

# **O IRÃ, O ISLÃ E O CINEMA: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA OBRA DE JAFAR PANAHI**

ALINE MOREIRA DO AMARAL\*

Pensar o cinema iraniano atual é pensar uma multiplicidade de agentes sociais que se fundem política, cultural e economicamente. O “fazer” cinema no Irã pós-revolucionário requer uma série de desdobramentos e manobras muito mais políticas do que propriamente técnicas para que efetivamente se consiga concluir a obra fílmica.

Há pelo menos duas décadas o cinema iraniano está em evidência. Seja pela estética, pela subjetividade poética, pela tentativa de enquadrar esse cinema num conceito de cinema do terceiro mundo, pela curiosidade ocidental em conhecer uma cultura aparentemente tão distante da nossa. Dessa forma, cineastas como Jafar Panahi, Abbas Kiarostami, Mohsen Makmalbaf e Samira Makmalbaf, entre outros, se tornaram diretores conhecidos e consagrados no Ocidente, o que faz com que o cinema iraniano esteja cada vez mais inserido nos grandes festivais de cinema do mundo, sendo assistido por um enorme número de pessoas. Mas quais são os filmes que chegam ao ocidente e quais são as implicações que eles percorrem para isso?

Analisarei em minha pesquisa os filmes *O Círculo e Fora do Jogo*, do diretor Jafar Panahi, e sua relação com a censura e a representação da mulher. Pretendo explorar também com o papel que o cinema iraniano adquiriu nessa sociedade e como a arte cinematográfica consegue florescer no contexto islâmico pós-revolucionário, envolto em políticas culturais tão restritas.

Também é possível avaliar como o cineasta Jafar Panahi se posicionou neste contexto, assim como outros cineastas importantes, que após tantos anos de guerras, coerção e opressão política fazem um cinema transformador, que enxerga na arte a possibilidade de mudança.

A escolha em analisar filmes iranianos e conseqüentemente investigar a produção dessa cinematografia explicitou a importância de estudar a articulação da política e da arte com a religião islâmica em seu contexto histórico, e entender como essa junção prevê por meio da censura moldar esse cinema, pretendendo assim retirar seu caráter de intervenção e ação social. Mas ainda, é interessante observar que apesar de todo caráter proibitório aplicado ao cinema, ele consegue ser realizado e se posicionar frente aos problemas enfrentados.

Os estudos sobre o cinema iraniano autoral ainda estão obscuros em grande parte da América Latina, sobretudo no Brasil. Os estudos sobre essa cinematografia em sua maioria têm o objetivo de discutir sua estética, seus traços estilísticos, seus diretores e suas vertentes. Além disso, pude observar em minha pesquisa que a produção na área da história sobre esse raro e interessante tema é escassa.

É importante analisar essa cinematografia, que visa através de seu cinema mostrar que o Irã, principalmente na atualidade, não pode ser resumido à estereótipos veiculados em grande parte da mídia ocidental. E que também através de sua arte, em diversos aspectos, há uma multiplicidade de pensamentos, posições e significados.

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

A Revolução Islâmica que ocorreu em 1979 no Irã, a fim de restaurar os ideais puros do Islã Xiita, acabar com os graves problemas econômicos e se distanciar cultural e politicamente da aproximação que a monarquia autocrata do Xá Reza Pahlevi estava adquirindo com o ocidente triunfou, com a apoio de diversos setores da sociedade iraniana (estudantes universitários, intelectuais marxistas, artistas, operários, grupos liberais, movimentos de trabalhadores organizados e clérigos estudiosos do islã). Dessa forma, modificou as estruturas vigentes que paramentavam a arte em todo o país.

A ditadura islâmica foi surgindo aos poucos. Nos primeiros dias depois da revolução, apesar da violência com que as massas destruíam tudo o que lembrasse o Xá ou sua polícia, não se podia falar de ditadura. O poder estava nas ruas, estava nas mãos do povo, organizada ao redor das mesquitas.<sup>1</sup>

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

Muitos intelectuais franceses continuaram a expressar simpatia pelo novo regime, até mesmo ocasionalmente com razões feministas. Em um artigo publicado em 1º de março em *Le Monde* intitulado “O Véu Não é a Única Marca de Opressão”, duas antropólogas feministas argumentavam

que o véu permitia “às mulheres afirmar o seu papel como ativistas, igual ao dos homens”.

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

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

Ruhollah Khomeini, clérigo estudioso do Islã, foi designado líder supremo e guia espiritual da revolução. Exilado desde 1964 por suas posições contrárias ao governo do Xá, passando por vários países até se instalar na França, conduziu ideologicamente os rumos pretendidos pelos clérigos e conservadores. Carismático e utilizando grande discurso retórico para mobilizar, Khomeini continua a exercer enorme influência no Irã e é sempre lembrado e citado pela ala mais conservadora do

governo como exemplo de devoção aos ideais islâmicos e grande líder espiritual, apesar de ter falecido em 1989.

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

Quanto às mulheres, Khomeini declara em 7 de março, na cidade santa de Qom, que todas as mulheres que trabalhassem nas empresas do governo e ministérios, devem estar vestidas de acordo com os costumes islâmicos, ou seja, deveriam usar o chador, o véu negro que cobre suas faces. Tal decreto, fez com que no dia seguinte cerca de 20.000 mulheres se concentrassem na universidade de Teerã, onde se realizariam as atividades já programadas para o Dia Internacional da Mulher.<sup>2</sup>

pelo uso da violência estatal contra dissidentes, opositores, homossexuais, prostitutas e qualquer ação ou atividade que estivesse em desacordo com os preceitos da Revolução. A esquerda retornou a clandestinidade. Foi criada também a “polícia moral” ou guarda revolucionária, aparato do militar do governo para vigiar e fazer a manutenção do sistema, garantir a utilização de vestimentas islâmicas, coibir manifestações, pensamentos contrários e uma suposta ocidentalização da cultura iraniana. Este órgão do governo ainda exerce poder e influência no Irã atualmente.<sup>3</sup>

Durante o período revolucionário, muitas salas de cinema existem no Irã foram fechadas, incendiadas ou simplesmente proibidas de funcionar, acusadas de promover a estética americana de Hollywood nos filmes exibidos. O sentimento antiimperialista e anti americanista sempre foram muito presentes nos discursos pró-revolução: a corrupção de

valores, a explicitação dos vícios e amoralidade seriam combatidos com o triunfo iminente da revolução. E mais do que isso, o cinema iraniano deveria ser transformado de tal forma que pudesse atender os interesses ideológicos do novo governo e de fato promover a pureza e as virtudes do Islã, por conta do seu poder de tocar as massas.

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

É necessário fazer aqui um esclarecimento sobre as distinções do que é produzido pelo Novo Cinema Iraniano atualmente. Entende-se por Novo o cinema que é produzido no contexto pós Revolução Islâmica. Por conta da necessidade de se fazer um cinema “islamicamente correto” e “politicamente coerente”, utilizando-o aparato ideológico do sistema, o novo governo fomentou incentivou e subsidiou (e faz isso até os dias de hoje) a criação de escolas e cursos de cinema no país. A produção aumentou significativamente, apesar da severa censura que os filmes sofriam, e continuam sofrendo.

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

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

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

A nova onda de filmes, também chamada de cinema revolucionário, rejeitou todas as estruturas e formulas do cinema comercial, procurando abordar aspectos sociais, não apenas denunciando-os ou provocando reflexão, mas, principalmente, despertando o público para a ação. Esses filmes foram produzidos em meio a um turbilhão política, com a demissão do presidente Bani-Sadr pelo parlamento e o início do conflito com o Iraque.<sup>4</sup>

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

A censura ao cinema tem grande importância na estruturação deste trabalho. Através dela é possível entender fortes características das políticas culturais iraniana, como ela tem a possibilidade de moldar uma obra fílmica, mas como também é possível trabalhar outras formas de produção dentro desse contexto.

A intervenção estatal na indústria cinematográfica do Irã é muito forte, e isso se dá por que governo utiliza duas formas para que a sua política coercitiva funcione: por meio do controle moral e do apoio financeiro, que obviamente também trabalha como controle.

No período pós-revolucionário a censura não estava totalmente clara. Sabia-se que ela se relacionava diretamente com as normas e proibições islâmicas, previstas no Corão e na Sharia. A readequação das

políticas culturais por parte do regime demorou longos anos para se estabelecer formalmente.

Para a aprovação de um filme, as seguintes etapas devem ser cumpridas:

O seu roteiro deve ser enviado ao Ministério da Cultura e Orientação Islâmica, onde um censor ou um grupo de censores irá avaliar o conteúdo que se pretender produzir, analisando se sua estrutura, diálogos, vestimenta, posição política e outros fatores condizem com o cinema que o governo entende por correto e islâmico. Se for aprovado, o produtor recebe uma autorização para pré-produção do filme. Depois, o elenco passa pelo crivo do Ministério. Uma vez aprovado, recebe permissão para a filmagem. Depois de terminado, o filme deve ser apresentado a uma comissão julgadora, que irá analisá-lo para autorização final da censura. A última instância irá classificá-lo e determinar os locais de sua exibição.

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

Contudo, os cineastas independentes do Novo Cinema Iraniano passaram a recorrer a financiamentos estrangeiro, como uma forma criativa de exibir os filmes fora do Irã. Porém, com isso, se corre o risco do filme não obter permissão para ser exibido no próprio Irã, uma vez



que não há acordos oficiais de cooperação cinematográfica com outros países. O *Círculo*, co-financiado por uma parceria italiana, sofreu com essa política, e continua banido dos cinemas até os dias de hoje.

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

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

Os Filmes que pretendo analisar neste trabalho chamam-se *O Círculo* (2000) e *Fora do Jogo* (2006) e foram dirigido pelo diretor iraniano Jafar Panahi, Para entendê-lo no contexto histórico em relação a essa complexa sociedade, é necessário abordamos uma breve biografia sobre esse diretor. Segundo o livro *Dicionário de Cineastas*:

Jafar Panahi nasceu em 11 de julho de 1960, na cidade de Mianeh (Irã). Foi consagrado em Festivais de prestígio internacional como os de Veneza, São Paulo e Cannes, entre outros. Na edição de 1995 do festival francês, ganhou com seu primeiro longa, *O Balão Branco*, o prêmio D'Or para diretores iniciantes. Depois de formar-se em Direção, realizou documentários de curta-metragem para a Televisão iraniana. Em 1992, enquanto preparava sua estréia em filmes de ficção com o média-metragem *The Last Examination*, foi assistente de direção de Abbas Kiarostami em *Através das Oliveiras*. Seu vínculo com o mentor resultou no documentário *Close Up Kiarostami*, exibido no festival de Veneza de 1997, antes de debate a respeito da obra de Kiarostami. No mesmo ano, esteve no Brasil para participar da 22ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. De volta à Veneza em 1999, ganhou o Leão de Ouro (melhor filme) com *O Círculo*, polêmico filme sobre a questão da mulher no Irã. A atriz mirim Mina Mohammad-Khani, protagonista de *O Balão Branco*, também esteve a frente do elenco de *O Espelho*.

A Filmografia do Diretor Jafar Panahi é a seguinte:

Exerceu função como diretor: 1995 - O Balão Branco (Badkonak E Sefid. Mina Mohammed-Khani, Mohsen Kalifi). 1997 – O Espelho (Ayeneh. Mina Mohammed-Khani, Kazem Mojdehi). 2000 – O Círculo (Dayereh. Nargess Mamizadeh, Maryaim Palvim Almani) 2003 – Ouro Carmin (*Talaye Sorkeh*)  
2006 - Fora do Jogo (Offside) 2011 – Isso não é um filme (This is not a film).<sup>5</sup>

Nesta nota de pesquisa tratarei exclusivamente do filme “O Círculo”.

Porque o filme visto não apenas como obra de arte, mas como um produto fruto da sociedade que o produziu, passa a intervir na história, sob os diversos gêneros existentes: ficção ou documentário, “o cinema é uma prática social para aqueles que o fazem e para o público. Em suas narrativas e significados podemos identificar evidências do modo como a cultura dá sentido a si própria.”<sup>6</sup>

*O Círculo*, dirigido e produzido por Panahi, trata de temas considerados polêmicos e controversos pelo regime islâmico iraniano, no que diz respeito principalmente às condições da mulher em seu país. Mas por se referir a um contexto tão amplo, *O Círculo* não pode ser reduzido apenas a um filme de gênero, mas como um filme político. Panahi, através da imagem que a mulher islâmica, iraniana e xiita\* adquiriu após a revolução e das pressões sociais e morais que elas estão inseridas, fez um filme sobre opressão e violência, sob uma ótica pluralista e sensível, mas não mais velada como em seus outros trabalhos fílmicos.

Aqui podemos entender o cinema como agente da história. Contando a história de mulheres presas, Panahi nos mostra toda uma estruturação da sociedade iraniana, mas que em sua concepção conceitual, pode ser estendido a todas as mulheres e homens do mundo todo.

*O Círculo* começa com uma mulher gritando. Não se sabe ao certo o motivo de seus gritos, até que se abre uma portinhola e vemos então

que se trata do nascimento de uma criança. O plano é bastante claro, muito iluminado, por ser um hospital. A enfermeira avisa a família da mulher que ela deu a luz a uma menina. Aqui já temos um indício muito forte de como Panahi conduzirá o filme; por tratar-se de uma menina, a mãe da mulher que deu a luz se vê desesperada: esperavam por um menino, e ela teme que a família do marido de sua filha revogue o casamento. É interessante observar também o quão forte é o contraste entre o branco do hospital e o negro do *xador*\* que a mulher usa (em todas as instituições públicas o uso é obrigatório). Isso nos dá a impressão de uma atmosfera pesada e rígida. E é possível analisar neste plano a desvalorização da mulher iraniana: a família esperava um menino, e o fato de ter nascido uma menina implica em questões problemáticas desde o seu nascimento.

Panahi deixa claro desde o princípio qual é o fio condutor de sua narrativa: a mulher no Irã. Mas efetivamente, ele não nos mostra apenas esse viés em seu filme. É um filme sobre homens, autoridade, legitimação, exploração, prisão e sobrevivência. E dessa forma, apesar de toda a censura e proibições existentes na regulamentação do cinema iraniano, e toda a complexa posição e papel da mulher nessa sociedade, ele opta por um cinema militante, como prática social e como forma de expressar a sua visão de mundo.

Sem dúvida, esses cineastas, conscientes ou não, estão cada um a serviço de uma causa, de uma ideologia, explicitamente ou sem colocar abertamente as questões. Entretanto, isso não exclui o fato de que haja entre eles resistência e duros combates de defesa de suas próprias idéias.<sup>7</sup>

A sequência do filme se baseia em quatro personagens femininas: são detentas, que acabaram de fugir da prisão e tentam sobreviver na cidade. Apesar de usarem o *xador*, são constantemente importunadas por estarem sozinhas nas ruas; vivem preocupadas com as freqüentes batidas

policiais, feitas pela guarda revolucionária ou policia moral, que abordam transeuntes.

O filme conduz a história das quatro, mesclando-as num emaranhado social e político pós revolucionário. Questões como aborto, divórcio, prisão, prostituição, legitimação e violência são discutidas por Panahi. E o título da obra nos remete a idéia de um movimento cíclico, que como a vida dessas mulheres, retoma ao ponto de onde saiu.

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

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

É certo que durante muito tempo a historiografia negou a legitimidade do filme como documento histórico. Uma história de elo positivista relegava o filme como uma distorção do passado. Somente a partir da década de 70, com a “revolução francesa da historiografia”, que nada mais é do que a Escola dos Annales, que houve a reformulação do conceito e dos métodos de produção da História é que a historiografia passou a considerar e utilizar o filme como um aparato importante para compreender fenômenos e testemunhos sociais, bem como mentalidades e ideologias.

Dessa forma, é discutir a necessidade de estudar o cinema para além das formas dominantes de refiguração, pois é possível enxergar como Panahi, na condição de “artista marginal”, consegue revelar, através de sua visão sobre as mulheres e grupos sociais que o embrutecimento do sistema e opressão Iraniana tentou ocultar.

## Notas

---

\* Mestranda em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Bolsista Capes. Orientador: Antonio Rago Filho.

<sup>11</sup> Revista Irã: Revolução e Petróleo, 1979, p. 12.

<sup>2</sup> AFARY, Janet; ANDERSON, Kevin B. *Foucault e a Revolução Iraniana – As relações de Gênero e as Seduções do Islamismo*. São Paulo. É Realizações Editora, 2011. p. 182.

<sup>3</sup> MELEIRO, Alessandra, 2006.

<sup>4</sup> MELEIRO, Alessandra. *Op. Cit.* p. 77.

<sup>5</sup> EDWALD, Rubens Filho. *Dicionário de Cineastas*. São Paulo. Companhia Editora Nacional, 2002, p. 547.

<sup>6</sup> TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo. Summus Editorial, 1997, p. 49.

<sup>7</sup> FERRO, Marc. *História e Cinema*. São Paulo. Editora Paz e Terra, 2001 p 22.

Data de envio: 05/11/2013.

Data de aceite: 16/11/2013.