRIS, P.; INGLEHART, R. The true clash of civilization, *Foreign Policy*, abr.2003, Washington DC, p. 63-70.

PARHAMI, S. *Iranian Cinema: Before the Revolution*. 1.dez.1999. p. 7

PHILLIPS, R. Some films can change the fate of their characters. *World Socialist Web Site*. 28.abr.2000.

RAHIMIEH, N. Marking gender and difference in the myth of the nation: a post-revolutionary Iranian Film. *The New Iranian Cinema*. New York: I.B. Tauris, 2002, p. 239.

RAVA, F. L'individu, l'art et l'avenir Démocratique: un entretien avec le cinéaste Mohsen Makhmalbaf, *Europe Revue Littéraire Mensuelle*, 76, 1998.

SERJOOIE, M. Shirin Ebadi, a huge dilemma for the system. *Iran News*, v. VII, n. 2.518, Tehran, 14.out.2003, p. 14.

SPITZCOVSKY, J. Guerra pode criar bipolaridade Ocidente-Islã. *Folha de S. Paulo*. Caderno Mundo. p. A24. 10.out.2001.

TAHAMI, R. Iranian Women Make Films. *Film International Quarterly Magazine*. 1994. V. 2. n. 3, p. 4-13.

TALEBI-NEZHAD, A. Raval-e kar dar nahad-há-ye filmsazi-ye Iran, *Mahnameh* 53, Shahrivar 1.366/1.987, p. 6-11.

TESSON, C. Jamais Sans Mon Foot. *Cahiers du Cinéma*. n. 526. Jul/ago.1998. p. 75.

SHIRIN Ebadi to Take the Case of Zahra Kazemi, *Iran News*, 14.out.2003, p. 03, v. VII, n. 2.518, Tehran.

IRAN COUNTRY Profile & Guide. *Atieh Bahar Consulting*. 3.ed, nov.2001, Teerã.

JUDICIARY SAYS Nobel Prize Lacks Credibility. *Iran News*, 16.out.2003, v. VII, n. 2520, Tehran.

32 POLITICAL Prisoners in Iran, *Iran News*, 14.out.2003, v. VII, n. 2.518, Tehran.

CATÁLOGO ANUAL do General Department of Cinematographic Research and Relations, Ministry of Ershad-e Eslami press house, Teerã, 1982.

Film International - Iranian Film Quarterly, primavera, verão/2003, v. 10, n. 1, Irã.

FONTES DA INTERNET

<http://www.nima3.com/IranMedia/Iran_in_festivals.html> - Acesso em: 15.jul.2002.

www.iranian.com/News/1999/May/cinema.html - Acesso em: 1.set.2002.

PARHAMI, S. *Iranian Cinema: Before the Revolution*. www.offscreen.com
<http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/preiran.html>. Acesso em: 1.dez.1999.

HUGEUX, V. Les Éclaircies de Téhéran. *L'Express*. Paris. Ji-Seok, K. The Makhmalbaf Family: Opening New Doors. <<http://www.makhmalbaf.com>>. Acesso em: 18.dez.1997.

<<http://www.salamiran.org/IranInfo/State/Constitution/>>

PUBLICAÇÃO *on-line* do International Committee of the Fourth International. *World Socialist Web Site* <[wsws.org/arts](http://www.wsws.org/arts)>.

PHILLIPS, R. An Interesting Experiment in Cinematic Education. *World Socialist Web Site*. <<http://www.wsws.org/articles/2000/may2000/sff7-m03.shtml>>. Acesso em: 3.mai.2000.

_____. The Silence and The Door, two films by Mohsen Makhmalbaf. *World Socialist Web Site*. <<http://www.wsws.org/articles/2000/apr2000/sff5-a27.shtml>>. Acesso em: 27.abr.2000.

WALSH, D. Gabbeh and A Moment of Innocence: two films directed by Mohsen Makhmalbaf. *World Socialist Web Site*. <<http://wsws.org/arts/1996/sep1996/iran-s96.shtml>>. Acesso em: 23.set.1996.

_____. The Compassionate Gaze: Iranian Filmmaker Abbas Kiarostami at the San Francisco Film Festival, *World Socialist Web Site*. <www.wsws.org/articles/2000/jun2000/sff8-j12.shtml>. Acesso em: 12. jun.2000.

AKRAMI, J. The Childhood of the Dispossessed: Images of Children in Iranian Films. *Catálogo do 9º Festival of Films from Iran by FilmCenter of Chicago*. <http://www.webmemo.com/iran/articleview_2.cfm>

CHESHIRE, G. The Iranian Cinema. <http://www.pbs.org/visavis/BTVPages/Iranian_Cinema.html>

<http://www.nima3.com/IranMedia/Iran_in_festivals.html>

<www.iranian.com/News/1999/May/cinema.html>

<<http://www.afionline.org/nft/may96/nft.kiarostami.html>>

<<http://www.torinofilmfest.org/e1996/mohsene.html>>

Salaam Cinema: The Films of Mohsen Makhmalbaf. <<http://cinematheque.bc.ca/previous/makh.html>>

PATRICK Z. M. Kiarostami will carry us: The Iranian Master Gives Hope, *IndieWire*.
<www.indiewire.com/film/interviews/int_Kiarostam_Abbas_000801.html>.
Acesso em: 1.ago.2000.

<<http://www.salamiran.org/Media?IranNews/981202.html#HLN23>>

<<http://farsinet.com/news/jul97.html>>

ARTIGOS CITADOS DA CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA ISLÂMICA DO IRÃ

ARTIGO 4

Todas as leis civis, penais, econômicas, administrativas, culturais, militares, políticas e outras devem ser baseadas em critérios islâmicos. Esse princípio é aplicado para absolutamente todas as leis e regulamentações da Constituição, assim como para todas as outras leis.

ARTIGO 6

Na República Islâmica do Irã, os assuntos do país devem ser administrados com base na opinião pública expressa em eleições, incluindo a eleição para Presidente, representantes da Assembléia Consultiva Islâmica e membros do Conselho, ou por meio de referendo em matérias especificadas em outros artigos dessa Constituição.

ARTIGO 24

A imprensa e outras publicações são livres, exceto quando a liberdade de expressão é prejudicial aos princípios fundamentais do islã ou aos direitos da população. A lei especificará os detalhes dessas exceções.

ARTIGO 62

A assembléia consultiva islâmica é constituída por representantes das pessoas eleitos diretamente por voto secreto. A qualificação dos eleitores e candidatos, assim como a natureza da eleição, serão especificadas por lei.

ARTIGO 175

A liberdade de expressão e a disseminação de pensamentos no rádio e na televisão na República Islâmica do Irã devem estar de acordo com critérios islâmicos e com os interesses do país. A indicação e a demissão do líder do rádio e da televisão da República Islâmica do Irã dependem do Líder Islâmico. Um conselho formado por dois representantes do presidente, o líder do judiciário e a Assembléia Consultiva Islâmica devem supervisionar o funcionamento dessa organização e sua supervisão será determinada por lei.



Impresso em junho de 2006,
com capa em a definir, e miolo em a definir,
nas oficinas da Palas Athena.
Composto em Frutiger, corpo 11 pt.

Não encontrando este livro nas livrarias, solicite-o diretamente à editora.

Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda.
Rua Maestro Callia, 123
04012-100 – Vila Mariana – São Paulo – SP
Tel.: (11) 5082-4190
escrituras@escrituras.com.br (Administrativo)
vendas@escrituras.com.br (Vendas)
arte@escrituras.com.br (Arte)
<http://www.escrituras.com.br>

Nas últimas décadas, o Novo Cinema Iraniano ganhou projeção internacional, conquistando vários prêmios em festivais consagrados. Os filmes de reconhecidos diretores, como Abbas Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf, despertam, ao mesmo tempo, interesse, admiração e curiosidade no mundo inteiro.

O Novo Cinema Iraniano - Arte e Intervenção Social coloca em cena a sociedade iraniana ávida por mudanças, decifrando a si mesma por meio de suas polêmicas produções cinematográficas. Filmes censurados internamente, porém com enorme repercussão no exterior.

