

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB**  
**INSTITUTO DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS - IREL**

**LIA OLIVEIRA LIMA SERAPIÃO**

Sob orientação do Prof. Dr. Luiz Daniel Jatobá França

**CINEMA, IDENTIDADE E POLÍTICA EXTERNA: ATÉ QUE PONTO A  
REALIDADE DO IRÃ ESTÁ REPRESENTADA NOS FILMES DO  
DIRETOR ASGHAR FARHADI?**

**Brasília**

**2017**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
Instituto de Relações Internacionais - IREL/UnB

**Lia Oliveira Lima Serapião**

Cinema, Identidade e Política Externa: até que ponto a realidade do Irã está representada nos filmes do diretor Asghar Farhadi?

Monografia apresentada como requisito para conclusão da disciplina “Dissertação em Relações Internacionais”, como item opcional de conclusão do Bacharelado em Relações Internacionais da Universidade de Brasília

Orientador: Prof. Dr. Luiz Daniel Jatobá França

Brasília - 2017

Oliveira, Lia.

Cinema, Identidade e Política Externa: até que ponto a realidade do Irã está representada nos filmes do diretor Asghar Farhadi?

74 f

Monografia (Graduação) - Universidade de Brasília, Instituto de Relações Internacionais, 2017.

Orientador: Luiz Daniel Jatobá França

1. Irã 2. Cinema 3. Identidade; 4. Política Externa Iraniana. I. Título. II. Título: Até que ponto a realidade política doméstica do Irã está representada nos filmes do diretor Asghar Farhadi?

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Instituto de Relações Internacionais - IREL/UnB

Lia Oliveira Lima Serapião

## **CINEMA IRANIANO E POLÍTICA EXTERNA**

### **Até que ponto a realidade política doméstica do Irã está representada nos filmes do diretor Asghar Farhadi?**

Monografia apresentada como requisito para conclusão da disciplina “Dissertação em Relações Internacionais”, como item opcional de conclusão do Bacharelado em Relações Internacionais da Universidade de Brasília.

Banca Examinadora

---

Prof. Dr. Rodrigo Pires de Campos

---

Prof. Dr. Thiago Gehre Galvão

---

Prof. Dr. Luiz Daniel Jatobá França

---

Prof. Dr. Fidel Irving Pérez Flores

Brasília - 2017

## DEDICATÓRIA

Dedico ao meu avô, José Francisco de Lima, quem não viveu o bastante para me ver como universitária, mas que está sempre dentro de mim.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a Henrique Quaioti que me abriu a mente em relação ao tema e me ajudou a encontrar a famigerada pergunta de pesquisa.

À minha mãe, Patrícia Lima, quem me ensinou desde pequena a ser e pensar como internacionalista (um pouco persuasiva, às vezes) e me despertou a curiosidade e interesse sobre o complexo universo que é o Oriente Médio.

À minha avó, Helena Lima, que sempre respeitou as minhas ausências frequentes quando estava estudando e nunca me deixou ficar sem Sonhos de Valsa para continuar.

Ao meu pai de coração, Antônio Pedro, quem acompanhou o projeto de perto, sugerindo e contribuindo para que ele melhorasse sempre.

Aos meus amigos, Gustavo Finageiv, Lucas Sousa, Gabriel Neves e Kildery Oliveira, que entenderam quando sacrifiquei algumas noites e alguns bons momentos.

Às minhas amigas, Wanessa Lopes e Letícia Mello, que ouviram todos os dias durante um bom tempo “eu tenho um TCC pra terminar”.

E, *last but not least*, ao meu professor e orientador, Luiz Daniel Jatobá França, que me inspirou durante a minha graduação a quebrar as barreiras da academia para buscar a interdisciplinaridade.

## EPÍGRAFE

پرسیدن عیب نیست، ندانستن عیب است

Aquele que não pergunta não aprende.

(Provérbio persa)

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo explorar as obras cinematográficas do diretor iraniano Asghar Farhadi para analisá-las sob a ótica da construção da identidade nacional a partir da política externa. Como hipótese, assume-se que a realidade política doméstica do Irã não está representada de forma verossímil em seus filmes, cujas premissas envolvem dramas pessoais, quotidianos e domésticos. Para entender o Irã é preciso entender a sua história. Portanto, o primeiro capítulo está dedicado ao quase milenar desenrolar de fatos e processos que resultaram no nascimento da nação iraniana. No entanto, a história do cinema, tanto no Irã quanto no mundo, é extremamente recente, porém intensa; a sétima arte foi capaz de congregiar elementos - cor, movimento, imagem, palavra - das seis anteriores e rapidamente se tornou popular. Hoje, é a mais acessível das artes, tornando-se também porta de entrada para indivíduos que desejam conhecer novas culturas e realidades. A cultura está ligada ao conceito de identidade de forma inerente, assim como identidades estão diretamente ligadas às relações internacionais. É, portanto, impossível se pensar no surgimento dos Estados sem se levar em conta os povos que dão origem às nações. Existir significa interagir, portanto, no momento em que surgem os Estados, surgem também as relações entre eles, fazendo surgir a necessidade de haver política externa. Visto que identidades podem ser construídas de diversas formas, não só através da diplomacia cultural, o cinema de Farhadi serve ao Irã como contrapeso à sua imagem negativa na mídia ocidental, oferecendo humanização e identificação, à comunidade internacional, que, ao momento em que é capaz de se enxergar nos personagens do cineasta, é capaz de compreender melhor o Irã.

**Palavras-chave:** Irã; Cinema Iraniano; Identidade; Política Externa Iraniana.



## ABSTRACT

The present work aims to explore Iranian director Asghar Farhadi's cinematography to analyze it under the optics of national identity construction as from foreign policy. The hypothesis assumes that the domestic political reality in Iran is not represented in a truthful manner in his movies, which have premises that involve personal, everyday, domestic dramas. To understand Iran it is necessary to understand its history. Therefore, the first chapter is dedicated to the almost millenary course of events and processes that precede the birth of the Islamic Republic of Iran. The history of cinema, however, in Iran as in the world, is both recent and intense; the seventh art was able to congregate elements - color, movement, image, words - from the previous arts and quickly became popular. Today it is the most accessible art, also becoming an entryway to individuals who wish to get to know new cultures and realities. Culture is connected to the concept of identity in an inherent way, just as much as identities are directly linked to international relations. Hence, it is impossible to think about the emergence of States without considering the people who originate nations. To exist is to interact; therefore, as States are born, so are relations between them, making it necessary for foreign policy to exist. Considering that identities can be built in several ways, not only cultural diplomacy, Farhadi's cinema is to Iran a counterweight to its negative image in western media, offering humanization and identification to the international community, which becomes able to see themselves in the filmmaker's characters and hence can better understand Iran.

**Key Words:** Iran; Iranian Cinema; Identity; Iranian Foreign Policy.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 - HISTÓRIA DO IRÃ.....	14
I. NASCIMENTO DOS PERSAS .....	14
II. A REVOLUÇÃO DE 1979 E A REPÚBLICA ISLÂMICA DO IRÃ .....	19
III. GUERRA IRÃ - IRAQUE .....	21
IV. PÓS-GUERRA: KHAMENEI, RAFSANJANI, KHATAMI E O EIXO DO MAL ...	22
V. PROGRAMA NUCLEAR E AHMADINEJAD .....	22
CAPÍTULO 2: IDENTIDADE.....	26
I. PERSPECTIVAS SOBRE IDENTIDADE NACIONAL.....	26
II. <i>NATIONAL ROLE CONCEPTION THEORY</i> .....	28
III. IDENTIDADE NACIONAL IRANIANA .....	30
IV. IDENTIDADE NACIONAL E O NASCIMENTO DE ESTADOS .....	32
CAPÍTULO 3: POLÍTICA EXTERNA IRANIANA .....	36
I. PANORAMA HISTÓRICO .....	36
II. EXPORTANDO A REVOLUÇÃO .....	38
III. ROUHANI E O FUTURO .....	39
IV. SANÇÕES .....	41
V. GUERRA FRIA COM A ARÁBIA SAUDITA .....	42
VI. DIPLOMACIA CULTURAL .....	43
I. O SURGIMENTO DO CINEMA NO IRÃ .....	46
II. CINEMA PÓS REVOLUÇÃO .....	51
III. ASGHAR FARHADI .....	55
IV. O DIRETOR COMO INTELECTUAL.....	63

<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>68</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>70</b>
<b>FILMOGRAFIA.....</b>	<b>73</b>

## INTRODUÇÃO

Quando se pensa no Irã de hoje, com questões nucleares e sanções econômicas sendo intensamente noticiadas, é longínqua a ligação que se faz com a Pérsia. Quando se faz, porém, pensa-se de tapetes a poemas, estabelecendo o elo entre artes visuais e narrativa literária. Tendo em vista o conceito de *gestalt*, em que o todo é maior do que a soma das partes, é possível considerar que a fusão de literatura e das artes criou o cinema; a narrativa deu movimento e voz às artes, criando algo maior do que a soma.

Embora lembrado constantemente por fazer parte do “Eixo do Mal” ou pela opressão em que viveria sua população, o Irã permanece ainda um mistério aos olhos ocidentais. É difícil compreender porque uma monarquia moderna e apoiada por potências como Estados Unidos e Reino Unido foi derrubada e substituída por uma República Islâmica com valores e costumes fundamentalistas. Declarando-se anti-imperialista, o Irã se isolou no sistema internacional, principalmente ao levar a cabo o seu programa nuclear, causador de diversas sanções econômicas que impedem o bem-estar social do país.

Apesar de tudo, mesmo na adversidade, o Irã é capaz de produzir cultura. Quando invadido por árabes que introduziram a religião islâmica, a cultura persa se manteve firme e, inclusive, exportou para outros territórios a sua versão da religião, inclusive para o Império Otomano. Neste sentido, é compreensível que no contexto atual o cinema iraniano seja premiado até mesmo quando os Estados Unidos impediram a entrada de iranianos no país.

A identidade iraniana é, portanto, orgulhosa de sua singularidade; mesmo que resulte em isolamento político e econômico, é importante para o Irã manter a sua cultura intocada por fatores externos, principalmente ocidentais. Assim, a sua política externa está construída visando à exportação de seus valores, principalmente os da Revolução Islâmica de 1979. Nos momentos em que se sente ameaçado, entretanto, o Estado se mantém na defensiva, por vezes de forma agressiva, procurando sempre manter a sua identidade imaculada.

É importante lembrar-se do Acordo Nuclear estabelecido em 2015, após 23 meses de tentativas. Após negociações em Viena, Áustria, junto aos Estados Unidos, Alemanha, Reino Unido, China, França e Rússia, o Irã aceitou acordo para limitar as atividades de seu Programa

Nuclear para que sanções econômicas internacionais fossem retiradas. Ainda que isto fosse em contra a ideologia do Irã, a população concordou, pois as sanções a atingia diretamente. O sistema internacional considerou o feito como um avanço significativo entre a relação do Irã com o Ocidente, porém não chega a ser uma declaração de paz da parte dos Estados Unidos. Os vizinhos Israel e Arábia Saudita, no entanto, foram obrigados a aceitar o Acordo sem interferir. Pode-se inferir, portanto, que antes da eleição de Donald Trump nos Estados Unidos, o Irã caminhava em direção a menor isolamento perante o sistema internacional, culminando, apesar das restrições, à maior aceitação da república islâmica.

Para melhor análise da pergunta proposta, este trabalho foi dividido em 4 capítulos, abrangendo a história do Irã, o conceito de identidade e sua perspectiva teórica, utilizando a *national role conception theory*, a política externa do Irã, e, finalmente, o cinema iraniano e o diretor Asghar Farhadi, escolhido pelo seu reconhecimento diante do sistema internacional.

O primeiro capítulo, com proposta de contextualizar o Irã em questões de espaço e tempo, irá tratar da vasta história do Irã, desde a formação do Império Aquemênida até as consequências da Revolução Islâmica de 1979. A história mostra motivos para o sentimento de distanciamento existente no Irã em relação aos seus vizinhos, bem como a sua resistência em enxergar grandes potências como nações amigas. A invasão dos árabes muçulmanos é um dos mais significantes eventos na história do Irã; a adoção de outra religião – embora futuramente o Irã fosse se distanciar novamente ao escolher ser xiita, e não sunita – trouxe mudanças no idioma persa, no sistema político e na identidade iraniana. Este período, apesar das mudanças, viu a Idade de Ouro Islâmica, em que artistas, intelectuais e cientistas iranianos foram de grande destaque. O Irã viu a seu tamanho, sua estabilidade e sua influência caírem até por volta dos anos 1950, período em que, apesar da monarquia autocrática, contou com o apoio de potências como Estados Unidos e Reino Unido. A insatisfação devido às interferências do Ocidente cresceram tanto que levaram à Revolução Iraniana, quando o país se tornou uma república islâmica em 1979, se opondo à influência estrangeira, à perda de valores muçulmanos e ao Xá.

O segundo capítulo procura analisar o conceito de identidade nacional, relacionando-o com política externa e, sobretudo, com o papel que intelectuais, mais especificamente o diretor de cinema, tem na construção de tal identidade. O cinema no Irã exerce importante papel na construção da identidade nacional para o sistema internacional; isto é, é através do cinema que

outros países tem a oportunidade de conhecer outro Irã, diferente daquele retratado na mídia ocidental. Apesar de sanções econômicas e isolamento político, o cinema iraniano é premiado em todo o mundo, principalmente por meios ocidentais. Com aporte teórico da *national role conception theory*, é possível oferecer explicações para mudanças em política externa e interna de acordo com a imagem que um Estado constrói de si. Assim, a partir da perspectiva construída pelo cinema iraniano exportado, é possível perceber a tentativa de se afastar da construção previamente existente, elaborada pelo sistema internacional em si.

Neste sentido, o terceiro capítulo fornece conteúdo e análise sobre a política externa do Irã. Entende-se que o Irã adota comportamento pendular, em que Por um lado, o Irã se esforça ao máximo para permanecer leal a seus princípios ideológicos revolucionários; por outro, como membro da comunidade internacional, precisa aderir à atual ordem mundial. Além disso, discute-se também diplomacia cultural, seu histórico, seus impactos e como o Irã a adota, principalmente em relação ao cinema. No universo cinematográfico, o Irã exerce grande influência, principalmente após o sucesso do diretor Asghar Farhadi, que, entre múltiplos méritos, ganhou o Prêmio Oscar por Melhor Filme Estrangeiro em 2017 e faz parte do júri do Festival de Cinema de Berlim. Estes fatos, de maneira geral, se opõem à perspectiva anti-imperialista do Irã e às tentativas de isolar a república islâmica do restante do sistema internacional pelo Ocidente.

O quarto e último capítulo relata a história do cinema no Irã, desde suas origens no começo do século XX até os últimos prêmios conquistados por Asghar Farhadi. Além disso, a obra de tal diretor é também ressaltada, bem como a sua importância e influência tanto para os cinemas iraniano e mundial, quanto para o Irã como um todo, principalmente para a política externa iraniana.

# CAPÍTULO 1 - HISTÓRIA DO IRÃ<sup>1</sup>

## I. NASCIMENTO DOS PERSAS

Estudos arqueológicos mostram evidências de o território hoje pertencente ao Irã ter sido povoado já no Período Paleolítico, entre 800 mil e 200 mil a.C. Durante o 2o milênio a.C, tribos proto-iranianas se dispersaram pelo território, se unindo às tribos já existentes e em 625, o Irã foi unificado sob autoridade dos Medos. Em 550 a.C, Ciro, o Grande, fundou a dinastia dos Aquemênidas, maior império da história até então, se estendendo de onde é hoje a Macedônia até o vale do rio Indo, no atual Paquistão, incluindo, além do Irã, partes de países como Azerbaijão, Armênia, Geórgia, Turquia, Grécia, Bulgária, Iraque, Síria, Líbano, Jordânia, Israel, Palestina, Egito, Líbia, Kuwait, Arábia Saudita, Emirados Árabes Unidos, Omã e Afeganistão. A capital era Persépolis, patrimônio cultural da UNESCO desde 1979 (UNESCO).

Na historiografia grega, o Império Aquemênida era o maior inimigo. Em 334 a.C, Alexandre, o Grande, invadiu o império e derrubou o imperador, colocando o Irã sob o controle do Império Selêucida, estado helenista. Após as Guerras Romano-Persas, o Império Sassânida, vizinho dos Bizantinos, substituiu o Selêucida, ambos representando os maiores impérios do mundo então. O Império Sassânida é considerado como o período de maior influência do Irã, pois contribuiu para a evolução da arte romana e medieval tanto na Europa quanto na África e na Ásia.

As guerras frequentes entre os sassânidas e os bizantinos, principalmente a guerra de 602 a 628 d.C, bem como os conflitos sociais dentro do império, abriram as portas para a entrada dos árabes. Invadido pelo Califado Rashidun, o Irã só veio a ser comandado pelos Califados Omíada e Abássida. A Islamização do Irã não foi um processo fácil; a religião foi inicialmente rejeitada, considerando-se que a maior parte da população exercia a religião Zoroastra (Lewis, 2001). A primeira transformação que o Califado Omíada tentou impor ao Irã foi o uso da língua árabe no lugar da persa, processo que acabou sendo abandonado pelos Abássidas, que se contentaram com

---

<sup>1</sup> As obras utilizadas para o embasamento histórico deste capítulos foram *The Iranians*, de Lewis, 2001 e *Cambridge History of Iran, Volume 7*, de Avery, Hambly e Melville, 1991.

o pagamento de impostos dos *dhimmis*, pessoas não-muçulmanas, após a tentativa falida de inserção do idioma.

Na medida em que a religião foi sendo aceita, porém, a influência da cultura árabe se expandiu pelo Irã, ainda que a língua continuasse a mesma - com o alfabeto árabe, agora. Logo, iranianos que se convertessem ao Islã obtinham mais vantagens, como mais terras para os fazendeiros e impostos mais baixos. Mesmo assim, houve o fenômeno da *persianização*, uma forma de assimilar a cultura nova ao invés de usá-la como substituição da antiga, contribuindo para o movimento denominado *Shu'ubiyya* (Avery, Hambly e Melville, 1991) que rejeitava o tratamento privilegiado de que gozavam indivíduos de etnia árabe.

A permanência do elemento persa foi tão forte diante do árabe que, quando o Islã chegou a lugares como a Turquia, diz-se que foi o islã iraniano e não o árabe que lhes foi apresentado. Como exemplo, os novos califados adotaram práticas administrativas dos Sassânidas e a arte e arquitetura árabes foram transformadas a partir do contato com a Pérsia.

“O Irã foi de fato Islamizado, porém não Arabizado. Persas permaneceram persas. E depois de um intervalo de silêncio, o Irã renasceu como um elemento separado, diferente e distinto dentro do Islã, eventualmente adicionando um novo elemento ao próprio Islã. Culturalmente, poeticamente e, de forma notável, religiosamente, a contribuição iraniana para a nova civilização Islâmica é de imensa importância. O trabalho de iranianos pode ser vista em todos os campos da cultura, incluindo poesia Árabe, onde poetas de origem iraniana escrevendo em árabe fizeram contribuição significativa. Neste sentido, o Islã iraniano é um desdobramento do próprio Islã, um novo Islã por vezes denominado Islam-i Ajam. Foi este Islã persa, no lugar do Islã árabe original, que foi levado a novas áreas e novos povos: aos Turcos, primeiramente na Ásia Central e logo no Oriente Médio, no país que veio a se tornar a Turquia, e é claro, à Índia. Os turcos otomanos levaram uma forma da civilização iraniana às paredes de Viena.” (Lewis, 2001)

Culturalmente, o Irã sempre se destacou nos âmbitos da literatura, filosofia e medicina, sendo a arte elemento essencial no cotidiano. Chegando ao seu ápice nos séculos 10 e 11, a Era de Ouro do Islã foi constituída tanto por árabes quanto por persas. A língua persa era usada, assim como a árabe, para textos científicos, filosóficos, históricos, músicos, teológicos e



médicos. O poeta iraniano Ferdowsi escreveu nesta época e é visto até hoje como a figura mais importante da literatura persa.

Após séculos de invasões e migrações, o Irã foi unificado e se tornou Estado independente em 1501 sob a dinastia Safávida, que tomou uma das decisões mais importantes para a história da região: tornou o Irã xiita. A conversão se deu por diversos motivos: devido à recente unificação, era preciso criar motivos para que a população se identificasse ao novo Estado, sendo a ele e às suas instituições fiel. Neste sentido, diferenciar-se dos vizinhos seria uma forma de inspirar nacionalismo nos habitantes, principalmente após longas guerras e disputas territoriais com o Império Otomano. Dessa forma, o Irã se tornava, além de único, mais independente, pois não precisaria seguir os califados e reinos ao seu redor.

O processo, além de declarar o Xiismo como religião nacional, destruiu mesquitas e túmulos de sunitas e perseguiu praticantes de outras manifestações da fé. O Xá Ismail I, fundador da dinastia, estabeleceu um feriado no 26 de Dhu al-Hijjah, último mês do calendário islâmico, considerado sagrado em função da peregrinação a Meca, celebrando o assassinato do Califa Umar, figura importante para os Sunitas. Além disso, xiitas habitantes nos impérios vizinhos foram convidados a emigrar ao Irã.

O império entrou em decadência a partir de 1666 d.C, quando se encontrou sem dinheiro e sendo invadido por todos os lados constantemente, e em 1722 d.C, o exército afegão tomou o controle e Mahmud Hotak se tornou o Rei da Pérsia pelos 3 anos seguintes. A Rússia e o Império Otomano se aproveitaram da instabilidade na região e dividiram o território entre si pelo Tratado de Constantinopla de 1724 d.C. Nader Xá Afshar, de origem turca, fundou então a dinastia dos Afsharidas. Após a sua morte, a dinastia rapidamente foi substituída por Karim Khan, da dinastia Zand. Este, porém, foi assassinado por Mohammad Khan Cajar, que trouxe, após consolidar sua permanência no poder, estabilidade à região.

Durante os séculos seguintes, o Irã viu suas fronteiras serem reduzidas devido ao crescimento do Império Russo, perdendo, após as Guerras Russo-Persas de 1804 a 1813 e 1826 a 1828, territórios como Armênia, Geórgia e Azerbaijão.

A esta altura, o Irã exercia comércio com as potências imperialistas da época, principalmente com o Reino Unido. Entre 1872 e 1905, o então Xá Naser al-Din foi forçado a

cessar parte do comércio com os britânicos, principalmente de Tabaco, após protestos da parte da população em relação às concessões exageradas, levando à Revolução Constitucional Iraniana. Em 1906, ainda durante os protestos, a primeira Constituição Iraniana e o primeiro parlamento nacional foram constituídos, reconhecendo, além da religião Islâmica, três religiões minoritárias: Cristianismo, Judaísmo e Zoroastrismo.

Em 1911, Mohammad Ali Xá Cajar, dissolveu o parlamento e a constituição, porém foi forçado a abdicar. Com o argumento de querer recuperar a ordem, o exército russo ocupou a região norte do Irã, continuando no país até a eclosão da Primeira Guerra Mundial, quando o Reino Unido ocupou a região e só se retirou em 1921. Ainda que tenha declarado neutralidade, o Irã foi palco de batalhas da Primeira Guerra, principalmente após a invasão otomana no nordeste do país.

Apoiados pelos britânicos, os militares da Brigada Persa Cossaca executaram um golpe militar e tiraram a dinastia Cajar do poder, substituindo-a por Reza Khan, que logo se tornou o Primeiro Ministro do Irã. Em 1925, porém, Reza Khan instalou a monarquia e fundou a dinastia Pahlavi, tornando-se Reza Xá. Para os iranianos, o Irã era conhecido pelo nome Irã há séculos, enquanto o nome Pérsia era usado pelo Ocidente. Em 1935, Reza Xá pediu à Liga das Nações para que utilizassem o nome Irã e o adjetivo iraniano/a ao se dirigir à população. Muitas das políticas modernizadoras (IBP, 2011) - ou “ocidentalizantes” - de Reza Xá foram mal recebidas pela população, principalmente pelo clérigo, como mesquitas com cadeiras, mulheres sem véu e educação mista, com homens e mulheres nas mesmas salas de aula. Protestos e insatisfações, porém, foram rapidamente reprimidos, inclusive com assassinatos de opositores.

Durante a Segunda Guerra Mundial, o Irã mais uma vez se declarou neutro porém, mais uma vez, foi invadido pelo Reino Unido e pela União Soviética. Por ter mantido anteriormente relações comerciais com a Alemanha, principalmente para desestimular o monopólio britânico na região, o Irã foi acusado pelas duas potências invasoras de ser pró-Alemanha Nazista durante o conflito. Assim, atravessando o Corredor Persa, os Estados Unidos e o Reino Unido conseguiam fornecer armas e instrumentos bélicos à União Soviética através do Azerbaijão, movimento que foi intensificado após a Operação Barbarossa.

Durante a ocupação, em 1941, Reza Xá foi convidado pelos britânicos a abdicar do trono. Quando seu filho, o jovem Mohammad-Reza Xá assumiu, havia esperança de que o Irã se tornasse uma monarquia constitucional, pois, talvez devido à sua inexperiência como líder, ele permitiu que o parlamento tivesse poder de decisão maior do que a Constituição previa. Eleições para primeiro ministro eram instáveis devido à corrupção excessiva, sendo consideradas ilegítimas. Entre 1947 e 1951, seis diferentes primeiros ministros assumiram e caíram. Em 1951, Mohammed Mosadeqq, o então Primeiro Ministro, permitiu, apoiado pelo parlamento, a nacionalização das indústrias petrolíferas britânicas que atuavam no Irã, o que levou a sanções econômicas por parte do Reino Unido. Mosadeqq foi tirado do poder em 1952, mas logo voltou devido a protestos da população em sua defesa e, para surpresa de todos, exilou o Xá no ano seguinte após uma tentativa de golpe militar da Guarda Imperial.

O General aposentado Fazlollah Zahedi, liderou o golpe de Estado organizado pelos Estados Unidos e com apoio do MI6 do Reino Unido se deu, então, no dia 19 de agosto de 1953. Propagandas contra Mosadeqq foram previamente difundidas entre a população para que quando ele fosse preso e julgado por traição não houvesse apelo popular em sua defesa como outrora. A partir de então, Mohammed-Reza Xá passou a governar o Irã a partir de apoio e mando dos Estados Unidos. Em 1957, o Irã passou a fazer parte do Pacto de Bagdá, recebendo auxílio econômico e militar dos americanos.

Em 1961, o processo que ficou conhecido como Revolução Branca do Xá procurou modernizar o país nos setores econômico, social, agrário e administrativo, tendo como prioridade a reforma agrária e como motor as reservas de petróleo iranianas. Entretanto, o projeto não rendeu muitos frutos além de liberalizar a economia nacional, provocando rejeição dos setores mais religiosos e conservadores da população. Em junho de 1963, houve dias de protestos das camadas insatisfeitas nas ruas, principalmente em Teerã; dentre os manifestantes, estava Ruhollah Khomeini, que foi aprisionado e, no ano seguinte exilado, por discursos que atacavam o Xá.

Com a crescente insatisfação do povo, a Organização de Inteligência e Segurança Nacional - SAVAK (do persa *Sazeman-e Ettela'at va Amniyat-e Keshvar*) se tornava mais violenta. Cerca de 100 prisioneiros políticos foram assassinados pela SAVAK até antes de 1979,

além das centenas de torturados. A voz do clérigo, ainda liderado por Khomeini no exílio, se tornava cada vez mais ouvida.

## II. A REVOLUÇÃO DE 1979 E A REPÚBLICA ISLÂMICA DO IRÃ

Ruhollah Khomeini nasceu em 1902 e se tornou um *marja*, homem digno de ser imitado no Xiismo, e um *faqih*, especialista em leis islâmicas. Escreveu mais de 40 livros e passou mais de 15 anos exilado por conta de suas opiniões contra o Xá. Tornou-se adepto da teoria *vilayat-e faqih*, teoria xiita que acredita que o líder do governo de um país deve ter profundo conhecimento acerca dos ensinamentos divinos e capacidade de supervisionar e resolver os problemas da comunidade. Quando exilado, Khomeini viveu na Turquia, no Iraque e na França, onde dava entrevistas internacionais e publicava material contra o Xá e a favor de um governo islâmico (Kurzman, 2004).

Há pesquisadores que acreditam que a Revolução Iraniana não foi apenas um embate da modernidade e a tradição, mas uma tentativa de acomodar a modernidade dentro da identidade e cultura islâmica. Além disso, a Revolução mostra, como acontecia desde os primórdios da história do Irã, a vontade de permanecer essencialmente Irã, e não se deixar levar pelas culturas dominantes; no caso, o Ocidente (Kurzman, 2004).

Manifestações contra o Xá já aconteciam há décadas, porém a campanha de resistência civil com elementos seculares e religiosos começou em outubro de 1977, intensificando-se no ano seguinte com greves que paralisaram o país inteiro. Em janeiro de 1979, o Xá saiu do Irã para se exilar como o último monarca persa, deixando o governo nas mãos do Primeiro Ministro. Khomeini foi convidado a voltar para o Irã, e foi recebido por cerca de cinco milhões de indivíduos em Teerã (BBC, 2005). Grupos armados que apoiavam a Revolução conseguiram vencer o exército leal ao Xá, fazendo colapsar de vez a monarquia e o antigo regime. No dia 1o de abril de 1979, o Irã escolheu, através de um referendo nacional, se tornar uma república teocrática onde, em dezembro do mesmo ano, Khomeini foi declarado Aiatolá, Líder Supremo.

A Revolução Iraniana surpreendeu o mundo. Fatores que comumente levam a revoluções, como haver perdido uma guerra, crise financeira, forças armadas em conflito ou revoltas camponesas, não estavam presentes no contexto do país, que usufruía de prosperidade econômica e bom relacionamento com as grandes potências do Ocidente (Dufour, 2004). Foi, relativamente, não-violenta e buscou substituir a monarquia apoiada pelos Estados Unidos por uma teocracia autoritária nacionalista. Com a queda do Xá, caía também o elemento que mantinha as facções - religiosos fundamentalistas, comunistas, liberais - da Revolução unidas: a insatisfação com o antigo regime. Assim, o maior desses setores, os islâmicos fundamentalistas, conseguiu conjugar maior apoio, esmagando movimentos opostos após o referendo.

O primeiro-ministro Shapour Bakhtiar, escolhido pelo Xá, decidiu por apoiar Khomeini e continuar na sua posição, porém foi logo visto como traidor e apoiador do antigo regime e substituído por Mehdi Bazargan. Este, por sua vez, deixou o posto após a crise dos reféns em Teerã, sendo então substituído por Mohammad-Ali Rajai. Entre o estouro da revolução em fevereiro de 1979 e outubro de 1981, a posição de primeiro ministro da nova República Islâmica foi ocupada por 6 homens diferentes, até Mir-Hossein Mousavi Khameneh, que ficou até 1989.

Em novembro de 1979, o Xá, que estava nos Estados Unidos, ainda não havia sido extraditado de volta ao Irã para ser julgado. Insatisfeitos, um grupo de estudantes iranianos invadiu a Embaixada Americana em Teerã e aprisionou 52 cidadãos americanos, entre diplomatas e civis. O então presidente americano Jimmy Carter julgou a situação como terrorista e afirmou que seu país não cederia a esse tipo de chantagem (SIPIB, 2011). A incapacidade de Carter diante a crise, tanto diplomaticamente, em relação à negociação de libertação dos reféns, quanto estrategicamente, quando uma operação militar em abril de 1980 falhou em resgatar os americanos, foi um dos motivos de ter perdido as eleições para Ronald Reagan. Seis diplomatas americanos conseguiram fugir com a ajuda do exército canadense. O restante dos reféns conseguiu ser libertados em janeiro de 1981 a partir dos Acordos de Argel. No documento (Algiers Accords, 1981) destaca-se a anuência dos Estados Unidos concordavam em não intervir no Irã, seja militarmente, seja politicamente, e em suspender o congelamento de ativos iranianos e as sanções comerciais contra o Irã.

Se nos Estados Unidos a crise dos reféns foi vista como um fracasso de Jimmy Carter, no Irã foi vista como um sucesso para o Aiatolá Khomeini. Por outro lado, o Irã perdeu apoio no

plano internacional durante a guerra com o Iraque, que havia começado no ano anterior à libertação dos reféns. Após a crise dos reféns, a mídia americana construiu imagem extremamente negativa do Irã, construindo-os como terroristas sem valores ocidentais, algo inaceitável para os Estados Unidos, principalmente àquela época.

### **III. GUERRA IRÃ - IRAQUE**

Em setembro de 1980, o Iraque invadiu a província oeste do Irã, Khuzistão, região de maioria étnica árabe. Saddam Hussein se aproveitou da Revolução Iraniana, acreditando que o Irã estaria vulnerável e prestes a eclodir em guerra civil, para tomar de volta a província que o Iraque acreditava ser sua. O Irã, porém, retaliou com força e por volta de junho de 1982 havia recuperado todo o território perdido. No entanto, o conflito se estendeu até 1988, período em que o Irã ficou na ofensiva.

Por conta da crise dos reféns, o país havia sido exposto de forma bastante negativa pela mídia americana e, logo, pelo resto do Sistema Internacional. Ainda que diversos países tenham vendido armas para ambas nações em guerra, a declaração formal dava vantagem ao Iraque; entre os países que declararam o seu apoio ao Irã estavam a Coreia do Norte e a Síria, que foi vista então como traidora da irmandade árabe (Avery, Hambly e Melville, 1991).

A guerra acabou em 1988 com a Resolução 598 do Conselho de Segurança das Nações Unidas, que decretava cessar-fogo imediato entre Irã e Iraque, além da libertação dos prisioneiros de guerra e o regresso às fronteiras anteriores ao conflito. Além dos milhões de mortos e mártires que lutaram em ambos lados e a construção de mártires que ajudaram a sustentar o novo regime pós-Revolução no Irã, a guerra não teve consequências; nenhum lado ganhou e as fronteiras voltaram a ser o que eram antes.

#### **IV. PÓS-GUERRA: KHAMENEI, RAFSANJANI, KHATAMI E O EIXO DO MAL**

No dia 3 de junho de 1989, Aiatolá Khomeini morreu aos 86 anos devido a uma série de ataques cardíacos. Dois meses depois, período em que o Irã esteve de luto, foi escolhido como novo Líder Supremo o então presidente Aiatolá Ali Khamenei, que foi substituído por Akbar Rafsanjani. (BBC News)

Durante a invasão iraquiana ao Kuaite, em 1990, o Irã permaneceu neutro. Ainda que tivesse recentemente saído da guerra com o Iraque, o ressentimento com o Kuaite, vizinho que não o apoiou, e com os Estados Unidos, que apoiava a pequena monarquia do Golfo, era maior que a inimizade entre os dois. No mesmo ano, Irã e Iraque restabeleceram os seus laços diplomáticos.

Os anos 1990 foram de relativa estabilidade no Irã, salvo acusações americanas de envolvimento com terrorismo e consequentes sanções que, do ponto de vista iraniano, eram infundadas. Em maio de 1997, Mohammad Khatami ganhou a eleição presidencial com 70% dos votos, vencendo a oposição conservadora que havia estado no poder até então e sendo reeleito em junho de 2001.

Em 2002, o ex-presidente americano George Bush declarou o Irã parte do “Eixo do Mal” junto ao Iraque e à Coreia do Norte, avisando sobre a proliferação de mísseis de longo alcance que supostamente estariam sendo desenvolvidos nestes Estados. Tanto conservadores quanto reformistas rejeitaram o discurso, considerando-o fora da realidade e ofensivo, porém não foi suficiente para impedir a Guerra ao Terror.

#### **V. PROGRAMA NUCLEAR E AHMADINEJAD**

Em setembro de 2002, técnicos e cientistas russos começaram a construção do primeiro reator nuclear no Irã na região de Bushehr (BBC, 2003), em despeito às objeções dos Estados Unidos, dando início às tensões relacionadas com o programa nuclear iraniano. Após exigências da Agência Internacional de Energia Atômica - AIEA, em novembro de 2003 o Irã afirmou que

iria suspender seu programa de enriquecimento de urânio e que iria permitir inspeções mais duras de seus reatores. A AIEA concluiu que não havia evidências de um programa bélico.

Em novembro de 2004, em decorrência das tensões com o Ocidente, a bancada conservadora voltou a ter controle nas eleições parlamentares. Milhares de candidatos reformistas foram, conseqüentemente, desqualificados pela linha dura do chamado Conselho dos Guardiães, sistema que garante que as leis aprovadas pelo parlamento estejam de acordo com a Constituição iraniana e com a *sharia*. Em junho do ano seguinte, Mahmoud Ahmadinejad, anterior prefeito ultraconservador de Teerã, ganhou as eleições presidenciais, vencendo Rafsanjani. Ahmadinejad é uma das figuras políticas mais polêmicas de tempos recentes, tanto no âmbito doméstico quanto no sistema internacional. Além da hostilidade com países que ele considerava inimigos, particularmente Estados Unidos, Reino Unido, Israel e Arábia Saudita, foi criticado no Irã pelas suas políticas econômicas e desrespeito aos direitos humanos. Quando foi reeleito em 2009, ocorreram amplos protestos no Irã e crítica internacional significativa.

O presidente eleito interrompeu os avanços que havia se tentado fazer em relação ao programa nuclear iraniano e, em setembro de 2005, assumiu ter retomado a conversão de urânio na usina de Isfahan insistindo que os objetivos eram pacíficos e científicos. No entanto, a AIEA julgou o Irã como violador do Tratado da Não-Proliferação, levando a questão ao Conselho de Segurança da ONU, que impôs sanções econômicas pesadas. Em fevereiro de 2007, o Irã não cumpriu o prazo para suspender o enriquecimento de urânio, colocando-se sujeito a novas sanções. Na defensiva, Ahmadinejad anunciou planos de produzir carros que funcionariam com gás, e não petróleo, combustível que estava sendo racionado por conta das sanções internacionais.

Em novembro de 2009, Turquia e Brasil, Estados membros não permanentes do Conselho de Segurança da ONU, perceberam a dificuldade da negociação, oferecendo-se, então, para agirem como mediadores. Assim, propuseram que o Irã deveria aceitar as condições da AIEA e que o fosse realizado o enriquecimento de urânio iraniano a menos de 20% na Turquia. Segundo Celso Amorim, ministro das Relações Exteriores na época, tanto o Brasil quanto a Turquia acreditaram que este acordo poderia pôr um fim às sanções advindas do Ocidente.



O episódio foi considerado vitória diplomática tanto para Ahmadinejad como para o presidente brasileiro, Luiz Inácio Lula da Silva. Em troca do apoio ao seu programa nuclear, o Irã prometeu apoiar o Brasil para que este se tornasse membro permanente do Conselho de Segurança. Por outro lado, o Brasil mostrou a sua capacidade de agir como moderador em negociações de grande peso para a agenda do sistema internacional então.

Em novembro de 2011, o AIEA afirmou, no entanto, que o Irã estava mais uma vez trabalhando em pesquisas nucleares, dessa vez com objetivos bélicos. O país se defendeu e declarou que a acusação vinha carregada de fins políticos e, após novas sanções do Reino Unido, manifestantes atacaram a Embaixada Britânica em Teerã. No ano seguinte, a União Europeia e os Estados Unidos se somaram às sanções adicionais, desta vez restringindo exportações de petróleo e impedindo o Banco Central do Irã de realizar transações internacionais.

Durante anos, reuniões do Irã com o Conselho de Segurança da ONU não levaram a lugar algum. Em junho de 2013, quando o reformista Hassan Rouhani ganhou as eleições presidenciais no Irã com 50% dos votos, acordos começam a ser negociados. A partir de novembro, o Plano de Ação Conjunta significou que o Irã concordava em congelar o enriquecimento de urânio com pureza acima de 5% (Tehran Times, 2015). Foi prometido também que não seriam construídas novas centrífugas de urânio no Irã e que alguns reatores existentes seriam abandonados. Em troca, as sanções econômicas relacionadas à repatriação das receitas de venda de petróleo iraniano seriam levantadas, enquanto as sanções bancárias e financeiras permaneceriam ativas. Além disso, a AIEA estaria autorizada a investigar o passado do programa nuclear iraniano, com o objetivo de confirmar o seu caráter não bélico. Em 2016, a maior parte das sanções econômicas impostas pelos Estados Unidos devido ao programa nuclear foram levantadas.

Os efeitos da suspensão das sanções serão diversos na economia iraniana e internacional, particularmente no setor de energia; o Irã tem cerca de 10% das reservas de petróleo do mundo e 18% das reservas de gás natural. Levará tempo também para o Estado se adaptar às novas tecnologias que antes eram impedidas de fazerem parte do cotidiano da população, principalmente no que tange ações e atividades bancárias. Além disso, o mercado iraniano tem tamanho considerável, o que cria um novo corpo de consumo para as economias de outros Estados, especialmente ao se considerar a grande parcela de jovens no Irã, que preza por obter

produtos ocidentais, desde bens de consumo até fontes de entretenimento, como música, internet, cultura popular e, sobretudo, cinema.

Apesar de sua história recente complexa, a nação iraniana se mantém otimista, mesmo quando a mídia ocidental a retrata como uma das piores realidades domésticas existentes. Hoje o Irã é capaz de se expressar para a comunidade internacional principalmente através de seu cinema, podendo recuperar traços dos tempos de ouro em que a Pérsia era referência em termos de cultura e arte no geral. Assim, o Irã é capaz de fazer uso de sua influência no cinema e nas artes atuais para construir uma imagem que o defina melhor do que a sua política externa.

O contato com o cinema de Asghar Farhadi, especificamente, por seu caráter realista com temas domésticos e comuns, é capaz de mostrar outro lado, outra faceta do Irã contemporâneo, diferente de estereótipos e imagens previamente concebidas. Devido ao seu reconhecimento e seu renome pelos críticos, portanto, Farhadi torna-se representante de um povo cuja voz é abafada pela política interna e externa e pelas sanções econômicas impostas pelo Ocidente.

## **CAPÍTULO 2: IDENTIDADE**

### **I. PERSPECTIVAS SOBRE IDENTIDADE NACIONAL**

Para o autor Stuart Hall, a questão de identidade é um eterno processo, muito mais próximo ao ato de “tornar-se” do que ao ato de “ser”. Antes da construção da identidade, há a negação do conceito de “outro”; aquilo que um indivíduo é, é aquilo que o outro não é. A ação de identificar-se com determinado grupo ou coletivo é muito antiga na mente do ser humano, sendo explicada por Hall, quem baseado em Freud e Derrida, avalia essa ação como necessidade de se apegar e proteger-se do que está fora. Nesse sentido, “identidades são, portanto, constituídas de dentro, não de representações externas” (Hall, 1992).

Parte do processo de um coletivo tornar-se uma única identidade está ligado à invenção das tradições, tendo como ponto de origem o mito fundador de cada nação. Assim, a articulação entre a identidade e o sujeito é mútua e está em constante mudança, mantendo, porém, a ideia de exclusão do outro sempre presente. Para Hall, “identidades funcionam como pontas de identificação e pertencimento apenas pela sua capacidade de excluir” (Hall, 1992).

Identidades coletivas expressam ideais sobre pertencimento a grupos sociais. A cultura é interpretada como o contexto amplo em que identidades individuais e coletivas se conectam, produzindo “significados compartilhados que influenciam a construção da ação política” (Ross, 1997). Em política externa, o conceito de cultura pode ser caracterizado como “crenças e atitudes amplas e gerais sobre a própria nação, sobre outras nações e sobre a relação que obtém ou deveria ser obtida entre o eu e o outro na arena internacional”(Ross, 1997).

A questão política de identidade está voltada particularmente a ideias sobre comunidades políticas utilizadas por tomadores de decisão com o objetivo de mobilizar sentimentos de coesão e solidariedade para legitimar a política externa (Aggestam, 1999). Como consequência dessa articulação e institucionalização da cultura como política, esta pode ser internalizada no âmbito cognitivo dos indivíduos que participam da comunidade política. Construções de identidade são, no entanto, contextualmente dependentes e se desenvolvem e mudam com o passar do tempo. Assim como foram evoluídas em circunstâncias históricas particulares, transformações internas e

externas ao Estado tem impacto e podem reformular o significado de identidade e interesse para a política tanto interna quanto externa.

O conceito de identidade nacional está também fortemente relacionado às diferentes concepções de soberania e Estado. Desde o século XIX, a ideia que se promove é que a origem da identidade nacional e da lealdade está baseada no “povo”, na nação; esta seria vista como fonte da soberania do Estado e, portanto, é nela que se baseia a nacionalidade. O pertencimento a uma comunidade política é institucionalizada espacialmente dentro de Estados territoriais (Krasner, 1988). A construção de política externa seria, portanto, consequência do reconhecimento da comunidade política como Estado soberano perante o Sistema Internacional. O sentimento de pertencimento está relacionado à sensação de proteção contra ameaças externas ao se tornar membro. (Krasner, 1988). Tanto a identidade quanto a segurança são conceitos relacionados, que assumem a existência de um “outro” contra quem a noção de coletividade e as condições de insegurança são articuladas.

Para Giddens, a socialização política é uma necessidade, considerando que o Estado por si só é uma construção social artificial; nesse sentido, “o nacionalismo ajuda a naturalizar o caráter recente e contingente do Estado-nação através dos mitos de origem” (Giddens, 1985). A política externa, com suas restrições simbólicas de soberania e de Estado, tem papel significativo na imaginação sociopolítica de uma identidade coletiva. Discursos de política externa tendem a revelar sentimentos subjetivos de pertencimento a um grupo cultural, onde os indivíduos estão ligados por costumes, instituições, território, mitos e rituais. Tais expressões de identidade demonstram como tomadores de decisão na política externa visualizam o passado, o presente e o futuro de suas escolhas políticas. Quando profundamente internalizados, estes fatores culturais se tornam parte da cultura política e do estilo de fazer política externa.

Normas e valores culturais podem ser interpretados de forma a construir a ideologia nacional ou o sistema de crenças na política externa, no sentido de ideias coletivas como guias para ação política e visões de mundo (Ross, 1997). Consequentemente, considera-se racional a lente conceitual que analisa a política externa como elaborada a partir das percepções dos tomadores de decisão em relação às relações internacionais (Aggestam, 1999).

No entanto, é importante destacar que as fontes socioculturais da política externa são dinâmicas, com constantes mudanças, devido não só aos diferentes grupos sociais contidos dentro de cada Estado, cada um com diferentes interesses e identidades, mas também ao próprio conceito de política cultural. Este último vislumbra a possibilidade de que todos os indivíduos de uma sociedade não apoiem as instituições o tempo todo, e que que todos interpretem a identidade nacional de forma única.

## **II. NATIONAL ROLE CONCEPTION THEORY**

Ao considerar-se o Sistema Internacional como uma estrutura social, é coerente afirmar que cada Estado exerce um papel em relação aos demais. Diante desta perspectiva, a *national role conception theory* (NRCT) preconiza que “Estados são atores que se comportam de maneira consistente com papéis específicos com os quais se identificam” (Adigbuo, 2007).

Adigbuo ressalta que há ainda restrições em relação à teoria, emprestada da teoria do papel social da Sociologia, principalmente em se tratando de seu escopo epistemológico; nações seriam grupos sociais mais complexos do que indivíduos ou grupos de indivíduos dentro de sociedades. No entanto, como na maior parte das teorias de Relações Internacionais, com vistas a obter abrangência em maior espaço geográfico, torna-se preciso vislumbrar o Estado como ator, e não apenas como o contexto em que grupos e conflitos diferentes se inserem. Assim, diferente do realismo clássico, por exemplo, a NRCT não considera o conteúdo de um Estado como irrelevante ao seu comportamento internacional; pelo contrário: o que ocorre no espaço interno é o que molda os interesses e o papel do Estado no Sistema Internacional.

Seguindo essa perspectiva teórica, há diversos motivos para se aplicar a NRCT na análise da posição do Irã no Sistema Internacional. É preciso destacar que questões de identidade e de papéis sociais são fenômenos sociais que tendem a ser compartilhados por parte ou maioria do Estado, sendo então informações quase que inconscientes nas mentes dos indivíduos. Nesse sentido, o sentimento de identidade é imprescindível ao se pensar em política externa, tendo em vista que a mentalidade dos tomadores de decisão compartilha da mesma sensação de

pertencimento. Assim, a base para decidir que papel o Estado terá, isto é, qual será a orientação da política externa, surge a partir da noção de identidade.

A aceitação e interpretação de um papel requerem não apenas consciência do ator em questão, mas também a aceitação e reação de seus vizinhos. O papel de cada Estado está fortemente atrelado a seus interesses nacionais, sendo a política externa o meio para se chegar a eles. Tais papéis não são determinantes, visto que interesses estão em constante construção e redefinição de acordo com eventos internos, mas também não são “indefinidamente elásticos” (Adigbuo, 2007). Assim, a NRCT leva em consideração fatores tanto internos quanto externos para a construção de argumento; portanto, tal teoria tem a capacidade de “reconciliar diferentes níveis de análise e prover um meio para avaliar a interação entre variáveis internas e externas” (Adigbuo, 2007).

A NRCT consegue, portanto, oferecer explicações para mudanças em política externa, ao considerar as concepções de papel nacional como congruentes com a política doméstica. Magid observa dois caminhos para esse tipo de mudança:

“de maneira holística e sem direção envolvendo conflito direto entre antigas e novas definições de papéis ou de maneira sintética que reforça a adaptabilidade de sociedades e papéis tradicionais”. (Magid, 1980)

Nesse sentido, é possível, inclusive, analisar não apenas a política externa iraniana em relação ao cinema, como é objetivo deste trabalho, mas também, por exemplo, mudanças internas, como a Revolução Iraniana de 1979 e a mudança que esta provocou no âmbito regional e mundial em se tratando do papel do Irã e dos Estados que com ele se relacionavam.

Durante o século XX, o cinema se tornou grande propagador de concepções sobre grupos étnicos e nações, atuando, então, como lugar para representatividade e para construção de identidades. Por meio da exportação da atividade cinematográfica, a imagem de um Estado é divulgada, junto a suas práticas sociais e culturais, e torna-se sujeita à interpretação da alteridade. Neste sentido, assim como nações, filmes também constroem identidades. Assim, considerando

que “identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” (Hall, 1992), pode-se inferir que a questão da representação de Estados está fortemente ligada ao cinema e sua exportação.

### **III. IDENTIDADE NACIONAL IRANIANA**

A intenção do governo iraniano de diferenciar-se de seus vizinhos remonta ao Império Sassânida, que resultou, a grosso modo, na rejeição de costumes árabes atrelados ao Islã. Ainda que tenham adotado parcialmente a religião, ao longo dos séculos, o idioma, os valores e a cultura persa se sobrepuseram às características linguísticas e culturais árabes e à sua interpretação do Islã. No entanto, foi durante a dinastia dos Safávidas que o Irã configurou-se como unidade política com uma identidade religiosa única, por ser distinta dos vizinhos (Avery, Hambly e Melville, 1991). Ao se tornar a religião do Estado, o Islã xiita teve importante papel na reconstrução de uma nova identidade étnico-religiosa para a nação Iraniana, principalmente por opor-se ao Império Otomano, que emergia como rival político e ideológico. Assim, tanto pela religião quanto pela cultura, incluindo idioma e arte, o Irã diferenciou-se em sua região geográfica, dando origem ao sentimento, ainda presente atualmente, de um Irã único, não-árabe, mas persa.

O nacionalismo iraniano iria se consolidar, porém, no final do século XIX, como reação ao colonialismo europeu na região, principalmente após as perdas territoriais no Cáucaso devido às extensas Guerras Russo-Persas (Avery, Hambly e Melville, 1991), que levaram aos Tratados de Gulistão e de Turkmenchay. Tais territórios faziam parte do conceito de Irã na época, o que fez nascer no restante do país o sentimento de ter tido parte de si roubada.

O conceito de nacionalismo moderno nasceu no Irã, no entanto, em 1906, quando a Revolução Constitucional quase sem violência cria o primeiro parlamento do país. Reza Xá ajudou a moldar o nacionalismo iraniano ao influenciá-lo com ideologias seculares, diminuindo a influência do Islã no Estado. Ao trocar cortes islâmicas por políticas legais de origem europeia, o Xá deu eficiência ao aparelho burocrático estatal e promoveu o sentimento de nacionalismo. Além disso, o Xá procurou mudar o nome de diversas cidades pelo país para homenagear reis e

heróis persas pré-islâmicos, a fim de modernizar o país e distanciá-lo do poder dos *mulás*, os líderes clérigos que em sua perspectiva atrasavam o país. A dinastia Pahlavi, portanto, foi responsável por colocar o Irã em um caminho direcionado ao nacionalismo com foco no passado ‘glorioso’ pré-islâmico da Pérsia, o que, eventualmente, levou a conflitos com o clérigo e com os setores mais conservadores e religiosos da sociedade.

Em 1951, o Xá, influenciado por Mosadeqq tomou outro passo em direção à autonomia do país quando nacionalizou o petróleo iraniano. Embora agora tivesse controle total sobre a sua mais abundante fonte de riqueza, o boicote feito pela *Anglo-Iranian Oil Company* e por outros países europeus enfraqueceu consideravelmente a economia iraniana e levou Mosadeqq a ser deposto com ajuda dos Estados Unidos. No entanto, Reza Xá tomou o controle e elevou os preços do barril de petróleo procurando formas de modernizar a indústria e a economia do país (Avery, Hambly e Melville, 1991).

Perspectivas acerca da identidade iraniana podem ser vistas de pontos de vista concorrentes sobre a origem das nações (Ross, 1997). Três perspectivas principais, como tipos ideais ou tipos puros, destacam-se como respostas para a pergunta “qual a origem das nações?” A primeira perspectiva reflete o nacionalismo romântico, indicando que nações preconizam serem elementos naturais e essenciais na história desde sempre. A segunda perspectiva, que pode ser considerada pós-modernista, rejeita a ideia romântica e primordial de nação, tomando o conceito como socialmente construído. A terceira, denominada perspectiva historizadora, reconhece que a “nação cívica” (Hobsbawm, 1991) é um produto da modernidade e, como tal, não pode ser aplicada de forma anacrônica a tempos pré-modernos, porém descarta a perspectiva pós-modernista. Essas diferentes noções influenciaram, em diferentes graus, os conceitos utilizados para definir Estado, nação e identidade no Irã. As mesmas perspectivas tem influenciados as percepções acerca das elites e grupos políticos no poder no Irã durante o século XX (Ross, 1997).

Desde o século XIX, a construção de conceitos modernos do Irã e da nacionalidade iraniana foram particularmente influenciados pela perspectiva romântica e nacionalista, que envolvia um grande e rico repertório de tradições persas mitológicas e lendárias, assim como da história iraniana em si. Diferentes perspectivas emergiram, principalmente após a Revolução



Constitucionalista, servindo sobretudo como base ideológica para o Estado Pahlavi, que procurava o desenvolvimento e a modernização do Irã.

#### **IV. IDENTIDADE NACIONAL E O NASCIMENTO DE ESTADOS**

Como rejeição ao conceito nacionalista e romântico de identidade nacional, por considerá-lo preso ao passado e irrealista, um grupo de cientistas sociais e historiadores realocaram o discurso sobre origem das nações de tempos remotos para tempos modernos, do século XVIII em diante. Segundo esta perspectiva, nações são construções social e artificialmente imaginadas a partir do pensamento das classes dominantes (Hobsbawm, 1991).

A ideia modernista de nações como “comunidades imaginadas” é relevante também. Segundo Anderson, a ideia de uma comunhão de comunidades, além de grupos primários com relações face-a-face, como vilas, clãs tribais ou vizinhanças, vive apenas nas mentes dos membros (Anderson, 1983). O conceito metafórico de “comunidades imaginadas” atraiu a atenção de inúmeros intelectuais iranianos em relação à identidade iraniana. Assim, o conceito de nacionalismo deveria ser tratado junto a outros como “família” e “religião”, para assim mostrar o seu pertencimento a construções sociais, ao invés de construções ideológicas como “liberalismo e fascismo” (Anderson, 1983). No entanto, o autor enfatiza que o fato de as comunidades serem imaginadas não as torna falsas; pelo contrário: é o processo de diferentes indivíduos concordarem e agirem de acordo com elas que as torna reais, visto que as ações dos atores são reais. No momento em que a cultura é compartilhada por indivíduos de uma mesma comunidade, ela se torna o fator de pertencimento que possibilita a construção social da nação.

Tendo em vista a artificialidade de nações, é a cultura que une as pessoas. Mesmos hábitos, costumes, tradições, idioma, religião, dentre outros elementos, são o que produzem o sentimento de pertencimento a indivíduos, induzindo-os a se unirem àqueles que compartilham da mesma cultura. A cultura se expressa, portanto, das mais distintas maneiras; do prato típico que um certo povo come todos os dias até construções com arquitetura única, o reconhecimento de si na arte ou nos hábitos é o que leva à sensação de pertencer e de ser aceito.

O aspecto cultural é importante ao influenciar valores, visões de mundo e a estrutura das relações humanas. Nesse sentido, variáveis culturais podem afetar um amplo escopo de comportamentos sociais, políticos e econômicos. Além do mais, indivíduos podem utilizar porções de comportamentos aprendidos culturalmente para chegar aos seus próprios objetivos, frequentemente de forma individual ou criativa. Assim, a partir das influências culturais, é possível analisar o comportamento de tomadores de decisão e ações governamentais sobre pressão popular. A cultura é, seguramente, elemento importante para a política externa, sendo possível, inclusive, afirmar que as relações internacionais seriam, *per se*, resultado de trocas e interações entre diferentes culturas. As relações internacionais são, assim, consideradas fenômenos culturais e intelectuais, “dos quais ideias em mudanças sobre guerra e paz são aspectos importantes” (Iriye, 1997).

Seguindo tal perspectiva, assim como comunidades nacionais são imaginadas e construídas, as relações internacionais podem também ser imaginadas e reinventadas, no que Iriye argumenta que “a imaginação do internacionalista tem exercido influência significativa na história do mundo moderno” (Iriye, 1997), evidenciada pela construção da Liga das Nações, da Organização das Nações Unidas e outras organizações, tanto governamentais quanto não-governamentais, que atuam nos mais diversos papéis no Sistema Internacional.

Desde os anos 1920, no entanto, governos tem constantemente tentado usar a cultura na política externa, pulverizando seu próprio idioma, música, mídia e visões de mundo ao resto do mundo. Fronteiras culturais foram então reconhecidas no âmbito em que diferentes culturas interagem, quando se percebeu, então, a importância da diplomacia cultural, primeiramente pelo Reino Unido e pela França. Assim, a cultura tornou-se parte de batalhas ideológicas e de propaganda, sendo percebida, principalmente durante a Guerra Fria, quando Estados Unidos e União Soviética lutavam, inclusive no Irã, por quem exportaria mais cinema, literatura e centros de idioma. Hoje, é possível perceber ainda que valores dominantes da cultura ocidental são percebidos como superiores em outras regiões, principalmente a cultura baseada em razão (Iriye, 1997) que desvaloriza Estados não alinhados.

A arte é a forma mais óbvia e visível de cultura e, no último século, o cinema se tornou a porta de entrada para conhecer e entender o outro. É importante perceber que o cinema, é uma arte pouco subjetiva em comparação às demais, não apenas por, geralmente, ser produzida para

um público maior, mas principalmente por trazer na sua natureza uma quantidade maior de sentidos; a música, a fotografia, as expressões faciais dos atores, a edição, etc, criam ambientação explícita se comparada a uma pintura abstrata ou a uma peça de música. Desta forma, o cinema torna-se, pois, a mais popular - e completa, para alguns - das artes.

A crescente popularidade do cinema como forma de entretenimento de massa, porém, colocou em evidência o seu grande poder de transmitir e projetar ideias e imagens para quantidades significativas de grupos e indivíduos. Quando o cinema iraniano começou a se tornar popular em seu país de origem, chamou atenção de outros Estados. Por caracterizar-se pela diferença e, por vezes, pela sua posição isolada, a qualidade cinematográfica do cinema iraniano surpreendeu críticos e amadores, ajudando a moldar diferentes opiniões sobre o Irã em si.

Assim, após a Revolução Islâmica, além de tornar-se instrumento de propaganda interna para fortalecer o novo regime e logo dar força à causa da guerra com o Iraque, o cinema se tornou essencial também para a projeção internacional do Irã (Nejad, 2010). A imagem midiática do país após a Revolução e, principalmente após a Crise dos Refugiados, não correspondia, para os iranianos, à realidade do país. O cinema transformou-se, portanto, em *pièce de résistance*, não contra a República Islâmica, mas sim contra a imagem construída pela mídia ocidental do que seria o Irã e de como seria a vida no país.

Em um país onde a mídia é controlada pelo Estado, os problemas comuns da classe média são geralmente ignorados, fator que faz o diretor Asghar Farhadi ser reconhecido como, atualmente, o maior cineasta do Irã, em seu país e no exterior. Seu retrato da vida cotidiana, representada por lutas diárias, cidadãos comuns, divórcio, migração, violência doméstica e a relevância das pequenas ações, é o tema capaz de driblar uma sociedade que se torna cada vez mais moderna enquanto o seu Estado tenta contê-la ou até mesmo fazê-la regredir, trazendo valores do passado para o presente.

Assim, seus filmes deixam de lado posições e aspectos políticos, embora carreguem críticas sutis - de forma a não lhe provocar problemas - de aspectos do Estado conservador. Ao mesmo tempo, construindo a imagem do cidadão normal em seus filmes, Farhadi é capaz de passar o cotidiano comum do Irã para outros países, tendo em vista que problemas individuais

como os retratados são existentes na vida de quase todas as sociedades. Consegue, assim, aproximar espectadores das mais diversas origens ao povo iraniano, que é humanizado, ao contrário do que ocorre na mídia ocidental, em que é colocado no papel de inimigo, tanto pela posição de seus opositores, como os Estados Unidos que precisam manter inimigos constantes, quanto pela política externa iraniana, por vezes agressiva e contestadora da ordem internacional.

## **CAPÍTULO 3: POLÍTICA EXTERNA IRANIANA**

### **I. PANORAMA HISTÓRICO**

Uma visão mais aprofundada da história da política externa iraniana desde o nascimento da República Islâmica em 1979 indica o seu padrão de comportamento pendular. Este espectro de comportamento abrange da rejeição total do atual sistema westphaliano das relações internacionais, baseando-se em ideologias islâmicas nacionalistas no começo dos anos 1980, até tentativas quase desesperadas de aceitação no sistema internacional, como visto em suas ações no âmbito dos Acordos Nucleares. A semelhança ao movimento de pêndulo resulta da perspectiva fragmentada do Irã com relação ao restante do mundo. Por um lado, o Irã se esforça ao máximo para permanecer leal a seus princípios ideológicos revolucionários; por outro, como membro da comunidade internacional, precisa aderir à atual ordem mundial. Este paradoxo pode ser melhor compreendido a partir de uma perspectiva histórica.

Na primeira década após a Revolução Islâmica, a liderança do Aiatolá Khomeini negou os fenômenos das relações internacionais globalmente aceitos, como governos e interesses nacionais, instituições e leis internacionais e padrões geo-políticos de poder. Nesta fase, estabelecer um regime utópico era a maior prioridade. Conceitos como interesses nacionais ou cooperação internacional eram vistas como tabus em contraste com princípios e valores fundamentalistas pregados pela Revolução. Assim, em 1979, quando a Embaixada dos Estados Unidos em Teerã foi ocupada e seus diplomatas mantidos reféns por estudantes revolucionários, Khomeini apoiou o ato, chamando-o de Segunda Revolução (Khelghat-Doost e Prakash, 2017), alegando espionagem americana e quebrando a noção internacional de imunidade diplomática. Até hoje, o dia 4 de novembro, dia da ocupação, é celebrado no calendário nacional como Dia Anti-Imperialismo.

Na segunda década de revolução e já sob liderança de Khatami, reformista, o Irã girou gradualmente da orientação confrontacionista para posicionamento mais brando. Em entrevista simbólica à jornalista Christiane Amanpour, por exemplo, Khatami lembrou da crise dos reféns com arrependimento, descrevendo-a como um evento que machucou americanos que nada

tinham a ver com a situação política entre os dois países (CNN, 1998). Essa mudança visava à reconciliação com a comunidade internacional, porém, não atingiu resultado algum.

Durante a eleição do Presidente Ahmadinejad em 2005, a política externa iraniana voltou novamente à posição de confronto pós-Revolução, pautando-se em princípios fundamentalistas. Naquele ano, por exemplo, Ahmadinejad criou polêmica ao afirmar durante a Conferência Internacional pela Revisão da Visão Global do Holocausto, que o ocorrido durante a Segunda Guerra Mundial era apenas um mito e Israel deveria ser apagado do mapa (ICRGVH, 2006).

Explicações para o comportamento pendular da política externa iraniana podem ser oferecidas, tendo em vista a própria ideologia paradoxal do Irã. Enquanto tenta acomodar pragmatismo e nacionalismo islâmico em sua estrutura interna, a interpretação do que é conveniente em termos de política externa é facilmente adaptada para a melhor garantia de sobrevivência do Irã como Estado diante do sistema internacional. Dentro da complexa estrutura que é a política externa iraniana, essa conveniência pode ser interpretada como uma espécie de cálculo de custo-benefício para o Estado. Esta abordagem fundamenta-se na percepção de que enquanto a sobrevivência da República Iraniana for vista sob ameaça, o Irã baseará a sua política externa em termos nacionalistas e confrontacionistas, como blefe; uma vez que a ameaça se concretize e o Irã de fato se encontre em dificuldades, a política externa se tornará branda e pragmática e reconhecerá o sistema westphaliano como fato, inclusive deixando de lado os objetivos idealistas da Revolução para sua efetiva e verdadeira proteção. Na primeira situação, as elites no poder, tanto as que regem a política de forma administrativa, quanto as forças militares e de segurança, serão as responsáveis pela realização e pelas tomadas de decisão da política externa.

Esta abordagem ficou evidente durante a presidência de Barack Obama nos Estados Unidos. Teerã se encontrava confiante de que o presidente democrata não reiniciaria intervenções militares no Oriente Médio, o que daria ao Irã força para expandir a sua influência sobre os vizinhos, particularmente Iraque, Síria, Bahrein e Iêmen (IBP, 2011), onde as minorias xiitas a aceitariam bem. O Exército dos Guardiões da Revolução Islâmica (IRGC, do nome em inglês) incomodou alguns barcos da marinha americana que circulavam pelo Golfo Persa, acreditando que não haveria retaliação por parte dos Estados Unidos.

Em 2013, o sistema internacional impunha sanções desconcertantes ao Irã, provocando crises domésticas nos âmbitos social, econômico e político. Como resultado, o Irã de Rouhani voltou à mesa de negociação com a comunidade internacional, evidenciando a relação direta entre a flexibilidade da política externa e a proximidade de perigo à sobrevivência do Estado. Pela primeira vez desde 1979, Irã e Estados Unidos se comunicaram de forma direta, momento em que os princípios islâmicos fundamentalistas da Revolução foram “abafados” em favor de valores westphalianos e ocidentais com vistas a permitir melhoria da situação econômica doméstica.

O mesmo padrão de comportamento pode ser visto atualmente em relação aos Estados Unidos de Trump. Enquanto o Irã nunca demonstrou timidez ao exibir suas capacidades militares publicamente na época da administração de Obama, o país tem, desde novembro de 2016, reduzido tais atividades após receber alertas da nova administração americana. Relatórios recentes (EA World News, 2017) indicam que o IRGC cessou testes de mísseis e satélites em fevereiro de 2017 após ameaça pública dos Estados Unidos (EA World News, 2017).

## **II. EXPORTANDO A REVOLUÇÃO**

Seguindo a Revolução, o Irã sempre procurou expandir sua ideologia. Teerã providenciou assistência logística, por exemplo, ao Hezbollah no Líbano para que funcionasse como uma guerra por procuração (*proxy war*) contra Israel. No entanto, o alcance geopolítico do Irã estava restrito devido à guerra com o Iraque nos anos 1980 e à contenção americana nos anos 1990. Durante parte dos anos 2000, a situação permaneceu imutável. A invasão dos Estados Unidos ao Iraque e o colapso do Partido Baath permitiram que Teerã pudesse ter um papel mais influente no Iraque, porém não suficiente para desafiar a hegemonia americana no Golfo (Khelghat-Doost e Praskash, 2017).

Os eventos da Primavera Árabe provocaram grandes mudanças para o Irã. A derrubada de líderes árabes pavimentou o caminho para uma política externa mais assertiva; a onda de protestos chegou aos Estados com comunidades xiitas consideráveis, de quem o Irã se declara defensor, apoiando reformas políticas, por exemplo, no Bahrein, onde a maioria xiita é

governada por uma monarquia sunita. O regime iraniano tem criticado também a Arábia Saudita pelo maltrato à minoria xiita na sua Província Oriental. A execução do clérigo xiita saudita Nimr al-Nimr, em 2016, criou tensões diplomáticas entre os Estados. Adicionalmente, o Irã apoia o movimento xiita dos Houthi no Iêmen, particularmente após a queda do regime dos Saleh (NATO Review).

Além disso, a IRGC tem providenciado ajuda crucial ao regime de Assad na sua batalha contra a oposição armada majoritariamente sunita na Síria, mobilizando comunidades xiitas através do Oriente Médio para proteger o regime de Assad, apoiado pelos xiitas Alauítas. As agências de segurança no Irã têm, por exemplo, recrutado grandes números de xiitas afegãos e paquistaneses para lutar na Síria (Khelghat-Doost e Praskash, 2017). Consequentemente, o Irã tornou-se um dos maiores atores no complexo universo em que se transformou a guerra da Síria.

A fragmentação do Iraque foi também uma vitória para Teerã, pois o regime de Saddam Hussein lutava pelo nacionalismo árabe de forma veemente. O colapso do Partido Baath assegurou o fracasso ocidental e criou oportunidade para interferência iraniana. O Irã tentou ocupar o vácuo deixado pelas tropas americanas em 2011, colocando-se como oposição ao Estado Islâmico no Iraque (NATO, Review).

A diplomacia iraniana tem mostrado pouco interesse no norte da África e na Ásia Central, onde há comunidades xiitas mínimas. Há intenso monitoramento, porém, na Nigéria, onde xiitas locais têm confrontado tanto o exército nacional quanto os militantes do Boko Haram. A sectarização com enfoque nas minorias xiitas da política externa pode ser negativo para o Irã, visto que os xiitas são minoria no mundo islâmico como um todo.

### **III. ROUHANI E O FUTURO**

Seguindo o comportamento pendular, a política externa do Irã voltou mais uma vez à posição conciliatória com o resto do mundo durante a eleição do Presidente Rouhani, em 2013. A sua maior conquista em política externa foi certamente a negociação do Acordo Nuclear com a comunidade internacional. No entanto, nem mesmo o novo presidente moderado pode prever ataques, como o de 2016, à Embaixada da Arábia Saudita em Teerã e à missão em Mashhad,



cidade ao norte do Irã, que resultaram na ruptura de relações diplomáticas entre os dois Estados (NATO Review).

Diferente da visão moderada e pragmática de Khatami e da posição ideológica e fundamentalista de Ahmadinejad, Rouhani procura construir uma agenda centro-pragmática. Sua plataforma de campanha refletiu tal visão: para ele, o Irã deveria se engajar em negociações sérias com o Ocidente, reduzir conflitos regionais e priorizar a recuperação econômica e o bem-estar social após as sanções em função do programa nuclear.

O maior impedimento estrutural que constribe os poderes do presidente no Irã é sua subordinação constitucional ao líder supremo; o balanço de poderes raramente favorece ao chefe de governo (Lewis, 2001). Além disso, a tensão entre os atores eleitos e não eleitos, as instituições governamentais que dominam a economia e os múltiplos centros de poder são fatores que induzem à disfunção política do poder executivo. Quiçá a profunda frustração por parte da população iraniana em relação à política demonstrou, através das eleições presidenciais que escolheram Rouhani, a vontade reprimida por mudança.

No passado, teria sido inconcebível pensar que o presidente seria capaz de persuadir os clérigos dominantes e os IRGC - fiéis e em controle do programa nuclear iraniano, com forte voz em política externa -, fazendo-os, inclusive, ceder em prol de uma política conciliatória. Rouhani, no entanto, conseguiu. Devido às significativas mudanças na paisagem política doméstica do Irã, as elites perceberam como necessária uma mudança de posição. Khamenei, particularmente, elogia a “flexibilidade heróica” (NATO Review) de Rouhani ao lidar com o Ocidente e ao resolver entraves do Irã no sistema internacional causados pelo programa nuclear, ainda que sua eleição como presidente não tenha sido inicialmente vista de forma positiva pelo Líder Supremo, quem apoiou a permanência de Ahmadinejad. Visto que este se tornou rejeitado pela população iraniana e a comunidade internacional, Khamenei precisou se dobrar perante a opinião popular.

## IV. SANÇÕES

A Agência Internacional de Energia Atômica estima (NATO Review,) que o Irã perdeu mais de 40 bilhões de dólares de exportações em 2012 por causa das sanções econômicas advindas do programa nuclear. Além disso, com pagamentos pela exportação de petróleo congelados, Teerã começou a trocar petróleo por bens de consumo. O Irã, previamente considerado o segundo maior produtor de petróleo do mundo, atrás apenas da Arábia Saudita, foi forçado a guardar em estoques milhões de barris de petróleo em tanques ancorados no Golfo Persa devido a impedimentos financeiros suscitados pelas sanções.

A população iraniana sentiu com impacto mais crítico as sanções na área da saúde e no acesso a remédios; o Irã hoje produz 97% (Khelghast-Doost e Praskash, 2017) dos remédios utilizados nacionalmente, indústria fortemente subsidiada. A moeda iraniana, atualmente fraca, não é capaz de importar materiais para a produção farmacêutica devido a seus elevados custos. Além disso, a Sociedade de Telecomunicações Financeiras Interbancárias Mundiais (*SWIFT*, do nome em inglês), em concordância com a União Europeia, interrompeu seus serviços de comunicação eletrônica para instituições financeiras iranianas, o que bloqueou o acesso de alguns remédios produzidos domesticamente. O Irã é capaz de sobreviver sem as vendas de petróleo, mas não sem transferir recursos financeiros, visto que isto impede a população de ter acesso à saúde. Há ainda no governo, porém, grupos que consideram que aceitar as sanções econômicas é uma forma de resistência às ameaças ocidentais.

A recente suspensão das sanções contra a República Islâmica tem enchido o Estado de esperança pela paz e estabilidade não só doméstica, mas da região como um todo. O congelamento do programa nuclear iraniano poderia reduzir as tensões com o Ocidente, abrindo novas oportunidades para melhorar as relações de ambas perspectivas. Porém, o Acordo Nuclear não conversa com a questão fundamental por trás dos esforços ocidentais para isolar o Irã (NATO Review), que envolvem as ambições do Estado e o crescimento de sua rival geopolítica ao outro lado do Golfo, a Arábia Saudita.

## V. GUERRA FRIA COM A ARÁBIA SAUDITA

As raízes do conflito com a Arábia Saudita remontam à Revolução Iraniana de 1979, pois o Reino não via de forma positiva a mudança ideológica para uma república xiita com intenções de expansão. Durante a guerra com o Iraque, as relações pioraram, pois o rei saudita declarou o seu apoio ao regime de Saddam Hussein (Lewis, 2001).

O primeiro a perceber que melhorar relações com a Arábia Saudita teria implicações significativas para o Iraque, Bahrein, Líbano, Iêmen e Síria, foi o ex-presidente Rafsanjani, que visitou Riade em 1996 e recebeu o Príncipe Herdeiro Abdullah em Teerã no ano seguinte. Em 1999, Khatami também visitou a capital saudita.

As relações comerciais entre os dois países expandiram-se durante esse período. O Irã estava motivado a mostrar aos vizinhos que não tinha mais o objetivo de exportar sua revolução, procurando, além de estabilidade regional, se aproximar do Ocidente. A Arábia Saudita mudou também seu discurso dos anos 1980, quando, em 1991, o Iraque invadiu o Kuwait; a ameaça à segurança nacional saudita emanava agora de Bagdá, e não de Teerã. Além disso, o único Estado com força equiparável à saudita para poder impedir avanços e ambições de Saddam era o próprio Irã (NATO Review).

No entanto, mesmo nessa conjuntura visando à paz, desconfiança e concorrência ideológica ainda eram elementos presentes entre Irã e Arábia Saudita, criando uma espécie de guerra fria na região do Oriente Médio, onde, ainda que haja colaboração, há o sentimento mútuo de estar sendo ameaçado. O Irã hoje percebe o governo saudita como responsável por facilitar a presença dos Estados Unidos na região e por ser cúmplice nas imposições econômicas impostas ao Irã no contexto do programa nuclear. A tensão contínua também por conta do conflito no Iêmen, em que ambos Estados apoiam lados diferentes. Apesar de tudo, Rouhani conseguiu reduzir algumas tensões entre os Estados procurando manter o foco em interesses mútuos, como as políticas de energia dentro da OPEP, e a cooperação em segurança, combatendo extremismo e terrorismo (NATO Review).

A economia vulnerável do Irã, assim como os conflitos internos com as elites políticas, enfraqueceram a posição do país na região. Adicionalmente, as sanções econômicas, lideradas

pelos Estados Unidos, contribuíram para desequilibrar ainda mais a balança de poder da região. Os interesses mútuos do Irã e dos Estados Unidos em estabilizar tanto o Iraque quanto o Afeganistão e de diminuir a influência da al-Qaeda e do Talibã no Oriente Médio indicam que, apesar de tudo, os dois países podem cooperar e oferecer vantagens um para o outro, o que talvez mude a visão ocidental acerca do Irã em termos de política externa.

É justamente a política externa iraniana que causa má impressão sobre a realidade doméstica do Irã. Nos últimos anos, porém, o setor privado no país, produtor de cultura, tem conseguido mudar, em parte, a construção da identidade iraniana que existe desde a perspectiva exterior. O Irã não se utiliza da diplomacia cultural oriunda do Estado como poderia, visto que tem cultura e legado suficientes; no entanto, a indústria cinematográfica consegue suprir parte das necessidades para se mostrar a cultura nacional ao restante da comunidade internacional.

## **VI. DIPLOMACIA CULTURAL**

A diplomacia cultural é um tipo de diplomacia pública implementada através de *soft power* que inclui “o intercâmbio de ideias, informação, arte e outros aspectos da cultura entre nações e seus povos com o objetivo de fomentar o entendimento mútuo” (Waller, 2009). Tal conceito procura a compreensão de uma cultura estrangeira distinta, buscando, assim, a redução de conflitos e preconceitos e maior integração política e econômica do sistema internacional. A cultura, apesar de não ser vista como importante para a segurança dos Estados, causa grande influência a partir do instante em que é absorvida, momento em que uma identidade consegue se espelhar na outra. Assim, o instinto humano de se proteger contra algo diferente deixa de existir, visto que o diferente torna-se familiar (Bourdieu, 1989).

A cultura de um Estado é o que um governo procura expor ao sistema internacional quando pratica diplomacia cultural. Assim, uma cultura é amplificada e mostrada ao restante do sistema internacional, que passa a conhecê-la; a depender do que é “vendido”, o exemplo pode tornar-se o objetivo a ser atingido por outros Estados. Alinhada à diplomacia, a diplomacia cultural tenta demonstrar o melhor que há em uma nação através da sua cultura.

É importante lembrar que, ainda que diplomacia cultural seja uma atividade exercida pelo Estado, o setor privado tem papel cada vez maior, pois é o que produz atividade cultural na maior parte dos Estados (Cull, 2008). Assim, sua eficiência encontra-se justamente na proximidade das autoridades culturais estrangeiras, e não do governo estrangeiro em si, sendo, então, uma arma silenciosa e não-violenta para impor sua identidade e perpetuar a relação mútua de entendimento entre os Estados envolvidos (Cull, 2008).

Em um mundo cada vez mais globalizado e interdependente, em que a proliferação das tecnologias de comunicação em massa garantem acesso a qualquer tipo de informação, a diplomacia cultural ainda é importante para influenciar todos os níveis da “opinião pública global” (Waller, 2009), que envolvem ideologias individuais, de comunidades, de povos e de nações. Nesse sentido, o entretenimento - música, cinema e televisão - funciona como fonte principal para que a diplomacia cultural seja exercida, visto que a sua disseminação é fácil e rápida, assim como a sua assimilação por culturas diferentes.

A Organização de Cultura e Relações Islâmicas, organização subordinada ao Ministério de Cultura e Orientação Islâmica, é responsável por implementar e liderar a diplomacia cultural fora do Irã. O seu objetivo é

“promover laços culturais com outras nações e comunidades; oferecer apresentação certa da cultura e da civilização iraniana, preparar o ambiente para a unidade muçulmana, reviver e promover a cultura e os ensinamentos islâmicos no mundo e disseminar informação sobre os princípios e a realidade da Revolução Islâmica”

(Site oficial ICRO)

Mesmo no Irã, não é apenas o governo que é capaz de exercer tais atividades; atores não-estatais são fundamentais para a construção da identidade nacional a ser exportada. O filme de Farhadi *A Separação*, por exemplo, deu ao público internacional um retrato fiel e crível acerca da cultura e da identidade iranianas em um momento de tensão entre os Estados Unidos e o Irã, oferecendo, assim, visão da população iraniana como indivíduos que sofrem com os mesmos problemas e compartilham as mesmas emoções se comparados a qualquer outro povo.

Em um país onde cineastas devem continuamente praticar a autocensura, pois qualquer elemento pode ser interpretado como crítica ao Estado, poucos diretores são capazes de expressar o que é o Irã de forma realista, sem atravessar a linha da censura. Segundo Farhadi,

“Neste momento há muitos iranianos em todo o mundo nos observando [durante a premiação em que recebeu o Oscar de melhor filme em 2011] , e eu os imagino muito felizes. Estão felizes não apenas por um prêmio importante, por um filme ou por um cineasta, mas, em tempos em que se fala de guerra, o Irã é mostrado aqui através de sua cultura gloriosa; uma cultura rica e antiga que foi escondida por baixo da pesada camada da política. Eu ofereço com orgulho este prêmio às pessoas do meu país; as pessoas que respeitam todas as culturas e civilizações e rejeitam hostilidade e ressentimento”. (Washington Post, 2017)

Enquanto a comunidade internacional elogiou o filme, o governo iraniano se mostrou menos entusiasta em relação à obra, cancelando a cerimônia planejada em honra de Farhadi e suas vitórias em premiações diversas (The New York Times, 2017). No entanto, isso não impediu que uma enorme multidão o recebesse (INSA, 2017) no aeroporto após a premiação, evidenciando sua popularidade no Irã. O ex-presidente Khatami, diferente do governo, escreveu uma carta aberta ao diretor (Washington Post, 2012) afirmando que “o cinema ajuda a humanidade a superar a agressão e a ser capaz de juntar corações”. Para considerável parcela da população iraniana e para muitos no Ocidente que viram o filme, a atenção deixou os Acordos Nucleares iranianos para a sua cultura nacional e a sua exportação. (Nazarian)

## CAPÍTULO 4 - CINEMA IRANIANO

### I. O SURGIMENTO DO CINEMA NO IRÃ

O cinema foi introduzido no Irã no ano de 1900, após Mozafar Adim Xá Cajar, quinto rei Cajar da Pérsia, visitar cinemas em Paris e querer para si e para sua corte entretenimento cinematográfico, tornando o cinema parte da vida da realeza persa (Sheibani, 2011). O fotógrafo oficial do Xá, Mirza Ebrahim Kham Akasbashi, é considerado pioneiro em relação ao cinema iraniano e o primeiro cinema foi aberto em Teerã cinco anos depois, em 1905. Embora haja poucos registros devido à falta de documentos e arquivos da época, os filmes antigos aos quais se tem acesso hoje mostram atividades rotineiras da família real, como festas e cerimônias religiosas, quase sempre no palácio real.

A população de Teerã teve acesso pela primeira vez ao cinema estrangeiro no mesmo ano, quando um viajante e colecionador de antiguidades chamado Ebrahim Khan Sahafbashi trouxe da Europa, provavelmente da França (Sheibani, 2011), um projetor de vídeos e alguns filmes, transformando o quintal de sua casa em uma cinema a céu aberto.

Khan Baba Motazedi, um jovem aluno de engenharia elétrica, trouxe, também da França, uma câmera Gaumont 35mm, um projetor e materiais químicos necessários para o processamento de filmes. Em um primeiro momento, criou alguns filmes experimentais e os apresentou de maneira privada para família e amigos, capturando, logo, a atenção do governo. Assim, Motazedi foi convidado pelo Ministério da Guerra a filmar cerimônias de Reza Xá e eventos do exército. Apesar desses filmes e de ser considerado na época patrono das artes (Nejad, 2010), Reza Xá nunca forneceu forte apoio à crescente indústria cinematográfica no Irã. Assim, a maior parte dos filmes apresentados nos novos cinemas da região norte de Teerã eram importados da França, da Alemanha, dos Estados Unidos e da União Soviética.

O primeiro filme considerado longa-metragem no Irã foi feito apenas em 1930, quando Ovan Ohanian, cineasta iraniano-americano formado pela Academia de Cinema de Moscou, emigrou de volta para seu país de origem. Percebendo a precariedade da indústria, Ohanian fundou em Teerã o *Parvareshghahe Artistiye Cinema*, Centro de Educação de Artistas de Cinema (Nejad, 2010). Devido à descrença de que cineastas e atores poderiam ser classificados

como profissionais, o centro atraiu apenas 16 estudantes e 2 professores, um deles o próprio Ohanian.

Com a ajuda de Motazedi como cinematógrafo, de Sako Elidzeh como produtor e de dois estudantes de atuação, Zarrabi e Sohrabi, Ohanian escreveu e dirigiu o primeiro filme mudo iraniano, *Abi and Rabi*, comédia feita em 35mm, preto e branco, que repetia o roteiro de uma série dinamarquesa. O filme foi mostrado no cinema Mayak, na capital iraniana, e foi muito bem recebido. Infelizmente, não remanescem cópias do filme. O sucesso na bilheteria foi grande, encorajando Ohanian e sua equipe a produzir um segundo filme de comédia chamado *Haji Agha*, de 1932.

A contribuição de Ohanian para o cinema iraniano é inegável; ele iniciou o processo de produção de filmes propriamente ditos, voltando-se para a indústria de entretenimento. Destacou também a importância de se profissionalizar em cinema, com diferenciação entre as funções necessárias para a produção cinematográfica. No entanto, seus roteiros simples e adaptados a partir de comédias europeias deixou a desejar em questões de qualidade e profundidade. O Irã passava, nos anos 1930, por um processo intenso de modernização e urbanização, o que favoreceu o crescimento da indústria cinematográfica, que logo substituiu formas anteriores de entretenimento. O governo da época fez questão de manter os preços dos ingressos de cinemas acessíveis, ainda que as salas fossem localizadas somente no bairro norte de Teerã, reconhecidamente habitado por famílias de alta renda. Nesse sentido, o cinema passou a funcionar como distração e escapismo para a maior parte da população da capital iraniana (Nejad, 2010). O primeiro cinema no sul de Teerã, chamado *Tammadon*, foi aberto por Motazedi e financiado pelo governo.

Ebrahim Moradi, estudante de Ohanian, tentou suprir a falta de consciência dos filmes no país até então, porém além da censura governamental, outros obstáculos como a falta de equipamentos técnicos adequados, a dificuldade para importá-los e a falta de investimento privado deixou inacabado o que seria o longa *Revenge on the Brother* de 1931. Após esse fracasso, Moradi fundou um estúdio de filmes, a *Iran Film Company, Limited*, e, procurando temas encorajados pelo governo e pelo público, escreveu, dirigiu e produziu o longa *Sensual*, de 1934, uma comparação entre a vida decadente e imoral das grandes cidades, especificamente Irã, e a vida simples e tradicional do interior do país.



*The Lor Girl*, filme de 1934 escrito e dirigido pelo poeta Abdulhossein Sepanta, foi um marco no cinema iraniano. Além de ser o primeiro filme falado do país, teve a primeira estrela feminina do cinema nacional, a atriz Roohangiz Saminejad. Juntos, criaram a Companhia Imperial de Filmes de Bombaim, na Índia, produzindo diversas obras célebres a partir de investimentos indianos: *Ferdowsi* de 1935, biografia do autor mais reconhecido da Pérsia; *Shirin and Farhad*, do mesmo ano, cujo roteiro contava um romance vivido durante o reino de Khosrow I, rei Sassânida; *Black Eyes*, mesmo ano, relatando a invasão da Índia de Nader Xá em 1737; e *Laili and Majnun*, de 1937, uma adaptação do clássico Romeu e Julieta, de William Shakespeare. Após este último filme, Sepanta voltou ao Irã com o objetivo de expandir a indústria cinematográfica local. Ao enfrentar dificuldades financeiras e censuras do governo, ele desistiu e tornou-se correspondente da *United States Aid Program* na cidade iraniana de Isfahan. O encerramento de suas atividades pôs fim também à parceria entre Irã e Índia na indústria cinematográfica. Devido à falta de interesse nacional pela arte local, somente em 10 anos, em 1947, se voltou a produzir um filme iraniano (Nejad, 2010).

No intervalo entre 1937 e 1947, a Segunda Guerra Mundial trouxe invasões das três maiores potências da época ao Irã: Estados Unidos, União Soviética e Reino Unido. Novos empregos foram gerados, melhorando a condição econômica das camadas sociais menos privilegiadas, principalmente graças à utilização dos trens em cidades do interior pelas tropas dos Estados Unidos. Assim, a população que consumia entretenimento mas que não tinha educação formal e acadêmica cresceu rapidamente, o que trouxe ao Irã a indústria de dublagem de filmes estrangeiros (Sheibani, 2011).

Esmail Koushan, responsável pelo desenvolvimento da indústria de dublagens, aventurou-se também na produção de longas, criando a produtora *Mitra Film*. O seu primeiro filme *Tumultuous Life* de 1948 foi um fracasso. A história, uma crítica à prática de casamentos arranjados, comum no Irã, não contava com o glamour e a grandeza de Hollywood, o que decepcionou o público. Após outro fracasso no mesmo ano, Koushan fechou a *Mitra Film* e criou a *Pars Film Studio*, que produzia filmes mudos de comédia e de aventura que logo se tornaram populares. Esse modelo foi seguido por diversas produtoras que faziam o mesmo tipo de filmes, devido aos grandes retornos financeiros.

A primeira tentativa de desafiar a indústria cinematográfica *mainstream* foi de Farrokh Ghaffari, cineasta formado pela *Cinemathèque Française em Paris*. Seu primeiro filme *South of the City* de 1958 foi um experimento neorrealista que relatava a vida dos habitantes da região sul de Teerã vivendo em situação de miséria. O filme não foi bem aceito pelo público, nem mesmo pelos habitantes da região, devido às duras críticas à sociedade iraniana, que, do ponto de vista de Ghaffari, tornara-se alienada ao consumir filmes populares. O diretor realizou outros filmes, sempre carregados de críticas, como *The Night of the Hunchback* de 1964, igualmente impopular e sujeito a censura governamental.

A partir de 1966, o contexto do cinema no Irã começou a se modificar por conta de diversos fatores, dentre os quais destacam-se a fundação de instituições como a Televisão Nacional do Irã, em 1969 e a Rádio e Televisão Nacional do Irã em 1972; a inauguração de escolas, festivais e clubes de cinema, como o *Kanun Film* e a Cinemateca do Museu de Artes Contemporâneas de Teerã; produtoras de cinema governamentais, como a *Tel Film* e a Companhia de Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica do Irã. Tais marcos foram essenciais para transformar o aspecto amador prévio da indústria.

A Escola de Televisão e Cinema foi estabelecida em 1969, inteiramente financiada pelo governo através da Rádio e Televisão Nacional do Irã. O curso envolvia prática e técnica de cinema por um período de dois anos. Como contrapartida, era obrigatório que os estudantes trabalhassem para o governo por um período de 5 anos em áreas relacionadas à indústria de cinema, como, por exemplo, operação de câmera ou de som, edição, etc.

Anos depois, o governo fundou a Escola de Graduação em Televisão e Cinema, criando bacharelís ao invés de técnicos, como era o caso antes. O currículo se diferenciava tanto pelo nível de ensino quanto pelo enfoque na teoria e na história do cinema, porém ainda deviam trabalhar para o governo após a graduação, majoritariamente no Ministério da Educação. O número de mulheres e homens no bacharelado era equilibrado, enquanto no nível técnico, 95% do corpo estudantil era composto de homens (Nejad, 2010).

O Festival de Cinema Internacional de Teerã teve a sua primeira edição em 1972, organizado com o objetivo de promover a arte e a expressão de valores humanos no cinema. Na edição de 1975, o festival contou com 177 filmes de 54 países diferentes. Os júris foram

escolhidos a partir de grandes nomes do cinema de países como Rússia, Reino Unido, Estados Unidos, Itália, Polônia, França, Índia, Hungria, Brasil, Emirados Árabes Unidos e o próprio Irã (Nejad, 2010). Os filmes tratavam de desenvolvimento e mistura de culturas. Em 1969, o Festival de Cinema de Sepass foi criado em formato similar aos Prêmios da Academia dos Estados Unidos para homenagear e encorajar a indústria cinematográfica iraniana, tanto de longas quanto de curta-metragens.

Houve, então, na época, a emergência de uma nova geração de cineastas com maior consciência social, o cinema novo iraniano, *cinema motefävet* em persa (Sheibani, 2011), quando o cinema alternativo conquistou seu espaço na indústria cinematográfica. Um dos mais célebres e renomados filmes iranianos, *The Cow*, de Darius Mührjui é considerado um marco na própria cronologia do cinema iraniano, sendo pioneiro da primeira onda do cinema novo iraniano. A história gira em torno de um fazendeiro humilde cujo único bem é uma vaca, considerada como objeto de luxo em sua vila. Após a morte da vaca, o homem perde a noção da realidade e se projeta na vaca, agindo então como o animal.

O movimento “cinema novo” começou como reação ao cinema popular da época, com grande influência do neorealismo italiano; os temas, apesar de artísticos, eram também políticos e filosóficos. Junto a Mehrjui, Masoud Kimiai é também colocado no marco do cinema novo graças ao filme *Keiser* (ou *Queysar*), que introduziu o gênero *noir* no Irã (Sheibani, 2011). Outros nomes como Sadegh Chuback, Mohud Dolat Abadi, e Hushang Golshiri se destacam. Esta geração progressista e politicamente ativa era, no geral, contra o governo e nacionalista, além de buscar justiça social, expressando tais ideias em sua arte, retratando a vida dos oprimidos de forma a atingir todas as camadas da população iraniana. Muitos foram presos e torturados pelo governo de Reza Xá.

No entanto, esses cineastas eram poucos diante da grande produção de filmes de baixa qualidade que havia no Irã; no período entre 1966 e 1973 foram realizados 480 longa-metragens, comédias e dramas em sua maioria baratos e sem grande qualidade técnica. Não só o número de filmes crescia; o hábito de ir ao cinema como forma de entretenimento começava também a se expandir além da capital; em 1969, havia em Teerã 72 cinemas e 192 no restante do país (Nejad, 2010).

## II. CINEMA PÓS-REVOLUÇÃO

Após a Revolução Iraniana em 1979, o foco do cinema mudou; muitos cineastas foram exilados devido à mudança ideológica da revolução e à censura de Khomeini. No entanto, entre 1979 e 1985, cerca de 100 longa-metragens foram produzidos no Irã. Até 1982, o Festival Fajr de Cinema financiava o cinema pós-Revolução, até ser substituído pela Fundação Farabi de Cinema, que recebia insumos governamentais. (Nejad, 2010)

Durante a Revolução, a população se colocou contra cinemas durante os protestos de ruas, queimando diversos estabelecimentos, considerados pelos manifestantes como símbolos da decadência ocidental que se instalara no Irã. A situação mudou quando após assistir *The Cow*, de Mehrjui, o Aiatolá Khomeini, impressionado com a obra, decidiu que o país deveria continuar a produzir arte semelhante após a Revolução. Assim, o filme, além de um marco cinematográfico, funcionou também como salvação pós-revolução de 1979 do cinema nacional (Sheibani, 2011).

O início da produção em massa de filmes após 1979 deu-se como consequência da crise dos reféns americanos no Irã. A propaganda anti ocidente dominou os cinemas da época, com os Estados Unidos retratados como vilões imperialistas. O principal fator para a emergência do cinema pós-Revolução, no entanto, foi a guerra do Irã contra o Iraque. Não deixando de lado as críticas aos Estados Unidos, visto que eles apoiaram a invasão iraquiana, os filmes de guerra, majoritariamente financiados pelo governo, mostram o conflito como sagrado, com jovens soldados apresentados como mártires para semear sentimentos nacionalistas na população que ainda se acostumava ao novo regime. *From Karkheh to Rhein* de 1992, do diretor Ebrahim Hatamikia chama a atenção pelo teor explícito da guerra.

A segunda onda do cinema novo se deu após a Revolução de 1979. Ainda que muitos diretores, junto a artistas das mais diversas categorias, tivessem sido exilados ou tivessem cessado suas atividades, a representação do cotidiano de iranianos comuns não era tema que desafiasse a nova República Islâmica, assim como as críticas ao antigo regime do Xá. Ainda fugindo dos gêneros comerciais, essa segunda onda era ainda mais poética e filosófica, carregando alegorias e referências à literatura clássica persa, do que a primeira, porém sem perder totalmente o cunho político. Nomes como Abbas Kiarostami, Hossein Shahabi e Asghar

Farhadi, considerados pós-modernos, chamam hoje a atenção pela qualidade cinematográfica internacionalmente reconhecida.

O cinema novo compartilha semelhanças com o neorealismo italiano; porém, há uma linguagem ainda mais crua, em que a ficção é retratada de forma tão verossímil que se assemelha a um documentário. Inclusive, o inverso do esperado aconteceu: o cinema europeu passou a emular esses elementos da estética propriamente iraniana, humanista e fundada na identidade nacional, ao invés das forças de globalização. (Issa, 2004)

O atual cinema iraniano tem sido premiado e elogiado em diversos festivais internacionais graças ao seu estilo único e seus temas voltados à nação e à cultura. Abbas Kiarostami é reconhecido hoje como um dos maiores cineastas da história do cinema, principalmente após seu filme de 1997 *Taste of Cherry* receber o *Palme d'Or*, ou Palma de Ouro, do Festival de Cinema de Cannes.

Tendo em vista que a preservação da cultura nacional frente ao imperialismo cultural ocidental havia sido o motor da Revolução Islâmica, ter uma vida profissional atrelada às artes e ao cinema passava a ser fato valorizado na sociedade. Assim, segundo Fereshteh Taerpour no documentário *Inside Iranian Cinema*, do canal VICE, viu-se a entrada de mulheres na indústria cinematográfica em posições de comando, o que não acontecia antes, quando elas participavam somente como atrizes. Fereshteh é produtora de filmes como *When All Were Asleep* de 2006, do diretor Freidouun Hassanpour e *Persépolis* de 2005, baseado na história em quadrinhos de Marjane Satrapi. Este último foi nomeado ao Oscar na categoria de Melhor Animação em 2008.

Rakhshan Bani-Etemad é considerada pioneira no cinema nacional, carregando o título informal de Primeira Dama do Cinema Iraniano, não apenas pela sua posição na indústria mas também por seus temas políticos voltados ao direito das mulheres. Sua mais célebre obra, *Under the Skin of the City*, de 2001, que conta a história de Tuba, uma mulher que trabalha em uma fábrica têxtil no Irã e tem uma família problemática: uma filha grávida que sofre agressão do marido, um filho adolescente que se opõe de forma radical ao governo e outro filho que faz de tudo para conseguir dinheiro, inclusive tentar vender a casa onde todos moram, para ser engenheiro no Japão. O filme ganhou Prêmio Especial na 23ª edição do Festival Internacional de Cinema em Moscou, tornando Rakhshan júri da edição seguinte.

O nome de Samira Makhmalbaf é outro que se destaca, não apenas por ter 17 anos quando dirigiu o seu primeiro filme, *The Apple*, em 1998, mas por ter recebido o Prêmio do Júri no Festival de Cannes pelo filme *The Blackboard* no ano 2000 e, também graças a ele, tornando-se júri no 22o Festival Internacional de Cinema de Moscou.

A história do cinema no Irã, seja antes ou depois da Revolução de 1979, tem um elemento comum: a censura. A exposição da população iraniana aos - ou à falta de, segundo a religião - valores ocidentais sempre preocupou as autoridades, temerosas da corrupção e da sexualidade expostas por Hollywood. Antes delegada às municipalidades e a agências governamentais, a censura foi “institucionalizada, profissionalizada e legitimada (Farahmand, 2002)” nos anos 1950, quando o chefe da polícia e representantes do Departamento de Publicações e Radiodifusão montaram comitê para regular, revisar e supervisionar filmes tanto importados quanto nacionais.

Em 1968, a tarefa de supervisão de filmes foi realocada ao Ministério da Cultura e das Artes, aumentando a abrangência da censura; a partir de então, qualquer obra cinematográfica que criticasse a monarquia poderia ser criminalizada. Alguns filmes considerados revolucionários internacionalmente, como *Battle of Algiers* de 1965, de Gillo Pontecorvo, *Z* de 1969, de Costa-Gavras e *Battle of Chile* de 1976 de Patricio Guzman (Farahmand, 2002) foram completamente banidos e proibidos de serem exibidos em território iraniano. A grande parte dos filmes provenientes do Ocidente eram cortados ou editados para adequarem-se aos critérios exigidos pela censura. Procurando manter a imagem do Irã como país próspero e politicamente estável, o regime do Xá resistiu inclusive à exportação de filmes como *The Cow* e outros que poderiam mostrar qualquer sinal de pobreza ou insatisfação social no país.

Tais filmes tiveram o tratamento oposto após a Revolução: qualquer obra que criticasse o regime anterior era bem-vinda e inclusive incentivada, assim como os filmes revolucionários anteriormente banidos. No entanto, filmes Ocidentais que mostrassem valores contrários aos do Islã eram ainda cortados e editados para adaptarem-se às regras de censura, escondendo ainda mais referências sexuais e partes dos corpos femininos que deveriam estar cobertas.

Farahmand considera que ambos regimes tinham comportamentos semelhantes em relação a críticas ao governo, relatando que:

“Em março de 1983, quando o cineasta do cinema novo Bahman Farmanara retornou ao Irã após ausência de quatro anos, ele foi proibido de voltar a sair do país. Seu filme poderosamente alegórico, *Tall Shadows of the Wind* (1978), havia sido banido pelo Departamento de Atos Proibidos e ele havia sido acusado de fazer filmes anti-Islâmicos. Farmanara comentou que “Ironicamente, tanto o regime do Xá quanto o regime islâmico interpretaram o espantalho, que no filme aterroriza a vila, como símbolo de seu próprio governo, e tentaram banir a obra”. (Farahmand, 2002)

A partir de 1989, após 10 anos de estabilização do regime, a censura relaxou um pouco em relação à temática dos filmes, porém, inclusive atualmente, o processo de supervisão se dá desde a elaboração do roteiro até a exportação da obra. Naficy se questiona, no entanto, até que ponto a censura não parte do próprio diretor por medo do que ele pode fazer com a sua relativa liberdade de expressão. Assim, considerando-se o custo e o tempo que leva para a produção de um filme, ainda que seja um curta-metragem, e o riscos que os diretores e o restante da equipe podem vir a ter, é possível que profissionais da indústria cinematográfica evitem temas polêmicos e controversos por iniciativa própria. Para Farahmand

“... cineastas foram levados a se conter de fazer filmes que confrontem ou critiquem a sociedade por medo de serem julgados por se posicionarem contra o sistema ou contra o estabelecimento através de seus trabalho. Esta situação repressiva incentiva a autocensura de forma a criar impedimentos adicionais à atividade criativa e à expressão crítica dos cineastas”. (Farahmand, 2002)

Filmes iranianos não podem ser submetidos de maneira independente a festivais internacionais. Esta função é realizada pelos setores público e privado no Irã sob a autoridade da FCF e sob a supervisão geral do MCIG. A crescente popularidade de filmes iranianos em festivais não só expandiu o mercado em termos de exibição, mas trouxe maior lucro aos realizadores e diretores e maior investimento para a produção nacional de cinema.

### III. ASGHAR FARHADI

Asghar Farhadi nasceu em Khomeyni Shahr, cidade próxima a Isfahan, patrimônio da UNESCO graças à sua história e arquitetura. Graduou-se em Artes Dramáticas pela Universidade de Teerã e obteve mestrado em Direção de Atores pela Universidade Tarbiat Modares, também na capital iraniana. Farhadi produzia curta-metragens na Sociedade Iraniana Jovem de Cinema antes de escrever peças e roteiros para a Empresa de Radiodifusão da República Islâmica do Irã. Mais tarde, dirigiu a série de televisão *A Tale of a City* e co-escreveu o roteiro do filme *Low Heights* junto ao diretor Ebrahim Hatamikia.

Do ano seguinte, o filme *The Beautiful City* relata a história de Akbar, que passa o seu 18o aniversário em um centro de detenção e reabilitação sabendo que será condenado à morte por ter cometido um assassinato dois anos antes. Enquanto espera a data de sua execução, um amigo, que também está preso, tenta obter meios para impedir que a vida de Akbar termine.

Com estética mais urbana, o filme evoca cenas não comumente esperadas de um país islâmico. O tema da juventude delincente é central à trama, com abertura para a vida na periferia de Teerã, onde são mostrados traficantes de drogas e prostituição, problemas reais e considerados herança ocidental (Nejad, 2010). A corrupção e a decadência humanas são representadas pelo crime enquanto que a corrupção das instituições jurídicas e religiosas iranianas são evidenciadas pela negociabilidade com que se trata a pena de morte de Akbar. O filme conta com fotografia e iluminação em tons azulados, contrastando com a ambientação e os problemas urbanos abordados. O resultado é como se tivesse sido colorido artificialmente por Technicolor, como os filmes de Hollywood a partir dos anos 1930.

Além do tema relativo a drogas, crime e prostituição, o roteiro questiona, de forma extremamente sutil, até onde uma sociedade é baseada em religião, uma vez que dinheiro e poder acabam por frequentemente vencer. Personagens cujas posições sugeririam vidas religiosas e castas são mostrados como menos óbvios e transparentes. O filme dedica-se, portanto, a analisar a complexidade que é a moral humana em determinadas circunstâncias.

Os temas principais, porém, são, como esperado, ainda mais universais: a dificuldade de fazer escolhas, de controlar sentimentos e de lidar com dores do passado. Novamente, Farhadi



deixa de problematizar questões políticas e sociais em prol de mostrar sentimentos e dramas pessoais, facilmente identificáveis e humanizantes.

Por *The Beautiful City*, Farhadi ganhou o prêmio de Melhor Mixagem de Som no Festival de Cinema de Fajr, o de Melhor Filme e o Prêmio Especial do Júri para Melhor Ator no Festival Internacional de Cinema da Índia, o Grand Prix do Festival Internacional de Cinema de Varsóvia e o Melhor Filme no Festival de Cinema Split, na Croácia.

O seu terceiro filme, *Fireworks Wednesday* conta a história de um casal que durante o ano novo iraniano, antes de viajar para Dubai, sofre com as consequências da desconfiança da mulher em relação à fidelidade do homem. Ela desabafa, então, com a moça que faz a limpeza de sua casa, mesmo que esta acredite totalmente no que diz o marido, e não na mulher que a considera amiga. O filme ganhou o Gold Hugo no Festival Internacional de Cinema de Chicago em 2006 e o Prêmio Especial do Júri de Melhor Filme no Festival de Cinema de Fajr, no Irã.

A sacralidade do casamento, assim como a confiança e obediência que mulheres devem aos homens, expõem o lado conservador e restrito de Farhadi como iraniano, bem como o padrão de não se referir a elementos considerados imorais de forma direta e explícita. A religião islâmica não é trazida para os diálogos, mas fica evidente a base moral e religiosa em que é construída a sociedade iraniana. Além disso, o filme introduz a nova perspectiva urbana à cinematografia de Farhadi; a partir deste filme, todos os seguintes, à exceção de *O Passado* e *About Elly*, se passam em Teerã.

Com o seu quarto filme, *About Elly*, ganhou o Urso de Prata para Melhor Diretor na 59ª edição do Festival Internacional de Cinema de Berlim e o Melhor Filme no Festival de Cinema de Tribeca. A história apresenta de um grupo de amigos que viaja a uma praia iraniana no Mar Cáspio e vivenciam uma tragédia. O filme apresenta temas que vão desde a honra masculina até os limites do ser humano em relação ao seu destino.

Em *About Elly*, a honra da personagem que dá título à obra é questionada após o grupo descobrir que, ao aceitar o convite para estar junto a eles, ela estava tentando se desvencilhar de um namoro sem amor. O erro de Elly não foi viajar com um grupo de amigos enquanto solteira, mas colocar a honra de seu ex-namorado e do seu grupo de amigos em perigo; o ex-namorado

por ter se relacionado com uma moça sem valor e o seu grupo de amigos por esconder o seu pecado.

Mesmo que procure sentimentos universais como honra e amizade, este filme, ainda que impecável em termos cinematográficos, coloca em dúvida se estes valores são compartilhados pelo sistema internacional. Ao contrário dos temas dos filmes prévios como crime, culpa, desconfiança, amor, dilemas familiares, corrupção e outros problemas da vida urbana, *About Elly* coloca mulheres em posições submissas, tanto Elly e sua honra violada, quanto mulheres que sofrem abusos dos maridos sem que o tema seja abordado com a devida importância. Apesar disto, foi com este filme que Farhadi se expôs às críticas e às premiações internacionais, sendo incansavelmente elogiado e premiado no Ocidente.

Além dos Festivais de Berlim e Tribeca, o filme foi reconhecido internacionalmente e recebeu cerca de 20 prêmios, dentre os quais Melhor Diretor, Melhor Roteiro, Melhor Atriz e Melhor Ator nos Prêmios de Cinema Ásia-Pacífico.

O filme *A Separação* foi lançado no dia 9 de fevereiro de 2009 na 29ª edição do Festival Internacional de Fajr de Cinema em Teerã e recebeu críticas positivas da Sociedade Iraniana de Críticos de Cinema. Farhadi ganhou quatro prêmios, inclusive de Melhor Diretor. Em 15 de fevereiro do mesmo ano, ganhou o Urso de Ouro do Festival de Berlim, tornando-se o primeiro filme iraniano a receber o prêmio. Em junho de 2011, *A Separação* ganhou o Prêmio de Cinema de Sydney competindo com o ganhador do Festival de Cannes *Árvore da Vida* de Terrence Malick. Em 19 de dezembro de 2011, foi anunciado que Farhadi faria parte do júri da 62ª edição do Festival Internacional de Cinema de Berlim, o que aconteceu em fevereiro de 2012.

O tema central do filme aparece quando surge Reza, a personagem grávida que é contratada pelo casal para cuidar do pai de Nader. Após discussão com Simin, ela sofre um acidente doméstico e acaba tendo um aborto. Simin não é apenas culpada pela própria Razieh e seu marido, Hojjat, mas também por Nader e Termeh, filha do casal. A separação, então, perpassa a fronteira do casal e se instala em toda a família.

Enquanto os personagens do filme tentam encontrar culpados para o acidente, o espectador é capaz de conhecer práticas legais de divórcio, de justiça e de punição pessoal no Irã, bem como o julgamento da mulher que perde uma gravidez. Os temas são abordados com astúcia da parte de Farhadi, seguindo o estilo de não admitir temas polêmicos de forma direta.

Ainda que o confronto entre as duas famílias seja o tema central do filme, os sentimentos de culpa e angústia de cada personagem é o que se destaca, assim como as atuações dos atores. A dificuldade manter mentiras é também abordada, como ocorre na cena em que Razieh se recusa a jurar pelo Corão, pois estaria pecando. Para Farhadi, os personagens não se mostram como bons nem como maus, apenas como pessoas reais que tentam lidar com pressões. Fica clara também a ideia de que sempre existem lados diferentes para a verdade, pois cada um acredita na sua própria versão dos fatos.

As escolhas que Termeh, Simin e Nader tem que fazer, seja entre emigrar para ter a oportunidade de um futuro melhor, cuidar dos pais doentes ou tomar partido entre a separação de pai e mãe, são fenômenos reais para a maior parte da população do sistema internacional. Além disso, é mostrada também a diferença de classes entre os dois casais, destacando-se a diferença com que a justiça enxerga os dois. Durante todo o filme, a educação de Termeh é colocada como principal também; os pais não medem esforços para leva-la à escola e ajuda-la com as tarefas de casa. Ambos são temas existentes em quase todas as sociedades.

O filme mostra sutilezas que podem passar despercebidas para olhos ocidentais, tanto religiosas quanto sociais. Ambas mulheres, Simin e Razieh usam o *hijab*, véu islâmico, porém a estilização é distinta - enquanto o *hijab* de Simin é colorido e folgado revelando seu cabelo pintado, e suas roupas seguem o padrão ocidental, Razieh faz uso de véu inteiramente preto, escondendo todo o cabelo, e o tradicional chador iraniano, que não marca as formas do corpo. A construção visual dos homens também é contrastante: Nader veste camisas de manga curta com botões abertos e cabelo comprido; Hojjat usa camisetas de manga comprida e cabelo curto.

É interessante perceber como as identidades de religião e de classe se fundem nos personagens, principalmente na forma com que Hojjat se utiliza da religião para chegar aos seus interesses. Ele demonstra ser sempre um homem extremamente devoto, mas no final, exige que Razieh minta perante o Corão para que o casal consiga ganhar a causa e, conseqüentemente, o dinheiro. Isto coloca em questão os limites da fé, não apenas da religião muçulmana, mas de quaisquer pessoas que se declaram religiosas, devotas e honestas, mas acabam utilizando a religião para chegar a objetivos materiais.

Em 15 de janeiro de 2012, *A Separação* ganhou o Globo de Ouro por Melhor Filme Estrangeiro, sendo também o representante oficial do Irã para concorrer ao prêmio de Melhor Filme Estrangeiro dos Prêmios da Academia, onde também concorreu a Melhor Roteiro Original.

Em 26 de fevereiro de 2012, *A Separação* se tornou o primeiro filme iraniano a ganhar um Oscar por Melhor Filme Estrangeiro, tornando o Farhadi o primeiro iraniano a ganhar um Oscar em qualquer uma das categorias da competição. O diretor foi então convidado a integrar a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas em junho de 2012. *A Separação* ganhou também o Prêmio César de Melhor Filme Estrangeiro e o Prêmio Independent Spirit de Melhor Filme Internacional.

Seu filme de 2013 *O Passado*, com Bérénice Bejo e Tahar Rahim como parte do elenco, competiu pela Palma de Ouro no Festival de Cinema de Cannes. A atriz ganhou o Prêmio de Melhor Atriz pelo filme.

O filme conta a história de Ahmad, que volta de Teerã para Paris para finalizar seu divórcio com Marie-Anne, francesa e mãe de seus filhos. A narrativa evidencia diversos problemas entre os dois. Os filhos do casal, assim como o público que assiste ao filme, participam passivamente do entrelaçar da história dos dois, tentando fazer sentido dos diálogos muitas vezes carregadas de subtexto. É sabido que Ahmad abandonou a mulher e os filhos, voltando para o Irã, mas os motivos não são revelados; é insinuado, porém, que ele sofre de depressão.

É o primeiro filme e único (até então) de Farhadi fora do Irã e em outra língua, o francês, no entanto, inteiramente com seu estilo particular. A história continua com o padrão de expor as dificuldades matrimoniais que casais têm em sociedade modernas quando há conflito de interesses entre as partes, assim como *Fireworks Wednesday* e *A Separação*. Seguindo ainda este último, o debate acerca de qual versão dos fatos é a verdade e se há, de fato, uma verdade é também explorado no filme.

Em 2016, o filme *O Apartamento*, com Shahab Hosseini e Taraneh Alidoosti, competiu também pela Palma de Ouro na edição de 2016 no Festival de Cannes, ganhando dois prêmios: Melhor Ator para Hosseini e Melhor Roteiro para o próprio Farhadi.

A história gira em torno do casal Rana e Emad, que moram em Teerã e trabalham juntos em uma companhia de teatro. A peça *A Morte do Caixeiro viajante*, do americano Arthur Miller é central à narrativa do filme, com os personagens principais ensaiando e atuando diversas cenas. O nome em inglês, inclusive, é *The Salesman*, fazendo referência à peça.

A casa do casal é em parte destruída por um acidente, forçando-os a ficar na casa de uma conhecida de um dos atores da companhia onde trabalham. Acabam descobrindo que a mulher que habitava anteriormente trabalhava como prostituta - o que é revelado ao público com indiretas e insinuações, como é comum a Farhadi. Uma noite, enquanto Rana está sozinha e com a porta aberta no apartamento, um ex-cliente da habitante anterior abre a porta e a vê no banheiro, nua e prestes a tomar banho.

A cena é então cortada para quando Rana já está no hospital. O público não sabe o que aconteceu no apartamento; só se sabe que Rana foi atacada de alguma maneira misteriosa na cabeça e não está disposta a conversar sobre o assunto. Ela, humilhada, se recusa a ir à polícia, mas fica extremamente abalada com a situação. Emad tenta ajudá-la, procurando o homem que a atacou e convencendo-a de que não ficou com raiva por Rana ter sido vista nua.

Na medida em que crescem as tensões entre os dois, Farhadi justapositiona cenas em que os diálogos durante os ensaios da peça tornam-se também mais acalorados. Quando Emad finalmente encontra o homem que invadiu a sua casa, ele reage com violência; apesar do homem ser idoso e sofrer de problemas cardíacos, Emad o aprisiona em seu antigo apartamento, obrigando-o a contar o que ocorreu à sua família.

A violência à mulher é tratada no filme a partir de duas perspectivas: Rana distraidamente deixou a porta do apartamento aberta apesar de estar nua em seu banheiro; já Emad deixou de proteger a sua esposa ao deixá-la em casa sozinha à noite. Apesar da violência de gênero ser fenômeno comum, sendo observado em praticamente todas as culturas, o filme fragiliza o papel da mulher e não problematiza as atitudes do invasor; apenas é colocado que ele estaria sujando a honra de Rana e, por extensão, de Emad.

Assim, a construção de identidade no filme que é oferecida segue o estereótipo que existe de muçulmanos, apesar de humanizar a mulher de certa forma. Está bem elaborado, no entanto, a dificuldade das mulheres em falar sobre a violência que a elas é acometida, bem como a falta de empatia do marido, que falha ao respeitar a sua privacidade.

No entanto, o filme revela não apenas a forte cultura teatral no Irã, mas principalmente, a eminência de títulos ocidentais, especificamente americano, nas artes iranianas. A peça de teatro é tratada com naturalidade e respeito, o que deixa transparecer que a imagem negativa que os

Estados Unidos se esforçam para construir do Irã não existe do outro lado; isto é, apesar do governo iraniano se posicionar de forma anti-imperialista e anti ocidental, a mesma ideia não se propaga pela população.

Em 26 de fevereiro de 2017, o filme ganhou o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro na 89ª edição dos prêmios. Em meio à ordem executiva do novo presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, que barra a entrada de iranianos ao país, Farhadi declarou que não iria comparecer à premiação, ainda que tivesse ganhado, indicando Anousheh Ansari, primeira iraniana no espaço como turista espacial, e Firouz Naderi, iraniano diretor da Exploração de Sistemas Solares da NASA, para representá-lo na cerimônia.

“É uma grande honra estar recebendo este prêmio valioso pela segunda vez. Gostaria de agradecer aos membros da Academia, minha equipe no Irã, meu produtor Alexandre Mallet-Guy, a Cohen Media, a Amazon, e meus companheiros também nomeados para a categoria de melhor filme estrangeiro. Desculpem-me por não estar com vocês esta noite. Minha ausência é em respeito ao povo de meu país e àquelas seis nações que foram desrespeitadas pela lei desumana que proíbe a entrada de imigrantes nos Estados Unidos. Dividir o mundo entre categorias como ‘nós’ e ‘nossos inimigos’ cria medo e uma justificativa enganosa para agressão e guerra. Estas guerras impedem a democracia e os direitos humanos em países vítimas de agressão. Cineastas podem usar as suas câmeras para capturar qualidades humanas compartilhadas e quebrar estereótipos de várias nacionalidades e religiões. Eles criam empatia entre o ‘nós’ e o ‘outros’. Uma empatia que precisamos hoje mais do que nunca”. (Oscar, 2017)

Os filmes de Farhadi apresentam microcosmos do Irã moderno e as complicações inevitáveis que surgem quando há interações entre classes e gêneros diferentes. Em *A Separação*, por exemplo, são representados tais conflitos e argumentos, deixando os personagens incapazes de resolver os seus próprios problemas e incertos em relação às bases morais de suas decisões. Desse mesmo filme, é possível tirar também que o Irã está longe de ser uma sociedade em que os sistemas de classe não existam.

O ambiente cosmopolita e dinâmico da cidade não é explorado em toda a sua obra, talvez por restrições do governo ao filmar, talvez por aumentar a lente pessoal característica do estilo de Farhadi, criando um universo maior do que o particular e doméstico.

O mecanismo cinematográfico de slow disclosure, isto é, de, durante um filme, mostrar as informações acerca da narrativa e dos personagens de forma lenta, indireta e através de diálogos, é característica forte no cinema de Farhadi. O espectador é obrigado a gradualmente juntar peças a partir de pequenos atos e diálogos retorcidos, podendo se sentir parte da trama enquanto decide o que é verdade e o que é correto.

O estilo cinematográfico de Farhadi é fortemente inspirado no neorealismo italiano, estilo nascido após a Segunda Guerra Mundial, marcado pelo caráter político e pela narrativa pouco fantasiosa, quase documental. Apesar dos filmes de Farhadi serem intencionalmente depreendidos da política, na medida do possível, a estética é muito semelhante. A forma quase documental de apresentar a realidade de pessoas comuns com histórias ordinárias é elemento presente em Farhadi, bem como a exposição de sentimentos e problemáticas por vezes mesquinhos e irrelevantes em um contexto maior, assim como a natureza humana. Os principais diretores considerados neorealistas são Federico Fellini, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti.

Farhadi, assim como eles, realiza atualmente o que se chama de “cinema de autor” ou “cinema autoral”, no sentido que seu nome se destaca mais do que suas origens nacionais e que os atores e atrizes com quem trabalha. Seu nome carrega o seu próprio estilo e suas próprias regras cinematográficas, algo que, hoje em dia, ocorre, de forma bem sucedida, apenas nos Estados Unidos. Assim, o fato de um diretor de origem iraniana ter esse tipo de poder no âmbito do cinema e das artes é de grande importância, principalmente desde a eleição de Donald Trump nos Estados Unidos.

Atualmente, o cinema iraniano é considerado de qualidade, porém não há nomes que se destaquem tanto quanto o de Farhadi. Assim, é possível avaliar que talvez a abertura que há é de cunho pessoal, pela qualidade de sua obra e pelos seus temas universais. É questionável se haveria semelhante reconhecimento caso novos diretores iranianos trouxessem temas mais polêmicos, visto o caráter por vezes conservador de grandes premiações, como o Oscar. Debates e questionamentos anti ocidente não entram com frequência na agenda do entretenimento

internacional de forma incisiva; quem procura, porém, se depara com grande produção artística, intelectual e cinematográfica com este cunho.

#### **IV. O DIRETOR COMO INTELECTUAL**

Para Sartre, o “intelectual é alguém que se mete com aquilo que não lhe envolve”, que é capaz de oferecer a sua interpretação seja qual for o assunto e independente de sua área de conhecimento. Parcialidades pessoais, como opinião política, relacionamentos e nacionalidade não influenciam a análise do intelectual, pois este é capaz de enxergar além desses fatores. Neste sentido, o intelectual total de Sartre seria dono de uma “consciência transcendental” que poderia fornecer verdade absoluta, legitimando-o automaticamente.

Por outro lado, Pierre Bourdieu argumenta que o que um intelectual pode fazer para melhorar a sociedade é algo superestimado, enquanto a mudança que muitos intelectuais podem causar é subestimada. Isto é, sua análise não é verdade absoluta, independente de seu valor para a sociedade. Já um grupo de intelectuais agindo em comum representaria uma espécie de vontade geral *rousseuniana*. Criticando o “intelectual total” de Sartre, Bourdieu se coloca a favor do “intelectual coletivo”, o que inclui a cooperação intelectual e a união de mentes. Segundo o autor,

“Instaurar uma relação assimétrica com os filósofos e com os escritores, presentes ou passados, que ele pretende pensar melhor do que eles se pensam, é fazer da experiência do intelectual e de sua condição social o objeto privilegiado de uma análise que acredita perfeitamente lúcida” (Bourdieu, 1989)

A construção de uma imagem, de uma impressão, é exercício ao mesmo tempo racional e irracional para o ser humano. Em um maior escopo, como é o caso do Sistema Internacional, esta construção se dá a partir de diversas perspectivas, de estereótipos a notícias cotidianas. Ao se ter em mente a história recente do Irã da perspectiva Ocidental, principalmente dos Estados Unidos,



é possível entender porque não houve surpresa perante o Sistema Internacional quando o ex-presidente americano George Bush considerou o país como parte do “Eixo do Mal” em janeiro de 2002.

Tendo passado pela Crise dos Reféns Americanos, pelos programas nucleares americanos e pelos discursos radicais de Ahmadinejad, o Irã encontrou empecilhos para reconstruir a sua imagem perante o restante do mundo. Além disso, por fatores como a doação do Xiismo em detrimento do Sunismo e por constituir etnia persa e não árabe, o Irã não se encaixa na sua vizinhança, mantendo-se em uma espécie de Guerra Fria com a Arábia Saudita pelo papel de potência na região.

Diante do caráter exótico que rodeia o cinema iraniano, que resulta em público relativamente restrito, não massificado, as comparações com a *Nouvelle Vague* francesa são incontestáveis; é irônico, porém, que a correspondente europeia tenha se consolidado em contexto de ampliação dos direitos e liberdades individuais, enquanto no Irã o contexto foi de retorno às tradições e afastamento do Ocidente.

Nesse sentido, o cinema se tornou uma espécie de válvula de escape para o Irã. Enquanto se acumulam sanções econômicas, filmes de diretores iranianos são celebrados e premiados em grandes festivais de cinema como o Oscar e em Cannes. Tendo em vista a popularização da indústria e de sua reconhecida alta qualidade, o governo iraniano incentiva a produção cinematográfica com grandes investimentos e relativa aquiescência.

Ao mesmo tempo em que se é possível pensar que Asghar Farhadi se vincula ao grupo de diretores cujos temas de filmes se comportam para não aparentar ser subversivo perante o governo iraniano, pode-se pensar também que Farhadi tenta mostrar ao Sistema Internacional como o povo iraniano é humano e não corresponde à imagem construída pelo Ocidente. Com os primeiros filmes apresentando problemas sociais no Irã, os seus últimos e mais premiados mostram microcosmos contendo relações interpessoais, geralmente casais jovens de Teerã. É mais fácil se identificar com personagens cujos problemas sejam universais; é assim que se humaniza um povo sempre construído de forma negativa pela mídia e pelos governos. Em entrevista à France 24 English, Farhadi declarou não desejar envolver política em seus filmes, deixando apenas a natureza humana transparecer, o que lhe confere olhares negativos tanto quanto de

críticos de cinema no Ocidente quanto de clérigos no Irã. Estes o consideram ‘vendido’ aos Estados Unidos e à Europa para emplacar os seus filmes; aqueles acham que assume poucos riscos para não desobedecer às autoridades de seu país.

Após as eleições nos Estados Unidos que levaram Donald Trump à presidência, houve movimentos de apoio a imigrantes e às 6 nações banidas de entrar no país, entre elas o Irã. A ordem coincidiu com a semana dos prêmios da Academia de Cinema de Hollywood, os Oscars, quando Farhadi ganhou o prêmio de Melhor Filme Estrangeiro. Ao se recusar a participar da premiação, o diretor foi visto à luz da posição vulnerável em que Trump colocou todos os iranianos, ganhando a simpatia não apenas dos diretores que concorriam à mesma categoria, mas de todos que se opõem ao presidente americano.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A identidade singular da cultura iraniana é o que o Irã mantém como maior prioridade em sua existência como Estado. Sanções econômicas, isolamento político e agressividade por parte da mídia ocidental não são, portanto, consequências piores do que perder a identidade. A nível de Estado, o cinema iraniano não é exportado visando à reavaliação da imagem existente no imaginário ocidental; os cineastas, porém, acabam agindo como atores não-estatais ao serem capazes de provocar mudanças no sistema internacional.

Embora tenham como objetivo desviar dos critérios vagos da censura ao cinema no Irã, ao retratar o cotidiano comum do Irã em filmes de alcance internacional, aproximando iranianos a outras nacionalidades que passam por dificuldades semelhantes de aspecto pessoal, presentes nos roteiros de Asghar Farhadi, a construção da identidade nacional do Irã desde a perspectiva ocidental é transformada. Assim, como *soft power*, o cinema iraniano passa a ter um efeito nas próximas gerações que quiçá enxerguem como duvidoso o ‘Eixo do Mal’ e possam, através do cinema, construir nova imagem a partir de mentes mais abertas ao diferente.

Ainda que seja difícil prever o futuro de qualquer mudança radical de estratégia política do Irã, é possível se pensar que é importante, atualmente, manter o status-quo vigente com os Estados Unidos, pois o isolamento do Irã perante o sistema internacional já se tornava insustentável. Sinais positivos do Irã para com os Estados Unidos nos primeiros meses de Rouhani tem criado otimismo por demonstrar rara vontade de líderes iranianos de progredir e abrandar as relações com Washington. Inclusive, contrapondo-se ao anterior presidente, Rouhani, em entrevista a Christiane Amanpour da CNN, condenou o Holocausto na Segunda Guerra Mundial, considerando-o um crime contra a humanidade (CNN, 1998).

Embora tenha libertado alguns presos políticos, a maioria permanece ainda sem esperança. Em questão de direitos humanos, Rouhani ainda deixa a desejar:

“As autoridades suprimiram com força o direito à liberdade de expressão, de associação, de reunião pacífica e de liberdade religiosa, aprisionando críticos pacíficos e

outros após julgamentos injustos perante as Cortes Revolucionárias. Tortura e outros maus tratos a detentos permaneceram práticas comuns e difundidas, sendo exercidas com impunidade. Flagelações, amputações e outros castigos cruéis continuam a ser aplicados. Membros de minorias religiosas e étnicas enfrentam discriminação e perseguição. Mulheres e meninas enfrentam violência e discriminação invasiva”. (Anistia Internacional, 2017).

Ainda que seja um político moderado que sabe direcionar a política externa conforme o papel do Irã no sistema internacional tenha que mudar para se adaptar, o contexto iraniano doméstico ainda tem espaço para mudança. Com histórico opressivo desde antes da Revolução Islâmica, o caminho do Irã deve se estruturar entre aprender a respeitar direitos humanos, ao mesmo tempo em que não negligencie a sua identidade em prol de valores e costumes ocidentais. Com os olhos do mundo em Rouhani e em Farhadi, porém, acredita-se que o Irã esteja se modernizando, o que é verdade; é relativa, porém, a maneira de cada Estado para chegar a esse fim, e é esse o questionamento que fica para todos os integrantes da comunidade internacional.

A hipótese deste trabalho teve como objetivo evidenciar as diferenças entre a política externa do Irã como nação e a sua obra cinematográfica, mais especificamente, a de Asghar Farhadi. A ideia seria de que o diretor passaria imagem abrandada da realidade iraniana, deixando de mostrar, intencionalmente, as dificuldades e opressões por que passam a população do país. No entanto, a conclusão a que se chegou não foi a esperada: os temas abordados por Farhadi, de cunho pessoal e introspectivo, indicam muito mais o desejo de manter-se afastado de eventuais censuras políticas do que de fato construir uma imagem equivocada do país. Além disso, humanizar a população iraniana ao ponto em que espectadores de quaisquer nacionalidades possam se identificar, é uma forma eficaz de abrandar as sanções e o isolamento causados pelo ocidente ao Irã. Assim, o papel do Irã no sistema internacional pode, enfim, ser alterado.

## REFERÊNCIAS

Anistia Internacional. Relatório Anual - Irã 2016/2017. Acessado em maio de 2017.

BBC News - Iran Country Profile. Acessado em março de 2017

BBC News - Timeline: Iran Nuclear Crisis. 27 de novembro de 2003. Acessado em maio de 2017.

BBC News – On This Day – 1979: Excited Ayatollah Khomeini returns to Iran. 2005.  
Acessado em março de 2017

CNN Edition. Transcript of interview with Iranian President Mohammad Khatami. 7 de janeiro de 1998. Acessado em abril de 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=HtZr9IA3qWQ&t=379s>

Oscar-winning Iranian director Asghar Farhadi on his new film The Salesman

Islamic Culture and Relations Organization. Acessado em maio de 2017

Iranian Students News Association - ISNA. Photos: Iran's Farhadi Returns Home After Oscar Win. ISNA. 2017. Acessado em maio de 2017.

ISSA, Rose. Real Fictions. The House of World Cultures. 2004

Iran Chamber Society – ICS – Historic Periods & Events. Acessado em março de 2017

NATO Review Magazine. The rise of Iran as a regional power: Shia empowerment and its limits. Emmanuel Karagiannis. Acessado em maio de 2017.

Tehran Times. Zarif: We've never claimed nuclear deal only favors Iran. 22 de julho de 2015. Acessado em maio de 2017.

The Economist. In the Spotlight: Asghar Farhadi and the state of Iranian cinema. 8 de fevereiro de 2017. B.H. Acessado em abril de 2017.

The New York Times. Ceremony in Iran for 'Separation' Director Is Canceled. Dave Itzkoff. 13 de março de 2012. Acessado em abril de 2017.

The Washington Post. 'Oscar diplomacy'? Obama ought to try it on Iran. By David Ignatius. 28 de fevereiro de 2017. Acessado em maio de 2017.

The Washington Post. 'A Separation' Oscar win heralded by Iranians. Thomas Erdbrink. 27 de fevereiro de 2012. Acessado em maio de 2017.

UNESCO. Persepolis. World Heritage List. Acessado em março de 2017.

## **BIBLIOGRAFIA**

ADIGBUO, Richard. *Beyond IR Theories: The Case for National Role Conceptions*. Politikon: South African Journal of Political Studies. 2007

AGGESTAM, Lisbeth. *Role Conceptions and the Politics of Identity in Foreign Policy*. ARENA Working Papers. Department of Political Science, University of Stockholm. 1999.

AVERY, Peter; HAMBLY Gavin; MELVILLE Charles. *The Cambridge History of Iran Volume 7: From Nadir Shah to the Islamic Republic*. Cambridge University Press. 1991.

BOURDIEU, Pierre. *The Corporatism of the Universal: The Role of Intellectuals in the Modern World*. Nova York. 1989

CONSELHO DE SEGURANÇA DA ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Algiers Accords. 19 de janeiro de 1981.

CONSELHO DE SEGURANÇA DA ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Resolução 598: *Iraq-Islamic Republic of Iran*. 20 de julho de 1987.

CULL, Nicholas J. *Public Diplomacy: Taxonomies and Histories*. Annals of the American Academy of Political and Social Science 616. 2008

DUFOUR, Jean-Louis. *Les Crises Internationales: De Pékin (1900) à Bagdad (2004)*. Editions Complexe. Bruxelles. 2004.

*Iran: Foreign Policy and Government Guide*. Volume 1: Strategic Information and Policy. International Business Publications - IBP, Washington, USA. 2011.

GIDDENS, Anthony. *The Nation-State and Violence*. Cambridge: Polity Press. 1985.

HALL, Stuart. *The Question of Cultural Identity*. Blackwell Publishers. 1992.

HOBBSBAWM, Eric. *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Coleção Saraiva de Bolso. 1991.

IRIYE, Akira *Cultural Internationalism and World Order*. John Hopkins University Press. 1997.

KHELGHAT-DOOST, Hamoon e PRAKASH, Pravin. *Revolution and Evolution: Supra-nationalism and Pragmatism in Iran's Foreign Policy*. International Policy Digest: World News. 28 de março de 2017. Acessado em maio de 2017.

KRASNER, Stephen. *Sovereignty - An Institutional Perspective*. Comparative Political Studies, Volume 21 no 1. 1988.

KURZMAN, Charles. *The Unthinkable Revolution in Iran*. Harvard University Press, Londres. 2004.



LEWIS, Bernard. *The Iranians*. Mushe Dayan Centre. Universidade de Tel Aviv. 2001.

LUCAS, Scott. *Iran Daily: Revolutionary Guards Blast Government's "Weakness" v. US*. EA World View. 11 de março de 2017.

MAGID, Alvin. *Role Theory in Political Science and African Studies*. World Politics, 32. 1980.

NAZARIAN, Leila. *'A Separation' as a tool for Iranian cultural diplomacy*. Center on Public Diplomacy. University of South Carolina. Sem ano.

NEJAD, Saeed Zeydabadi. *The Politics of Iranian Cinema: Film and society in the Islamic Republic*. Oxon: Routledge, 2010.

ROSS, M. *Culture and Identity in Comparative Political Analysis em Comparative Politics: Rationality, Culture and Structure*. Cambridge: Cambridge University Press. 1997.

SHEIBANI, Khatere. *The Poetics of Iranian Cinema: Aesthetics, Modernity and Film After the Revolution*. I.B. Taurus. London. 2011.

WALLER, Michael J. *Cultural Diplomacy, Political Influence, and Integrated Strategy*. in Strategic Influence: Public Diplomacy, Counter-propaganda and Political Warfare. Institute of World Politics Press. Washington. 2009.

## FILMOGRAFIA

- Abi and Rabi. Direção: Ovanes Ohanian. 1930. 90min. Mudo, Preto e Branco.
- Revenge on the Brother. Direção: Ebrahim Moradi. 1931. 55min. Mudo, Preto e Branco.
- Sensual. Direção: Abdulhossein Sepanta. 1934.
- The Lor Girl. Direção: Ardeshir Irani. 1934. 90min. Colorido.
- Ferdowsi. Direção: Abdulhossein Sepanta. 1935. 90min. Colorido.
- Shirin and Farhad. Direção: Abdulhossein Sepanta. 1935. 90min. Colorido.
- Black Eyes. Direção: Abdulhossein Sepanta. 1936. 90min. Colorido.
- Laili and Majnun. Direção: Abdulhossein Sepanta. 1937. 90min. Colorido.
- The Storm of Life. Direção: Esmail Koushan. 1948. 155min. Colorido.
- South of the City. Direção: Farrokh Ghaffari. 1958. Colorido.
- The Night of the Hunchback. Direção: Farrokh Ghaffari. 1964. Colorido.
- The Cow. Direção: Darius Muhrjui. 1969. 100min. Colorido.
- Keiser/Qeysar. Direção: Masoud Kimiai. 1969. Colorido.
- Karkheh to Rhein. Direção: Ebrahim Hatamikia. 1992. 93min. Colorido.
- Taste of Cherry. Direção: Abbas Kiarostami. 1997. 95min. Colorido.