



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO ORGANIZACIONAL

**O CINEMA IRANIANO DE ABBAS KIAROSTAMI E JAFAR PANAHI:
AS FACES DE UMA ARTE VELADA**

KAIO CÉSAR MONTEIRO ORSINI

ORIENTADORA: PROFA. DRA. ELEN GERALDES

JUNHO DE 2019

KAIO CÉSAR MONTEIRO ORSINI

**O CINEMA IRANIANO DE ABBAS KIAROSTAMI E JAFAR PANAHI:
AS FACES DE UMA ARTE VELADA**

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social, habilitação Comunicação Organizacional, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel, sob a orientação da Profa. Dra. Elen Geraldês.

JUNHO DE 2019

Ao meu pai, o homem que me apoiou e acreditou em meu potencial.

AGRADECIMENTOS

Dedico este trabalho à Julia, meu amor.

E também à professora Elen Geraldês, duas pessoas que tornaram possível esta pesquisa.

*“O cinema torna-se, assim, uma importante ferramenta
de expressão dos iranianos fora do país.”*
(MELEIRO, 2006, p. 19)

RESUMO

Neste trabalho, buscamos traçar um panorama do cinema e da arte iranianos, passando pela história do antigo Império Persa – que teve início na região hoje correspondente ao Irã –, procurando demonstrar o sofrimento do povo desse país, decorrente do regime vivido e imposto pelos mais poderosos. É interessante observar como, mesmo sob tanta censura e violência, os iranianos conseguem realizar trabalhos tão maravilhosos e de tão alta qualidade técnica. Não se vê um tiro de fuzil, uma cena de violência, porém percebe-se um sutil incômodo gerado pela arte produzida. Foram escolhidos dois diretores para a análise desenvolvida neste estudo: Abbas Kiarostami e Jafar Panahi. A obra de ambos não servirá apenas para uma análise fílmica, mas também para o estabelecimento de um diálogo entre a arte e a cultura do Irã, a partir da discussão de aspectos relativos à opressão da mulher e até mesmo à construção de uma visão ocidentalizada desse Oriente que pouco conhecemos. Também, neste texto, poderemos compreender um pouco mais sobre o papel do cinema iraniano na sociedade atual e as questões sociais associadas aos filmes, muitas vezes implícitas em subtextos ou metafóricas da realidade, visto que, devido ao regime vigente, muitas vezes o que era vivido não podia ser demonstrado diretamente. Outro fato curioso, apontado por Alessandra Meleiro (2014), é de que o cinema é a manifestação artística cultural mais apreciada pelos jovens iranianos na atualidade. Para a geração de Kiarostami e Panahi, porém, a poesia era um elemento central, um dos motores da renovação intelectual do país e, inclusive, uma das mais poderosas e emblemáticas armas contra o governo.

Palavras-chave: Cinema. Cinema iraniano. Abbas Kiarostami. Jafar Panahi. Revolução.

ABSTRACT

In the following work, my objective is to seek bringing a view of Iranian cinema and art. Witch art lives under the aim of a dictatorial and living with the power of the most powerful there. For evaluation in the same, even under censorship and violence, the Iranians must be executed, there is no rifle shot, a scene of violence, and however, one perceives a subtle annoyance in their art. The two meanings for this analysis, Abbas Kiarostami and Jafar Panahi, a work of them, served not only for a film analysis but also for a dialogue of art with Iranian culture, the rise of aspects, the oppression of women and women. If I even, speak of a Westernized vision of this East that we know little. In addition, in this text, we will be able to understand a little more the role of Iranian cinema in today's society. The chance to become a social disease associated with Iranian films, often implicit in subtexts or metaphors of reality. Because due to the lived regime, sometimes what was lived could not be serialized directly. Another curious fact, brought by Alessandra Meleiro, is that cinema is a new manifestation of art by young Iranians today. For the generation of Kiarostami and Panahi, but the era of a central element, it was one of the most powerful and emblematic forms of arms against the government. To this end, you can also take a thorough knowledge of the history of the Persian Empire, which today is called Iran.

Key-words: Cinema. Cinema Iraniano. Abbas Kiarostami. JafarPanahi. Revolução.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 – PARA ONDE OLHAR.....	14
CAPÍTULO 2 – VIDAS EM COLISÃO.....	15
2.1 Jafar Panahi.....	17
CAPÍTULO 3 – CINEMA E REVOLUÇÃO.....	20
3.1 Kiarostami perante a sentença de Panahi.....	21
CAPÍTULO 4 – OS EFEITOS DE SENTIDO.....	23
4.1 Análise do filme <i>Onde fica a casa do meu amigo?</i>	23
4.1.1 Análise das quatro cenas mais importantes	25
4.2 Análise do filme <i>3 faces</i>	27
4.2.1 Análise das cenas mais importantes	29
5 HORA DE PARTIR	32
REFERÊNCIAS	33

1 INTRODUÇÃO

O tema deste trabalho é o cinema iraniano. Pensar nesse cinema, para nós, é compreender como a arte floresce mesmo em situações muito agrestes, nos desafios e estratégias dos realizadores e nas marcas deixadas nas obras pela repressão. Nosso objetivo é descrever e observar os efeitos de sentido dos filmes *Onde fica a casa do meu amigo?*, de Abbas Kiarostami, e *3 faces*, de Jafar Panahi, escolhidos por afinidade estética e pela importância atribuída a seus diretores como artistas que desafiam a repressão imposta pelo governo à arte.

O Irã encontra-se entre os 12 países com maior produção cinematográfica no mundo, segundo Meleiro (2006), em seu livro *O novo cinema iraniano*, e é o país que mais produz no Oriente Médio, com frequente presença em fóruns e festivais internacionais e revelando cineastas como Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Majid Majidi e Jafar Panahi. Embora esses diretores tenham seus filmes amplamente distribuídos, uma grande parcela das obras de jovens cineastas, como Alireza Risian, Ebrahim Hatamikia, Ebrahim Forouzesh, Abolfazl Jalili, Ebrahim Mokhtari, Masoud Jafari-Jozani, Mohammad Ali Talebi e Alizera Davoudnezhad, somente circula entre o público falante de pársi, 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 ela mesma, isto é, como ela encontra elementos para falar da própria cultura, em um diálogo com a história, a política, a sociedade.

Em um tempo no qual o cinema parece aspirar a ser um código global, os filmes iranianos mostram-se mergulhados neles mesmos. Em um mundo em que 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, a linguagem dos filmes iranianos parece ser própria e reivindicar essa diferença. O cineasta Jean-Luc Godard discute essas imagens universais no filme *Nossa Música*, ao se preocupar 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 mesma 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 não nesse filme.

Uma forte influência no cinema iraniano é a cultura islâmica. Não é necessário compreender ou conhecer essa cultura para assistir aos filmes ou senti-los, mas quem a

conhece tem uma experiência estética de recepção diferenciada. Outra forte referência é a história do Irã, evocada com frequência em muitas cenas, mesmo que de forma sutil, e, ligados a ela, os modos de intervenção do Estado sobre a cultura local desde a Revolução Islâmica, iniciada com a queda do xá Pahlevi e com a ascensão do aiatolá Khomeini. O cinema iraniano é fruto, também, das saídas encontradas pelos cineastas para preservar sua liberdade de expressão e de sua resistência às forças de censura e controle que se voltam contra a arte, a imprensa, os políticos de oposição e as falas de militantes dos direitos humanos.

Para compreender rapidamente essa história, apresentamos em seguida um quadro com uma linha do tempo relativa ao país, conhecido como Pérsia até 1935, e que hoje vive uma curiosa mistura de teocracia e nacionalismo moderno:

Quadro 1: Linha do tempo – Pérsia/Irã

Ano	Acontecimento histórico
533 a.C.	Ciro II, ou Ciro, o grande, une os povos médios e os persas para formar o primeiro grande Império Persa.
224	O Império Sassânida é fundado, apresentando uma séria ameaça militar ao Império Romano do Leste. A antiga e pré-islâmica religião zoroastrista se torna predominante.
637-631	O Império Sassânida é conquistado pelos árabes muçumanos. A Pérsia torna-se islamizada, porém é fragmentada politicamente.
1502	O Império Safávida, da dinastia xiita iraniana, é fundado por Ismail Safavi, e a Pérsia mais uma vez torna-se uma entidade política e uma rival militar da Turquia Otomana. O islã xiita torna-se a religião predominante do Estado, terminando uma era na qual o movimento era perseguido.
1587-1629	Sob o comando de Shah Abbas I, a Pérsia Safávida passa pelo apogeu de seu poder. A capital real de Ispaão (cidade localizada no centro do Irã, a antiga capital, a 340 km ao sul de Teerã) recebe grandes mesquitas e prédios públicos, e a burocracia é restabelecida.
1779	Fath Ali Shah funda a dinastia Qajar, a qual estaria sob o domínio da Pérsia até 1926.

1814	O Tratado de Teerã é assinado junto à Grã-Bretanha com a finalidade de proteger territórios persas de ataques ou agressões.
1890	O monopólio do tabaco é garantido a uma empresa britânica, uma concessão que causa grandes protestos e tumultos pelo Irã.
1906	A urgência por uma reforma resulta na então chamada Revolução Constitucional e no estabelecimento de uma Assembleia Nacional Constituinte (<i>Marjlis</i> , em persa – termo usado para assembleias do tipo; traduzido para o português, “lugar para sentar”), que disciplinou a liberdade de imprensa e a segurança da posse da propriedade.
1908	A empresa anglo-persa de petróleo é fundada.
1920	Forças russas bolcheviques invadem a província Cáspia de Gilão em apoio a uma rebelião. Movimentos separatistas tomam força e emergem em várias partes da Pérsia.
1921	Reza Khan, líder da investida cossaca, aproveita de seu poder e um tratado é assinado com a Rússia soviética pavimentando o caminho para a retirada das forças bolcheviques.
1922	O poder é restaurado em quatro grandes regiões: Azerbaijão, Coração, Curdistão e Gilão.
1926	Reza Khan torna-se xá e estabelece a dinastia Palavi. A partir disso, ele embarca em um grande programa de reforma, voltado à modernização e ocidentalização, porém acaba dependente do apoio da Alemanha. Em 1935, ele muda o nome do país, de Pérsia para Irã.
1941	O Reino Unido e a União Soviética invadem o Irã, e em setembro o xá é forçado a abdicar em favor de seu filho, Muhammad Reza Pahlavi.
1951	Mohammad Mossadeq chega ao poder e instala o regime nacionalista. A indústria do petróleo é nacionalizada, causando grave atrito entre os Estados Unidos da América e o Reino Unido.
1953	Uma cúpula estritamente americana revolta-se contra Mossadeq, que conta com o apoio anglo-americano.
1957	SAVAK, a divisão secreta de polícia do xá, é estabelecida para controle da

	oposição.
1963	O xá anuncia a Revolução Branca, a qual tem o objetivo de promover reformas sociais e econômicas.
1964	Ayatollah Khomeini, líder religioso xiita, é exilado no Iraque por criticar o Estado secular.
1971	O xá comemora o 2.500º aniversário da monarquia persa em uma série espetacular de celebrações na antiga capital Aquemênida de Persépolis.
1975	É assinado um acordo com o Iraque a respeito do controle dos disputados aquedutos de Xatalárabe.
1977	O filho de Khomeini vai a óbito. Manifestações antixá alastram-se durante o período do funeral e na manhã subsequente.
1978	Manifestações e tumultos contra o regime do xá tomam forma no Irã. É declarada lei marcial. Khomeini refugia-se em Paris.
1979	O xá vai a exílio como forma de protesto político. Ayatollah Khomeini retorna de seu exílio na França e declara a república islâmica. Estudantes radicais ameaçam 63 reféns na embaixada americana em Teerã.
1980	O xá morre em seu exílio. O Iraque invade o Irã, dando início a um conflito de oito anos. Os iranianos sofrem grandes perdas iniciais.
1981	Reféns americanos libertos. Hojatoleslam Ali Khamenei é eleito presidente.
1982	Forças iranianas recuperam a maior parte do território perdido para o Iraque e partem em ofensiva ao território iraquiano.
1985	Khamenei é reeleito como presidente.
1987	Cerca de 275 peregrinadores iranianos são mortos em protestos durante o Haje (peregrinação anual a Meca).
1988	Avião comercial iraniano é abatido por forças americanas. Um cessar-fogo determina um fim na guerra entre o Irã e o Iraque.
1989	Khomeini processa uma fátua (um pronunciamento legal no Islã emitido por um especialista em lei religiosa) condenando o autor britânico Salman Rushdie por ter promovido blasfêmia em sua obra <i>The Satanic verses</i> . Khomeini morre. O

	presidente Ali Khamenei é apontado como supremo líder religioso do Irã. Hashemi Rafsanjani é eleito presidente.
1990	Terremoto no nordeste do Irã mata mais de 45 mil pessoas. O país continua neutro quanto à invasão iraquiana no Kuwait.
1992	As eleições <i>Majlis</i> concebem a maioria dos candidatos reformistas, fato que favorece Rafsanjani.
1993	A reeleição de Rafsanjani como presidente culmina na campanha de Ayatollah Khamenei para erradicar influências ocidentais.
1995	Imposição americana estabelece sanção ao Irã devido ao apoio a grupos terroristas internacionais.
1996	Eleições de <i>Majlis</i> . Partidos conservadores perdem espaço para bandeiras liberais.
1997	Terremoto ao sul de Mashhad mata 1.500 pessoas. Mohammad Khatami é eleito presidente e, assim, começa a implementar uma agenda reformista, o distanciando de fátua contra Rushdie.
1999	Primeiras eleições nacionais desde 1979. O presidente Khatami visita a Itália. Ele foi o primeiro líder iraniano a ser recebido por um governo ocidental desde o fim da década de 1970.
2000	Acontece uma fácil vitória eleitoral pelos reformistas. Apesar disso, os conservadores possuem o controle de diversos níveis de poder e ocorre uma crise na imprensa reformista.
2002	O presidente dos EUA George W. Bush chama o Irã de membro do “eixo do mal”.
2003	Outro terremoto destrói a medieval cidade de Bam, tirando a vida de mais de 40 mil iranianos. Movimentos estudantis massivos e demonstrações anticonservadoras resultam em uma crise das forças de segurança.
2004	Conservadores vencem as eleições <i>Majlis</i> depois de certa controvérsia, a partir da desqualificação de candidatos reformistas. O Irã é reinventado por um acordo atômico internacional, seu programa nuclear.

2005	O conservador prefeito de Teerã Mahmoud Ahmadinejad ganha a eleição presidencial e promete uma reforma econômica.
2006	Irã anuncia que está enriquecendo urânio. A ONU impõe sanções contra o país. O governo de Ahmadinejad hospeda controversa conferência sobre o Holocausto em Teerã.
2007	A crise nuclear continua enquanto o Irã declara que começou a produção de combustíveis nucleares em larga escala, reforçando a especulação a respeito da produção de armas nucleares.

Como vimos, três aspectos marcam a história iraniana. O primeiro é a sua antiguidade, sobretudo se comparada ao tempo de existência do Brasil. O outro é a importância da religião. Já o terceiro é a instabilidade política, o pêndulo entre passado e futuro, desenvolvimento e conservadorismo, fechamento e abertura para o Ocidente. Nesta monografia consideramos esse pêndulo, mas sabemos que uma das fragilidades do estudo é nosso olhar de fora, que apreende com superficialidade a dimensão histórica do país.

Para atingir nossos objetivos, dividiremos o trabalho em quatro partes. Na primeira, apresentaremos os fundamentos metodológicos da pesquisa. A seguir, apresentaremos a biografia artística dos diretores cujos filmes foram escolhidos para análise. No terceiro capítulo, faremos uma conexão entre cinema e revolução na obra dos dois artistas. Por fim, realizaremos a análise dos filmes selecionados.

CAPÍTULO 1 – PARA ONDE OLHAR

Neste capítulo, apresentaremos brevemente o percurso teórico-metodológico, isto é, os autores e as obras, as técnicas e os métodos que nos ajudaram a ler os filmes de Abbas Kiarostami e Jafar Panahi.

A análise de filmes está presente em vários discursos sobre o cinema; aqui, nos apropriamos de um discurso monográfico. A análise consiste em decompor esse mesmo filme, ou seja, descrevê-lo e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, [1994] 2008).

O objetivo de tal análise é explicar/esclarecer o funcionamento de determinado filme e propor uma interpretação relativa a ele. A análise – uma atividade que exige observação rigorosa, atenta e detalhada a, pelo menos, alguns planos de determinados filmes, como defende Eisenstein (1929), citado no artigo de Manuela Penafria – será realizada tendo em conta objetivos estabelecidos *a priori* e listados nos itens seguintes deste trabalho.

A análise destrincha um filme, atentando-se para detalhes técnicos ou subjetivos, e tem como função maior aproximar ou distanciar as obras umas das outras. Oferece-nos, ainda, a possibilidade de caracterizar os filmes na sua especificidade ou naquilo que os aproxima, por exemplo, o pertencimento a determinado gênero.

Optamos pela análise dos efeitos de sentido produzidos pelas obras selecionadas, segundo o que postula Manuela Penafria (2009). Esse tipo de análise entende o filme como uma programação/criação de efeitos.

Entende-se que cada tipo de análise instaura a sua própria metodologia; no entanto, a opção por apenas um tipo possibilita ao analista a sensação de dever cumprido em relação àquele aspecto especificamente abordado.

CAPÍTULO 2 – VIDAS EM COLISÃO

Neste capítulo, apresentaremos sucintamente a vida dos dois diretores, mostrando como sua trajetória colide com o governo do Irã.

Abbas Kiarostami nasceu em 22 de junho de 1940, na cidade de Teerã, onde viveu até 2016. Em posse de seu diploma de Belas Artes pela universidade da capital iraniana, começou a trabalhar como *designer* gráfico e desempenhou serviços na área publicitária. Em 1969, durante a origem do movimento artístico conhecido como Cinema Novo Iraniano, ele aproveitou sua experiência para inaugurar um departamento de cinema no Kanun, Instituto para o Desenvolvimento Intelectual de Crianças e Adolescentes. A partir daí a relação do diretor com o cinema se aprofundou.

Kiarostami foi bastante influenciado pelo neorealismo italiano, de outros grandes diretores em atividade da sua época, como Roberto Rossellini, e desenvolveu uma carreira sólida e uma trajetória impressionante em pouco mais de 40 anos de atividade. O cineasta participou da produção de mais de 40 filmes. Essa alta produtividade de material de Kiarostami mostra um diretor prolífico, mas também um artista em constante busca por aprimorar seu estilo. Conhecido por seus filmes realistas e cotidianos, artística e estilisticamente complexos, Kiarostami captou a atenção mundial com o seu primeiro filme de sucesso fora do Irã: *Onde fica a casa do meu amigo?*, de 1987 – primeiro filme da chamada Trilogia Koker, nome de uma região do Irã; os outros dois filmes que fazem parte da trilogia são *E a vida continua*, de 1992, e *Através das oliveiras*, de 1994 (esse último concorreu na competição principal do Festival de Cannes).

Respira-se, no filme, um clima de magia e incerteza. O vento que abre a porta do quarto de Ahmad possui algo de preocupante e de ansioso: acredito que, cada vez que há vento, agitam-se dentro de nós as preocupações, a alma agita-se. A porta se abre, o espaço já não é limitado ao quarto e, com o vento, as preocupações do menino chegam até nós. (KIAROSTAMI, p. 221).

Onde fica a casa do meu amigo? é uma obra muito importante para contextualizar o momento após a revolução no Irã e para compreender como são feitos os filmes de Kiarostami desde então, entendendo como ele trata o espaço e o tempo e pequenos aspectos. O pequeno Ahmad representa uma sociedade iraniana reprimida por um poder maior; ele encontra obstáculos em seu caminho e necessita de ajuda por inúmeras vezes. O garoto encontra-se em encruzilhadas, precisa tomar decisões difíceis, sem que tenha força para tanto. O desfecho do

filme se dá com a imagem de uma flor amassada no meio de um caderno, a esperança nas mãos de um professor, o qual tem como missão passar essa mensagem para as crianças.

O incômodo com a situação do país persiste por toda a obra de Kiarostami, a habilidade do diretor com as palavras é notável. Costuma-se definir seu trabalho como “dramas dramatizados”, um oxímoro determinante na distância do trabalho de Abbas da dramaturgia clássica. “Um instante traduz a eternidade. O eterno instante pode-se dizer. A compreensão de um universo onde inexistente o tempo e onde as circunstâncias são fugazes.” (MORICONI, 2019, p. 3).

Para compreender mais sobre a obra do diretor em questão, também é necessário considerar o contexto anterior à revolução no Irã, quando foi produzido o filme *O pão e o beco*. Para retratar a verossimilidade da situação do país no momento, Kiarostami mostra, em um único plano, a peripécia de um menino ao ter de passar por um cão acorrentado em uma pequena ruela de uma vila iraniana. “A tarefa mais difícil do menino era passar perto de um cão, devido ao medo que sentia”, explica o Abbas (2004).

A revolução no país transformou uma monarquia autoritária em um Estado teocrático governado por uma autoridade religiosa. Instaurou-se um controle rígido sobre os costumes, com proibição de traços associados à cultura ocidental, considerada “infidel”. A partir de então, estavam banidos a oposição ao regime, o vestuário ocidental, a maquiagem, a música do Ocidente, as bebidas alcoólicas e o cinema.

Kiarostami estabeleceu seu nome e um estilo cinematográfico único e inconfundível, influenciando não só seus contemporâneos, como Mohsen Makhmalbaf, mas formando também o estilo de outros cineastas, a exemplo de Jafar Panahi (conhecido como seu assistente), citado neste trabalho. Combinando a estética documental do neorrealismo e frequentes metalinguagens – jogando com e invertendo a lógica cinematográfica –, Abbas desenvolveu um estilo questionador dos conceitos de verdade e do real. Isso se dá porque o diretor mistura fato e ficção, abordando problemáticas sociológicas e questões humanas, como a relação das pessoas com a vida, a morte e o amor, sempre de maneira poética.

No silêncio da noite
não me deixa dormir
a nênia dos cupins
(KIAROSTAMI, 2018, p. 63).

Kiarostami foi, até hoje, o único iraniano a levar o prêmio máximo do Festival de Cannes. *Gosto de cereja*, de 1997, foi proibido no Irã por tratar de um tema tabu: o suicídio.

Por meio da história de um homem dirigindo por Teerã em busca de quem o enterre depois de se matar, o filme faz um raio-x cívico e religioso do Irã na época de sua realização. Fontes na internet mostram como o prêmio marcou o ápice da carreira do diretor e da forma minimalista, poética e metalinguística de sua filmografia: com sua obra-prima, o cineasta recebeu a Palma de Ouro, prêmio máximo do Festival. Dois anos depois, ele recebeu o prêmio do júri no Festival de Veneza: o diretor levou o Leão de Prata pelo trabalho realizado em *O vento nos levará*.

Ainda na web vemos o poeta e fotógrafo (Kiarostami realizou inúmeras exposições com seus poemas e fotografias em museus ao redor do mundo), o cineasta também dirigiu curtas e documentários, sempre aprimorando seu estilo. Após *O vento nos levará*, Kiarostami dirigiu mais oito longas (tendo sido indicado à Palma de Ouro por *Dez*, de 2002, por *Cópia fiel*, de 2010, que rendeu o prêmio de melhor atriz a Juliette Binoche, e por *Um alguém apaixonado*, de 2012) e também um episódio da coletânea *Cada um com seu cinema*, filme que reuniu diversos curtas de inúmeros e célebres cineastas do mundo inteiro. Considerado um dos principais e mais importantes diretores iranianos de todos os tempos, o cineasta ajudou a colocar o Irã no mapa do mundo do cinema e chamou a atenção para uma nova maneira de fazer e montar filmes. Abbas Kiarostami faleceu aos 76 anos no dia 4 de julho de 2016, em Paris, na França, tendo conquistado fãs no mundo inteiro e marcado, de maneira definitiva, seu nome na história do cinema mundial.

2.1 Jafar Panahi

Jafar Panahi nasceu no Irã, no Azerbaijão Oriental, no dia 11 de julho de 1960. Estudou na Universidade de Cinema e Televisão de Teerã. Foi premiado com o Câmera de Ouro do Festival de Cannes de 1995, por sua obra *O balão branco*, que teve roteiro de Kiarostami. A trama narra as desventuras de uma menina que tenta comprar peixinhos dourados para o ano novo, conforme a tradição no país, referência que também apareceria em outro filme de sua autoria, *Taxi Teerã*, já de 2015, premiado com o Urso de Ouro no Festival de Berlim.

O diretor obteve inúmeros prêmios em sua carreira; *O espelho*, de 1997, recebeu o Leopardo de Ouro do Festival de Locarno. Em 2000, obteve o Leão de Ouro de melhor filme no Festival de Veneza, por *O círculo*, o qual tratava das dificuldades de mulheres diante das restrições impostas pelo Estado Islâmico.

Segundo pesquisas na internet, até pela dificuldade de acesso à informações bibliográficas sobre Jafar Panahi, soube-se sobre o seu desagrado às autoridades iranianas ao apoiar Mir Hussein Mussavi, o candidato opositor, na eleição presidencial de junho de 2009. Posteriormente, sua casa foi invadida e sua coleção de filmes, tachada de “obscena”, foi apreendida. O cineasta foi preso em março de 2010 e, durante seus 88 dias de detenção, fez greve de fome. Mais tarde foi impedido de comparecer ao Festival de Cinema de Veneza, em setembro do mesmo ano. Na ocasião, várias personalidades do cinema – como Steven Spielberg e Juliette Binoche – manifestaram apoio a ele. “Não compreendo a acusação de obscenidade dirigida contra clássicos da história do cinema, nem compreendo o crime do qual sou acusado”, declarou o cineasta iraniano à corte.

Panahi foi condenado a seis anos de prisão e proibido de filmar por 20 anos. Mesmo assim, já dirigiu três filmes após a condenação. Em 16 de novembro de 2010, o diretor foi a julgamento, acusado de fazer um filme sem autorização e de incitar protestos opositores.

Ser artista no Irã é algo sofrido. O governo religioso controla de perto toda a produção cultural no país. Jafar, não obstante a censura da qual suas obras são alvo, continuou seu trabalho. Desde suas primeiras produções com curtas-metragens, o cineasta sempre denunciou a pobreza da população local e o tratamento desigual destinado às mulheres. Mas a gota d’água foi a iniciativa de fazer um documentário sobre a controversa eleição de Ahmadinejad em 2010.

Após um mês na cadeia, Panahi embarcou em uma greve de fome, a qual intensificou a pressão da comunidade internacional e permitiu sua liberação mediante pagamento de fiança. A sentença foi diminuída a uma prisão domiciliar e uma interdição de 20 anos de filmar, além da impossibilidade de sair do país.

Mesmo vigiado e tendo a família ameaçada, Panahi não parou de fazer filmes subversivos; pelo contrário, sua produção se tornou ainda mais frequente. Para isso, utilizou a imaginação. Em 2011, *Isto não é um filme* foi gravado dentro da casa do diretor, com uma equipe anônima (para não sofrer represália do governo) e equipamentos caseiros, para retratar justamente a clausura do cineasta e a pressão das autoridades iranianas.

Para a surpresa geral, o projeto foi apresentado no Festival de Cannes, após um *pen drive* ser escondido dentro de um bolo para passar despercebido pelos policiais e sair do país. Com a boa recepção da crítica e da imprensa, a situação de Panahi e de outros diretores iranianos ganhou visibilidade, o que o incentivou a preparar um novo projeto: *Cortinas fechadas* (2013).

Esse documentário se mistura à ficção com a história de um homem preso em sua casa, que recebe uma visita inesperada que pode colocá-lo em risco. O filme foi exibido no Festival de Berlim, com o amplo apoio do diretor artístico da Berlinale, Dieter Kosslick, que tentou negociar a libertação de Panahi diretamente com o presidente iraniano – em vão. O projeto cativou o júri, que concedeu o troféu de melhor roteiro ao filme.

Forçando cada vez mais os limites de sua liberdade, o cineasta concebeu um terceiro filme, desta vez saindo de casa e provocando ainda mais o governo. Em *Táxi Teerã*, gravado em 2015, a maior parte da narrativa se passa dentro de um veículo, seguindo a tradição de mestres do cinema iraniano, como Abbas Kiarostami, que já havia explorado o potencial narrativo e estético da filmagem dentro de um carro. Nessa obra, Panahi interpreta um taxista que interage com os mais diversos passageiros ao longo de um dia, escancarando as fissuras da sociedade local como o machismo e o peso da religião. Misturando humor e crítica social, *Táxi Teerã* recebeu o prêmio máximo do Festival de Berlim, o Urso de Ouro.

Os portais web também informam que, Em 2019, Panahi apresenta seu quarto filme pós-condenação: *3 faces*, um novo estudo sobre o peso das imagens e a liberdade das mulheres. O ponto de partida dialoga com a nossa época de redes sociais: uma jovem que sonha em ser atriz envia um vídeo secreto a uma celebridade local, aparentemente se matando no final. A atriz famosa (Behnaz Jafari) pede ajuda de Jafar Panahi (interpretando a si mesmo) para encontrar a vítima. O diretor surpreende por trabalhar com uma tensa mistura de drama e suspense. Novamente, o resultado foi o prêmio de melhor roteiro, dessa vez em Cannes. Panahi dá um passo adiante: além da filmagem dentro do carro, o diretor grava em locais abertos, porém isolados do país, onde conseguiu fugir do alcance das autoridades. Filme por filme, Panahi encontra uma nova maneira de driblar a censura e ser escutado mundo afora.

O filme, que esteve em cartaz em março e abril de 2019 nos cinemas brasileiros, demonstra a versatilidade e criatividade de um diretor punido por dizer o que pensa. A cada nova produção, ele consegue falar ao mesmo tempo de si próprio e de todo o Teerã, demonstrando aos governos autoritários que não é tão fácil assim calar a voz dos artistas. Essa obra se destaca pela defesa que faz do papel da arte, apesar das dificuldades encontradas para que fosse filmada e exibida.

CAPÍTULO 3 – CINEMA E REVOLUÇÃO

O objetivo deste capítulo é destacar as relações entre cinema e revolução na obra de Kiarostami e Panahi.

Panahi foi preso em 2010 e impedido por 20 anos de fazer filmes e dar entrevistas, e mesmo assim persistiu em falar – por meio de cartas públicas e filmes ilícitos (a exemplo de *Isso não é um filme*) –, realizando inúmeros trabalhos desde a sua sentença.

Ele nasceu no nordeste do Irã, província do leste do Azerbaijão. Sua infância decorreu em um período significativo, porém peculiar da sétima arte iraniana. A *new wave* surgira por baixo das sobras do xá nos tardares da década de 1950 e do início de 1970, trazendo um novo tipo de redimo cinematográfico, destacando-se diretores como Dariush Mejrui (*A vaca*, 1969) e Bahram Beyzaie (*Hownpour*, 1972).

Em 1979, a revolução do Irã urge uma teocracia islâmica xiita, colocando fim a uma dinastia persa de 2.500 anos. Com isso, revolucionários islâmicos perseguiram filmes como vestígios do capitalismo ocidental.

A vida de Kiarostami abriu uma janela entre o Irã e o Ocidente, pela qual passaram muitos outros filmes iranianos. Antes da produção iraniana sob o antigo regime, o cinema não ia além de filmes vulgares e obscenos; de resto, a vulgaridade e a obscenidade não tem época.

Veio então a Revolução Islâmica. Ela proibiu vários filmes estrangeiros que mostravam “aqueles encantos que não se deve ver”. Para preencher esse vazio, a produção nacional ganhou importância, estimulada em vista de sua utilidade. Compreende-se o valor da propaganda das mídias; uma vez sob controle, o cinema deixou de ser estigmatizado como “a casa do diabo”.

Entretanto, esses movimentos não teriam bastado para levar Kiarostami – que não é apenas fruto da revolução islâmica, nem está em perfeito acordo com ela – ao primeiro plano do cinema mundial, reconhecido como uma novidade radical; entrou em jogo também uma expectativa ocidental. Havia motivos ao menos paralelos para o interesse de todos pelo surpresa trabalho do cineasta, sobretudo por não imitar nenhum modelo ocidental e representar o retorno da “espiritualidade” política que logo viria salvar o Ocidente e o mundo inteiro dos impasses e dos horrores da modernidade.

O terror, o arcaísmo e a opressão vieram das origens. O golpe de misericórdia a tais esperanças de resgate, de canção, de revolução e de projetos históricos. Foi nesse novo horizonte que surgiu Abbas Kiarostami. Foi a rejeição da modernidade, agora despida de toda

veleidade de ação e de história, que permitiu ao Ocidente encontrar seu cineasta na obra de Kiarostami.

3.1 Kiarostami perante a sentença de Panahi

Segundo o portal G1, o cineasta iraniano Abbas Kiarostami fez um apelo emocionado em Cannes pela libertação de Jafar Panahi, diretor que chegou a ser convidado para participar do Festival, mas não pode comparecer por estar preso em Teerã, acusado de fazer filmes contrários a líderes iranianos. O depoimento levou a atriz Juliette Binoche, que estrela *Copie conforme*, novo filme de Kiarostami, às lágrimas.

“Antes de falar do filme, queria falar sobre outro assunto que está no centro da nossa preocupação aqui. O cinema está sob ataque. É óbvio que não preciso detalhar, mas estou falando da situação de Jafar Panahi”, disse o cineasta antes de abrir a entrevista para perguntas sobre seu novo longa-metragem, apresentado em Cannes no ano de 2010.

“Quando estava vindo para cá de carro recebi uma mensagem no celular para que ligasse para a esposa de Panahi em Teerã. Não falei com ela ainda e não sei o que aconteceu, mas se ele fosse liberado hoje seria ótimo. Espero ter boas notícias”, continuou.

Enquanto falava, uma jornalista iraniana afirmou ao microfone que havia sido comunicada, por fontes não confirmadas, de que Panahi teria iniciado uma greve de fome devido à acusação.

Ainda seguindo o portal da Globo, Kiarostami aproveitou a oportunidade para distribuir a cópia de uma carta aberta que publicou no *The New York Times* em março de 2009, tratando da situação de Panahi e de outros cineastas do Irã.

“Eles não podem conseguir trabalho e isso é responsabilidade das autoridades que os impedem de exercer sua profissão. Quando um cineasta é preso, há um ataque a todos os cineastas. Não entendo como um filme pode ser um crime, especialmente, um filme que ainda não foi feito”, defendeu.

“Por muitos anos, o governo do Irã tenta criar obstáculos a cineastas independentes como eu e Jafar. É difícil falar em cinema independente iraniano hoje, porque o governo não aceita cineastas independentes. Eu tenho contornado isso há 40 anos e devo continuar o fazendo, mas a situação de Jafar é um sinal de que as coisas agora foram além de certos limites. Daqui em diante, não se pode prever nada no Irã de hoje.”

“O que posso dizer com certeza é que o fato de um cineasta ser preso sem motivo aparente é por si só intolerável. Ninguém pode ficar indiferente diante disso, e não dá para

perder a esperança”, falou o diretor, que chegou a trabalhar com o cineasta preso no período de preparação de *Copie conforme*.

Em depoimento ao canal de TV interno do Festival de Cannes após a coletiva, Kiarostami voltou a tocar no assunto da prisão de Jafar e disse que “as lágrimas de Juliette Binoche representam as lágrimas de toda a indústria de cinema no Irã”.

CAPÍTULO 4 – OS EFEITOS DE SENTIDO

Neste capítulo, analisaremos cenas selecionadas de *Onde está a casa do meu amigo?* e de *3 faces*, discutindo sobre a construção dos efeitos de sentido nas duas obras.

4.1 Análise do filme *Onde fica a casa do meu amigo?*

Título: *Onde fica a casa do meu amigo?*

Título original: *Khane-ye doust kodjast?*

Ano: 1987

País: Irã

Gênero: drama

Duração: 83 minutos

Ficha técnica

Direção e roteiro: Abbas Kiarostami.

Fotografia: colorido/NTSC/região aberta/*widescreen*.

Elenco: Babek Ahned Poor, Ahmed Ahmed Poor, Kheda Barech Defai, Iran Outari, Ait Ansari, Sadika Taohidi, Biman Mouafi.

Áudio: persa.

Sinopse: “um garoto, ao fazer seu dever de casa, percebe que pegou o caderno de seu amigo por engano. Sabendo que o professor exige que as tarefas sejam feitas no caderno, escapa das vistas de sua mãe e parte em busca do colega, em uma jornada cheia de humanismo e fraternidade. Filme base do considerado Novo cinema iraniano, que revelou ao mundo o diretor Abbas Kiarostami.” (sinopse retirada da capa do DVD do filme: ONDE..., 1987).

Divisão em capítulos: o filme é dividido em 8 capítulos.

Prêmios: melhor direção, Fajr Film Festival, 1987; especial do júri, Fajr Film Festival, 1987; Leopardo de Bronze, Festival de Locarno, 1989; menção especial, Festival de Locarno, 1989; indicado ao Leopardo de Ouro, Festival de Locarno, 1989.

O filme usa atores não profissionais, e Kiarostami tinha o objetivo de trazer, também por meio da escolha dos atores, a real mensagem por trás da obra. Nesse filme, Abbas foi ao vilarejo e escolheu um garoto com a feição mais triste da aldeia para representar o personagem principal.

A obra traz uma atmosfera de magia e incerteza ao dialogar com a natureza do vento, assim como afirmado pelo próprio Kiarostami (2004). O objetivo desse diálogo era trazer a preocupação dentro de nós, a agitação da alma, aproximar a trama do menino Ahmad do público.

Nos próximos parágrafos trarei uma análise baseada na obra de Karostami, da editora Cosac & Naify (2004), palavras que traduzem o incômodo e a emoção do diretor. *Onde fica a casa do meu amigo? (Khane-ye dust kojast?)* com certeza foi o filme que trouxe mais sorte e um sucesso inesperado a Kiarostami, em 1987, pois lançou o diretor ao mundo. Alguns distribuidores chegaram a pensar que o filme havia sido feito apenas para crianças. Depois de seu lançamento, jornalistas e críticos mudaram de opinião, falando de um “acontecimento feliz” na história do cinema iraniano. Seria o primeiro trabalho do diretor premiado no Ocidente, com o Leopardo de Bronze no festival de Locarno.

O argumento inicial para a produção do filme é de dupla origem. Por um lado, uma história escrita por um professor e, por outro, as experiências escolares do filho de Kiarostami, que tinha, na época, a mesma idade do protagonista. A faísca que o levou a filmar, no entanto, origina-se de um pequeno episódio acontecido com uma amiga, uma peripécia que tinha a ver com cigarros e um caminho a se percorrer à noite.

O filme fora rodado numa aldeia a 400 quilômetros ao norte de Teerã, perto do mar Cáspio. A aldeia teria sido escolhida por Abbas justamente por encontrar-se nos confins de um vale onde a televisão não havia chegado ainda. A escolha dos atores ocorreu na própria vila, pois, segundo o cineasta, ele não suportava os sentimentos artificiais (KIAROSTAMI, 2004, p. 222).

Na ficção são adotados frequentemente pequenos estratagemas para se extrair objetivamente tais sentimentos dos atores. Afinal, as crianças, mas também os atores não profissionais adultos, não trabalham por dinheiro ou pela fama: precisam apenas de respeito. Não seguem o roteiro apenas porque foi escrito pelo cineasta; portanto, foi necessário utilizar um roteiro simples, feito em pedaços, como rosários, nos quais os elementos da história são concatenados uns aos outros.

Os fragmentos de roteiro constituíam a história mais abrangente. Se era pretendido de uma criança um sentimento de felicidade, para que o público pudesse captá-lo, era preciso tornar essa criança feliz com uma motivação diferente da prevista no roteiro. Era necessário descobrir, delicadamente, o que levava um ator a realizar determinada ação ou a experimentar determinado sentimento e aproveitar isso nas filmagens. Kiarostami trabalhou isso muito bem

em seu filme e aproveitou a situação de seu país e da vila que escolheu de maneira a transmitir a mensagem escolhida.

Criam-se os sentimentos, assim como se criam os lugares para ambientar as histórias. O filme, assim, parte de um material preexistente, concreto e tangível, para depois dar vida a acontecimentos que transformam esse mesmo material, com auxílio dos atores e da natureza do próprio local. Assim, Abbas Kiarostami pode falar de um momento pós-revolução em seu país, no qual a repressão sobre a cultura era nítida, quando ser um diretor de cinema não era nada fácil e a tradição e o poder estavam exercendo uma força sobre os mais fracos.

É importante o contraponto do filme aqui analisado, de 1987, com a sua obra *Nuvens de algodão*, finalizada em 2016 e editada em 2018. O livro nos ajuda a compreender a importância da natureza e da paisagem na obra do diretor, ou os caminhos, como ele mesmo afirma, as decisões tomadas por seus personagens diante do incômodo persistente da situação da vida no Irã, sua cultura, sua política, sua pobreza, sua natureza.

A partir disso, pode-se dizer que Kiarostami resume na contemplação da natureza um pouco de toda a mensagem que ele tem como objetivo passar com a sua obra: uma espécie de experiência existencial nova a partir do olhar próprio a uma outra cultura, cenário ou paisagem; uma visão múltipla da realidade, algo que nos conduz à incerteza. Com essa subjetividade incômoda, Abbas nos traz a compreensão de uma verdade por trás de todo esse sofrimento, a realidade vivida por ele, seus atores, seus companheiros artistas, todos enfrentando a mesma dificuldade, como observa Kiarostami (2004).

4.1.1 Análise das quatro cenas mais importantes

1) A cena do pano, aos 24 minutos

Vamos, menino, não vai falhar? Senhora, ele não tem força suficiente. Melhor dar para mim que eu a passarei. (Moça da janela em *Onde fica a casa do meu amigo?*, aos 24min 50s).

Ao chegar à vila de Poshteh pela primeira vez, Ahmad se depara com um pano jogado em seu caminho. Duas mulheres estão no andar de cima da casa, de onde havia caído o tecido, que percorre a rua por onde o menino passava. Elas pedem para que jogue o pano de volta. Quando ele tenta realizar a tarefa, as moças destacam a falta de força do garoto e advertem que ele precisa de ajuda para cumprir a missão.

Ahmad, nesse momento da trama, também representa a resistência contra um novo regime no país, um novo poder aparentemente intolerante e uma população já sem força, que necessita de ajuda, de apoio externo. A cena retrata a esperança ou até mesmo a fé representada pelos jovens do povo.

2) O avô pede cigarros, aos 36 minutos

Após a primeira tentativa de Ahmad de ir a Poshteh para devolver o caderno de seu amigo Mohamed Rezah, ele volta a sua vila. Seu objetivo é realizar a tarefa designada por sua mãe inicialmente, comprar pães. Porém, seu avô intervém e o impossibilita de fazê-la, pedindo para que buscasse os seus cigarros, mesmo já os tendo nos bolsos. É importante salientar como o nome Mohammad Rezah é comum no vilarejo de Poshteh; lá todos os jovens são assim chamados e, também, todos utilizam uma calça da mesma cor ferrugem da calça do amigo de Ahmad, com o joelho surrado. O colega havia sofrido uma queda no início do filme. O avô, ao feito da intervenção, tinha como finalidade disciplinar o garoto, sem ao menos tomar conhecimento da aflição e das preocupações da criança naquele momento.

Meu objetivo não era o cigarro, quero que o menino se eduque para o amanhã, seja um homem de bem. (Avô de Ahmad em *Onde fica a casa do meu amigo?*, aos 36min 52s).

Dada a situação pós-revolução no Irã, a cena retrata uma tradição imposta sobre uma sociedade reprimida, um povo cheio de preocupações e vontades não vistas por aqueles detentores do poder. Esse povo é representado pelo pequeno Ahmad. No filme é escutado o vento entrando pelas portas, atravessando os becos, como se fosse a preocupação velada dessa população contida. É importante, também, se atentar para o “cuidado” de governos totalitários em relação à educação de crianças, confundindo educar com doutrinar.

3) A falta de comunicação, aos 68 minutos

Na cena em questão o olhar compenetrado do menino Ahmad para o pai na tentativa falha de sintonizar o rádio confunde-se com o barulho do vento empurrando as portas e entrando pelas janelas da casa. Isso simboliza a falta de comunicação e de entendimento entre os personagens da história. Em meio a isso tudo, o garoto recusa a comida oferecida pela mãe, triste por não ter conseguido entregar o caderno ao seu amigo nem ter comprado os pães.

4) A rosa no caderno, aos 72 minutos

O professor estava corrigindo os deveres dos alunos na sala de aula. Ahmad não havia entregue o caderno de seu amigo, mas conseguiu fazer o dever de casa dele e, ainda, deixou uma flor dentre as folhas em um momento posterior da trama. O mestre, ao abrir o caderno, avista a planta e agradece o gesto. Na cena, também se pode observar a movimentação de troca de mochilas e de organização de outros alunos.

Muito bem, bom menino. (Professor a Mohammad Reza Nematzadeh em *Onde fica a casa do meu amigo?*, aos 77min).

A flor traz uma mensagem de esperança em uma sociedade que tenta se reorganizar diante de tradições rígidas e impiedosas. Ao mesmo tempo, o filme acaba com música e sem o barulho do vento, com um bonito desfecho, afirmando mais uma vez, assim, a existência de algo belo na cultura, na natureza e nos caminhos do Irã.

4.2 Análise do filme *3 faces*

Título: *3 faces*

Título Original: *Se rokh*

Ano: 2019

País: Irã

Gênero: drama

Duração: 100 minutos

Ficha Técnica

Direção e roteiro: Jafar Panahi, Nader Saeivar

Fotografia: Amin Jafari; colorido/NTSC/região aberta/*widescreen*

Elenco: Behnaz Jafari, Jafar Panahi, Marziyeh Rezaei

Áudio: persa

Sinopse: “uma famosa atriz iraniana recebe um vídeo perturbador de uma garota implorando por ajuda para escapar de sua família conservadora. Ela então pede ao seu amigo, o diretor Jafar Panahi, para descobrir se o vídeo é real ou uma manipulação. Juntos, eles seguem o

caminho para a aldeia da menina nas remotas montanhas do Norte, onde as tradições ancestrais continuam a ditar a vida local”. (3 FACES..., 2018).

Prêmios: melhor roteiro, Festival de Cannes, 2019; melhor filme internacional, 2019 Golden Orange Award.

O filme traz em seu nome, de maneira bem explícita, quais seriam as *3 faces* em ascensão perante a opressora e violenta cultura islâmica do Irã: a mulher, a arte e a cultura. Jafar Panahi reafirma seu compromisso, no filme, com a emancipação feminina no Irã.

“A acusação que pesa contra Panahi é de que ele faz propaganda anti-islâmica. Ele tem desafiado as autoridades de seus país, no entanto, ao continuar a filmar e a enviar suas obras para o exterior” (MERTEN, 2019).

A obra gira em torno de três aspectos. O primeiro é a opressão à arte vivida pela aspirante à atriz, que tem um sonho impossível em um vilarejo remoto: estudar e trabalhar com algo que não é necessariamente “útil”, segundo a visão instrumental do governo e de uma parte da população. O outro aspecto é a decisão da atriz conhecida, Behnaz, que convence o diretor a empreender essa viagem para desvendar o que aconteceu – é a mulher tomando as rédeas e os rumos da história. Por fim, há uma discussão importante sobre *fakenews*, verdade e mentira.

Também é notória a bestialidade com a qual a figura masculina é mostrada no filme – por meio de homens velhos, os quais foram os donos de regras que retardam o trânsito e atrasam a vida, e até alguns que tratam as mulheres como suas propriedades.

No filme, Panahi enxerga a arte como uma saída e a cultura como a esperança de um povo reprimido por um regime xiita outrora apoiado pelo próprio povo, a mesma população que acreditava estar se protegendo de uma ameaça exterior:

O filme é dele, que mais uma vez dá seu testemunho sobre a sociedade iraniana. Todo esse movimento internacional para que seja libertado é muito forte, mas é necessário que, enquanto isso, Jafar continue produzindo. Sou das que continuam que não podemos prescindir do olhar generoso de Jafar. Mesmo na adversidade, ele faz um cinema solidário, para entender o mundo das pessoas. (JAFARI, 2019).

4.2.1 Análise das cenas mais importantes¹

1) A cena do início, em que a menina envia um vídeo no Whatsapp anunciando o seu suicídio

O próprio diretor acompanha uma atriz (Behnaz) até a fronteira da Turquia para tentar resolver o mistério do desaparecimento de uma garota. Antes de sumir, Marizyeh gravou um vídeo (por intermédio do Whatsapp) dizendo que iria se matar. O filme cria um suspense, pois não há como saber se o suicídio havia sido real, mas a trama dá a entender que a família da moça não permitia que ela seguisse o caminho da arte, obrigando-a a um casamento sem amor, o que poderia motivá-la a tirar a própria vida.

Nessa cena podemos constatar a vulnerabilidade da mulher no núcleo familiar e social do Irã, que não pode decidir sobre a sua própria vida. Isso também ocorre em relação a outros aspectos culturais, mediante a censura e a opressão do regime. Também é possível verificar como a vigilância estabelecida pelo sistema político cerceia a liberdade de expressão no país, o que fica nítido em algumas cenas do filme. Por exemplo, quando uma artista aparece pintando um quadro enclausurada em uma cerca, no fundo do plano. E, também, no momento em que um grupo de três jovens aparece dançando, de forma repetitiva, captado de longe ao fim do plano, dentro de uma casa, na qual enxergamos apenas as silhuetas das moças.

2) A buzina e o futuro

Na cena em questão, vemos dois senhores discutindo sobre qual deles inventou a regra das buzinas, que determinava qual carro teria a maior urgência de passar pela estrada, de acordo com a importância de sua atividade para a vila.

Parece-nos uma metáfora do regime atual e do regime antigo do Irã, já que um dos personagens acredita fielmente nas regras e pensa que as teria criado e o outro tem suas dúvidas e não sabe muito bem quem era o autor das normas. Durante a mudança de regime no Irã, o lado mais religioso e tradicional e o lado ocidental entraram em embate, com a vitória do primeiro. Nessa discussão, o velhinho das regras também leva a melhor.

¹ Não foi possível apontar a exata localização das cenas do filme *3 faces*, pois apenas tivemos acesso à versão original do filme, à qual assistimos em uma sala de cinema.

3) A procura de Behnaz Jafari por um telefone para ligar para sua produtora em Teerã

A falta de comunicação parece ser um paralelo na obra de Kiarostami e Panahi. Nessa cena, a atriz tenta ligar para sua produtora no Irã. Behnaz, desde a sua chegada à vila distante, tentava se comunicar com a sua produtora (já que ela é atriz de um seriado na trama) e informá-la sobre seu atraso. É importante enfatizar que, na vila para onde Jafar e ela tinham ido, não havia sinal de telefone. Portanto, ainda era um grande mistério como a menina teria conseguido enviar um vídeo por meio de uma ferramenta *on-line* logo antes de possivelmente ter cometido suicídio.

Para se comunicar com sua produtora, Behnaz teve de procurar o único telefone fixo da cidade e ligar rapidamente para explicar o fato e dar as boas notícias: a garota, a qual tinha o sonho de ser atriz, não estava morta, e Behnaz estava sã e salva no estúdio, em Teerã, no dia seguinte.

O importante nessa cena é destacar a dificuldade de comunicação, temática coincidente com a do filme de Kiarostami, produzido 32 anos antes, citado neste trabalho. Observe-se que, nesse tempo todo, as tecnologias não se expandiram no interior do Irã, que parece congelado no tempo.

4) O boi empacando a estrada

Um tanto quanto peculiar e engraçada é a cena do boi empacando a estrada. Panahi mostra mais uma vez a figura masculina empacando o caminho da mulher, bloqueando seu trajeto. “É um boi fértil, as vacas cobiçam esse boi, ele dá muitas ninhadas”, disse o fazendeiro. O animal impede a ida da atriz até seu *set* de filmagem, e é necessário esperar a própria vontade dele para seguir o caminho até a capital.

A partir daí, como Said diz em seu livro *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (2007), é importante entender como o homem é visto com tamanha importância e compreender que não podemos interferir nisso. Panahi e a atriz resolvem passar a noite na vila e decidem levar a jovem Marizyeh para seguir seu sonho de se tornar uma grande atriz.

5) As mulheres sabem resolver melhor a situação

A decisão de levar Marizyeh para realizar seu sonho de tornar-se uma grande atriz implica avisar sua família, um tradicional núcleo patriarcal iraniano. Behnaz para em frente à

casa da jovem e chama Panahi para entrar junto com ela, afirmando: “As mulheres sabem resolver melhor a situação”.

Nessa cena, o empoderamento feminino fala bem mais forte – e essa é uma questão muito discutida no país, principalmente entre intelectuais. Os homens são apresentados como submissos e não dão a palavra final, com o objetivo de que as mulheres revelem sua autonomia e seu poder.

6) A cena final do filme

A cena final do filme simboliza de maneira importante o empoderamento das mulheres que não querem se render, ter seus sonhos e objetivos submetidos ao jugo da sociedade. Behnaz e Marizyeh aparecem andando a pé na estrada em sentido contrário às vacas que mugem à procura do boi; elas seguem em direção à liberdade, à paz, à independência, enquanto Panahi deve esperar, devido à regra da buzina, as vacas passarem em direção ao vilarejo antes de conduzir seu carro. O *take* foi extremamente bem escolhido. A menina mais jovem arranca o véu da cabeça, como um sinônimo de liberdade, representando o livramento das opressões que a prendiam, com a sororidade da mulher mais velha. A sociedade é representada pelas vacas dóceis, submissas, que seguem o caminho que lhes é indicado. E aos homens, mesmos os solidários, resta observar esse movimento.

5 HORA DE PARTIR

Por isso, para fugir desse ser falso que me desagrada, parto pela natureza para reencontrar meu ser verdadeiro. (KIAROSTAMI apud BERNARDET, 2004, p. 168).

Este texto não é apenas uma análise de filmes iranianos a partir do trabalho de dois diretores, Jafar Panahi e Abbas Kiarostami, mas também um diálogo com as obras de outros diretores iranianos. É uma reflexão sobre os papéis do cinema e da arte naquele país.

Conclui-se que, a partir de um neorealismo sutil, de natureza delicada, Abbas Kiarostami e Jafar Panahi transparecem de maneira singela a realidade do Irã, a beleza e o sofrimento da população. Utilizam técnicas bem estudadas e as complementam com recursos simples e atores não profissionais para deixar transparecer as esperanças de quem anseia por mudanças e se apega, ao mesmo tempo, às tradições.

As três faces representam a arte como emancipação para o silenciamento imposto pelo regime xiita. É uma saída inteligente contra as imposições de um regime autoritário. É uma denúncia e uma libertação para a repressão sofrida pelas mulheres, uma reafirmação de que são seres inteligentes e capazes de resolver toda e qualquer situação apresentada a elas.

REFERÊNCIAS

3 FACES: ficha técnica completa. Filmow, 2018. Disponível em: <https://filmow.com/3-faces-t254274/ficha-tecnica/>. Acesso em: 9 jun. 2019.

ABBAS Kiarostami (1940–2016). IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0452102/>. Acesso em: 9 jun. 2019.

ABBAS Kiarostami. Adoro cinema. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-11778/>. Acesso em: 9 jun. 2019.

ASSIS, Diego. Abbas Kiarostami faz apelo emocionado por libertação de Panahi. *Portal G1, Pop & Arte*, 2010. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/05/abbas-kiarostami-faz-apelo-emocionado-por-libertacao-de-panahi.html>. Acesso em: 9 jun. 2019.

BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CARMELO, Bruno. Jafar Panahi, o diretor que continua filmando após ser preso e proibido de fazer cinema. *Adoro cinema*, 2019. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-147270/>. Acesso em: 9 jun. 2019.

HART-DAVIS, Adam. *History: the definitive visual guide*. New York: DK Adult, 2007.

JAFAR Panahi – interview on The Circle. [S. l.: s. n.], 2000. 1 vídeo (21min 34s). Produced by EdD Jamsheed Akrami. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QsqZbf3or68>. Acesso em: 9 jun. 2019.

JAFAR Panahi, filmmaker. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (1min 8s). Publicado pelo canal We support Iran Deal. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OIOF6wKAx8>. Acesso em: 9 jun. 2019.

JAFAR Panahi. IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0070159/>. Acesso em: 9 jun. 2019.

JAFARI, Behnaz. [Entrevista cedida no] Festival de Cannes. 2019.

KIAROSTAMI, Abbas. *No trabalho*. Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

KIAROSTAMI, Abbas. *Nuvens de algodão*. Veneza: Âyiné, 2018.

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

MERTEN, Luiz Carlos. Em cartaz no Brasil, “3 Faces” é o melhor filme do iraniano Jafar Panahi. *Terra, Cinema*, abr. 2019. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/cinema/em-cartaz-no-brasil-3-faces-e-o-melhor-filme-do-iraniano-jafar-panahi,bd4c8d5d0f855f7fa96396ee7afc915dsok1mual.html>. Acesso em: 9 jun. 2019.

MORICONI, Sérgio. *Correio Braziliense*, Diversão & Arte, p. 3, 16 fev. 2019.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes – conceitos e metodologia(s). In: CONGRESSO SOPCOM, 6., abr. 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 9 jun. 2019.

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

THIS is not a film. Q&A session with filmmakers Jafar Panahi and Mojtaba Mirtahmasb. [S. l.]: Stanford Iranian Studies Program, 2016. 1 vídeo (56min 37s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g0g7ObXoveA>. Acesso em: 9 jun. 2019.

TODD, Drew (ed.). *Jafar Panahi: interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2019.

TORRES, Bolívar. Crítica: Abbas Kiarostami, talentoso na poesia assim como no cinema. *O Globo*, Cultura, 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/critica-abbas-kiarostami-talentoso-na-poesia-assim-como-no-cinema-23245799>. Acesso em: 9 jun. 2019.

TUDO sobre Abbas Kiarostami no Portal G1. *Portal G1*. Disponível em: <https://g1.globo.com/tudo-sobre/abbas-kiarostami/>. Acesso em: 9 jun. 2019.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica*. 5. ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2008.

WIKIPEDIA. *Abbas Kiarostami*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Abbas_Kiarostami. Acesso em: 9 jun. 2019.

WIKIPEDIA. *Jafar Panahi*. 2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jafar_Panahi. Acesso em: 9 jun. 2019.

Filmografia

3 FACES. Direção de Jafar Panahi. 2019. Título original: Se rokh.

ONDE fica a casa do meu amigo? Direção de Abbas Kiarostami. 1987. Título original: Khane-ye doust kodjast?