

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO SOCIOECONÔMICO
DEPARTAMENTO DE ECONOMIA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS

MARIANA SERRANO SILVÉRIO

UMA INTRODUÇÃO AO CINEMA COM SOTAQUE IRANIANO
Identidade, diáspora e transnacionalismo em *Persépolis* (2007), de Marjane Satrapi

FLORIANÓPOLIS

2018

MARIANA SERRANO SILVÉRIO

UMA INTRODUÇÃO AO CINEMA COM O SOTAQUE IRANIANO

Identidade, diáspora e transnacionalismo em *Persépolis* (2007), de Marjane Satrapi

Monografia submetida ao curso de Relações Internacionais da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito obrigatório para a obtenção do grau de Bacharelado.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Busko Valim

FLORIANÓPOLIS

2018

MARIANA SERRANO SILVÉRIO

UMA INTRODUÇÃO AO CINEMA COM O SOTAQUE IRANIANO
Identidade, diáspora e transnacionalismo em *Persépolis* (2007), de Marjane Satrapi

A Comissão Examinadora, nomeada pelo Coordenador de Monografia, resolve aprovar e atribuir a acadêmica Mariana Serrano Silvério, após a apresentação do trabalho intitulado "Uma introdução ao cinema com o sotaque iraniano: identidade, diáspora e transnacionalismo em *Persépolis* (2007), de Marjane Satrapi", a nota 10, referente à disciplina CNM 7280 – Monografia.

Florianópolis, 29 de junho de 2018.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Alexandre Busko Valim - Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Márcio Roberto Voigt
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^ª. Dr^ª. Danielle Jacon Ayres Pinto
Universidade Federal de Santa Catarina

AGRADECIMENTOS

Florianópolis, 21 de junho de 2018. Meia-noite.

Este trabalho encerra uma época excepcional da minha vida proporcionada pela Universidade Federal de Santa Catarina e pelas pessoas extraordinárias que conheci durante esse período. Meu grande agradecimento, portanto, à UFSC, que me proporcionou aprendizados dentro e fora da sala de aula, e aos seus professores que me abriram as portas para um mundo muito maior do que eu conhecia.

Meus mais sinceros agradecimentos,

ao meu admirável e querido orientador, Professor Alexandre Valim, por toda a sua paixão pelo que faz, seu ímpeto questionador que me instigou a questionar mais e pensar em possibilidades que eu até então não tinha a coragem de considerar.

À minha família. Mais do que essenciais nessa caminhada, me apoiaram desde o primeiro passo. Me fizeram sonhar, me deram asas e perspectiva. Me acalmaram e afagaram a cabeça nos momentos de preocupação e descrença. Ao meu pai Rubem, que mesmo sem tempo para si mesmo, encontrou tempo pra ler meu trabalho e dar sua opinião; apoio incondicional, sempre me mostrou a luz, sempre disse as palavras certas no momento certo, me fez querer ser melhor a cada dia e a cada passo. À minha mãe Adriana, anjo da guarda vinte e quatro horas por dia, 365 dias no ano, meu conforto, me encorajou até quando eu mesma já não acreditava, segura a minha mão até quando discorda, nunca se cansa de encher de autoconfiança meu copo sempre vazio. À minha irmã Amanda, minha confidente, minha melhor amiga, minha paz, minha força, fonte inesgotável de amor e de determinação, me ensinou o verdadeiro significado de cumplicidade. À minha irmã Isabela, minha eterna pequena já não tão pequena que me ensina mais do que eu aprendi em todos os meus anos estudando, minha melhor amiga, uma caixinha de surpresas sempre agradáveis, fonte de sabedoria e doçura inesgotável, me mostrou o verdadeiro significado da empatia. Ao meu dengo Charlotte, criatura que caiu do céu pra me mostrar o amor mais puro, que exala alegria por todos os seus poros e torna a minha vida mais doce. À minha tia Deia que se interessou pela pesquisa e me apoiou com muito carinho.

À minha amiga Isadora, companhia de lutas diárias, parceria do início ao fim, amiga-irmã que caminhou (pedalou) comigo por essas desventuras de final de graduação. Ao Igor, um dos amigos

mais loucos que tive o prazer de fazer nesse meu tempo na UFSC, e que, com a sua insanidade, me ajudou permanecer sã durante esses últimos meses. À Mari, dona de um coração gigante e máquina de conhecimentos aleatórios (e não aleatórios), minha companheira até no escuro. Menção honrosa ao anjinhos da guarda Leo, que, nesses tempos de tcc, nos ajudou com sua versatilidade em trabalhos manuais, habilidades na cozinha, formatação ABNT e parceria sem igual, e Júlia, que caiu do céu na reta final antes da entrega deste trabalho pra me dar o gás que faltava com as suas palavras experientes. À minha amiga Nath, que sinto mais falta do que a distância que nos separa agora, às eternas noites de karaokê e o estudos, por ser lar e família nessa ilha da magia; à minha amiga Bali, por sua leveza, sua alegria contagiante, sua aura que brilha e faz tudo ficar mais lindo; à minha amiga Giana que me tirou da zona de conforto infinitas vezes, parceira de alto astral contagiante e que me inspira com a sua obstinação de ser melhor sempre.

Às minhas eternas irmãs mais velhas, Maiara e Elisa, que me cuidaram, me acompanharam nos altos e baixos durante estes anos ufscnianos e fizeram do Liberty a minha segunda casa por anos. Ao amigo Victor que foi meu porto seguro e me acolheu em seu sofá e coração incontáveis vezes. Ao meu amigo Claudemir, que compartilhou comigo seu amor e belíssimo gosto por trakinas de morango, chokolícia, cinema e música nestes anos. Ao meu amigo Darlan, sempre doçura e de bom humor; ao Gabriel, amigo com um dos corações mais lindos que já tive o prazer de cruzar na vida; à minha amiga Thaís, fonte de inspiração e sempre disposta a estender sua mão pra me ajudar e me confortar; à minha amiga Rafa, companheira de todas as horas e sempre compreensiva; às amigas Júlia, Isabelle, Marina, Heloisa e Pryscilla, que também estiveram presentes em momentos importantes dessa minha trajetória.

À Sophie e ao Flo, meus dois roommates montrealaises que não só iluminaram os meus dias em épocas cinzentas, como me proporcionaram o melhor ano da minha vida durante a graduação; À Maria e ao Richard, os dois corações mais puros, sinceros e companheiros que o universo colocou no meu caminho no último ano e que distância nenhuma vai conseguir tirar de perto de mim.

À todas estas pessoas maravilhosas que contribuíram de alguma forma não só para a minha formação acadêmica durante os últimos seis anos, mas também para a minha formação como ser humano: minha eterna gratidão e todo o meu amor sincero.

*"Tutte le storie particolari vivono solo nel quadro
della storia mondiale"*

(Gramsci)

RESUMO

Nos anos que seguiram a Revolução Iraniana de 1979, uma sociedade inteira foi transformada e, com ela, todas as suas dinâmicas políticas, sociais e econômicas tanto no âmbito doméstico como no internacional foram alteradas. O Irã viu a sua maior onda de emigração de todos os tempos. Com a diáspora, o status das mulheres iranianas se modificou e elas passaram a se envolver cada vez mais no meio das produções culturais e midiáticas, dando origem ao cinema com sotaque iraniano. O intuito desta pesquisa é discutir o fenômeno de produção cultural com sotaque por mulheres da diáspora iraniana após a Revolução Islâmica de 1979, e no exame de *Persépolis* (2007), de Marjane Satrapi, como obra destaque dentro dessa cinematografia específica que se contrapõe ao cinema dominante. Com base na correlação entre conceitos de transnacionalismo, cinema, identidade e fenômenos migratórios, busca-se entender a contribuição de *Persépolis* (2007), de Marjane Satrapi, como espaço para o diálogo entre o Ocidente e o Irã e negociação das identidades iranianas.

Palavras-chave: Cinema com sotaque. Revolução Iraniana. Diáspora. Identidade. Transnacionalismo.

ABSTRACT

In the years following the Iranian Revolution of 1979, a whole society was transformed and with it all its political, social and economic dynamics both domestically and internationally were changed. Iran lived its greatest wave of emigration ever. With the diaspora, the status of Iranian women evolved and they became increasingly involved in cultural and media productions, giving rise to Iranian accented cinema. The aim of this research is to discuss the phenomenon of accented cultural production by women from the Iranian diaspora after the Iranian Revolution of 1979, and the examination of *Persepolis* (2007), by Marjane Satrapi, as an outstanding work within this specific cinematography that opposes itself to the mainstream cinema. Based on the correlation between the concepts of transnationalism, cinema, identity and migratory phenomena, the aim is to understand the contribution of *Persepolis* (2007) by Marjane Satrapi as a space for dialogue between the West and Iran and negotiation of Iranian identities.

Keywords: Accented cinema. Iranian Revolution. Diaspora. Identity. Transnationalism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Pôster de <i>Persepolis</i> (2007).....	57
Figura 2 – Cena de <i>Persépolis</i> (2007) - Marji e suas amigas.....	63
Figura 3 – Cena de <i>Persépolis</i> (2007) - Marji e sua família.....	69
Figura 4 – Cena de <i>Persépolis</i> (2007) - Guardiães da Revolução	69
Figura 5 – Cena de <i>Persépolis</i> (2007) - Guardião da Revolução	70

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	O CINEMA COMO PONTO DE CONFLUÊNCIA ENTRE IDENTIDADES, DIÁSPORAS E TRANSNACIONALISMO.....	14
2.1	ESTUDOS FÍLMICOS, TRANSNACIONALISMO, E FENÔMENOS MIGRATÓRIOS.....	15
2.2	SOBRE A DELIMITAÇÃO GEOGRÁFICA DO CINEMA	19
2.2.1	A ideia de cinema nacional	20
2.2.2	A ideia de cinema transnacional	22
2.2.3	O cinema dominante	25
2.3	CINEMA COM SOTAQUE: NOS INTERSTÍCIOS DA CULTURA E MIGRAÇÃO	27
2.3.1	Características do cinema com sotaque	28
2.3.2	Subgrupos do cinema com sotaque.....	31
2.3.3	Os cineastas com sotaque.....	32
2.4	CONSIDERAÇÕES PARCIAIS	35
3	O CINEMA COM O SOTAQUE IRANIANO POR ELAS	37
3.1	SOBRE A EMIGRAÇÃO IRANIANA.....	38
3.2	A REVOLUÇÃO DE 1979, A MULHER IRANIANA E AS PRODUÇÕES CULTURAIS	40
3.2.1	A iconização da mulher iraniana e o discurso público estadunidense sobre o Irã.	42
3.3	O CINEMA COM O SOTAQUE DAS MULHERES IRANIANAS.....	45
3.3.1	Obras com sotaque autobiográficas: reescrevendo a história da mulher iraniana .	46
3.3.2	A questão do véu.....	50
3.3.3	Experimentação e vanguardismo	51
3.4	O IMPACTO DAS CINEASTAS IRANIANAS COM SOTAQUE.....	52
3.5	CONSIDERAÇÕES PARCIAIS	54
4	ANALISANDO <i>PERSÉPOLIS</i> (2007), DE MARJANE SATRAPI	55
4.1	SOBRE <i>PERSÉPOLIS</i> (2007), DE MARJANE SATRAPI	57

4.1.1	<i>Persépolis</i> (2007): a liminaridade de Marjane Satrapi e o cinema com sotaque iraniano	60
4.2	PERSÉPOLIS (2007) E A IDENTIDADE DA MULHER IRANIANA	61
4.3	PERSÉPOLIS (2007) E O DIÁLOGO ENTRE OCIDENTE E ORIENTE, DO PARTICULAR PARA O UNIVERSAL	65
4.4	A RECEPÇÃO DE PERSÉPOLIS (2007)	70
4.5	CONSIDERAÇÕES PARCIAIS	75
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
	REFERÊNCIAS	79

1 INTRODUÇÃO

Cristine Zanella e Edson Júnior (2015) sugerem que o cinema constitui uma importante ferramenta política e que, em função disso, os filmes podem ser valiosos instrumentos para o aprendizado das Relações Internacionais (RI). De acordo com os autores, as RI oferecem um campo privilegiado para a utilização de filmes enquanto ferramenta de aprendizado, sejam eles ficção ou documentários. Isto acontece porque a área de estudo em questão possui como objeto de análise as relações que ultrapassam as fronteiras. Júnior e Zanella ressaltam que em poucos outros campos, o aluno ou pesquisador sentem uma distância tão grande em relação aos seus objetivos e espaços de estudo quanto nas Relações Internacionais. Pensando nesta dificuldade, os autores propõem que os filmes, ao ilustrarem eventos e dinâmicas e representarem momentos históricos, colaboram para uma melhor compreensão de conceitos, atores e movimentos desses espaços essenciais às RI, tornando-os, assim, menos abstratos. Além da supracitada utilidade de incluir o cinema como instrumento nos estudos das RI, Júnior e Zanella ainda fazem alguns apontamentos pertinentes sobre a importância da sétima arte para a área.

O primeiro destes apontamentos diz respeito à possibilidade de atribuição ao cinema as funções de formar e influenciar a opinião pública, induzir posições políticas, criar a figura de um inimigo ou aliado, legitimar políticas governamentais e tornar um sujeito familiar ou exótico. Esse acúmulo de funções é possível porque um filme carrega os valores, as identidades e estéticas próprias que refletem uma escolha deliberada de quem o produziu ou, no mínimo, refletem o espírito de um determinado espaço em um determinado tempo. O segundo apontamento trata do cinema enquanto proposta de representação, isto é, ele possui a capacidade de fazer com que o seu espectador se identifique ou se aproxime das realidades e experiências aí representadas que, por sua vez, dá lugar à empatia e conexão que viabiliza a transmissão da mensagem ou o que quer que seja o objetivo comunicacional do cineasta (JÚNIOR; ZANELLA, 2015).

Foi pensando nestas possibilidades e horizontes de estudo que o Cinema pode trazer às Relações Internacionais, e levando em consideração o quão pouco explorado foi este diálogo de disciplinas no curso de Graduação em Relações Internacionais da Universidade Federal de Santa Catarina, que a presente monografia se justifica. O interesse pelas questões do Oriente Médio, estudos feministas e estudos culturais, levaram-me a tramitar pelo universo da Revolução Islâmica de 1979, seus efeitos para a vida das mulheres iranianas e para os diferentes tipos de produção cultural. Em meio ao levantamento de fontes que conectassem estes âmbitos em uma pré-pesquisa

para o desenvolvimento deste trabalho, constatou-se a existência de uma cinematografia com potencial prolífico de exploração nas Relações Internacionais, dado que ela está circunscrita entre os fenômenos de migração, transnacionalismo e identidades (outros objetos de estudo que possuem lugar essencial dentro das dinâmicas da área).

Nos anos subsequentes à Revolução Islâmica de 1979 no Irã, uma sociedade inteira foi transformada e, com ela, todas as suas dinâmicas políticas, sociais e econômicas, tanto no âmbito doméstico, como no internacional foram alteradas. O país viveu a sua maior onda de emigração de todos os tempos. Em função deste fenômeno diaspórico, muitas mulheres iranianas encontraram nas produções culturais um meio de lidar com a sua experiência exílica e negociação da sua identidade. Surge daí o cinema com sotaque iraniano. Esta monografia visa levantar os diferentes aspectos do fenômeno de produção cultural com sotaque por mulheres da diáspora iraniana após a Revolução Islâmica de 1979. Com base na correlação entre os conceitos de transnacionalismo, cinema, identidade e fenômenos migratórios, busca-se entender a contribuição de *Persépolis* (2007), de Marjane Satrapi, como espaço para o diálogo entre o Ocidente e o Irã e negociação das identidades iranianas.

O principal objetivo deste trabalho é, portanto, contribuir para a discussão acadêmica acerca do cinema como ponto de confluência no debate sobre as identidades, as diásporas e os transnacionalismos na disciplina de Relações Internacionais, a partir da concepção de cinema com sotaque proposta por Hamid Naficy (2001) e das dinâmicas de poder no sistema internacional relacionadas à produção cultural. Para tornar esta compreensão da relação entre cultura, identidade, migração e mecanismos de poder possível, escolheu-se como objeto de pesquisa a relação entre cinema e diáspora, mais especificamente a diáspora iraniana. Com o intuito de aproximar a compreensão desta análise à nossa realidade, adotou-se como referencial para estudo de caso a obra *Persépolis* (2007), de Marjane Satrapi. A escolha desta obra se justifica por três pontos: ela é bastante acessível em sua forma; é a obra que mais se destacou dentro dessa cinematografia com sotaque iraniano produzido por mulheres da diáspora; foi amplamente aclamada pela crítica cinematográfica, ocupando inclusive espaços *mainstreams* do cinema dominante. Como recorte espaço-temporal, elegeu-se o cenário que emergiu dos fluxos de emigração iraniana após a Revolução Islâmica de 1979 até os dias de hoje, onde a obra de Marjane Satrapi ainda ecoa com a sua proposta de cinema com sotaque.

Levando em consideração a já destacada importância do cinema para as RI em adição às possibilidades do seu estudo abrangendo questões identitárias e diaspóricas e, guiados pelos objetivos explicitados acima, passaremos a tratar do seguinte questionamento: qual é a relevância do filme *Persépolis* (2007), de Marjane Satrapi, como obra do cinema com sotaque iraniano no contexto pós-Revolução de 1979?

Para a realização do objetivo principal e levantamento da resposta para a pergunta acima, esta monografia é composta por três capítulos que se complementam e trazem reflexões acerca do tema em questão. O primeiro capítulo tem a finalidade de examinar como o fenômeno do transnacionalismo do cinema influenciou a relação dos fluxos migratórios com as identidades, e de que forma isto se refletiu nas representações das experiências diaspóricas. A proposta do capítulo seguinte é analisar em que condições e de que forma se deu a participação das mulheres na produção cultural iraniana de diáspora, especialmente no cinema. Por fim, no último capítulo, o intuito será investigar o momento nada aleatório em que a obra de Satrapi surge e o que ela representa em termos de impacto nas identidades pessoais, nacionais e transnacionais da comunidade iraniana, especialmente das mulheres iranianas, diante de um cenário internacional que constatemente reforça estereótipos e tipificações. Visando atender às propostas da presente pesquisa, o método utilizado ao relacionar a discussão dos conceitos de identidade, diáspora, transnacionalismo e relações de poder com o panorama do cinema com sotaque iraniano no recorte espaço-tempo analisado tem desígnio exploratório, a partir do delineamento de um estudo de caso, juntamente a uma pesquisa bibliográfica.

2 O CINEMA COMO PONTO DE CONFLUÊNCIA ENTRE IDENTIDADES, DIÁSPORAS E TRANSNACIONALISMO

O objetivo deste capítulo é construir as bases conceituais e contextuais que apoiarão os capítulos subsequentes no estudo do fenômeno de produção cultural com sotaque por mulheres da diáspora iraniana após a Revolução Islâmica de 1979, e no exame de *Persépolis* (2007), de Marjane Satrapi, como obra destaque dentro dessa cinematografia específica que se contrapõe ao cinema dominante. Para tanto, analisaremos aqui o advento do transnacionalismo, condição essa que emergiu da intensificação dos movimentos de globalização e abrange fenômenos que, ainda que de origens diferentes, têm em comum a sua força advinda dos relacionamentos cada vez mais

interconectados e acessíveis, ultrapassando as fronteiras dos Estados-nações. Exploraremos, por fim, como o transnacionalismo do cinema influenciou a relação dos fluxos migratórios com as identidades, e de que forma isso se refletiu nas representações das experiências diaspórica nas grandes telas.

Com o intuito de alcançar tal objetivo, o capítulo será distribuído em três partes. A primeira delas tratará, de forma mais abrangente, o advento do transnacionalismo e de que forma ele está atrelado aos fenômenos migratórios e a produção cinematográfica global, conectando conceitos que serão essenciais para a compreensão deste trabalho. No que concerne a segunda parte do capítulo, serão discutidos os conceitos de delimitação geográfica da produção cinematográfica a partir do advento do transnacionalismo e seus efeitos. Ainda na segunda parte, o cinema Hollywoodiano é também discutido como parâmetro de “cinema dominante” dado o seu protagonismo e hegemonia na indústria cinematográfica.

Finalmente, na terceira parte do presente capítulo, investigaremos o conceito de cinema com sotaque. O conceito foi proposto por Hamid Naficy para abranger a produção cinematográfica realizada por indivíduos pertencentes aos fenômenos migratórios diaspóricos e exílicos pós-coloniais. Como uma resposta ao cinema dominante e também um meio de lidar com a experiência de deslocamento, esta ideia de cinema com sotaque tem valor único para o estudo das migrações, para os estudos culturais, cinematográficos e também para as Relações Internacionais. Para as RI, a importância do cinema com sotaque advém do fato de que ele amplia o escopo do debate sobre o uso do cinema como *soft power* e sobre a balança de poder entre Estados-nações, incluindo aí o papel dos indivíduos, suas identidades nacionais e transnacionais, conferindo uma nova dinâmica ao processo.

2.1 ESTUDOS FÍLMICOS, TRANSNACIONALISMO, E FENÔMENOS MIGRATÓRIOS

Segundo Steven Vertovec (2011), o fenômeno do transnacionalismo trata de uma condição na qual, apesar da existência de grandes distâncias físicas e não obstante a presença de fronteiras internacionais (e de todos os mecanismos legislativos, regulamentares e narrativas nacionais que elas representam), certos tipos de relacionamentos foram globalmente intensificados e agora têm lugar, paradoxalmente, em um planeta que ainda abrange uma arena de atividade comum,

entretanto virtual. Elizabeth Ezra e Terry Rowden (2006) afirmam que, em sua essência mais simplista, o transnacionalismo pode ser compreendido como o conjunto das forças globais que conectam pessoas ou instituições através das nações. A chave para tal fenômeno seria o reconhecimento do declínio da soberania nacional como uma força regulatória na coexistência global.

Considerando o protagonismo do “internacional” e do “transnacional”, tanto nos estudos culturais e fílmicos como no das Relações Internacionais, para o presente trabalho é essencial que se faça uma distinção entre os dois termos. Buscando esse esclarecimento conceitual, Vertovec faz o seguinte apontamento:

No que diz respeito às interações entre os governos nacionais (tais como acordos formais, conflitos, relações diplomáticas), ou a respeito dos *toing* e *fro-ing* de itens de um contexto de Estado-nação para outro (como pessoas/viagens e bens/comércio), nós podemos entender a descrição dessas práticas como "internacional". Ao referir-se às ligações sustentadas e intercâmbios contínuos entre atores não estatais baseados em fronteiras nacionais - empresas, organizações não governamentais e indivíduos que partilham os mesmos interesses (através de critérios como crenças religiosas, origens culturais e geográficas comuns) - nós podemos diferenciá-los como práticas e grupos "transnacionais" (referindo-se às suas ligações que funcionam em todos os Estados-nação). Os atributos coletivos de tais conexões, seus processos de formação e manutenção e suas implicações mais amplas são referidos amplamente como "transnacionalismo" (VERTOVEC, 2011, p.3, tradução nossa).

O transnacionalismo representa um tópico de crescente interesse acadêmico e, embora a descrição do seu conceito oferecida acima seja amplamente aceita no campo científico, é importante salientar que esta concepção é multidimensional e se refere a diversos fenômenos com particularidades bastante distintas. Comunidades transnacionais, agências intergovernamentais, fluxos de capital, comércio, cidadania, corporações, organizações não-governamentais, políticas, serviços, movimentos sociais, redes sociais, famílias, circuitos de migração, cinema, identidades e culturas são alguns destes fenômenos de naturezas muito diferentes que estão dentro do *spectrum* do transnacionalismo (VERTOVEC, 2011).

Stuart Hall (1996) aponta que, desde os anos 1960, estamos vivendo em um mundo de rápida globalização. Tal globalização é, segundo o autor, a norma contra a qual as pessoas estão agora determinando suas identidades individuais e nacionais. Hamid Naficy (2001) enfatiza que o acesso a múltiplos canais e tipos de mídia locais e transnacionais em adição ao deslocamento de um número sem precedentes de pessoas estão desafiando nossas noções de cultura e identidade nacionais, cinema e gênero nacionais, visão e estilo autorais, recepção de filmes e etnografia. Levando isso em consideração, nesta seção buscaremos analisar de forma sucinta a relação entre

os fenômenos migratórios, os estudos fílmicos e a (trans)formação de identidades que estão sob o guarda-chuva conceitual do transnacionalismo.

Segundo Ezra e Rowden (2006), ainda que o conceito de transnacionalismo em si seja recente, este não é um fenômeno propriamente novo no campo de estudos cinematográficos; o que é novo são as condições de financiamento, produção, distribuição e recepção do cinema hoje. Os autores sugerem que a circulação global de dinheiro, *commodities*, informação e seres humanos - decorrências do transnacionalismo - está gerando obras cinematográficas cuja estética, dinâmicas de narrativa, e até mesmo os modos de identificação emocional que elas incitam, refletem o impacto do capitalismo avançado e das novas tecnologias midiáticas como componentes de um sistema mundial cada vez mais interconectado. Partindo desta constatação, a ideia de transnacionalismo deve ir além da sua origem econômica e sociopolítica para revelar seu valor como uma ferramenta conceitual dentro do campo de estudos culturais e fílmicos (EZRA; ROWDEN, 2006).

Seguindo a linha de Ezra e Rowden (2006), Will Higbee e Song Lim Hwee (2010) também constata a presença dos fluxos e conexões transnacionais ao longo da história do cinema. No entanto, ao apontarem que dentro da disciplina de estudos fílmicos, “atualmente, o conceito de cinema transnacional é indubitavelmente uma área estabelecida de investigação” (HIGBEE; HWEE, 2010, p.7, tradução nossa), os autores ressaltam a necessidade de indagar as razões pelas quais a recente mudança paradigmática e teórica do conceito se deu. Isto é, qual a razão por trás da emergência desse conceito de cinema transnacional recentemente e por que agora? Higbee e Hwee (2010) apontam que essa inclinação ao “transnacional” dentro dos estudos fílmicos foi encorajada em função do crescente descontentamento dos pesquisadores da área com o paradigma do “nacional” como meio de entender a produção cinematográfica, seu consumo e a representação de identidades culturais (tanto individuais, como coletivas) em um mundo cada vez mais interconectado, multicultural e policêntrico.

Os estudos das realidades migratórias, diaspóricas e exílicas surgem no momento em que a comunidade acadêmica manifesta interesse teórico pelas consequências sociopolíticas e culturais dos movimentos de populações entre as sociedades pós-coloniais e o resto do mundo. Uma das primeiras constatações que surgem em confluência com o advento da transnacionalidade nesses estudos é que os conceitos de diáspora e de exílio tornam o processo da construção e da “imaginação” de uma nação muito mais complexos, bem como problematizam e desconstruem moldes antigos em termos de definição das identidades nacionais e das subjetividades humanas

(BAMBA, 2011). Rafael Teixeira aponta que “o interesse em uma abordagem que destaca a questão identitária diaspórica como eixo central das narrativas, intersecciona-se, portanto, com o desenvolvimento dos subtemas migratórios nos discursos fílmicos” (TEIXEIRA, 2015, p.3).

Particularmente dentro do escopo da literatura e do cinema, as mediações culturais e as outras formas de hibridismo que se formam nos cruzamentos culturais advindos dos fenômenos migratórios têm se destacado como objeto de estudo intrínseco aos estudos culturais e pós-coloniais. Quando as migrações são incorporadas no feixe de questões tratadas pela literatura e pelo cinema, por exemplo, as representações literárias e fílmicas destas realidades se tornam muito mais complexas em função das dimensões cultural, identitária e política que aí estão implicadas (BAMBA, 2011). Observa-se que “em muito do cinema transnacional, identidades são necessariamente desconstruídas e reconstruídas ao longo das linhas de uma dinâmica poderosa baseada em mobilidade” (EZRA; ROWDEN, 2006, p.7, tradução nossa).

Kim D. Butler (2001) constatou que, frequentemente, nos estudos migratórios, a ideia de diáspora compreende o retrato de indivíduos impotentes, com saudades de casa, em dor exílica e que foram deslocados à força. Em contrapartida, a autora sugere que o conceito pode ser pensado em termos de rede diaspórica, indo além do supracitado status de vítima, e se referindo ao potencial empoderamento gerado pelas mobilizações das formas transnacionais de influência e identificação. Dentre estas formas empoderadoras da diáspora, o cinema transnacional se destaca, uma vez que ele é construído exatamente no ponto de confluência entre as relações complexas das identidades dos indivíduos deslocados, suas contribuições políticas para a terra natal e as questões relacionadas ao assentamento no país anfitrião.

Ainda de acordo com Ezra e Rowden (2006), um dos paradoxos do cinema contemporâneo transnacional é que quanto maior o sentimento de desprendimento com a identidade nacional, mais a preocupação dos filmes por questões de identidade diaspórica, étnica ou de gênero. Numa perspectiva sociopolítica e cultural, os filmes de diversos cineastas pós-coloniais, exilados ou pertencentes a diásporas são objeto de análises teóricas que procuram destrinchar seus aspectos formais, temáticos e ideológicos (EZRA; ROWDEN, 2006). A análise de *Persépolis* (2007), filme de Marjane Satrapi, que será realizada no último capítulo do presente trabalho, se enquadra perfeitamente nesta moldura.

Enfim, o conceito de transnacionalismo aplicado aos estudos fílmicos nos permite entender de forma mais clara as maneiras pelas quais os fenômenos de migração do mundo contemporâneo

e as identidades da comunidade deslocada (referindo-se aqui aos indivíduos exilados ou pertencentes a algum grupo diaspórico) estão sendo imaginados e tratados nas grandes telas. Encontramos aqui a conexão entre os três elementos pré-estabelecidos no início desta seção e, a partir disso, traçaremos a trajetória do cinema até os seus moldes transnacionais para entender de onde o “cinema com sotaque” surge e qual é a sua função social nos estudos fílmicos.

2.2 SOBRE A DELIMITAÇÃO GEOGRÁFICA DO CINEMA

Uma vez que adentramos aos domínios da historiografia do cinema, é interessante observar que os seus termos de delimitação geográfica (cinema mundial, cinema nacional, cinema transnacional) evoluíram paralelamente ao desenvolvimento e intensificação dos fenômenos migratórios no século XX. A compreensão deste processo é essencial para a elucidação das bases que sustentam “o cinema com sotaque” - grupo cinematográfico central para o presente trabalho e que será melhor explorado na próxima seção. Para tanto, compomos aqui uma breve reflexão sobre os diferentes termos de classificação geográfica do cinema, assim como as dificuldades que os acompanham. É importante mencionar que o objetivo aqui não é tratar dos diferentes conceitos de forma prescritiva, mas sim explorar o debate em torno deles.

Bamba (2011) afirma que, de todos os domínios de expressão artística, o cinema parece ser o campo onde os críticos, os historiadores e até mesmo os internacionalistas se defrontam mais cedo com a dificuldade de abarcar as produções fílmicas nos diversos cantos do mundo com o adjetivo “mundial”. A dificuldade surge justamente da incapacidade da tal entidade “cinema mundial” de ser representativa de todas as experiências audiovisuais, dos modos de produção e circulação dos filmes. Identificando essa dificuldade, Georges Sadoul escreveu o icônico *Histoire Du Cinema Mondial: des origines à nos jours*, no ano de 1949, e abriu os precedentes para a prática de contextualizar e historicizar as experiências cinematográficas numa perspectiva mais geográfica, mapeando-as país por país, e colocando em questão a porosidade da ideia de um cinema mundial monolítico (BAMBA, 2011).

Embora os esforços de Sadoul (1949) tenham sido significativos para desconstruir a ideia de um cinema mundial homogêneo e colocar em foco o conceito de cinema nacional, Andrew Higson (2006) afirma que esta noção não deve ser entendida como única, ideal ou aplicável para todos os contextos cinematográficos delimitados pelas fronteiras de uma nação. Seguindo essa linha, Stephen Crofts (1993) constata a existência de diversos tipos de cinema nacional que emergiram

em diferentes contextos históricos, que representaram diferentes papéis em relação ao Estado e ao cinema dominante, e que adotaram uma variedade de características genéricas e formais. Ambos os autores questionam, portanto, a utilidade de tal concepção ao enfatizarem o quão plural são os diferentes cinemas que a compõem.

2.2.1 A ideia de cinema nacional

Higson (1989) assinala que não existe uma concepção única universalmente aceita para a ideia de cinema nacional. Brevemente, o autor resume as várias mobilizações do conceito da seguinte forma: o cinema nacional em termos econômicos, que corresponde a uma ligação direta com a indústria doméstica de filmes; o cinema nacional em termos de textualidade, projeções e temáticas; o cinema nacional baseado na sua exibição e/ou consumo; o cinema nacional em termos críticos, isto é, um que “tende a reduzir o cinema nacional aos termos de um cinema artístico de qualidade, um cinema culturalmente digno, mergulhado na herança cultural e/ou modernista de um Estado-nação em particular, ao invés de um que apela aos desejos e fantasias das audiências populares” (HIGSON, 1989, p.53, tradução nossa).

Stephen Crofts, por sua vez, teorizou em seu artigo *Reconceptualizing National Cinema/s*, de 1993, o alcance global dos cinemas nacionais em termos de “múltiplas políticas de suas produções, distribuições e recepções, suas textualidades, suas relações com o Estado e com o multiculturalismo” (CROFTS, 1993, p.25, tradução nossa). Seu objetivo era desagregar o conceito de cinema nacional de um único projeto nacionalista e englobar todas as especificidades possíveis considerando as dinâmicas de poder nas relações entre os países. Reiterando que tais categorias são altamente permeáveis, Crofts (1993) sugeriu sete variedades de “cinema nacional” partindo do pressuposto de que Hollywood é a indústria fílmica dominante no mercado:

- (1) cinemas que diferem de Hollywood, mas não competem diretamente, mirando em um setor específico e distinto do mercado;
- (2) aqueles que se diferenciam, não competem diretamente mas criticam diretamente Hollywood;
- (3) cinemas de entretenimento europeus e do Terceiro Mundo que lutam contra Hollywood com limitado ou sem sucesso;
- (4) cinemas que ignoram Hollywood, uma realização administrada por poucos;
- (5) cinemas anglófonos que tentam bater Hollywood em seu próprio jogo;
- (6) cinemas que trabalham completamente dentro de uma indústria controlada pelo Estado e é frequentemente subsidiada pelo Estado; e
- (7) cinemas nacionais ou regionais cuja cultura e/ou língua os distanciam dos Estados-nações que os delimitam (CROFTS, 1993, p.27, tradução nossa).

Apesar dessas possibilidades de interpretação do conceito, o termo “cinema nacional” é frequentemente usado unicamente para descrever os filmes produzidos dentro de um Estado-nação (HIGSON, 1989). Segundo Benedict Anderson (1983), essa percepção de Estado-nação (ou nação moderna) diz respeito, na verdade, a uma comunidade imaginada - ainda que seu espaço seja geopoliticamente limitado e exista um senso de pertencimento e identidade compartilhada, a nação é uma mera construção social. Partindo desta perspectiva, Higson (2006) propõe que a ideia de identidade nacional está intrinsecamente ligada à experiência de pertencimento à comunidade, de conexão com os seus modos de discurso e suas tradições, e que ela se estende também aos grupos diaspóricos e indivíduos que não se encontram dentro dos limites do território. O autor ressalta, portanto, que essa “comunidade nacional” é formada por grupos altamente fragmentados e dispersos, por indivíduos que frequentemente não estão necessariamente em contato físico e que são igualmente semelhantes e diferentes. Por conseguinte, todas as “comunidades nacionais” também têm caráter diaspórico (HIGSON, 2006).

Higson (2006) aponta que, quando levada em consideração a proposta de Anderson (1983) sobre a nação como comunidade imaginada e limitada por fronteiras finitas no projeto de cinema nacional, repetidamente essa cinematografia tende a compreender somente as obras fílmicas que narram a nação desta forma. Isto é, a nação representada como um espaço limitado habitado por um grupo unificado de identidade coesa, ou que sugira essa interpretação. Desta forma, exclui-se (ou pouco se reconhece) do escopo da cinematografia nacional os inúmeros fatores de diversidade cultural que compreendem tanto os habitantes da nação quanto os grupos dispersos fora da nação que se identificam com a mesma. Higson (2006) avalia a utilidade e validade da categorização de cinema nacional da seguinte maneira:

Ela é claramente um dispositivo de rotulagem taxonômica útil, um meio convencional de referência nos complexos debates sobre cinema, mas o processo de rotulagem é sempre tautológico em algum grau, fetichizando o nacional ao invés de meramente descrevê-lo. Isso, portanto, levanta fronteiras entre filmes produzidos em diferentes Estados-nações, embora eles possivelmente tenham muito em comum. Isso, portanto, obscurece o grau de diversidade cultural, intercâmbio e interpenetração que marca tanto a atividade cinemática (HIGSON, 2006, p.16, tradução nossa).

O autor aponta que “isso parece lamentável, já que as redes de comunicação modernas operam em uma base cada vez mais transnacional, e os produtos culturais são amplamente trocados através das fronteiras nacionais” (HIGSON, 2006, p.18, tradução nossa). Por fim, Higson (2006) sugere que o conceito de “transnacional” seria um meio mais sutil e menos problemático de

descrever formações econômicas e culturais que são raramente contidas por limites nacionais, que é o caso das produções cinematográficas.

A partir de uma perspectiva semelhante, Ezra e Rowden (2006) argumentam que, em função da intensificação do transnacionalismo advindo da globalização nas últimas décadas, a decorrente dissolução de qualquer conexão estável entre o local de produção (e cenário) do filme e a nacionalidade dos seus criadores e *performers* se reflete na impossibilidade de atribuir uma identidade nacional fixa para a maior parte do cinema produzido hoje. De acordo com os autores, a problematização dessa categoria de cinema nacional começa, portanto, com a crescente permeabilidade das fronteiras nacionais gerada em função da aceleração dos fluxos globais de capital e mudanças no clima geopolítico mundial. Além disso, Ezra e Rowden (2006) apontam que esta categorização é também problemática em função de inúmeros outros fatores, tais como o aumento significativo da circulação de filmes viabilizado por novas tecnologias (como DVDs e mídia digital) e a também progressiva acessibilidade às tais tecnologias por parte tanto do cineasta como do espectador.

Bamba (2011) acrescenta que, a partir dos anos 1960, as conseqüências dos processos de colonização, descolonização e seus derivados que vinham se desenrolando há décadas não só impactaram a estrutura sócio-cultural dos Estado-nação, mas também influenciaram o curso do cinema no mundo todo. O cinema passaria a participar ideologicamente da vida social, cultural e política dos Estados-nação, uma vez que o seu potencial para além dos fins de entretenimento fora amplamente compreendido. A partir deste momento, segundo Bamba (2011), a geografia dos cinemas nacionais começou a se tornar cada vez mais compartimentalizada, complexa e fragmentada.

2.2.2 A ideia de cinema transnacional

Assim como o pós-modernismo emergiu como “uma resposta estilística (ou superestrutural) às contingências econômicas do capitalismo avançado”, Ezra e Rowden indicam que o “transnacionalismo reflete e media as relações de poder na era digital pós-industrial” (EZRA; ROWDEN, 2006, p.9, tradução nossa). Partindo desta ideia de transnacionalismo, observa-se, a partir da década de 1960, o surgimento das práticas cinematográficas que se afirmam em paralelo ou em oposição ao cinema dominante. Das práticas do “cinema colonial”, por exemplo, passamos

às primeiras experiências do “cinema pós-colonial” (também chamado de “cinema periférico” em oposição ao conceito de “cinema hegemônico”) até chegarmos, finalmente, ao “cinema transnacional” e o “cinema com sotaque” (BAMBA, 2011).

Numa perspectiva mais econômica, alguns autores atribuem a emergência dos cinemas transnacionais a uma série de fatores que vão do incremento da permeabilidade das fronteiras nacionais, passando pelo fenômeno de aceleração do fluxo do capital global até o fator tecnológico que permite uma maior circulação dos filmes (DVDs e veículos midiáticos digitais, por exemplo) e das facilidades de acesso às novas tecnologias, tanto para os cineastas quanto para os espectadores. O principal efeito do impacto desses fatores é a passagem progressiva do cinema dito nacional para um cinema transnacional (EZRA; ROWDEN, 2006).

Ezra e Rowden (2006) apontam que, com o passar do tempo, a ideia da transnacionalidade do cinema se tornou um conceito chave e operatório no estudo do cinema contemporâneo. Isto acontece porque, enquanto prática transcultural e transfronteiriça, o cinema transnacional confirma a obsolescência da ideologia das identidades nacionais fixas e promove, ao mesmo tempo, um debate sobre os “modos de identificação emocional” e sua *mise en scène* nos filmes.

Higbee e Hwee (2010) destacam a existência de três abordagens gerais que foram aplicadas nos estudos fílmicos para teorizar a questão do “transnacional”. A primeira foca no contraste do binário nacional/transnacional, conforme a consideração de Higson (2006) discutida previamente. Nesta primeira abordagem, o nacional é um modelo limitado e o transnacional é um modelo mais apto para a compreensão da relação do cinema com as formações culturais e socioeconômicas que ultrapassam as fronteiras do Estado-nação. Higbee e Hwee (2010) apontam, no entanto, que esta concepção apresenta a potencial desvantagem de enevoar as questões advindas do desequilíbrio de poder na operação transnacional, “mais notavelmente ignorando a questão da migração e diáspora e as políticas de diferença que emergem dentro dos fluxos transnacionais” (HIGBEE; HWEE, 2010, p.9, tradução nossa).

A segunda abordagem, conforme Higbee e Hwee (2010) trata do cinema transnacional enquanto fenômeno regional, incorporando e analisando cinemas nacionais que compartilham uma herança cultural ou fronteira geopolítica, tais como o cinema nórdico, o cinema europeu ou os cinemas chineses. Os autores questionam se esse rótulo de transnacional é realmente útil e/ou necessário para esses cinemas que poderiam ser facilmente tratados apenas como regionais ou

supranacionais. A terceira e última abordagem examina o trabalho dos cinemas diaspóricos, exílicos e pós-coloniais, que procuram,

através das suas análises da representação cinemática da identidade cultural, desafiar a construção ocidental (neocolonial) de nação e cultura nacional e, por extensão, o cinema nacional como estável e eurocêntrico em suas normas ideológicas, bem como em suas formações narrativas e estéticas (HIGBEE; HWEE, 2010, p.9, tradução nossa).

Como exemplo desta última abordagem, o estudo de Naficy (2001) sobre “cinema com sotaque” será mais explorado na próxima seção. Higbee e Hwee (2010) ressaltam que as relações de poder entre as margens/centros, *insider/outsider* são questões bastante presentes nesse âmbito dos cinemas exílicos, diaspóricos e pós-coloniais. Igualmente importante são os tópicos sobre o embate contínuo entre o global e o local, os temas de migração, de deslocamento e de identidades em fluxo. Os autores acrescentam que uma potencial limitação deste enfoque é o fato de que este cinema transnacional diaspórico ou pós-colonial está frequentemente localizado nas margens das culturas fílmicas dominantes ou periferias das práticas industriais, dificultando o processo de avaliação e compreensão do impacto dessas obras no *mainstream* ou no cinema popular.

Semelhantemente, Ezra e Rowden (2006) observam que, embora a teorização inicial sobre o cinema transnacional tenda a se concentrar no movimento de filmes e cineastas em relação à produção, distribuição e exibição, os estudos mais recentes exploram as narrativas individuais e coletivas de migração, exílio e deslocamento. Muitas produções transnacionais emergem de uma configuração especificamente diaspórica que, implícita ou explicitamente, articula a relação entre as culturas hospedeira e doméstica, e está ciente, ao mesmo tempo, da interconectividade entre o local e o global dentro das comunidades diaspóricas.

Representações cinemáticas das experiências dos indivíduos presos nas rachaduras da globalização (leia-se migrantes, exilados, deslocados) são fundamentais para os tipos de crítica cultural possibilitados pela ampliação da acessibilidade aos meios cinemáticos (EZRA; ROWDEN, 2006). Neste sentido, o cinema transnacional tem o grande potencial de revelar a experiência da diáspora e desafiar o local privilegiado do nacional como o espaço no qual a identidade cultural e as comunidades imaginadas são formadas. Uma variedade de termos que tentam descrever a produção cultural de cineastas deslocados surgiu desde a década de 1980, incluindo: pós-coloniais, intersticiais, interculturais, multiculturais e com sotaque. Todos eles podem ser incluídos no guarda-chuva do termo "transnacional" devido a sua associação com modos de produção

cinematográfica que transcendem as fronteiras nacionais e questionam a fixidez dos discursos culturais nacionais (HIGBEE; HWEE, 2010).

Higbee e Hwee (2010) sugerem que tais cinemas podem ser definidos como transnacionais no sentido de que eles questionam como as idéias fixas de uma cultura cinematográfica nacional estão sendo constantemente transformadas pela presença singular dos *filmmakers* deslocados - indivíduos que estão, simultaneamente, presentes dentro da nação, existindo em suas margens e encontrando suas origens além dela. Em função desta posição dos cineastas nos interstícios da sociedade, “em muito do cinema transnacional, identidades são necessariamente desconstruídas e reconstruídas ao longo das dinâmicas de poder baseadas na mobilidade” (EZRA; ROWDEN, 2006, p.7, tradução nossa). Em outras palavras, a questão identitária está se expandindo e se tornando cada vez mais complexa à medida que os migrantes estão conquistando os meios de inserção de suas experiências particulares e de sua consciência transnacional através da mobilidade nos espaços de representação cinemática.

Para além dessa questão da mobilidade, a própria distribuição transnacional crescente da produção cinematográfica, por meio de suas várias formas, desagrega os filmes de seus contextos imediatos, permitindo, assim, que eles circulem muito mais livremente do que antes, ou seja, migrem. O potencial migratório é aparente não apenas no próprio fato da maior disponibilidade de uma série mais ampla de filmes para uma gama mais ampla de públicos, mas na proeminência da migração e da diáspora como temas dentro do próprio texto cinematográfico transnacional (EZRA; ROWDEN, 2006).

2.2.3 O cinema dominante

De acordo com Ezra e Rowden (2006), a transnacionalidade nos estudos fílmicos refere-se tanto aos efeitos da globalização que intensificaram ainda mais a dominação hollywoodiana do mercado fílmico mundial, quanto aos efeitos da globalização que viabilizaram as respostas dos cinemas não-hegemônicos e pós-coloniais. Levando em consideração essa polarização, os autores explicam que Hollywood se tornou uma sinédoque para o filme popular contemporâneo devido aos seus métodos, e esses mesmos métodos despertaram os movimentos de contestação:

Desde a sua ascendência na época da Primeira Guerra Mundial, a indústria cinematográfica americana dominou sistematicamente todas as outras culturas cinematográficas e modos de imagens cinematográficas, produção e recepção. Hollywood conseguiu manter sua influência hegemônica em grande parte imaginando o público

global como um mundo de crianças famintas por sensações. Esta visão criou uma situação na qual a indústria cinematográfica norte-americana possivelmente tenha se comprometido irreversivelmente com a produção de espetáculos cinematográficos vazios e onerosos que, para manter sua inofensividade mais ampla, devem ser submetidos a formas cada vez mais completas de limpeza cultural e ideológica antes de se lançarem na paisagem cinemática global (EZRA; ROWDEN, 2006, p.2, tradução nossa).

Ezra e Rowden (2006) apontam que o fenômeno de limpeza cultural e ideológico dentro do cinema hollywoodiano comentado acima pode ser observado até mesmo no nível de performance dos artistas. Os autores citam diversos exemplos de estrelas transnacionais, tais como os australianos Russel Crowe e Nicole Kidman, os espanhóis Penélope Cruz e Antonio Banderas, e a francesa Juliette Binoche, cujas identidades nacionais como marcadores de especificidade cultural são constante e deliberadamente descartadas nos filmes da indústria - mostrando, assim, que Hollywood vai além do que pode ser essencialmente necessário na elaboração das demandas de um determinado papel. Observa-se, portanto, a tentativa deste cinema dominante de disseminar e solidificar a performance do ‘americanismo’ como uma característica universal (ou universalizadora) do cinema contemporâneo em detrimento às outras culturas (EZRA; ROWDEN, 2006). Ao atravessar sem grandes esforços as fronteiras nacionais, portanto, as obras Hollywoodianas podem deslocar os tipos de filme que promovem e fazem a manutenção das identidades nacionais específicas que lhe são convenientes (HIGSON, 2006).

Ezra e Rowden (2006) reconhecem que o nacionalismo teve um papel importante na evolução e legitimação crítica dos estudos fílmicos e que, em grande medida, as elites nacionais procuraram usar o cinema para estabelecer ou solidificar narrativas culturais oficiais. Estas narrativas culturais oficiais refletem justamente a idealização que as elites nacionais fazem de uma identidade nacional, de uma identidade nacional como “um espaço reservado para locais idealizados de memória cultural e segurança social imaginada” (EZRA; ROWDEN, 2006, p.8, tradução nossa).

No entanto, argumenta-se que o cinema transnacional imagina sua audiência de forma diferente - imagina-a com altas expectativas e um grau de alfabetização cinemático que vai além do mero desejo de consumir narrativas nacionalistas superficiais. De fato, o avanço das tecnologias digitais tem viabilizado uma crescente desvalorização das fronteiras nacionais como *checkpoints* ideológicos e estéticos, e tem funcionado como um transgressor e descentralizador das forças que, até então, mantinham em certa medida o controle estrito sobre as políticas representacionais na esfera pública cinemática (EZRA; ROWDEN, 2006).

Finalmente, constatamos que a grande importância do conceito de transnacionalismo do cinema é a sua capacidade de dar destaque e reflexão sobre questões largamente negligenciadas nos estudos fílmicos (assim como em outros campos que também examinam o transnacional e o pós-colonial), como as experiências dos deslocados diante de um cinema dominante que frequentemente as desconsidera, e a reconfiguração das imagens das nações. Higbee e Hwee (2010) ressaltam, contudo, que o conceito de cinema transnacional não pode ser pensado de maneira meramente descritiva, pois todas as atividades de cruzamento de fronteiras necessariamente também carregam consigo questões sobre balanço de poder - tanto dentro das comunidades nacionais, como na internacional. O conceito tampouco pode ser pensado como totalmente prescritivo, considerando que este não é um conceito monolítico e abrange múltiplas particularidades que estão em constante transformação. Ao invés disso, os autores propõem uma postura crítica e discursiva em relação à questão dos estudos fílmicos transnacionais, “de modo que estejamos atentos aos desafios e potencialidades que acompanham cada trajetória transnacional” (HIGBEE; HWEE, 2010, p.18, tradução nossa), buscando entender se ela ocorre no processo narrativo e/ou de produção de um filme, nas indústrias cinematográficas, ou na academia.

2.3 CINEMA COM SOTAQUE: NOS INTERSTÍCIOS DA CULTURA E MIGRAÇÃO

Em que pese a concepção de Ezra e Rowden (2006) sobre o transnacionalismo cinematográfico, as duas faces da globalização que o compõem são, de um lado, a dominação de Hollywood dos mercados fílmicos mundiais e, do outro, as respostas contra-hegemônicas dos cineastas de países de Terceiro Mundo ou antigas colônias. Dentre as práticas cinematográficas transnacionais que surgiram e se afirmam em paralelo ou em oposição ao cinema dominante a partir da década de 1960, o conceito mais pertinente para os fins do presente trabalho é o de “cinema com sotaque”.

Naficy (2001) sugere que, em um mundo tão mediatizado, a imaginação deve ser vista como uma prática social. De acordo com Arjun Appadurai (1996, p.31), "a imaginação é agora central para todas as formas de agência, ela mesma é um fato social e é a componente chave para a nova ordem global" (apud NAFICY, 2001, p.8, tradução nossa). Seguindo essa linha, Naficy (2001) propõe a existência de uma nova imaginação crítica na mídia global: o cinema com sotaque. O

autor ressalta, no entanto, que esse enquadramento deve ser tratado mais como uma categoria crítica do que de práticas genéricas de produção apoiadas pelos estúdios cinematográficos.

O termo “accented cinema” (“cinema com sotaque” em português), foi cunhado por Hamid Naficy para designar um conjunto de obras fílmicas de cineastas do Terceiro Mundo, desenraizados e/ou desterrados, que pertencem a diásporas ou que vivem em exílio forçado ou voluntário, como uma resposta estética às experiências de deslocamento (BAMBA, 2011). Se o cinema dominante é considerado como universal e sem sotaque, explica Naficy, os filmes realizados por esses cineastas da diáspora e/ou em exílio “têm sotaque”. O autor adota o conceito no sentido de que as obras emanam a acentuação não necessariamente do sotaque no discurso falado das características diegéticas, mas sim, do deslocamento dos cineastas e da influência desse processo nos seus modos de produção (NAFICY, 2001)

De acordo com Naficy (2001), depois do cinema mundial ter sido monopolizado, linguística e ideologicamente, pelas representações e narrativas dos países de cultura ocidental, chegara a vez do Terceiro Mundo de fazer e exhibir seus próprios filmes. Esses filmes encontraram sua força motriz no advento do transnacionalismo: a circulação das obras dos cineastas originários desse universo do Terceiro Mundo não se restringe ao público desses países, mas atravessam fronteiras e estão presentes, por exemplo, nos diversos festivais do mundo dedicados ao cinema.

Quando Naficy assinala a existência do cinema com sotaque, ele se refere a um cinema que é, portanto, uma realidade transnacional ainda que tome forma no interior de uma outra cinematografia nacional anfitriã. Isto é, a despeito do “sotaque”, este cinema nasce e se afirma nos interstícios sociais e culturais: ele é ao mesmo tempo local e global. Os filmes com sotaque são intersticiais porque são criados no meio e nos poros das formações sociais e práticas cinemáticas. Por conseguinte, ao serem simultaneamente locais e globais, eles ressoam contra as práticas de produção cinematográfica prevaletentes ao mesmo tempo em que se beneficiam delas (NAFICY, 2001).

2.3.1 Características do cinema com sotaque

Os filmes do *accented cinema* se distinguem por várias características únicas em meio ao cinema contemporâneo. Dentre esses traços distintivos, o da transnacionalidade é certamente um dos mais marcantes. O caráter transnacional de uma obra fílmica desse escopo engloba não só o

seu modo de produção, temática e estilo: seu caráter transnacional surge também do diálogo que ele cria entre as sociedades de acolhida do cineasta, as sociedades receptoras da obra e as sociedades de origem do cineasta (BAMBA, 2011). Naficy (2001) acrescenta que estes filmes, além de estarem em constante diálogo com as sociedades de origem e de acolhimento, também conversam com seus respectivos cinemas nacionais, assim como com os públicos, muitos dos quais são igualmente transnacionais. Dessa forma, o estudo de um fenômeno cultural transnacional como o *accented cinema* é sempre assombrado pela particularidade das diferentes culturas com as quais está lidando - “dentro de cada cultura transnacional batem os corações de múltiplas culturas situadas ainda que deslocadas, interagindo entre si” (NAFICY, 2001, p.6, tradução nossa).

A singularidade do cinema com sotaque vai além do seu transnacionalismo e do modo de produção intersticial: ela também está diretamente relacionada à estrutura temática e estilística dos filmes (NAFICY, 2001). Naficy indica que as características do cinema com sotaque que lhe conferem o seu particularismo determinante são:

O estilo visual em formato fechado e formato aberto; estrutura narrativa fragmentada, multilingual, epistolar, autorreflexiva criticamente justaposta; personagens anfibólicos, duplicados, cruzados e perdidos; assunto e temas que envolvem suas jornadas, historicidade, identidade e deslocamento; estruturas de sentimento disfóricas, eufóricas, nostálgicas, sinestésicas, liminares e politizadas; modos de produção intersticial e coletivo; e inscrição da (des)localização biográfica, social e cinematográfica dos cineastas (NAFICY, 2001, p.4, tradução nossa).

As obras que compõem essa categoria do sotaque colocam no cerne da narrativa e da representação fílmica a questão da experiência diaspórica, do retorno, da identidade social e étnica, bem como a questão da ambivalência do sentimento de pertencimento a uma identidade nacional ou transnacional (NAFICY, 2006). Além desses enfoques temáticos, por serem desterritorializados, é essencial evidenciar que estes filmes estão profundamente preocupados com a questão do território e da territorialidade. Esta preocupação com o lugar é expressa em suas representações espaço-temporais cronotópicas (NAFICY, 2001), isto é, nestes filmes, a concepção de tempo e lugar traz consigo uma concepção particular de homem e, assim, cada nova temporalidade-território corresponde a um novo homem (AMORIM, 2006).

O conceito de cronotopia tem presença notória no cinema com sotaque, pois o lugar é um segmento do espaço no qual os cineastas imprimem significado e valor especiais. O conceito pode se referir, por exemplo, a um país, uma cidade, uma casa ou um cômodo específico, e seu tratamento não será apenas como uma entidade física comum - as relações com ela e as relações

sociais dentro dela são igualmente importantes. Da mesma forma que o lugar é também historicamente situado, o deslocamento e o realocamento possuem uma dimensão temporal importante - muitas vezes ligada às datas de um grande evento diaspórico (NAFICY, 2001). Por exemplo, a sensação de deslocamento migratório das últimas décadas dos iranianos está fortemente ligada ao ano de 1979, ano no qual a Revolução Islâmica tomou forma e mudou drasticamente o estilo de vida do país, levando muitos iranianos a partirem do país em busca de condições de vida que lhe fossem mais convenientes.

Ao designar o início ou o fim do trauma exílico, os marcos temporais representados no cinema com sotaque têm uma profunda influência sobre a psicologia e a identidade das pessoas deslocadas, dentro e fora da tela. Isto acontece porque os filmes com sotaque codificam, incorporam e imaginam os locais de origem, exílio e transição em certos cronotopos que ligam o espaço-tempo herdado da terra natal ao espaço-tempo construído do exílio e da diáspora (NAFICY, 2001). Estes cronotopos são os "centros organizadores" dos filmes com sotaque, os lugares e os momentos onde "os nós da narrativa estão amarrados e/ou desatados" (BAKHTIN apud NAFICY, 2001, p.153, tradução nossa). Segundo Naficy (2001), cada filme pode conter um cronotopo primário ou múltiplos cronotopos mutuamente inclusivos, que podem reforçar, coexistir ou contradizer uns aos outros. O autor constata, por fim, que estas "configurações providenciam a ótica com a qual nós podemos entender tanto os filmes como as condições históricas do deslocamento que dão luz a essas obras" (NAFICY, 2001, p.153, tradução nossa).

Bakhtin (1981, p.253) advertiu, no entanto, que "não se pode confundir o mundo representado cronotopicamente com o mundo fora do texto cinematográfico" (apud NAFICY, 2001, p.153, tradução nossa). Robert Stam (1989), em seu estudo sobre Bakhtin e cinema, observa que, embora os cronotopos sejam correlacionáveis à realidade histórica, eles não são efetivamente compatíveis com ela, pois eles são sempre mediados pela arte. É justamente por meio desses atos de mediação e transformação artística que o "sotaque" dá significado e/ou ressignifica as experiências exílicas e diaspóricas (NAFICY. 2001).

Ainda sobre a relação com o lugar e os temas decorrentes dessa relação, quando o enfoque temático dos filmes com sotaque é a terra natal, existe uma tendência de ênfase à infinitude e atemporalidade por meio de fetichização e saudade nostálgica ressaltando lembranças e monumentos, por exemplo. A representação da vida no exílio e na diáspora, por sua vez, tende a enfatizar a claustrofobia e a temporalidade, e dá protagonismo aos locais de confinamento e

controle e às narrativas de pânico e perseguição. Significativamente, as estruturas paranóicas também servem às funções reconfortantes e críticas de incorporar o protesto dos exilados contra as condições sociais fluidas e hostis em que se encontram (NAFICY, 2001).

Em adição, outro foco temático importante que representa a relação de lugar dos cineastas e seus deslocamentos é o que se chama de espaços de transição. Frequentemente inscritos nas obras fílmicas com sotaque, estes lugares de transição também compreendem o conceito da figuração cronotópica e da ideia de tempo-lugar que forma as identidades nas obras em questão (NAFICY, 2001).

Por fim, toda formação social, como o exílio e a diáspora, cria seu próprio espaço em suas produções imaginativas. Naficy (2001) argumenta que o espaço físico que o exílio cria e representa no cinema com sotaque é de gênero, mas não da forma binária como a do cinema dominante. O autor aponta que, tratando do cinema de Hollywood, o espaço feminino é codificado principalmente no gênero do melodrama e o espaço masculino é encontrado predominantemente no faroeste americano, por exemplo. Já no *accented cinema*,

o exterior, os espaços públicos da natureza e da paisagem da pátria são amplamente representado como feminino e materno. O “dentro”, os espaços fechados, particularmente aqueles na esfera doméstica - também são predominantemente codificados como femininos. Nesse sentido, todos os filmes com sotaque, independentemente do gênero de seus diretores ou protagonistas, são textos femininos. Esses filmes desestabilizam o tradicional esquema binário de gênero e espacialidade porque, na liminaridade da desterritorialização, as fronteiras de gênero, gênero e sexualidade são confusas e continuamente negociadas. Além disso, a configuração espacial nesses filmes é impulsionada não apenas pelo gênero e por estruturas de identificação e alienação, mas também por erupções de memória, nostalgia e o desejo de retorno e pela política e poética da aculturação e resistência (NAFICY, 2001, p.155, tradução nossa).

2.3.2 Subgrupos do cinema com sotaque

Naficy constata que “as diferentes ênfases na relação com o lugar criam diferentes filmes com sotaque”, (NAFICY, 2001, p.15, tradução nossa). O autor sugere uma tipologia mais íntima no interior do *accented cinema* para melhor compreensão das suas características particulares: o cinema realizado por cineastas do exílio, por cineastas diaspóricos e por cineastas pós-coloniais, étnicos e de identidade.

O cinema com sotaque diaspórico é dominado pela sua relação vertical com o país natal e sua relação lateral com as comunidades e experiências da diáspora. Diferentemente do exílio, que pode ser individualista ou coletivo, a diáspora é necessariamente coletiva, tanto em sua origem

quanto em seu destino e, como resultado, o cultivo de uma memória coletiva, muitas vezes de uma pátria idealizada, é constitutivo da identidade diaspórica (NAFICY, 2001).

No cinema pós-colonial, imperam as exigências da vida no país onde os cineastas residem; e, por fim, no cinema com sotaque exílico predomina o foco nas experiências de deslocamento e exílio e as experiências anteriores no país natal (NAFICY, 2001). Sobre o último grupo, Naficy diz que, geralmente, o banimento obriga os diretores exilados a desenvolver um estilo autoral, mesmo permanecendo ligados às lembranças da terra natal. Estes cineastas produzem obras que refletem ambiguidades e dúvidas sobre o sentimento de pertencimento à terra de origem e ao país de acolhida (NAFICY, 2006).

Ainda que esta classificação possa ser realizada sem maiores problemas, Naficy (2001) aponta que a diferença entre esses três grupos de filmes com sotaque não é tão hermética ao ponto de impedir que um mesmo filme possa conter elementos de todos eles. Alguns filmes caem naturalmente dentro de uma dessas classificações, enquanto a maioria compartilha as características de todos os três em diferentes medidas. Além disso, ao longo de suas carreiras, muitos cineastas se movem não apenas de país para país, mas também de produzir um tipo de filme para outro tipo, em confluência com as trajetórias de suas próprias jornadas identitárias.

2.3.3 Os cineastas com sotaque

Antes de qualquer consideração, é necessário salientar que no presente estudo, quando tratamos dos termos relacionados ao exílio e à diáspora, estamos nos referindo aos deslocados externos: indivíduos ou grupos que, voluntariamente ou involuntariamente, deixaram seu país de origem e mantêm uma relação ambivalente com seus lugares de origem e de recepção atuais. Dito isso, Naficy (2001) aponta que o cinema com sotaque surgiu a partir de dois grandes grupos de deslocamento para o Ocidente. O primeiro deles trata do grupo que se deslocou para o Ocidente no período entre o final dos anos 1950 até meados da década de 1970, em função dos movimentos de descolonização do Terceiro Mundo, das guerras de libertação nacional, invasões da Polônia e Tchecoslováquia pela União Soviética e processos de ocidentalização. O segundo grupo surgiu no final da década de 1970 e se estendeu até o final dos anos 90, como resultado do fracasso do nacionalismo, do socialismo e do comunismo, das rupturas causadas pelo surgimento de economias

globais pós-industriais e do surgimento de formas militantes do Islã - o estudo de caso da presente pesquisa está circunscrito nesse último grupo.

Os cineastas com sotaque são, portanto, os produtos deste deslocamento pós-colonial e da dispersão pós-moderna. Por causa deste movimento das “margens” para os “centros”, eles se tornaram sujeitos da história mundial (NAFICY, 2001). Naficy (2001) salienta que estes cineastas, ao se submeterem aos supracitados deslocamentos, conquistaram um grau maior de liberdade de fala e ousaram ocupar os meios de representação cultural. O autor aponta que, por mais marginalizados que eles estejam dentro do centro, a capacidade desses cineastas com sotaque de acessar os meios de representação pode revelar-se tão empoderadora na era pós-industrial quanto a captura dos meios de produção teria sido para os subalternos da era industrial, por exemplo.

Sobre a relação desses sujeitos/cineastas com o cinema com sotaque, Naficy (2001) constata que eles não são apenas estruturas textuais ou ficções dentro de seus filmes. Eles são também sujeitos empíricos, situados nos interstícios de culturas e práticas de cinema, que existem fora e antes de seus filmes. As variações entre os seus filmes advêm de diversos fatores; suas semelhanças, no entanto, derivam principalmente deste caráter em comum entre eles: sua subjetividade liminar e localização intersticial na sociedade e na indústria cinematográfica. Naficy explica:

Autores do cinema com sotaque são, literal e figurativamente, *journeymen* e *journeywomen* comuns que são expulsos ou libertados de seus lugares de origem, por força ou por escolha, em missões agonizantes que exigem deslocamentos e reposicionamentos tão profundos, pessoais e transformadores que moldam não apenas os próprios autores e seus filmes, mas também a questão da autoria. Qualquer discussão sobre autoria no exílio precisa levar em consideração não apenas a individualidade, originalidade e personalidade de indivíduos únicos como autores expressivos de filmes, mas também, e mais importante, sua (des)localização como sujeitos intersticiais dentro de formações sociais e práticas cinemáticas (Naficy, 2001, p.34, tradução nossa).

Em outras palavras, o exílio e a autoria estão fundamentalmente entrelaçados com os movimentos históricos dos sujeitos além das fronteiras entre as nações. O que possibilita este enquadramento do cineasta como cineasta com sotaque é justamente o seu caráter tão pessoal e único, como impressões digitais, considerando que seus filmes são ao mesmo tempo autorais e autobiográficos. Por meio de suas obras, eles criam um significado e voltam a ressignificar os fenômenos exílicos e diaspóricos exprimindo, alegorizando, comentando e criticando as sociedades e culturas de origem e de acolhimento e as condições desterritorializadas dos cineastas. É daí que surge todo o paradoxo e as contradições deste cinema dos interstícios: num mundo pós-moderno

em que se celebram a desterritorialidade e as comunidades virtuais, os filmes com sotaque se concentram no território, nas origens, na geografia e nos espaços de transição, consequência lógica que decorre da própria situação de desterritorializados desse cinema (NAFICY, 2001).

Os cineastas com sotaque estão sujeitos a um dinamismo histórico importante e a intensos anseios nacionais pela forma. Eles atravessam fronteiras e se engajam em jornadas de desterritorialização e reterritorialização, que assumem várias formas, incluindo a busca por um lar, jornadas de desabrigo e viagens de retorno à terra natal (NAFICY, 2001). As jornadas, no entanto, não são apenas físicas e territoriais: são também profundamente psicológicas e filosóficas. Hamid Naficy ressalta que, entre elas, “as mais importantes são as jornadas de identidade, no decorrer das quais velhas identidades às vezes são abandonadas e outras novas são remodeladas” (Naficy, 2001, p.6, tradução nossa). O autor completa que, idealmente, a identidade não é uma essência fixa nos filmes com sotaque, mas sim um processo de tornar-se. Consequentemente, cada filme pode ser pensado como uma performance de identidade de seus autores e, por serem altamente fluidas, identidades exílicas e diaspóricas levantam perguntas sobre agência política, sobre a ética da política de identidade e todos os aspectos que giram em torno desse centro (NAFICY, 2001).

Naficy (2001) acrescenta que, por levantarem questões de cunho sociopolítico e identitário, a autoridade dos cineastas com sotaque surge justamente da ocupação dos espaços intersticiais e locais de luta; eles são capazes de produzir ambiguidade e duvidar dos valores assumidos por suas sociedades de origem e de acolhimento. Para estes sujeitos, as relações de descendência com a pátria e as relações de consentimento com a sociedade anfitriã são continuamente testadas, pois apesar de terem se “libertado do velho e do novo, de terem se ‘desterritorializado’, continuam a estar nas garras de ambos: o velho e o novo, o antes e o depois” (NAFICY, 2001, p.12, tradução nossa). As tensões e ambivalências resultantes desses espaços produzem, por sua vez, a complexidade e a intensidade que são características intrínsecas às grandes obras de arte e literatura (NAFICY, 2001).

Por fim, Naficy (2006) faz duas observações convenientes para o encerramento desta seção. A primeira delas é que, logicamente, nem todos os sujeitos exílicos produzem obras significativas de arte, mas, segundo o autor, muitas das maiores e mais “atemporais” obras de literatura e cinema foram criadas por escritores e cineastas deslocados. A segunda constatação de Naficy trata-se da importância de notar que nem todos os cineastas com sotaque são igualmente - ou sequer

similarmemente - exilados. O autor aponta que, até mesmo entre os cineastas com sotaque de um único país de origem, podem existir grandes diferenças tanto no que se refere às suas experiências de deslocamento, quanto no quesito de estilo autoral. Portanto, os grupos e suas respectivas obras jamais devem ser considerados como monolíticos ou unidimensionais (NAFICY, 2001).

Considerando todas as concepções, contradições e ambiguidades do cinema dominante, do cinema transnacional, do cinema com sotaque em adição aos diferentes aspectos dos fenômenos migratórios e questões identitárias que se entrelaçam aí, avançamos para o próximo capítulo na expectativa de entender a conjuntura da produção com sotaque iraniana após a Revolução Islâmica de 1979.

2.4 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Ao passo que o transnacionalismo se intensifica como um fenômeno de acessibilidade e mobilidade nas últimas décadas, constatou-se que ele reforçou o potencial do cinema para além dos fins de entretenimento, indicando a crescente participação ideológica das obras cinematográficas na vida social, cultural e política dos Estados-nações e no relacionamento entre os Estados-nações - por consequência, no âmbito das Relações Internacionais. Este fenômeno se acentua à medida que os migrantes estão conquistando os meios de inserção de suas experiências de deslocamento em seus países anfitriões e expandindo sua consciência transnacional por meio do advento do cinema. Isto acontece porque a incorporação das migrações, assim como as suas experiências intersticiais, às produções cinematográficas de caráter transnacional levanta questões importantes sobre as dinâmicas de poder dentro da sociedade internacional em termos de imperialismo, colonialismo, pós-colonialismo e seus efeitos para os indivíduos.

Neste sentido, destaca-se que a importância do cinema transnacional está na sua dinâmica de desconstrução, inserção e reconstrução de identidades marginalizadas no sistema em contrapartida às representações do cinema dominante, assim como no seu papel de questionar a fluidez das identidades nacionais e diaspóricas. Seguindo esta linha, o cinema com sotaque, categoria cunhada por Hamid Naficy para designar um dos cinemas transnacionais que surgiram nas últimas décadas, se destaca como uma tentativa interessante de tornar o debate pós-colonial mais inclusivo e equilibrado ao dar protagonismo às vozes dos migrantes. O trocadilho do conceito questiona o fato do cinema dominante ser amplamente considerado universal e sem sotaque, ao mesmo tempo que

os filmes realizados nas “margens da sociedade” pelos cineastas deslocados têm sotaque. Este sotaque, ainda que não se refira à acentuação do discurso falado, implica a influência que o pertencimento dos cineastas à diáspora tem nos modos de produção do seu cinema.

Hamid Naficy (1996; 2001; 2006; 2012) realizou um amplo e necessário estudo sobre os cinemas transnacionais e, de forma sucinta, constatou que os movimentos históricos dos sujeitos para além das fronteiras entre as nações impactaram muito além do mundo do cinema e dos estudos fílmicos. Por meio da realização das obras cinematográficas com sotaque, os *filmmakers* deslocados criam um significado e voltam a ressignificar os fenômenos exílicos e diaspóricos exprimindo, alegorizando, comentando e criticando as sociedades e culturas de origem e de acolhimento e as condições desterritorializadas dos cineastas. Além disso, por levantarem questões de cunho sociopolítico e identitário, a autoridade dos cineastas com sotaque surge justamente da ocupação dos espaços intersticiais e locais de resistência. Isto é, eles são capazes de produzir ambigüidade e duvidar dos valores assumidos por suas sociedades de origem e de acolhimento; eles são capazes de criar um diálogo entre as sociedades de acolhida do cineasta, as sociedades receptoras da obra e as sociedades de origem do cineasta.

Ao compreendermos a ideia de transnacionalidade do cinema como um conceito que envolve diversos contextos de ordem social, política e econômica, entendemos que ele deve ser engajado em um diálogo com outras disciplinas para se tornar um meio eficiente de análise - estudos de migração, de identidade, de cultura, de RI. Ao assimilarmos a amplitude do conceito desta forma, por exemplo, é possível ter uma visão mais clara da multidimensionalidade dos fenômenos migratórios e dos meios pelos quais as diásporas constroem e lidam com as suas identidades fora do país natal.

A partir destas concepções sobre o cinema contemporâneo, sobretudo o *accented cinema* e os *accented filmmakers* que consideram as particularidades das diferentes migrações e seus transnacionalismos, analisaremos, no próximo capítulo, o cinema com sotaque iraniano. Buscaremos compreender qual é o papel do cinema com sotaque dentro das dinâmicas entre o cinema dominante, das experiências de liminaridade e das questões relacionadas às identidades diaspóricas. Para tanto, examinaremos especificamente o trabalho com sotaque produzido por iranianas que saíram do país após a Revolução Islâmica de 1979, vivem no ocidente e produzem filmes cujos temas recorrentes falam do Irã, de suas diásporas e, também, abordam as contradições da realidade do exílio e das ambigüidades das questões identitárias atreladas a esse fenômeno.

3 O CINEMA COM O SOTAQUE IRANIANO POR ELAS

“O cinema iraniano foi transnacional desde o início, se beneficiando do intercâmbio com os cinemas da vizinhança e do mundo e das viagens internacionais dos iranianos”, afirma Hamid Naficy¹. No entanto, foi apenas com a emigração em massa de iranianos no final da década de 1970 gerada pela Revolução Islâmica, pela guerra entre Irã e Iraque e pelas subsequentes dificuldades econômicas, políticas e religiosas, que os iranianos passaram a se posicionar significativamente para fazer filmes com sotaque no exterior, seja para o consumo das grandes populações compatriotas da diáspora ou para o público em geral em seus lares adotivos. O trauma e o drama da origem e do deslocamento contribuíram diretamente para a acentuação do cinema.

Hamid Naficy realizou um estudo profundo sobre os filmes com sotaque produzidos por cineastas do Oriente Médio e do Norte da África na diáspora. Até o final da década de 1990, foram contabilizados 321 *filmmakers* vindos de 16 países diferentes, que realizaram pelo menos 920 filmes em 27 países receptores (principalmente na Europa e na América do Norte). O pesquisador aponta que os cineastas iranianos foram os mais produtivos (com 307 filmes). A maioria destes iranianos, no entanto, era composta por homens, refletindo três fatores importantes sobre as relações de gênero: 1) a dominância do sistema patriarcal na indústria cinematográfica; 2) os padrões gerais de migração mundial, que favorecem a emigração do homem antes da família; 3) o desequilíbrio de gênero que reflete a crença comum no Oriente Médio de que o cinema não é um empreendimento social, religiosa e economicamente aceitável para as mulheres.

Em contrapartida, os processos de desterritorialização e de exílio após a Revolução de 1979, ainda que tenham se mostrado como um terreno hostil para as cineastas e iranianas num primeiro momento, permitiram-lhe um local de contestação e desestabilização do patriarcado tradicional iraniano. O status das mulheres se modificou a partir das dinâmicas de deslocamento e elas passaram a se envolver cada vez mais no meio relacionado às produções culturais e midiáticas, ocupando um espaço necessário. O objetivo deste capítulo é justamente analisar em que condições e como se deu a participação das mulheres na produção cultural iraniana de diáspora, especialmente no cinema.

¹ NAFICY, 2012, p. 369, tradução nossa.

Para tanto, num primeiro momento, analisaremos as ondas de emigração iraniana das últimas décadas com o intuito de entender quem são os iranianos que se deslocaram para os países ocidentais. A partir disto, traçaremos a jornada das cineastas iranianas com sotaque (conforme o conceito de Hamid Naficy explorado no primeiro capítulo) para entendermos as configurações das suas obras: o que mudou para elas com a Revolução de 1979? Como as suas experiências exílicas interferem ou influenciam em seus trabalhos? Por que a produção com sotaque iraniano destas mulheres está profundamente marcada pelo gênero autobiográfico e pelo estilo experimental? E, por fim, este *accented cinema* feito pelas mulheres iranianas gera algum impacto para as suas audiências?

3.1 SOBRE A EMIGRAÇÃO IRANIANA

Os fluxos de emigração do Irã no último século podem ser organizados em três grandes ondas. Apesar de algum grau de sobreposição, estas fases oferecem uma estrutura consistente para a conceituação da diáspora global iraniana. A primeira fase significativa começa em 1950 e perdura até a Revolução de 1979 (também denominada Revolução Iraniana e Revolução Islâmica) e foi desencadeada pela recuperação econômica lenta do Irã e pela retomada da produção de petróleo após a Segunda Guerra Mundial. A receita das exportações de petróleo permitiu uma mudança rápida na sociedade iraniana, do tradicionalismo para a modernização, motivando famílias de classe média e alta a enviar seus filhos para ensino superior no exterior, como forma de garantir a segurança socioeconômica e o acesso político no retorno (HAKIMZADEH, 2016).

A segunda fase de emigração ocorreu após a Revolução Islâmica de 1978-1979. Shirin Hakimzadeh (2016) constata que as raízes da Revolução Iraniana são complexas e contraditórias. A queda da monarquia de 2500 anos foi precipitada por alguns fatores-chave, incluindo corrupção no governo, violação de liberdades civis, tendências religiosas subjacentes, inflação econômica e, talvez mais significativamente, a polarização do povo iraniano após a derrubada do governo nacionalista do primeiro-ministro Mohammad Mosaddeq em 1953, liderado pela Agência Central de Inteligência dos EUA. A combinação destes fatores díspares dividiu a sociedade iraniana em três grupos: uma elite educada no Ocidente e orientada para o Ocidente; uma classe média educada de dissidentes anti-Shah; e uma classe baixa impotente cujo conservadorismo colidia com a penetração da cultura ocidental e a degradação dos valores xiitas apoiados pela monarquia. As

divisões internas da nação, combinadas com as políticas de ocidentalização de cima para baixo do Xá, desencadearam a Revolução de 1979, que forneceu o terreno para a ascensão do aiatolá Khomeini (HAKIMZADEH, 2016).

Os eventos que aconteceram antes e imediatamente após a Revolução que depôs a dinastia Pahlavi e o monarca Mohammad Reza Shah em favor da ascensão do Islã político liderada por Khomeini, inegavelmente provocaram a maior emigração coletiva do Irã de todos os tempos. Os iranianos cujos posicionamentos eram socialistas e liberais foram os primeiros a partir, seguidos por jovens que fugiram do serviço militar temendo a Guerra Irã-Iraque, e, finalmente, por mulheres jovens e famílias, as quais tentavam escapar das restrições de gênero excessivamente limitadas. Ter uma filha na época era um fator fundamental na decisão de uma família de abandonar o país, considerando que a era pós-revolução impôs restrições radicais para as mulheres, como o uso compulsivo do véu, possibilidades educacionais e de inserção no mercado limitadas e obediência incondicional aos parentes masculinos (HAKIMZADEH, 2016).

Finalmente, uma terceira onda de emigração iraniana emergiu a partir de 1995 e dura até o presente. Esta onda consiste em dois grupos muito distintos: de um lado, indivíduos altamente qualificados que deixam universidades e instituições de pesquisa, uma continuação da tendência de *brain drain* da primeira onda de emigração. Do outro, trabalhadores migrantes e refugiados econômicos da classe trabalhadora, às vezes com níveis educacionais mais baixos e habilidades menos transferíveis do que o grupo anterior (HAKIMZADEH, 2016).

Embora o tamanho exato desta diáspora permaneça desconhecido, estima-se que entre dois e quatro milhões de pessoas deixaram o país durante as três ondas de emigração e se instalaram no Ocidente. Independentemente do tamanho, a diáspora iraniana é extremamente heterogênea no que diz respeito à etnia, religião, status social, idioma, gênero, afiliação política, educação, status legal, tempo e motivação para a partida (HAKIMZADEH, 2016). O foco do presente capítulo é examinar especificamente o grupo composto pelas mulheres que saíram do país na segunda grande onda de emigração iraniana, isto é, após a Revolução Iraniana de 1979, e que constituíram um corpo importante para o cinema com sotaque a partir das suas experiências diaspóricas, contribuindo diretamente para o debate sobre as percepções das identidades iranianas no Ocidente em contrapartida às suas realidades.

3.2 A REVOLUÇÃO DE 1979, A MULHER IRANIANA E AS PRODUÇÕES CULTURAIS

Nos anos que seguiram a Revolução Iraniana de 1979, uma sociedade inteira foi transformada. Neste processo, nenhum grupo teve sua experiência tão drasticamente alterada como o das mulheres iranianas (MORUZZI, 2001). Norma Moruzzi destaca que foram afetadas especialmente as mulheres urbanas, de classe média, na faixa dos vinte e poucos anos na época da Revolução - isto é, que já haviam amadurecido antes da Revolução, mas ainda não haviam se estabelecido como adultas independentes.

Os aspectos mais básicos de suas vidas, como as expectativas sobre educação, trabalho, e família, foram significativamente modificados por revoltas políticas (a guerra civil, o fechamento das universidades e os subsequentes expurgos conhecidos como a Revolução Cultural², a guerra entre Irã e Iraque, a monopolização da arena política pela ideologia islâmica e um novo aparato estatal repressivo), declínio econômico (incluindo o embargo econômico liderado pelos EUA), e mudanças culturais nacionais. Tendo crescido esperando uma série de oportunidades pessoais e práticas, estas mulheres se viram diante de uma paisagem nacional completamente transformada, nas quais as mudanças culturais, econômicas e políticas alteraram as oportunidades específicas disponíveis para elas enquanto jovens adultas. Muitas delas deixaram o país. Mas muitas ficaram e fizeram o possível para viver sob tais circunstâncias.” (MORUZZI, 2001, p.89, tradução nossa)

Goli Rezai-Rashti (2007) aponta que, dentre as mudanças significativas nas vidas das mulheres iranianas, o uso compulsório do véu nos espaços públicos e a revogação da Lei de Proteção à Família³ foram duas das mais drásticas. Kristen Hadley nota que, embora a esperança por um Irã democrático e livre existisse, a Revolução estabeleceu um sistema de censura e vigilância. A criação das artes foi sufocada e os artistas foram desencorajados a escrever, produzir filmes ou qualquer tipo de obra que discordasse das visões do Estado.

Neste sentido, o cinema iraniano passou por transformações fundamentais desde a Revolução. De um lado, regulações foram introduzidas para restringir filmes estrangeiros (principalmente filmes hollywoodianos) em um esforço de purificar o espaço público, fortalecendo inadvertidamente o cinema “nativo”. Por outro lado, o Estado impôs diversas formas de restrição e censura cultural/política aos envolvidos com a indústria cinematográfica. Para demonstrar que as

² A Revolução Cultural foi um período após a Revolução Iraniana de 1979 onde o meio acadêmico do Irã foi expurgado de influências ocidentais e não islâmicas para trazê-lo em conformidade com o Islã xiita. Fonte: MOJAB, 2004. Disponível em: <https://goo.gl/fkYxbc>

³ Como parte das reformas modernizadoras da Era Pahlavi que assumiu o poder no Irã em 1926, o uso do véu pelas mulheres foi proibido. Já o Ato de Proteção à Família de 1967 restringia o direito do homem de ter mais de uma mulher e expandia os fundamentos legais que as mulheres poderiam utilizar para buscar o divórcio e obter a custódia de seus filhos menores de idade. Fonte: REZAI-RASHTI, 2007.

mulheres iranianas não eram recipientes silenciáveis dos discursos hegemônicos e, ao contrário das muitas percepções comumente disseminadas pelo discurso público ocidental após 1979, elas resistiram ativamente diante do discurso dominante por meio do advento da cultura popular - principalmente por meio do cinema (REZAI-RASHTI, 2007).

Kristen Hadley destaca que esta resistência à implementação da censura extrema nas artes encontrou lugar nas camadas de simbolismo e metáforas. Tanto no cinema como na literatura, os simbolismos e metáforas foram utilizados em uma tentativa de esconder do sistema de censura o que os artistas gostariam de revelar às suas audiências e, desta forma, eles possibilitaram que a verdadeira história da Revolução Iraniana fosse discutida entre os iranianos.

Neste sentido, Moruzzi (2001) acrescenta que, porque as experiências pessoais das mulheres iranianas foram tantas vezes moldadas por eventos nacionais e porque o debate explícito e aberto de muitos destes eventos frequentemente não é possível sem gerar consequências dentro do país, a discussão pública sobre a vida das mulheres é codificada de uma forma peculiar. Como estes códigos foram construídos dentro do domínio da experiência nacional interna, eles são claramente legíveis para as pessoas dentro do país, para aquelas que compartilharam as tais experiências. Para as pessoas de fora, no entanto, estes códigos podem não ser exatamente acessíveis ou facilmente compreensíveis.

Considerando o estado exílico como condição de liminaridade, segundo Naficy (1993), observa-se que é exatamente desta posição de estar entre um lugar e outro que surge o potencial exílico das cineastas iranianas de “negociar continuamente ou ‘pechinchar’ por novas posições” (NAFICY, 1993, p.8, tradução nossa) e criar destas posições novos modos de expressão, identidades e produção cultural mais acessíveis às diferentes audiências. Isto é, a liminaridade do estado exílico confere às cineastas deslocadas uma posição única para subverter e questionar as autoridades, autenticidades, identidades e práticas culturais, assim como lhes permite a criação de novas versões destes fatores para substituí-los. Por fim, a condição exílica possibilita “a erradicação de um conjunto de códigos e a sua substituição por novos conjuntos de inscrições sincréticas” (NAFICY, 1993, p.10, tradução nossa). A partir deste processo, a cultura exílica é produzida e se torna um importante modo de negociação destes códigos, inscrições e identidades nas sociedades receptoras das iranianas deslocadas (MALEK, 2006).

3.2.1 A iconização da mulher iraniana e o discurso público estadunidense sobre o Irã

Segundo Judith Albrecht (2016), as mudanças sociopolíticas na sociedade iraniana, mais do que qualquer outro aspecto, foram e ainda são muito marcantes em relação ao corpo das mulheres. A Revolução de 1979, assim como o processo de construção da nação realizado pelo Islã político que assumiu o poder no Irã, promoveu o que a autora chama de “iconização” da mulher: o velar e o desvelar dos corpos das mulheres dividem a história iraniana em um antes e um depois. Albrecht aponta que o governo islâmico tornou as mulheres veladas com o hijab ou chador preto⁴ símbolos nacionais e representações da feminilidade iraniana.

O grau de participação das mulheres nos movimentos que viabilizaram a Revolução Iraniana foi único na história do país, uma vez que a iminência de uma revolução havia lhes dado a oportunidade de desafiar e mudar as relações de gênero patriarcais dominantes. No entanto, estas mesmas mulheres que incentivaram a Revolução mais tarde a rejeitaram como um fracasso, uma vez que suas expectativas foram frustradas pelas novas restrições de suas liberdades. Elas tornaram-se, então, símbolos da contestação às novas medidas do Islã político, e o seu “papel social” se tornou carregado não só de simbolismo religioso, mas também político - tanto na República Islâmica do Irã, como no Ocidente (ALBRECHT, 2016). Albrecht (2016) destaca ainda que a mídia seguiu as mudanças no Irã e os protestos das iranianas de perto, com a televisão se tornando o meio mais importante de transmissão de notícias em um mundo cada vez mais globalizado. Imagens dos protestos que sucederam a imposição das restrições à liberdade das mulheres foram amplamente televisionadas ao redor do mundo.

Desde o surgimento do advento da migração global de imagens midiáticas que influenciam amplamente as visões e perspectivas sobre o Irã ao redor do mundo, as mulheres iranianas têm de lidar com este tipo de objetificação e simbolismo religioso como algo que domina suas identidades femininas, não só em seu país natal, mas também nas sociedades onde a população iraniana diaspórica escolheu viver (ALBRECHT, 2016). Albrecht (2016) sugere que, de forma dicotômica, as mulheres iranianas tornaram-se assim ícones da sociedade iraniana - como símbolos da República Islâmica do Irã e também como símbolos nas memórias das diásporas e dos exilados.

⁴ O *hijab* descreve o ato geral de se encobrir, mas é frequentemente usado para descrever os lenços de cabeça usados pelas mulheres muçulmanas. Já o chador é um manto de corpo inteiro, comum entre as mulheres iranianas. Fonte: <http://www.bbc.co.uk/newsround/24118241>

Shirin Neshat, uma das artistas do cinema com sotaque iraniano e ativista dos direitos das mulheres, que vive hoje em Nova York, ressalta a natureza problemática de simplificar e objetificar a feminilidade que anda de mãos dadas com a iconização e os estereótipos da mulher iraniana. Sobre isso, ela aponta que o papel da mídia é uma parte central do problema.

A mídia não está colaborando aqui. A propaganda na televisão iraniana e também a mídia ocidental estão criando uma imagem distorcida. A mulher iraniana está se tornando um ícone que não é usado de maneira honesta. Como uma mulher que vem dessa cultura, eu não me sinto confortável com a maneira que eles estão objetificando a feminilidade. Não estão entrando no subjacente do que é esse feminismo na cultura iraniana. A mídia está apenas usando o ícone como uma coisa objetiva. E enquanto eles estiverem usando dessa forma, isso se torna um clichê. (NESHAT, 2008 apud ALBRECHT, 2016).

Adicionando ao contexto de uma mídia que disseminou o clichê da mulher iraniana como símbolo religioso e político, Kelly Shannon (2010) explora em seu trabalho as maneiras como os estadunidenses construíram um discurso público muito forte sobre as relações de gênero nos países muçulmanos a partir da Revolução Iraniana. A autora sugere que o grau de liberdade que as mulheres iranianas (não) tinham se tornou uma espécie de termômetro pelo qual os Estados Unidos julgavam as sociedades muçulmanas como um todo e legitimavam sua política externa em relação a elas. Desta forma, a suposta opressão das mulheres se tornou um ponto-chave para as discussões sobre o mundo islâmico no ocidente. Shannon destaca que os EUA criaram um discurso com nível de preocupação sem precedentes: jornalistas e acadêmicos, romancistas e ativistas, políticos e *filmmakers*, produziram um número estratosférico de artigos, livros, filmes, programas de televisão e campanhas que tratavam os iranianos como particularmente opressores das mulheres.

Sobre este fenômeno, é necessário fazer algumas observações que explicam a “preocupação” estadunidense em questão, de acordo com Shannon (2010). A primeira delas é que antes da Revolução Islâmica, os Estados Unidos eram os maiores patrocinadores do projeto de modernização (leia-se “ocidentalização”) do Irã e este projeto foi totalmente refutado com a ascensão do Islã político em 1979. Em segundo lugar, o Oriente Médio, região em que o Irã tem influência significativa, surgiu como novo centro de interesse econômico e político dos EUA após a Guerra Fria. Um terceiro ponto se refere à conveniência das dinâmicas da Revolução Iraniana e a contestação pelas mulheres para a política externa estadunidense: enquanto liberais e conservadores discordavam de vários pontos sobre as liberdades das mulheres (a questão do aborto, por exemplo) dentro do seu país, a percepção de um único sistema monolítico de gênero no mundo islâmico que inferiorizava a mulher em relação ao homem e a “necessidade” de repreender esta opressão ironicamente encontrava um lugar comum nas agendas de ambos os lados da política dos EUA.

Desta forma, a “retórica sobre a opressão das mulheres no mundo muçulmano se tornou uma ferramenta política que os *policymakers* poderiam usar para prover legitimidade e força moral para as suas intervenções no mundo islâmico” (SHANNON, 2010, p.3, tradução nossa).

Naficy (2001) faz um acréscimo importante aos fatores que Shannon (2010) indicou sobre a construção de um clima conturbado e um discurso público de repreensão dos Estados Unidos ao Irã após 1979:

Enquanto a Revolução e a guerra foram os fatores traumáticos que impulsionaram o êxodo dos iranianos, a tomada de 52 reféns estadunidenses na embaixada dos EUA em Teerã em novembro de 1979, que durou 444 dias, e seu longo e negativo impacto nas relações bilaterais formaram o ambiente sociocultural hostil que tornou a vida dos iranianos no Ocidente, particularmente nos Estados Unidos, mais dolorosa e traumática. Governos israelenses e ocidentais e exilados iranianos acusaram o governo da República Islâmica de estar envolvido no terrorismo tanto no país quanto no exterior, reprimindo a expressão, a reunião e os direitos humanos das minorias, construindo armas nucleares, se opondo a Israel e fomentando discórdia no Líbano, no Iraque e no Afeganistão. Estas acusações, juntamente com as contínuas sanções econômicas e políticas impostas ao Irã pelos países ocidentais e pela ONU, e o cercamento militar do Irã por forças americanas e regionais hostis, exacerbaram as tensões bilaterais e pioraram as percepções do Irã no Ocidente (NAFICY, 2012, p.370, tradução nossa).

Estes fatores são importantes no contexto deste trabalho porque a indústria cinematográfica estadunidense é considerada dominante no mercado mundial, e, como examinado no capítulo anterior, o impacto das suas representações na grande tela vai muito além das suas fronteiras nacionais. Considerando o grande volume de materiais e obras produzidos após a Revolução (SHANNON, 2010), Claude Vaillancourt (2012) complementa que Hollywood é a maior fonte de propaganda política e sociocultural dos Estados Unidos. Dado o seu alcance transnacional, Joseph Nye (2002) argumenta que a força desta indústria é uma poderosa ferramenta de *soft power* que pode moldar a construção da imagem do “Outro”. Até a Revolução de 1979, a mulher muçulmana era frequentemente fetichizada, silenciada, “outrificada” em grande parte da produção fílmica hollywoodiana.

Convenientemente para os fins de política externa dos EUA, depois da Revolução, embora alguns desses estereótipos persistissem em determinadas instâncias, a mulher muçulmana também passou a ser representada como uma vítima da opressão fundamentalista e que desejava os mesmos direitos e liberdades que suas “irmãs americanas” (SHAHEEN, 2003; SHANNON, 2010). Desta forma, com suas diferentes construções de imagem da mulher velada, Hollywood colaborou diretamente para a validação doméstica e internacional das políticas externas dos Estados Unidos em relação ao mundo islâmico, principalmente a partir da Revolução de 1979, quando o

fundamentalismo de Khomeini foi instaurado como símbolo oficial da opressão islâmica de gênero (SHANNON, 2010).

3.3 O CINEMA COM O SOTAQUE DAS MULHERES IRANIANAS

O processo de deslocamento das mulheres iranianas após a Revolução Islâmica não está limitado à transição geográfica. Ele também trata do deslocamento de conhecimento, consciência e identidade deste grupo. Neste contexto, as mulheres iranianas estabeleceram estratégias para a auto-expressão com potencial de reconstituição de suas identidades fora dos arranjos institucionais restritivos do Irã pós-1979 (DJABAROUTI, 2014) e de contestação por meio do advento do cinema com sotaque.

O cinema com sotaque produzido pelas mulheres iranianas após a Revolução Islâmica de 1979 e suas fontes surgem para interrogar as supramencionadas representações das mulheres, da sociedade iraniana como um todo e do Islã no discurso público estadunidense, na mídia ocidental, no cinema dominante e no próprio discurso público iraniano (WHITE, 2015). Ao questionar o discurso público do seu país natal, as cineastas iranianas com sotaque negociam suas identidades por meio “de atuação e performance” (DAHINDEN, 2009) e forjam novas formas identitárias moldadas pelo seu transnacionalismo (NOOR, 2014). Em função disso, segundo Anila Noor (2014), elas surgem como figuras centrais no debate sobre a cultura exílica.

Através do processo de transformação e liberação da experiência diaspórica por meio do cinema com sotaque, as mulheres iranianas deslocadas começaram a lidar com as questões produzidas pelo sistema patriarcal e ideológico sexista do seu país natal de forma mais flexível e desenvolta (MOGHISSI, 1999). Também por meio do cinema com sotaque, essas mulheres conseguiram criar o que Vertovec (1999) chama de “consciência da diáspora”, isto é, um tipo particular de percepção gerado entre os indivíduos das comunidades transnacionais contemporâneas que dá ênfase a uma variedade de experiências e cria um senso de identidade comum. A consciência da diáspora é constituída negativamente por experiências de discriminação e exclusão social, e positivamente pela identificação com o patrimônio histórico.

Ao contestar o discurso público estadunidense, a mídia ocidental e o cinema dominante, o cinema com sotaque das iranianas deslocadas, em função da sua posição de liminaridade, se insere no que Bishnupriya Ghosh (2000) chama de "roteiros humanistas neocoloniais", roteiros que

repetidamente dão forma à recepção das obras das artistas transnacionais em território ocidental. Ghosh aponta inúmeros destes discursos que regem a recepção no Ocidente das obras com sotaque e que são diretamente contestados por elas, tais como “o papel da 'liberdade de expressão' no humanismo neocolonial; a celebração e escrutínio das esferas democráticas, incluindo questões de direitos humanos sob regimes políticos não-igualitários; e as leituras do feminismo ocidental sobre a situação do Terceiro Mundo” (GHOSH, 2000, p.64, tradução nossa).

De uma outra perspectiva, alguns estudiosos ressaltam a importância desta presença das mulheres no meio do cinema com sotaque como uma contrapartida às “teorias do transnacionalismo que frequentemente negligenciam as hierarquias de classe, gênero e outras dentro das redes de migração” (Lentin, 2006 apud NOOR, 2004, p.11, tradução nossa). Considerando as negligências sobre a questão de gênero, o entendimento sobre a contribuição das mulheres iranianas em exílio para a indústria fílmica representa não somente uma tentativa importante de documentar as suas narrativas pessoais e interpretações da história frequentemente marginalizadas ou silenciadas. Ela representa também uma rejeição da unidimensionalidade de um cinema produzido quase que majoritariamente por homens, o que simboliza explicitamente o patriarcalismo dentro da indústria cinematográfica. Por conseguinte, a figura da cineasta mulher nunca foi tão central para a cultura popular do filme como é hoje (TASKER, 2010). Yvonne Tasker acrescenta que a mulher *filmmaker* constitui-se numa figura tão potente dentro do debate sobre a cultura popular que a sua presença possibilita um cinema distinto feito por mulheres - isto é, “ela é significativa em termos de sua visibilidade dentro de um campo que permanece dominado por homens” (TASKER, 2010, p.214, tradução nossa).

Sobre as possibilidades deste cinema distinto, constatamos três fatores particulares do cinema com sotaque produzido por iranianas da diáspora após a Revolução de 1979: a autobiografia como temática constante, a abordagem frequente da questão do véu visando ampliar o debate público sobre elas, e, por fim, o uso assíduo de estilos experimentais como forma. Nas próximas seções, buscaremos explorar estas especificidades.

3.3.1 Obras com sotaque autobiográficas: reescrevendo a história da mulher iraniana

Nancy Miller (2000) constata que o gênero autobiográfico é potencialmente o modo narrativo mais importante da indústria cultural contemporânea. Alguns estudiosos apontam que a raiz do

sucesso deste fenômeno está em sua natureza democrática que dá voz às experiências das minorias e apela para a nossa cultura “obcecada com a democracia, igualdade, e representação individual” (MALEK, 2006, p.360, tradução nossa). Complementando, Nima Naghibi e Andrew O’Malley (2005) sugerem que a autobiografia recebeu um status privilegiado em contextos pós-coloniais e diaspóricos como um meio de mapear as complexidades e contingências de identidade, explicando como estes textos se inscrevem nesta tendência recente.

Naghibi e O’Malley (2005) constatam que o uso do gênero autobiográfico nas produções culturais foi histórica e tradicionalmente desencorajado no Irã, particularmente quando realizados por mulheres. Farzaneh Milani (1992) explica este fenômeno observando que as histórias autobiográficas foram repetidamente percebidas no Irã como uma forma metafórica de retirada do véu, considerada tão indecorosa quanto a retirada o véu físico em público. Naficy (2012) destaca que antes mesmo da Revolução de 1979, no período Pahlavi (1925-1979), os filmes com temáticas autobiográficas já eram raros, pois a maioria das artes literárias expressivas de uma sociedade pré-moderna suspeitava profundamente da auto-revelação, auto-inscrição e autobiografia. Com a modernidade, as rupturas causadas pela Revolução e as condições proporcionadas pelo exílio, o advento dos filmes autobiográficos se popularizou entre as cineastas iranianas com sotaque, sendo Zahedi, Neshat, Sadegh-Vaziri, Gharavi, Ghazel e Satrapi exemplos notáveis do uso desta forma em diferentes gêneros cinematográficos.

Amy Malek (2006) observou que, no mundo da literatura, as primeiras obras de memórias das mulheres iranianas deslocadas, tanto de primeira como segunda geração, começaram a aparecer no Ocidente no final da década de 1980 e ganharam atenção considerável da mídia com a publicação de *To see and See Again: A Life in Iran and America*, de Tara Bahrapour, em 1999. Depois da publicação desta obra, o fenômeno “deslanchou” entre as escritoras iranianas exiladas e o volume de obras do gênero publicado desde então foi significativamente grande (MALEK, 2006). Uma mostra de exemplos destas obras inclui *Saffron Sky: A Life Between Iran and America* (Gelareh Assayesh, 2002), *Funny in Farsi: A Memoir of Growing Up Iranian in America* (Firoozeh Dumas, 2002), *Reading Lolita in Tehran: A Memoir in Books* (Azar Nafisi, 2003), *Journey from the Land of No: A Girlhood Caught in Revolutionary Iran* (Roya Hakakian, 2004), e *Lipstick Jihad: A Memoir of Growing Up Iranian in America and American in Iran* (Azadeh Moaveni, 2005) (NAGHIBI; O’MALLEY, 2005). Dentre os trabalhos produzidos neste período destacaram-se, por exemplo, *Persepolis: A Story of a Childhood* (Paris e Nova York, 2003) e *Persepolis: Story of a*

Return (Paris e Nova York, 2004), ambos de Marjane Satrapi, que posteriormente foram transformados no longa-metragem *Persepolis* (2007) dirigido por ela mesma. Outras produções do cinema com sotaque com o enfoque autobiográfico que surgiram nesta mesma época são, por exemplo *Women Without Men* (Shirin Neshat, 2009), *Mother/Country* (Tina Gharavi, 2002), *I Call Myself Persian: Iranians in America* (Tanaz Eshaghian, 2001) e a série *Me* (de Ghazel Radpay, lançados entre 1997 e 2000).

Em seu artigo *Memoir as Iranian Exile Cultural Production*, Amy Malek (2006) explora as razões pelas quais as mulheres iranianas no exílio escolheram contar as suas histórias nos anos que sucederam à Revolução Iraniana, por que optaram pelo formato autobiográfico e o que tornou o fenômeno tão popular entre este grupo específico. A autora faz os seguintes apontamentos sobre essas questões: em primeiro lugar, a atmosfera pós-11/09 criou um nível de curiosidade sobre o Irã que, embora tenha sido originado nos anos 1980, nunca foi respondido publicamente pelos próprios iranianos até então. Malek completa:

Enquanto americanos e outros ao redor do mundo buscam uma visão sobre um país e um povo que foi considerado "maligno" e uma ameaça iminente à sociedade ocidental, os exilados iranianos - e seus filhos - também começaram a reexaminar e trabalhar através de suas identidades e histórias. Muitos encontraram uma voz no gênero das memórias, deixando de lado o que Farideh Goldin⁵ chamou de 'tabu importado' sobre 'escrever e falar com franqueza do nosso passado iraniano (MALEK, 2006, p.362, tradução nossa).

Além disto, Malek (2006) sugere que as histórias destas mulheres permaneceram desconhecidas por muito tempo e precisavam ser contadas. O propósito geral por trás destas histórias femininas é, portanto, "contar o que ainda não foi contado, ou o que não foi contado na esfera pública por mulheres" (HEILLBRUN apud MALEK, 2006, p.362, tradução nossa). Milani (1992) sugere que a tendência recente entre as iranianas da diáspora em utilizar o gênero em suas produções trata-se de uma forma de contestação e de desafio ao estereótipo da mulher iraniana silenciada, assim como uma tentativa de se reescreverem na história da nação após a Revolução de 1979. Naghibi e O'Malley (2005), por sua vez, sugerem que estas mulheres estão usando a forma autobiográfica para ajudá-las a entrar em acordo com a Revolução Iraniana e suas novas vidas na diáspora.

⁵ GOLDIN, Farideh. **Culture of Iran: Iranian Women and Contemporary Memoirs**. *Iran Chamber Society*, 2004. Disponível em: <https://goo.gl/vyd3hg>

Em entrevista para Hamid Naficy, Ghazel Radpay, uma das cineastas iranianas em exílio mais conhecidas, faz a seguinte declaração ressaltando os aspectos autobiográficas dos seus *Me films*, sua série autobiográfica de curtas-metragens lançada entre 1997 e 2000:

Meu trabalho fala sobre a forasteira que eu sou no Ocidente e a forasteira que eu sou no Irã. Eu faço performances em vídeo que são, de fato, como um diário (autorretratos) e como uma vida paralela. Eu uso anedotas e experiências pessoais para me ilustrar, como uma mulher com uma cultura mista, e como uma nômade perambulando de e para diferentes lares. Assim como eu sou alheia ao véu (que é, na minha opinião, a realidade do meu país natal e que se tornou parte da minha vida aos 15 anos de idade), eu também sou alheia ao inglês, ao francês e ao alemão, idiomas que eu uso nos meus filmes. Eu falo todos os idiomas que conheço (até mesmo a minha língua materna) com um sotaque. Os textos são tão importantes quando as imagens; eles trabalham juntos e são complementares. Eu falo sobre estar suspensa entre dois mundos diferentes e é o meu mundo que eu mostro nestes filmes. Eu vejo o lado divertido, o vazio, o absurdo na vida e em tudo. Eu comento os paradoxos da minha vida e da vida. Todos os paradoxos que fazem com que eu faça meus *me films* sobre mim mesma (GHAZEL apud NAFICY, 2012, p.492, tradução nossa).

Considerando todos estes apontamentos, Malek ressalta, no entanto, um problema dentro do mercado de produção cultural que também pode ser pensado como uma possível causa para a popularidade do fenômeno autobiográfico entre as mulheres iranianas exiladas: a inacessibilidade deste grupo aos gêneros não-autobiográficos. A autora indica que esta inacessibilidade advém de uma indústria incapaz - ou que não está disposta - de enxergar este grupo além do seu status percebido como “mulheres do Terceiro Mundo outrora oprimidas” (MALEK, 2006, p.362, tradução nossa).

Esta inacessibilidade das mulheres aos outros gêneros literários e cinematográficos só contribui para a perpetuação das inúmeras frustrações na cultura de exílio iraniana dentro da cultura ocidental: os *memoirs* e os filmes se tornaram os únicos dois veículos criativos pelos quais consumidores ocidentais *mainstream* podem visualizar o Irã e os iranianos fora da percepção unidimensional provido pelas agências de notícias. Estes dois meios se incorporaram de forma significativa ao processo de exotização da experiência iraniana ao dar uma voz às artistas, escritoras e cineastas iranianas, enquanto as mantém dentro destes limites de gênero, aprofundando ainda mais o tal processo de exotização justamente por se utilizar das suas supostas vozes não-fictícias para contar suas histórias particulares (MALEK, 2006).

Apesar das limitações mencionadas acima, Malek (2006) ressalta que o gênero autobiográfico das produções culturais realizadas pelas mulheres iranianas da diáspora proveu uma fonte importante para a curiosidade dos não-iranianos, assim como para as segundas e terceiras gerações de iranianos que vivem fora do país. Para este último grupo, a autora aponta que as obras

autobiográficas se constituem em um meio pelo qual eles podem se relacionar com o Irã e sua população e “assim compreender aspectos mais complicados de suas próprias identidades” (MALEK, 2006, p.368, tradução nossa).

3.3.2 A questão do véu

Segundo Naficy (2012), após a Revolução de 1979, as artistas visuais dentro do Irã não trataram do véu em suas obras de forma proeminente ou realística, possivelmente porque estavam muito próximas desta realidade e seus trabalhos poderiam ser entendidos como muito políticos, subversivos ou “incendiários”. A censura seria o menor dos problemas que elas enfrentariam. Quando a República Islâmica determinou seu sistema de modéstia⁶ para as mulheres, ela forçou os cineastas nacionais a desenvolverem uma complexa gramática de representação de gênero para as mulheres, para o relacionamento com os homens e a questão do véu, que eventualmente se transformou em interpretações diferenciadas, com uma visão liberal e de resistência. Moruzzi (2001) indica que os cineastas em território iraniano passaram a adotar um sistema de códigos, símbolos e metáforas para abordar os tópicos censurados de maneira discreta sem perder o seu teor político de contestação.

Por outro lado, muitas artistas da diáspora que se beneficiaram da segurança da distância geográfica e do tempo, trabalharam com o tema do véu em suas obras de forma explícita para lhe conferir um significado para além da iconização da mulher, criticar sua imposição e as políticas repressivas de gênero do governo iraniano (NAFICY, 2012). Hamid Naficy aponta o seguinte sobre as representações das mulheres veladas nas obras do cinema com sotaque produzido pelas iranianas:

A mulher [neste tipo filme] é fisicamente bastante ativa, continuamente inventando esquemas, performando tarefas e se exibindo para a câmera. De fato, nada, incluindo o véu fortemente preso ao corpo, lhe impede de aperfeiçoar suas habilidades, se divertir ou brincar. Ela distancia o discurso do véu da cultura oficial e seus críticos, demonstrando que, embora veladas, as mulheres podem se divertir e aprender a esquiar montanhas abaixo, a praticar o esqui aquático e patinar no gelo; que mulheres veladas podem dirigir motocicletas, se destacar em esportes, ficar em boa forma física ou se tornar Miss Universo; que as mulheres conservadoramente vestidas com o véu podem criticar os problemas de habitação, de falta de alimentos, as condições de guerra, detenções e as execuções sob a República Islâmica (bem como a tortura praticada por soldados americanos no Iraque (NAFICY, 2012).

⁶ No Irã, desde 1979, as mulheres são obrigadas a usar o véu na presença de homens adultos, não parentes.

Naficy (2012) constata que algumas cineastas com sotaque exiladas, como Ghazel Radpay e Marjane Satrapi, abordaram a questão do véu em suas obras de forma peculiar, com atitudes zombeteiras. Suas intenções, no entanto, ao tratar do tema com um humor genuíno e condescendente é fazer com que suas audiências não riam da mulher diegética ou das mulheres veladas em geral, mas que riam com elas sobre as incongruências de suas vidas. Já Shirin Neshat e Mitra Tabrizian produziam um corpo de obras mais desafiador, contrastante e que apresentava o véu como um sinal de oposição e um sistema estético de contestação.

Dentre as cineastas iranianas com sotaque, Radpay e Satrapi ocupam um lugar especial tratando da questão do véu. Naficy (2012) explica que elas ampliaram de forma significativa o discurso e o restrito debate sobre o véu na sociedade iraniana e no mundo ocidental. Isto foi possível em função de três fatores principais: as artistas estão implicadas autobiograficamente em seus filmes; representam de forma fiel as mulheres veladas como pessoas ativas e não apenas como símbolos politizados ou estetizados; e, por fim, as *filmmakers* (que são também as personagens principais das suas próprias histórias) não permitem que o véu defina-as por inteiro ou que defina as outras personagens mulheres que ainda devem usar a vestimenta de forma compulsória. Além disso, Naficy indica que outra dimensão importante sobre o uso do véu nas narrativas destes filmes com sotaque é a sua veracidade: ele é pouquíssimo representado como uma metáfora; pelo contrário, as cineastas buscam tratar dos aspectos contraditórios, complicados e contestados do véu, como uma parte real de suas vidas e da sociedade iraniana.

3.3.3 Experimentação e vanguardismo

De acordo com Naficy (2012), ao longo da história do cinema, cineastas de vanguarda (cineastas que recorrem à experimentação estética em suas obras) produziram um número pequeno de obras no Irã, que até recentemente recebiam pouca atenção. No exterior, as mulheres iranianas cineastas que trabalham com o *accented cinema*, isto é, na interseção das identidades pessoais, étnicas, de gênero e nacionais, dominaram significativamente estas práticas vanguardistas. Shirin Neshat, Mitra Tabrizian, Marjane Satrapi e Ghazel Radpay são quatro destas mulheres que receberam grande destaque com suas obras experimentais no decorrer das últimas décadas. Cineastas com identidades complexas ou sexualidades alternativas, como Caveh Zahedi, Shahram Karimi, Jalal Fatemi, Farshad Aminian e Reza Abdoh, também foram atraídos para essas formas.

A afinidade particular entre as *filmmakers* iranianas e o cinema vanguardista reflete, supostamente, o fato desse cinema ter historicamente exigido orçamentos mais baixos e preocupações estéticas menos rigorosas. Além disso, em função dos seus interesses na esfera privada, na auto-expressão, na biografia, na política e teoria feministas, as próprias mulheres gravitavam em direção às formas alternativas de produção fílmica (BUTLER, 2002). No mais, Naficy (2012) explica que “o *fato* do exílio necessitava uma *ficção* de exílio para o seu processamento - narrativas de auto-exame, auto-expressão e auto-modelagem - que foi facilitada pela câmera-pen, o novo equipamento de filme que era móvel, digital, de alta tecnologia e barato” (NAFICY, 2012, p.467, tradução nossa). De maneira geral, o vanguardismo do cinema com sotaque está inscrito nos seguintes fatores: as estruturas narrativas não convencionais, estilo de filmagem experimental, estética acentuada, estratégias autobiográficas e auto-inscrições, a diversidade de formatos de filmes técnicos, comprimentos variados que não se encaixam na exibição comercial padrão, espaços de distribuição e exposição não comerciais, além de diversas formas de projeção e exibição (NAFICY, 2012).

Em adição, Patricia White constata que as cineastas com sotaque frequentemente trabalham no ponto de comutação entre “os filmes estrangeiros que são tradicionais nos circuitos de cinema artístico e alternativos e o setor independente que surgiu a partir da década de 1980” (WHITE, 2015, p.89, tradução nossa). Shirin Neshat, por exemplo, é possivelmente a artista iraniana mais conhecida no circuito dos cinemas alternativos. Após deixar o Irã, ela trabalhou por muito tempo nos Estados Unidos fazendo filmes altamente formais de 35mm, muitos dos quais foram feitos para projeções de vídeo de tela dupla para exibição em museus e galerias. Mitra Tabrizian, outra entre as renomadas cineastas com sotaque iraniano, uniu a experimentação narrativa e a fotografia quando trabalhou na Grã-Bretanha para exibição em cinemas de arte. A obra-prima de Marjane Satrapi, por sua vez, é uma animação - e foi a primeira obra do cinema com sotaque iraniano a se utilizar deste formato (NAFICY, 2012).

3.4 O IMPACTO DAS CINEASTAS IRANIANAS COM SOTAQUE

Noor (2014) indica que as mulheres iranianas presentes no cinema com sotaque, por estarem circunscritas numa diáspora moderna, tem o poder de elaborar novas formas de identidade via transcrição das suas experiências de transnacionalismo em suas obras. Em função disso, elas se

posicionam de forma central no debate sobre cultura e autenticidade. Ao desfrutar dessa posição única dentro do debate, as cineastas conseguem dar visibilidade às complexas (e frequentemente mal-compreendidas) identidades e questões internas iranianas na esfera pública transnacional. A visibilidade em questão ultrapassa os limites dos filmes com sotaque, e estende-se também para as performances públicas e ativismos destas cineastas iranianas com sotaque.

Dentro da comunidade exílica de milhões de iranianos que saíram do país após a Revolução de 1979, Marjane Satrapi e Shirin Neshat são duas das figuras mais conhecidas. Percebidas como mulheres “libertadas”, as cineastas são consideradas como um “antídoto” para os estereótipos ocidentais de iranianos como fundamentalistas e extremistas (WHITE, 2015). A reputação mundial das cineastas Marjane Satrapi e Shirin Neshat como artistas iranianas exílicas e feministas posicionou suas obras como parte de suas *personae* dissidentes. White (2010) destaca que o feminismo presente nos filmes dessas artistas é atencioso, instrutivo e estimulante, o que lhes confere um espaço de debate saudável para as questões relativas às experiências das mulheres iranianas.

Shirin Neshat, por exemplo, como uma artista e ativista iraniana que produz trabalhos sobre as políticas de gênero do Islã, é confiada como uma informante cultural sobre o Irã para os estabelecimentos de arte da Europa e da América do Norte. O crítico G. Roger Denson declarou Neshat como “Artista da Década” em uma matéria para o *Huffington Post* em dezembro de 2010, “porque mais do que qualquer outro artista que eu possa me lembrar, o impacto do trabalho dela transcende muito além dos reinos da arte ao refletir sobre a luta mais vital e abrangente para a afirmação dos direitos humanos” (DENSON, 2010 apud WHITE 2015, p.125, tradução nossa).

Segundo White (2015), o movimento democrático no Irã das últimas décadas tornou-se um marco decisivo para a percepção das *filmmakers* iranianas deslocadas como influenciadoras na esfera pública transnacional e incentivadoras de mudanças internas em seu país natal. Shirin Neshat, por exemplo, colaborou na coordenação de uma greve de fome na Organização das Nações Unidas, em 2009, em solidariedade ao Movimento Verde⁷ e em protesto aos resultados da eleição iraniana. Marjane Satrapi, por sua vez, desempenhou um papel público significativo quando apareceu perante

⁷ O Movimento Verde Iraniano consistiu em uma série de protestos contestadores das circunstâncias duvidosas do resultado da corrida presidencial do Irã em 2009, que consagrou a reeleição ao presidente Mahmoud Ahmadinejad. Fonte: DABASHI, 2017. Disponível em: <https://www.taylorfrancis.com/books/9781315132365>

o Parlamento Europeu com Mohsen Makhmalbaf⁸, também em 2009. Por meio de um acordo com Daniel Cohn-Bendit, político franco-alemão do Partido Verde, os cineastas apresentaram provas de que Mir-Hossein Mousavi havia vencido a eleição presidencial iraniana e pediram corpo para protestar contra a declaração de vitória de Ahmadinejad.

Sobre tomar uma posição pública em relação ao resultado da eleição, Satrapi se justificou da seguinte forma: “eu disse a mim mesma que não misturaria mais política com os meus filmes, mas esta é agora uma questão de humanidade!” (JAFAAR, 2007 apud WHITE, 2015, p.126, tradução nossa). A solidariedade de ambas as cineastas com a Revolução Verde ressalta o modo coletivo que Naficy (1993) argumenta ser característico da produção exílica iraniana.

Ainda sobre o impacto da solidariedade exílica, Hamid Naficy (2001) afirma que o papel destas cineastas iranianas com sotaque é fundamental na batalha de desestabilização do patriarcado - tanto o iraniano como o dos países receptores da comunidade diaspórica -, uma vez que elas conseguem gerar proeminência ao status social e político das mulheres por meio de suas obras. Por fim, colocando a essência do cinema com sotaque produzido pelas mulheres iranianas em poucas palavras, White sugere o seguinte: “possivelmente na esfera pública feminista transnacional constituída ao redor desse tipo de trabalho, a revolução será legendada” (WHITE, 2015, p.129, tradução nossa).

3.5 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

A Revolução Islâmica de 1979 constituiu-se num marco importante para a sociedade iraniana, especialmente para as mulheres que tiveram de adaptar suas perspectivas e expectativas de vida às novas regras sociais. Muitas delas optaram por emigrar do país e encontraram no cinema com sotaque um meio para entrar em conformidade com os efeitos da Revolução, estabelecer novas dinâmicas identitárias e inserir suas narrativas pessoais numa esfera pública impregnada por orientalismos e estereótipos.

Os filmes inscritos na cinematografia iraniana com sotaque produzida por mulheres compartilham com as suas audiências uma leitura particular da história iraniana recente. Da mesma forma, eles apresentam um retorno às narrativas de trauma e experiências exílicas a partir de um

⁸ Mohsen Makhmalbaf é conhecido como um dos mais influentes cineastas e fundadores da corrente *new wave* do cinema iraniano no mundo hoje. Fonte: IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0538532/>

ponto de vista feminino, que foi historicamente silenciado e/ou marginalizado. Além disso, eles abrem um espaço onde não somente as *filmmakers* iranianas refletem sobre suas transformações identitárias, mas toda a comunidade deslocada também pode refletir sobre as suas memórias da terra natal e suas relações com o Irã.

Ao desmistificarem as experiências exílicas e, igualmente, as experiências dentro do sistema patriarcal das mulheres iranianas, as *filmmakers* do cinema com sotaque passaram a ocupar uma posição central nos debates sobre os transnacionalismos culturais, identitários e sociais. No mais, por se encontrarem em posição liminar entre os países ocidentais e uma sociedade islâmica, e entre um cinema dominante e um cinema nacional censurado, as cineastas iranianas também assumiram o papel de contestação à estética dos feminismos primeiro-mundistas. Como resultado, muitas obras e cineastas deste grupo se tornaram ícones culturais reconhecidos mundialmente.

É interessante ainda observar como a diáspora intelectual das mulheres iranianas acaba afetando o cenário da crítica cinematográfica estadunidense e mundial. Por outro lado, as influências e os costumes dos países que receberam estas intelectuais certamente influenciaram seu pensamento e a sua capacidade de expressão. Num mundo globalizado, as relações políticas e econômicas entre países permeiam e afetam profundamente a expressão cultural, mesmo quando ela é predominantemente autobiográfica.

Por fim, cumpre-se o objetivo do presente capítulo de examinar a conjuntura que estabeleceu as bases para a produção cultural iraniana com sotaque no Ocidente. Desta forma, abre-se para o próximo capítulo o espaço para a análise da obra cinematográfica *Persépolis* (2007), de Marjane Satrapi, levando em consideração a importância de um cinema transnacional e intersticial que dialoga entre partes supostamente opostas do mundo e do estrato social.

4 ANALISANDO *PERSÉPOLIS* (2007), DE MARJANE SATRAPI

Este capítulo examina o longa-metragem de animação *Persépolis* (2007), de Marjane Satrapi, lançada no ano de 2007, como obra essencial no contexto advindo da emigração iraniana gerada pela Revolução Islâmica de 1979. O filme será examinado como produção essencial do cinema com sotaque produzidos por cineastas iranianos e, igualmente, como parte do fenômeno de produções autobiográficas no início dos anos 2000 por mulheres iranianas exiladas após a Revolução. O objetivo deste capítulo é analisar o momento nada aleatório em que a obra de Satrapi

surge e o que ela representa em termos de impacto nas identidades pessoais, nacionais e transnacionais da comunidade iraniana, especialmente das mulheres iranianas, diante de um cenário internacional que repetidamente reforça estereótipos e tipificações. Para cumprir o objetivo, o capítulo será estrategicamente dividido em três partes. Na primeira parte, examinar-se-á o filme *Persépolis* (2007), levantando quais foram os elementos intrínsecos à obra que a tornaram um sucesso, em adição às características que enquadram o filme na concepção de cinema com sotaque iraniano e como parte do fenômeno de *memoirs* de exílio.

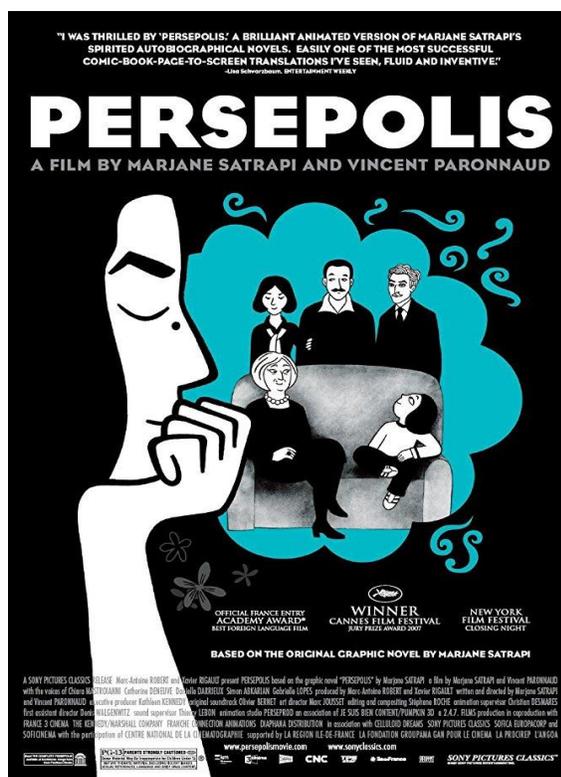
Na segunda parte do capítulo, serão explorados dois debates em que *Persépolis* (2007) consegue se inserir justamente por ser uma obra do cinema com sotaque, produzida nos interstícios sociais e na condição de liminaridade. O primeiro deles é a questão da afirmação identitária da mulher iraniana no cenário após a Revolução de 1979. O segundo debate diz respeito ao diálogo entre o Ocidente e o Oriente e a tradução cultural por meio da identificação em detrimento à exotização. Finalmente, a última parte do capítulo será composta de uma breve reflexão sobre a recepção cinematográfica do filme, tendo como intuito observar de que forma o mundo está (ou não) preparado para experimentar uma narrativa tão inédita não apenas em seu formato, mas como parte de um movimento que busca dar voz a um grupo historicamente estereotipado.

Qual é a importância da obra *Persépolis* (2007) no contexto conturbado das relações entre Irã e Estados Unidos/Ocidente? Qual é a sua importância como uma das obras do cinema com sotaque iraniano mais populares? Quais foram os fatores que fizeram a obra circular para além dos cinemas alternativos e casas de arte dedicadas ao vanguardismo e alcançar o *mainstream*? De que forma ela contribuiu para a discussão sobre os estereótipos acerca do véu e da identidade da mulher iraniana? Como obra do cinema com sotaque, ela construiu algum legado para/causou algum impacto na comunidade diaspórica iraniana/comunidade iraniana? De que forma essa obra foi recebida pela audiência pretendida e pela audiência não pretendida? Sob à luz destes questionamentos, nos guiaremos para o desenvolvimento do presente capítulo e buscaremos entender, por fim, qual é a contribuição do filme para os debates que envolvem os fenômenos diaspóricos, identidades e transnacionalismo dentro das Relações Internacionais.

4.1 SOBRE *PERSÉPOLIS* (2007), DE MARJANE SATRAPI

Quando as *graphic novels* autobiográficas de Marjane Satrapi, *Persépolis 1* (2000), 2 (2001), 3 (2002) e 4 (2003), tornaram-se um fenômeno internacional de popularidade e vendas, a autora recebeu diversas ofertas para adaptá-las às telas. Dentre elas, surgiram inúmeras propostas hollywoodianas de adaptação das obras para longas-metragens, além de uma inusitada proposição para realizar uma série de televisão adolescente seguindo a linha do *Beverly Hills 90210*⁹ com o chador. Satrapi, no entanto, escolheu trabalhar em Paris com Vincent Paronnaud, um quadrinista francês, que concordou com os seus requerimentos de fazer o filme em preto e branco, usando as técnicas tradicionais de animação, desenhada à mão (NAFICY, 2012).

Figura 1 - Pôster de *Persépolis* (2007)



Fonte: IMDb. Disponível em: <https://goo.gl/7J5Eao>

⁹ *Beverly Hills, 90201* (ou “Barrados no Baile” na versão brasileira) foi uma popular série estadunidense de drama e romance, televisionada pela FOX entre os anos 1990 e 2000. A série conta as histórias de um grupo de amigos ricos de Beverly Hills, Califórnia, da sua adolescência até a vida adulta. Fonte: IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0098749/> Acesso em: 5 jun 2018.

Dirigido por Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud, o longa-metragem *Persépolis* foi produzido na França e lançado no ano de 2007 pela 2.4.7 Films, France 3 Cinema, The Kennedy/Marshall Company, French Connection Animation, Diaphana FILms, Celluloid Dreams e a Sony Pictures Classics. No Brasil, o filme foi lançado no Festival Internacional de São Paulo em 2007 e, comercialmente, em fevereiro de 2008. A animação foi baseada nas *graphic novels* autobiográficas de Marjane Satrapi publicadas no início dos anos 2000 (originalmente, a obra foi publicada em quatro volumes na França, entre 2000 e 2003) sobre o seu crescimento no Irã revolucionário.

A narrativa em *Persépolis* (2007) compreende o período entre os anos 1978 e 1994. A história do filme começa pouco antes da Revolução Iraniana de 1979 e se desenrola a partir da perspectiva de Marji (apelido de Marjane), uma menina perspicaz de 10 anos pertencente a uma família intelectual marxista de classe média. A história segue Marji desde a infância até a adolescência na República Islâmica do Irã, mostrando as mudanças que a Revolução de 1979 e a guerra entre Irã e Iraque proporcionaram à sociedade iraniana. Os pais de Marji a mandam para Viena, com o intuito de que ela complete seus estudos secundários em segurança e não se envolva em problemas com as autoridades iranianas. No exterior, a história de Marji se resume à luta contra as dificuldades da vida no exílio e seu sentimento de culpa por viver na segurança da Europa enquanto sua família e amigos no Irã sofriam com a longa guerra entre Irã e Iraque. Após quatro anos de Europa, um caso fracassado de amor, um colapso nervoso, um período de desabrigo e condições de saúde deterioradas, Marji retorna ao Irã. Lá, ela tenta retomar sua vida em sociedade, mas tem dificuldades de se readaptar ao seu antigo lar. Eventualmente, Marji entra para uma faculdade de artes, se casa, se divorcia, e deixa o Irã novamente - desta vez para sempre (BARROW; HAENNI; WHITE, 2015).

Segundo Jedd Adams (2008), a narrativa de *Persepólis* (2007) é fundamentalmente estruturada em dois níveis: um tratando das minúcias da infância e da adolescência, e o outro tratando das configurações políticas do período pré e pós-revolução no Irã. Este último está contextualizado dentro das dinâmicas políticas do Oriente Médio e do colonialismo, enquanto o primeiro é recontado e explorado usando eventos domésticos da infância (muitas vezes marcado pelo trauma) como pontos cruciais na narrativa. Isso cria uma tensão entre os momentos utilitários do dia-a-dia, que adquiriram significado para a criança em crescimento, e as forças sociais maiores que deram forma às vidas da sociedade Iraniana. Esta alternância entre a experiência

política e a experiência doméstica tem o efeito de uma contextualização dinâmica do particular dentro do geral. Tal dispositivo narrativo se estende do começo ao fim em *Persépolis* (2007), e, através dos olhos da cineasta que é também a protagonista da obra, torna possível uma leitura das dinâmicas políticas do Irã e do Oriente Médio e dos seus efeitos a nível de indivíduo (ADAMS, 2008).

Tratando de aspectos mais relacionados ao estilo do filme que foram essenciais para as afirmações que Marjane Satrapi queria fazer em sua obra, os fortes traços gráficos narrativos e evocativos da autora tem lugar de destaque. O uso de métodos tradicionais de animação 2D em preto e branco é fiel às icônicas imagens originais das *graphic novels* - Satrapi foi a responsável por ambos os desenhos (QUIGLEY, 2008). Sobre a predominância do preto e branco no filme, Typhanie Leservot (2011) observa que as duas cores foram usadas para 1) tornar o conteúdo de *Persépolis* (2007) mais simples para os espectadores; 2) reforçar o caráter histórico das memórias expressas na obra.

Ainda sobre o estilo da obra, um interessante grupo de filmes e estilos influenciou o imaginário de Marjane Satrapi para a realização de *Persépolis* (2007). Dentre eles, a cineasta cita os filmes expressionistas alemães, como *Nosferatu, uma Sintonia do Horror* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau, que influenciaram particularmente o seu estilo visual e esquema de iluminação; o *A Noite do Caçador* (1955), de Charles Laughton, com o medo que assombra as crianças; e o *Godzilla* (1954), de Ishiro Honda, com a desproporcionalidade da figura de terror central do filme. O mais interessante sobre o conjunto de obras que influenciou a idealização de *Persépolis* (2007) não se trata somente da variedade de filmes e estilos, mas sim do ponto que os une: o gênero de terror. Naficy (2012) observa que o terror é o único gênero que oferece o vocabulário apropriado para a relação que Satrapi tem com a islamização da sociedade e a imposição do véu e busca representar em sua obra autobiográfica.

Acrescentando aos supramencionados aspectos peculiares de *Persépolis* (2007), é possível apontar outros fatores que lhe conferiram tamanho prestígio e importância. Usar a perspectiva de uma criança, tanto visualmente quanto verbalmente, para falar sobre uma época da história iraniana que estava tão arraigada em situações adultas - revolução, guerra e agitação cultural - fornece um apelo universal que é inegavelmente cativante. Neste sentido, as imagens de Satrapi fornecem um fórum exclusivo para discussão de problemas que, de outra forma, seriam desagradáveis e até tabus. Ao transmitir a realidade da tortura, guerra e exílio, insistindo em torná-las palatáveis, Satrapi

transmite outro sentido universal de humanidade. Ao usar suas imagens simples para representar cenas perturbadoras de tortura, guerra ou suicídio, ela garante que o leitor sinta empatia, dor e raiva, mas não enfrente a pavor que pode transformá-las fora da tela. Outro elemento chave para o sucesso de *Persépolis* (2007) é o hábil uso de Satrapi da ironia e humor para acalmar a tensão dos espectadores em relação às complexidades de sua história. Como diversos críticos notaram, é esse uso intenso de riso e olhar para a ironia que, em conjunto com as suas ilustrações, ajuda os leitores a permanecerem engajados e torna as tragédias e complicações de sua história mais fáceis de serem digeridas e compreendidas (QUIGLEY, 2008).

4.1.1 *Persépolis* (2007): a liminaridade de Marjane Satrapi e o cinema com sotaque iraniano

Considerando os fluxos de emigração do Irã constatados por Hakimzadeh (2016), Marjane Satrapi pode ser enquadrada na segunda grande onda de deslocamento iraniano, gerada majoritariamente pelas rupturas causadas com a ascensão do Islã político no país após a Revolução de 1979. A Revolução em questão constituiu-se num marco importante para a sociedade iraniana, especialmente para as mulheres que tiveram vários aspectos de suas vidas afetados de forma radical. Muitas delas optaram por emigrar do país e encontraram no cinema com sotaque um meio para entrar em conformidade com os efeitos da Revolução, estabelecer novas dinâmicas identitárias e inserir suas narrativas pessoais numa esfera pública impregnada por orientalismos e estereótipos. Marjane Satrapi certamente foi uma delas.

A artista deixa o Irã definitivamente em 1994 e se muda para a França, onde produz suas aclamadas *graphic novels* e filme de mesmo nome, *Persépolis*. Por meio do conjunto da sua obra produzido na França, caracterizado pelo estilo experimental e autobiográfico tão presente entre as produtoras culturais da diáspora iraniana, a artista criou significados e, igualmente, ressignificou os fenômenos exílicos e diaspóricos que ela e tantos outros iranianos e iranianas que deixaram o país após a Revolução Islâmica viveram. Por ocupar esta posição intersticial entre a sociedade ocidental e o Irã, Marjane Satrapi pode exprimir, alegorizar, comentar, contestar e criticar de forma ímpar tanto a sua sociedade e cultura de origem, como a de acolhimento por meio das suas obras (NAFICY, 2001).

Satrapi se encaixa no grupo que Naficy (2001) denomina como cineastas com sotaque (conceito discutido no primeiro capítulo) justamente porque o dinamismo histórico que ela viveu

durante as suas trajetórias de deslocamento influencia diretamente nas suas produções culturais, tanto no que diz respeito às formas, quanto às narrativas, ao estilo e aos objetivos. Embora a artista tenha realizado *Persépolis* (2007) anos depois de deixar o Irã, a aculturação de Satrapi dentro da sociedade iraniana e, posteriormente, europeia, e as questões em torno do seu status de imigrante inevitavelmente determinaram aspectos essenciais do filme (ADAMS, 2008). Como a própria Satrapi explicou, “uma questão simples que, para todas as pessoas consiste em uma resposta de uma única palavra para ‘de onde você vem?’ [...] Para um Iraniano, é necessária uma explicação de uma hora: “sou iraniana, mas... Sou iraniana, mas...” (SATRAPI apud ADAMS, 2008, p.74, tradução nossa). A tão profunda e constante especulação sobre a questão identitária iraniana na sua vida ocidental afetou diretamente o que a artista determinou como objetivo a ser alcançado com *Persépolis* (2007).

Com *Persépolis* (2007), seu primeiro filme, Satrapi foi muito bem-sucedida na desconstrução e desmistificação das experiências exílicas e das experiências da mulher dentro do sistema patriarcal iraniano. Em função disso, a cineasta se tornou uma das protagonistas do cinema com sotaque e passou a ocupar uma posição central nos debates sobre os transnacionalismos culturais, identitários e sociais envolvendo as sociedades iranianas. No mais, por estar numa posição liminar entre os países ocidentais e uma sociedade islâmica, entre um cinema dominante e um cinema nacional censurado, Marjane Satrapi, por meio de *Persépolis* (2007) foi uma das cineastas iranianas com sotaque pioneiras em criar um terceiro espaço para diálogo entre o Ocidente e o Irã após a Revolução de 1979, para a contestação dos feminismos primeiro-mundistas e para um processo de conexão e debate das identidades iranianas na diáspora. Nas próximas seções analisaremos, portanto, os supramencionados debates gerados por *Persépolis* (2007), de Marjane Satrapi, em seu espaço de liminaridade do cinema com sotaque.

4.2 PERSÉPOLIS (2007) E A IDENTIDADE DA MULHER IRANIANA

Persépolis (2007) foi lançado em um momento de crescente visibilidade das produções autobiográficas feitas por iranianas da diáspora nos Estados Unidos. O exemplo mais famoso é, possivelmente, o *Reading Lolita in Tehran* (2003), de Azar Nafisi. Este trabalho foi fonte de grandes polêmicas dentro da comunidade iraniana diaspórica, considerando o contexto de crescente intolerância no Ocidente em relação Irã e que a obra convenientemente reforça os estereótipos pré-

existentes sobre a mulher iraniana. Hamid Dabashi (2006) estabeleceu uma conexão entre esses fenômenos culturais e políticos aparentemente desconexos ao argumentar que tais produções que reforçam a ideia de repressão das mulheres por instituições religiosas ou culturais têm conferido validação e legitimação moral às aventuras imperialistas ocidentais. *Persépolis* (2007), no entanto, foi criado como uma forma de arte dialógica que não aceita a apresentação das mulheres iranianas como vítimas oprimidas do patriarcado religioso iraniano. Enquanto tratando dos eventos da Revolução Islâmica de forma precisa e dando ênfase no contingenciamento dos direitos das mulheres, Satrapi se esquivava das representações clichês das iranianas que Nafisi reforça (BASU, 2008).

Malek (2006) observou que Satrapi, ao falar da sua obra em diversos momentos, explicitou a sua intenção de oferecer uma imagem diferente do Irã, do povo iraniano e, principalmente, da mulher iraniana em contrapartida às imagens negativas e estereotipadas que a mídia ocidental tem incessantemente apresentado desde a ascensão do Islã político em 1979.

Desde que vim para a França em 1994, sempre conto histórias sobre a vida no Irã para meus amigos. Nós víamos notícias sobre o Irã na televisão que não representavam minha experiência. Continuamente, eu tive que afirmar que ‘não, não é assim lá’. Eu tenho justificado que ser iraniana não é algo negativo por quase vinte anos (SATRAPI, 2004 apud MALEK, 2006, p. 378, tradução nossa).

Segundo Lopamudra Basu (2007), a identidade feminina nacional e diaspórica iraniana é a questão central do filme *Persépolis* (2007). A autora constata que Marjane Satrapi faz o uso da animação de forma criativa para contrapor a percepção amplamente disseminada sobre as mulheres iranianas como sujeitos oprimidos da ortodoxia religiosa islâmica. Marjane Satrapi é assertiva em lidar com a questão da identidade da mulher iraniana em *Persépolis* (2007), porque ela dá visibilidade para as relações de gênero dentro da sociedade iraniana e posicionamentos das mulheres que, apesar de viverem sob determinadas regras e estigmas sociais, ainda são personagens principais de suas próprias histórias. *Persépolis* (2007), portanto, subverte as tradicionais representações iranianas da mulher iraniana (modesta e recatada), posicionando-se como uma resposta vigorosa e intervencionista ao atual sentimento anti-iraniano e anti-muçulmano no Ocidente.

Figura 2 - Cena de *Persépolis* (2007) - Marji e suas amigas



Fonte: IMDb. Disponível em: <https://goo.gl/Fm2T4W>

Para a audiência ocidental, o véu é um dos significantes mais carregados da identidade iraniana. Em *Persépolis* (2007), no entanto, Marji e seus amigos casualmente esvaziam essa concepção do seu significado dominante. Marjane Satrapi, em condição de distanciamento, vivendo na França secular, pôde discutir a questão do véu com um humor genuíno. A cinesata conseguiu representar a questão de forma que as suas audiências não rissem das mulheres veladas, mas rissem com elas das incongruências de suas vidas. Os fatos de que Satrapi está autobiograficamente implicada em seu filme, que ela representa as mulheres iranianas veladas como pessoas ativas e não apenas ícones politizados ou estilizados, e, também, que o véu não é representado como um objeto definidor para estas mulheres na obra, fez com que *Persépolis* (2007) definitivamente ampliasse o debate estrito sobre a questão do véu (NAFICY, 2012).

Ainda sobre a questão do véu, enquanto Satrapi se compromete a criticar os “excessos” da ortodoxia religiosa islâmica no Irã em relação às mulheres, ela está igualmente interessada em revelar as limitações do seu poder de moldar a identidade das iranianas. Ela é cuidadosa em *Persépolis* (2007) ao revelar os protestos de mulheres como sua mãe à rígida imposição do véu. A mãe de Marji é ativa em demonstrações e resiste ao uso do véu até ser atacada pessoalmente e ameaçada. Ainda assim, mesmo quando o véu se torna uma exigência inescapável do vestuário público, há uma infinidade de maneiras pelas quais as mulheres desafiam as exigências escrupulosas do regime e não permitem que suas identidades sejam forjadas pelo objeto (BASU, 2008).

Chandra Mohanty (1988) realizou uma pesquisa profunda sobre o binário Ocidente e Oriente no estudo feminista. A autora constatou que a mulher do Terceiro Mundo é tratada como um objeto de estudo singular e monolítico em textos feministas amplamente disseminados no Ocidente. Estas mulheres são retratadas como uma categoria homogênea e, também, como vítimas de instituições e sistemas particulares. Ao desfrutar da posição liminar do cinema com sotaque, a intenção de Satrapi com as suas representações gráficas em *Persépolis* (2007) é fornecer uma contra-narrativa sobre este status das mulheres iranianas, isto é, uma narrativa que desconstrói a mídia tradicional e tendências no feminismo ocidental que tratam as mulheres iranianas e outros grupos de mulheres do Terceiro Mundo como vítimas (BASU, 2008).

Um dos momentos de *Persépolis* (2007) em que as ideias ocidentais negativas pré-concebidas sobre as identidades da mulher iraniana afloram acontece no convento em que Marji reside no início de sua vida na Áustria. Neste ambiente que supostamente deveria ser o ápice da modernidade, Marji encontra um racismo virulento e a perpetuação dos estereótipos culturais. Na cena em que ela se dirige ao espaço comum da casa carregando sua panela de espaguete para comer enquanto assiste à televisão, a freira responsável a acusa de ter modos ruins e, em seguida, generaliza que “é verdade o que dizem sobre os iranianos, eles não têm educação” (PERSÉPOLIS, 2007, 00:48:00). Neste encontro, é possível testemunhar a construção daquilo que Chandra Mohanty se referiu como a mulher monolítica do Terceiro Mundo. A resposta de Marji, no entanto, desafia qualquer estereótipo que seu interlocutor pudesse esperar sobre a docilidade e subserviência das mulheres iranianas à autoridade. Se o olhar da Madre Superiora tenta lançar Marji como o “outro” não sofisticado, culturalmente atrasado, a inversão de Marji desse olhar é capaz de caricaturar a freira celibatária como uma ex-prostituta (BASU, 2008).

Marjane Satrapi, ao dar ênfase nos diferentes posicionamentos das personagens iranianas de *Persépolis* (2007), insere-as num contexto que a historiografia em geral apresenta ao mundo como predominantemente masculina (NUNES, 2017). Satrapi cria um espaço para o posicionamento “apagado das linhas da história tradicional, críticas e rebatimentos não ouvidos durante as inúmeras reivindicações” das mulheres iranianas no decorrer dos anos (NUNES, 2017), buscando, desta forma, modificar a visão sobre esse grupo como oprimido e submisso e revelar o seu caráter de agente ativo de reforma política e social (BASU, 2008).

Por fim, Naficy (2001) afirma que os melhores filmes com sotaque não levam às grandes telas a identidade como uma essência fixa. Naficy sugere que os melhores filmes com sotaque

representam a identidade como um processo de tornar-se. Marjane Satrapi soube, sem dúvidas, trabalhar esta questão da multidimensionalidade da identidade da mulher iraniana em *Persépolis* (2007), ao apresentar com profundidade as mulheres de sua família, amigas, conhecidas e, também, ao apresentar com humildade as diferentes facetas da própria Marji.

4.3 *PERSÉPOLIS* (2007) E O DIÁLOGO ENTRE OCIDENTE E ORIENTE, DO PARTICULAR PARA O UNIVERSAL

Marjane Satrapi assinalou em diversas entrevistas que a sua intenção quando produziu *Persépolis* (2007) era atingir audiências não iranianas, com a esperança de dismantelar os estereótipos ocidentais e equívocos sobre o Oriente Médio que ela teve de enfrentar quando chegou à Europa (MALEK, 2006). Sobre o lançamento dos livros que deram origem ao filme, Satrapi fez a seguinte declaração:

Eu queria que as pessoas lessem este livro e dissessem ‘Oh, poderia ter sido eu’... No mundo de hoje, é necessário que as pessoas leiam algo assim, para que eles entendam que este ‘outro’ que é tão assustador, este ‘outro’ que pertence ao ‘Eixo do Mal’¹⁰, estas pessoas têm uma vida normal (SATRAPI, 2003 apud MALEK, 2006, p.373, tradução nossa).

Na introdução da versão traduzida para o inglês da *graphic novel*, Satrapi reforça a importância da sua obra dentro do contexto de diálogo entre o Irã e o Ocidente:

Desde que o Xá fugiu do Irã para escapar da Revolução Islâmica de 1979, essa antiga e grande civilização tem sido discutida principalmente em conexão com o fundamentalismo, o fanatismo e o terrorismo. Como uma iraniana que viveu mais da metade da vida no Irã, sei que essa imagem está longe da verdade. É por isso que escrever *Persépolis* foi tão importante para mim. Eu acredito que uma nação inteira não deve ser julgada pelos erros de alguns extremistas (SATRAPI, 2000, tradução nossa).

Para cumprir com o seu objetivo de atingir um público não iraniano, em *Persépolis* (2007), Satrapi escolheu tratar de tropos que sublinhavam “o que os iranianos compartilhavam com o Ocidente”, ao invés de dar ênfase “nas diferenças que facilitavam para o Ocidente bombardeá-los” (SATRAPI, 2009 apud NAFICY, 2012, p.495, tradução nossa). A artista queria que seus leitores e

¹⁰ O Irã, o Iraque e a Coreia do Norte (posteriormente outros países foram adicionados) foram categorizados como o ‘Eixo do Mal’ no Discurso do Estado da União de George W. Bush em 2002. O termo foi adotado para designar o grupo de países considerados por Bush como hostis ou inimigos, que apoiavam o terrorismo e fabricavam armas nucleares. Foi um termo amplamente utilizado para a validação da campanha da Guerra ao Terror após o ataque às Torres Gêmeas de 2001. Fonte: BBC. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/1988810.stm> Acesso em 15 jun 2018.

espectadores, ao interagirem com as suas obras, se perguntassem se “esta pessoa é um ser humano? Sua vida vale tanto quanto a minha? Ela ama seu país, tem orgulho do seu país, amor à família? Ela gosta de fazer de conta que está tocando guitarra?” (SATRAPI, 2009 apud NAFICY, 2012, p.495, tradução nossa). Para Satrapi, o uso dos desenhos cartunizados¹¹, simples e em preto e branco na animação de 2007, ao invés das imagens de *live-action* com atores reais, contribuíram diretamente para a universalidade da mensagem do seu filme. Naficy (2012) explica que essa universalidade da mensagem foi possível porque os *cartoons* removeram certas especificidades culturais e nacionais iranianas, permitindo, conseqüentemente, que o espectador estrangeiro tirasse conclusões abstratas do filme, simpatizasse com as condições em que os personagens se encontram e, ainda assim, entender as complexidades do contexto histórico apresentado obra.

Scott McCloud (1993), em estudo único sobre a arte dos *cartoons*, explica de onde surge o tal poder da universalidade do meio em questão e, portanto, como Marjane consegue despertar a empatia de seus espectadores. O autor explica que “o *cartoon* é um vácuo no qual nossa identidade e consciência são sugados. Quando você olha para uma foto ou um desenho realista de um rosto, você enxerga o rosto de outra pessoa. Mas quando você entra no mundo do *cartoon*, você se enxerga” (MCCLLOUD, 1993, tradução nossa). Os desenhos cartunizados permitem, portanto, que o leitor projete sua própria realidade na do personagem cômico, possibilitando um diálogo entre dois domínios completamente diferentes de experiência.

Malek (2006) acrescenta que a representação de ambientes que são simultaneamente iranianos e, ao mesmo tempo, amplamente familiares para o público ocidental também contribuiu para os mecanismos de identificação e empatia da obra de Satrapi. A sala de estar com sofás, uma TV e o jogo Monopólio ao invés de travesseiros iranianos tradicionais, tapetes e talvez um jogo de gamão; os grandes supermercados (ainda que em situação de escassez devido à guerra Irã-Iraque) ao invés dos clichês mercados de rua movimentados; e até mesmo Marji como uma garota iraniana obcecada com a cultura pop americana dos anos 1980, seu apreço por Michael Jackson, sapatos da Nike e pôsteres de lendas do punk rock. Apresentadas como não-ficção, todas estas imagens fornecem aos leitores não-iranianos um vislumbre tanto do nível de ocidentalização alcançado na era Pahlavi, como também de elementos que provavelmente fizeram parte de sua própria infância. Embora a possibilidade de que estes detalhes da história possam ter sido adicionados para tornar a

¹¹ Um *cartoon*, ou cartum, é um desenho humorístico de caráter bastante crítico e que retrata, de forma sintética, algum aspecto do dia-a-dia de uma sociedade. Pode ser animado ou não. Fonte: FERREIRA, A. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.361

narrativa mais propícia à identificação do espectador com Satrapi e sua família seja eminente, *Persépolis* (2007) é bem-sucedida em sua proposta, como será constatado na próxima seção do capítulo. A capacidade da obra de Satrapi de gerar empatia para além das fronteiras, reais ou imaginárias, geracionais ou internas à comunidade da diáspora iraniana, é um elemento-chave de *Persépolis* (2007) absolutamente fundamental para o alcance da sua audiência. Este método permite ao leitor imaginar representações visuais do Irã e dos iranianos ao mesmo tempo em que cria afinidade com a família de Satrapi, empatia com sua depressão exílica e frustração com suas decepções. Como observou o crítico Douglas Crets, Satrapi facilita a compreensão do terror e do sofrimento que ela viveu com um “estilo de mestre simples e direto (CRETS apud MALEK, 2006).

De uma perspectiva diferente (porém complementar), Naghibi e O'Malley (2005) sugerem que o diálogo que a obra de Satrapi promove entre a cultura iraniana e a ocidental surge de um fenômeno de contrastação utilizado durante todo o filme. Sob a concepção dos autores, nota-se que *Persépolis* (2007) se relaciona com o Ocidente de uma maneira muito mais complexa do que o simples mecanismo de universalidade e empatia provocados pela forma da animação: eles observam que Satrapi faz o uso constante da justaposição de imagens ocidentais e orientais de modo a criar uma dinâmica de familiarização seguida da desfamiliarização, de distanciamento seguido de aproximação aos olhos dos espectadores ocidentais. Justapondo uma “Marji Oriental” e uma “Marji Ocidental”, “uma figura velada de alteridade radical ao lado de uma imagem familiar do hip underground ocidental”, os autores argumentam que a estética de Satrapi cria uma “relação dialética entre o Oriente e o Ocidente” (NAGHIBI; O'MALLEY, 2005, p.231, tradução nossa). Por meio deste mecanismo, Satrapi logra a realização de três fenômenos diferentes que se entrelaçam e contribuem para o enriquecimento do diálogo em questão: a criação de um espaço entre as duas sociedades que permite à autora criticá-las e apreciá-las sem colocá-las em detrimento; a contestação das identidades nacionais como impermeáveis e como elemento que distancia uma sociedade da outra; o entendimento de que as particularidades de uma cultura não necessariamente invalidam ou inferiorizam as da outra.

Gayatri Spivak (2010) argumentou que o projeto do imperialismo tem sido historicamente transformar de forma radical o outro em um “Outro” domesticado, de modo a consolidar o “Eu” (ocidental). Em outras palavras, a diferença radical do outro é neutralizada por sua absorção no centro normativo, o Ocidente. Apesar do fato de que Satrapi escreve sobre uma cultura que historicamente (e recentemente de forma ainda mais intensa) circulou como radicalmente outra no

Ocidente, a maioria das críticas positivas de *Persépolis* (2007) enfatizam a familiaridade e universalidade, ou seja, a normativa ou normalização “ocidental” do seu texto. Naghibi e O’Malley (2005) sugerem que essa subversão da familiaridade e a universalidade às normativas ocidentais provocam o efeito de identificação e reconhecimento nas audiências em termos de “eles são como nós” ao invés de “somos como eles”, permitindo, portanto, o diálogo entre Ocidente e Irã.

Embora a quase unânime crítica europeia sugira que o grande mérito de *Persépolis* (2007) é conseguir fazer a transposição do particular para o universal, (VILELA, 2007), Barrow, Haenni e White (2015) apontam que este talvez não tenha sido o caminho trilhado por Satrapi. Partindo de um ângulo diferente, os autores criticam o que Satrapi enfatizou repetidamente como elementos universais do filme que permitem o diálogo entre o Ocidente e o Irã. Alegando que ela é uma história universal sobre a destrutividade de sistemas opressivos e ditatoriais, Satrapi afirmou ter deliberadamente escolhido fazer um filme de animação tradicional precisamente por causa do que ela entende ser seu apelo universal. No entanto, segundo os autores, a maneira como as representações dos membros da família de Marji e seus amigos no filme foram realizadas teriam minado a afirmação de Satrapi sobre o chamado apelo "universal" da animação.

Barrow, Haenni e White (2015) criticam que a estética utilizada nas representações destes personagens foi completamente ocidentalizada: Marji, sua família e amigos são representados como iranianos europeizados (conforme Figura 3). Indo mais além, os autores ressaltam que, mais específico do que características europeias, os personagens carregam atributos franceses, possivelmente por compreender a cultura em que Marjane está emergida e que foi berço da obra. Barrow, Haenni e White apontam que os representantes do regime revolucionário, por outro lado, são mais notavelmente racializados no filme, com grossas sobrancelhas, barbas escuras e expressões violentas (conforme Figuras 4 e 5). Em função disso, *Persépolis* (2007) coloca em voga as representações dos iranianos como ameaçadoras e racializadas, reforçando, portanto, as representações estereotipadas dos muçulmanos da mídia ocidental. Partindo dessa perspectiva, a identificação das audiências não iranianas com o filme ocorreria, na verdade, por elas se enxergarem em Marji e em sua família ocidentalizada - e não por enxergarem a possibilidade de diálogo entre a sua cultura e a iraniana.

Figura 3 - Cena de *Persépolis* (2007) - Marji e sua família



Fonte: IMDb. Disponível em: <https://goo.gl/BSdnby>

Figura 4 - Cena de *Persépolis* (2007) - Guardiões da Revolução



Fonte: IMDb. Disponível em: <https://goo.gl/Fm2T4W>

Figura 5 - Cena de *Persépolis* (2007) - Guardião da Revolução



Fonte: IMDb. Disponível em: <https://goo.gl/BSdnby>

4.4 A RECEPÇÃO DE *PERSÉPOLIS* (2007)

Quando Marjane Satrapi lançou suas *graphic novels* entre os anos de 2000 e 2003, a autora foi bastante aclamada e conquistou sucesso internacional, ganhando inúmeros prêmios literários de destaque e vendendo mais de meio milhão de cópias em todo o mundo. O conjunto da obra esteve na lista dos *best-sellers* de não-ficção dos maiores jornais do mundo por várias semanas e, nos Estados Unidos, por exemplo, foi adotado como livro de estudo de gênero e política em mais de 160 universidades (MALEK, 2006).

Malek (2006) constatou que as revisões críticas da obra foram extremamente positivas, com poucas observações negativas. Desde a grande mídia, como o *New York Times*, até fóruns alternativos na internet que discutem *graphic novels*, em italiano, francês, alemão, britânico e indiano: o uso que Satrapi fez dos quadrinhos para contar a sua história foi aplaudido por críticos de inúmeros contextos diferentes. Luc Sante, renomado escritor e crítico belga, resume a admiração da mídia pela obra da seguinte maneira:

A história de Satrapi é atraente e extremamente complexa [...] Teria sido um documento comovente independente da forma que ele fosse contado, mas a forma gráfica, com seu movimento cinematográfico e seu estilo tão pessoal quanto a caligrafia, confere-lhe uma

combinação de dinamismo e intimidade unicamente adequada a uma narrativa ao mesmo tempo intensamente subjetiva e historicamente mundial. E é muito encantador. A voz de Satrapi é tão artística quanto o seu estilo gráfico, nunca dando qualquer indicação de esforço ou cálculo, mas simplesmente comunicando de uma forma que parece sem mediação, como uma carta de um amigo, neste caso um amigo maravilhoso: honesto, obstinado, engraçado, terno, impulsivo, autoconsciente. É difícil dizer adeus no final, mas o final da história marca o começo de sua capacidade de contá-la (SANTE, 2004, tradução nossa).

A adaptação da obra para o cinema lançada em 2007 foi igualmente ovacionada pela crítica e pelos espectadores. *Persépolis* (2007) foi indicado para mais de 50 prêmios, tais como o *Oscar*, o *Golden Globes* e o *European Film Awards*, dentre outros. Além disso, recebeu o Prêmio do Júri no Festival de Filme de Cannes, o Troféu Sutherland no Festival de Cinema de Londres, o César de Melhor Adaptação e o de Melhor Primeiro Filme (premiação anual do cinema francês), o Prêmio de Audiência de Melhor Filme Estrangeiro no Festival de São Paulo, dentre outras dezenas (WHITE, 2015).

Naficy (2012) aponta que a combinação de Marjane Satrapi de uma narrativa forte, estimulante e envolvente com a beleza enganosamente simples de seus desenhos feitos à mão em *Persépolis* (2007) cativou não somente o seu público pretendido. Vários críticos da diáspora iraniana expressaram seu contentamento com a obra principalmente por causa da honestidade e franqueza da história de Satrapi. Membros mais jovens da diáspora notaram particularmente a disposição da obra e da autora de falar abertamente sobre questões que permanecem tabu na comunidade iraniana deslocada:

Não faz parte da cultura iraniana ilustrar abertamente o uso de drogas, os encontros sexuais e a falta de moradia. Para mim, isso é muito importante porque permite aos iranianos verem que é normal discutir abertamente problemas que enfrentamos (especialmente adultos jovens) e que não precisamos nos esconder dos outros por causa do Taarof¹² (resposta informal recolhida na Conferência Internacional da Diáspora Iraniana, em Los Angeles, 2012 apud NAFICY, 2012).

A discussão pública destas questões, para uma parcela significativa das diferentes culturas, demanda coragem. Para a cultura da diáspora iraniana, a apresentação de tais questões em *Persépolis* (2007), além de corajosa, é também algo sem precedentes. Assim como a maioria das comunidades da diáspora, os membros da diáspora iraniana insistem nos retratos públicos positivos do Irã, dos iranianos e da comunidade diaspórica iraniana, particularmente quando apresentado por "um dos seus próprios" para o público ocidental. Retratos negativos são freqüentemente

¹² *Taarof* é a palavra persa que designa a arte da humildade e educação excessiva presente nas relações interpessoais no Irã.

encontrados com respostas amargas, contra-argumentos ou negações definitivas. Satrapi, no entanto, conseguiu evitar essas possíveis reações adversas ao apresentar sua história sem recorrer às famigeradas narrativas de vitimização. A cineasta sugere que a sua falta de moradia no exílio foi resultado de uma banal história de amor; ela representa a Revolução com os olhos e sentimentos de uma criança, se desviando de calúnias e discussões de facções políticas diferentes (sem deixar, de fato, de ser política em suas impressões); ela apresenta a guerra por meio das experiências de seus familiares, amigos e veteranos; e, por fim, ela reflete sobre os efeitos do exílio, incluindo depressão, problemas conjugais e uso de drogas de um modo bastante pessoal, tratando destas questões como sua experiência individual sem forçar a tradução delas como uma representação comum à toda a comunidade exílica iraniana (MALEK, 2006).

Além de membros da diáspora iraniana, outra audiência inicialmente não pretendida de *Persépolis* (2007) que também comentou o trabalho de Satrapi de forma positiva, ainda que discreta, trata-se dos iranianos que residem no Irã. Embora tanto as *graphic novels* e o filme tenham sido traduzidos para vários idiomas e veiculados em diversos países, o idioma persa não é um deles e o Estado do Irã tampouco permitiu oficialmente a comercialização da obra ou exibição do filme nos cinemas nacionais. O acesso às tais obras para esse público se deu por meio do extenso mercado informal e as redes transnacionais entre o Irã e o resto do mundo, e o fórum de discussão dessa audiência dentro do Irã encontrou lugar nos vários weblogs iranianos (NAFICY, 2012).

Considerando que a audiência pretendida por Marjane Satrapi ao produzir *Persépolis* (2007) era um público ocidental, não-iraniano (MALEK, 2006), é possível inferir que a cineasta atingiu o seu objetivo com sucesso ao observarmos a ampla aceitação da crítica e a participação destacável do filme nos diversos festivais *mainstream* de cinema. Da mesma forma, constata-se que o sucesso da obra ultrapassou os públicos pretendidos e encontrou uma recepção bastante positiva entre as audiências não pretendidas, como a comunidade diaspórica iraniana e os próprios iranianos residentes no país de origem.

Uma das limitações em potencial para a abordagem da cinematografia transnacional que trata das diásporas, exílio e contexto pós-coloniais, especialmente o *accented cinema*, é o fato de que esses cinemas estão consistentemente localizados nas margens das culturas fílmicas dominantes ou das práticas industriais periféricas, tornando quase impossível avaliar o impacto que tais filmes podem ter no *mainstream* ou no cinema popular dentro do contexto nacional ou transnacional (HIGBEE; HWEE, 2010, p.10). No entanto, como observado em relação à recepção positiva da

obra, *Persépolis* (2007) transgrediu e as barreiras e fronteiras nacionais, ocupando os diferentes espaços cinematográficos com protagonismo.

Por outro lado, ainda que Marjane Satrapi tenha dedicado o filme aos iranianos e afirma que sua obra não é um testemunho contra o país, *Persépolis* (2007) é tão celebrado pelos críticos do Ocidente como é vilanizado pelo governo iraniano. No ano de 2007, a Fundação de Cinema Farabi, órgão responsável pela regulamentação da indústria cinematográfica da República Islâmica do Irã, enviou uma carta aos organizadores do Festival de Cinema de Cannes condenando a inclusão de *Persépolis* (2007) no festival. A queixa era de que o filme representa de forma deturpada os aspectos "gloriosos" da Revolução Islâmica de 1979. Isto é, para o governo iraniano, o problema do filme é a sua interpretação "errônea" da história iraniana. Por este motivo, a obra não foi oficialmente lançada, exibida ou permitida no país no Irã (BARROW; HAENNI; WHITE, 2015) e, desde então, Satrapi foi proibida de voltar ao seu país de origem.

Embora o Festival de Cannes tenha ignorado os pedidos da Farabi Foundation para proibir a exibição do filme, o Festival Internacional de Cinema de Bangkok sucumbiu à pressão imposta pela embaixada iraniana na Tailândia e retirou o filme de seu festival. O filme que seria exibido na abertura do Festival, foi cancelado três semanas antes do evento que ocorreria entre os dias 19 e 29 de julho de 2007. Em declaração para a rede Reuters de notícias, Chattan Kunjara, diretor do festival, comentou que havia sido convidado pela embaixada iraniana para discutir a questão e que as duas entidades concordaram que seria benéfico para ambos os países que o filme não fosse exibido. "É um bom filme, mas existem outras considerações a serem feitas" (KUNJARA apud REUTEURS, 2007, tradução nossa). Em nota oficial sobre o episódio, a Secretaria de Turismo da Tailândia, órgão do governo responsável pela organização do festival, afirmou que recebeu "um pedido do embaixador para reconsiderar a exibição de *Persépolis* (2007), e já que isto pode tornar-se um caso de relações internacionais, decidimos não mostrar o filme" (REUTEURS, 2007, tradução nossa). Em outro episódio no ano de 2008, a embaixada iraniana também expressou seu repúdio em protestos contra a exibição do filme durante o 37º Festival de Filme de Wellington, na Nova Zelândia (MCLAREN, 2017).

Na Tunísia, país de maioria muçulmana, Nabil Karoui, dono da rede de TV Nessma, foi multado em 2012 por exibir *Persépolis* (2007) na programação da emissora duas semanas antes da realização das eleições constituintes do país (BARROW; HAENNI; WHITE, 2015). Após protestos de milhares de pessoas nas ruas da capital que terminaram em embate com a polícia em 2011, o

dono da emissora foi processado e acusado de causar distúrbios à moral pública e desencadear a desordem social. Embora o filme já tivesse sido exibido em francês nos cinemas tunisianos sem nenhum incidente, a transmissão em dialeto tunisiano na televisão atraiu forte criticismo, dado o contexto da época de pré-eleições onde as tensões entre secularistas e apoiadores do Islã Político estavam em alta. O sacerdote responsável pelas preces na mesquita de Tunes, em um dos seus sermões, teria condenado o filme como um “sério ataque às crenças religiosas dos muçulmanos”, por conter imagens em que há a representação de Deus (que é rigorosamente proibido pela religião) (AL FATAH apud AL JAZEERA, 2011). O julgamento desencadeou um debate acirrado entre grupos muçulmanos moderados e conservadores no país, colocando em destaque o caráter das forças políticas em disputa (CHAVES; TOLENTINO, 2013). Mais tarde naquele ano, a Anistia Internacional divulgou uma declaração condenando as acusações contra Karoui, afirmando que elas estariam pressagiando o escurecimento do futuro da democracia tunisiana (AL JAZEERA, 2011).

No Líbano, a obra foi proibida por um corpo de segurança oficial composto por clérigos Xiitas que consideraram o filme como uma ofensa ao Irã e ao Islã. No entanto, o ato de censura foi recebido por protestos nos círculos políticos e intelectuais libaneses, que viram a manobra como ultrajante e desrespeitosa à liberdade de expressão e princípios democráticos. Em função disso, as autoridades libanesas revogaram a decisão de banir o filme de animação (RAFEI, 2008).

Persépolis (2007), ao ilustrar a natureza dinâmica da memória de Marjane Satrapi nas reconstruções do seu passado no Irã revolucionário e suas relações com o Islã político, gerou fortes reações não só do governo iraniano, mas também de outros regimes autoritários. A partir do momento que a obra conquistou sucesso internacional e adentrou à esfera do *mainstream*, participando inclusive de festivais predominantemente frequentados pelo cinema dominante, Barrow, Haenni e White (2015), sugerem que a narrativa do Estado iraniano sobre a “triumfante República Islâmica” e os seus supostos benefícios para o povo advindos da Revolução de 1979 é posta em debate (BARROW; HAENNI; WHITE, 2015), o que justifica as atitudes de rejeição e censura em relação ao filme. Luana Chaves e Célia Tolentino concluem, por fim, que todos estes episódios “parecem ser suficientes para legitimar a importância política do filme” (CHAVES; TOLENTINO, 2013, p.251).

4.5 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Persépolis (2007), de Marjane Satrapi, é um excelente exemplo de produção cultural com sotaque realizada por uma autora cuja liminaridade permitiu-lhe criar um terceiro espaço a partir do qual gêneros ocidentais, como o das *graphic novels*, e as autobiografias com narrativas culturais, históricas e sociais iranianas se misturam para a criação de um gênero híbrido. Satrapi, portanto, cumpre com a sua obra cinematográfica o potencial que Hamid Naficy argumentou ser inerente ao cineasta com sotaque e sua posição intersticial entre uma sociedade ocidental e outra oriental.

É importante destacar que, como obra do cinema com sotaque, Marjane Satrapi encontrou em *Persépolis* (2007) um meio de tradução cultural do povo iraniano (especialmente da mulher iraniana) e sua história para as comunidades não-iranianas. Um meio de tradução cultural que, embora não possa ter os seus efeitos e resultados medidos e contabilizados de forma precisa, foi bastante aclamado pelo ambiente em que foi inserido. O que ela também fez, possivelmente de forma inadvertida, com *Persépolis* (2007) foi criar um espaço que dialoga com a comunidade diaspórica iraniana sobre as suas experiências como indivíduo desse grupo, sobre lembranças e sobre sentimentos de exílio e pertencimento ao lar. Satrapi acaba, conseqüentemente, preenchendo também uma lacuna para as segunda e terceira gerações iranianas vivendo no exterior que buscavam um meio de compreender suas identidades e encontraram em *Persépolis* (2007) representações sinceras das experiências e memórias iranianas após a Revolução de 1979. O trabalho de Satrapi, portanto, não apenas cria uma ponte entre a diáspora iraniana e suas comunidades anfitriãs, mas também entre os próprios membros da diáspora, uma vez que discute e negocia aspectos essenciais às suas identidades no exílio, às complicações encontradas na vida no exterior, aos desejos de retorno e ao sentimento de nostalgia.

Marjane Satrapi está, portanto, fazendo um trabalho importante tanto para o cinema com sotaque iraniano ao criar um gênero híbrido e inédito com *Persépolis* (2007), como para a comunidade diaspórica global iraniana. Ao apresentar ao mundo a pluralidade da comunidade iraniana e as vozes das mulheres iranianas para além do fundamentalismo da República Islâmica, e traduzir suas experiências culturais para a linguagem universal do cinema, Satrapi está ajudando as pessoas da difundida diáspora iraniana a serem melhor compreendidas por suas comunidades anfitriãs. O grande êxito do filme de 2007 é a sua contribuição para a complicação das imagens negativas e estereótipos do Irã no Ocidente e a aproximação das universalidades comuns aos seres

humanos do mundo todo, independente dos sistemas governamentais, valores morais e ou experiências particulares que os diferem.

É importante refletir, por fim, que a *graphic novel* de Marjane Satrapi que deu origem ao filme *Persépolis* (2007) foi publicada quando George W. Bush era presidente dos EUA e, na mesma época, colocou o Irã na lista de países que ele denominou ‘Eixo do Mal’. Ainda que os países dessa lista fossem governados por regimes autoritários ou apresentassem alguma ameaça iminente aos EUA, essa categorização só preservou ainda mais os estereótipos do Oriente Médio que já vinham sendo disseminados no discurso público ocidental desde a Revolução Islâmica de 1979, em especial a idéia do muçulmano bárbaro e terrorista.

O lançamento do filme, por sua vez, aconteceu em meio à política de Guerra ao Terror do governo Bush. A visibilidade e o sucesso que a obra conquistou, como observado neste capítulo foi, portanto, essencial dentro do contexto de vilanização de um povo inteiro em detrimento ao seu governo e políticas que não estavam alinhados aos princípios e anseios estadunidenses. Considerando que a maior população diaspórica iraniana se encontra nos Estados Unidos e levando em conta a intensificação do discurso anti-Irã (não só no discurso público, mas também na mídia e nas produções cinematográficas do cinema dominante) após o ataque às Torres Gêmeas em 2001, *Persépolis* (2007) oferece uma contrapartida esperançosa e revigorante para a desconstrução dos estereótipos do povo iraniano como um bloco monolítico e ultrapassado, assim como das mulheres iranianas como oprimidas e submissas.

Finalmente, Marjane Satrapi trata de questões necessárias, controversas e polêmicas em seu filme *Persépolis* (2007) de uma maneira singular e maleável o suficiente para escapar das dificuldades que formas mais tradicionais de autobiografias podem suscitar. Além disso, porque ela abraça a animação como forma cultural popular, Satrapi pode mascarar a seriedade de suas declarações sob o disfarce cômico de seus desenhos cartunizados. Como a figura satírica do tolo nas tragédias de Shakespeare, a forma da autobiografia gráfica permite comentários sérios e provocativos sobre a sociedade contemporânea sem se comprometer com os extremos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal objetivo deste trabalho foi contribuir para a discussão acadêmica acerca do cinema como ponto de confluência no debate sobre as identidades, as diásporas e os transnacionalismos na disciplina de Relações Internacionais, a partir da concepção de cinema com

sotaque proposta por Hamid Naficy e das dinâmicas de poder no sistema internacional relacionadas à produção cultural. Para enaltecer a compreensão da relação entre cultura, identidade, migração e mecanismos de poder, escolheu-se como objeto de pesquisa a relação entre cinema e diáspora, mais especificamente a diáspora iraniana. Com o intuito de aproximar a compreensão dessa análise à nossa realidade, adotou-se a obra *Persépolis* (2007), de Marjane Satrapi, que é bastante acessível em sua forma e foi amplamente aclamada pela crítica cinematográfica, como ponto central na discussão. Como recorte espaço-temporal, elegeu-se o cenário que emergiu dos fluxos de emigração iraniana após a Revolução Islâmica de 1979 até os dias de hoje, onde a obra de Marjane Satrapi ainda ecoa com a sua proposta de cinema com sotaque.

Para atingir os objetivos propostos inicialmente na introdução desta monografia, a mesma foi dividida em três capítulos. No primeiro deles, procuramos entender de que forma os fenômenos de identidade, diáspora e transnacionalismo estão conectados entre si, estão presentes no cinema e qual o seu lugar nos estudos das Relações Internacionais. Constatamos o potencial do cinema para além dos fins de entretenimento, indicando a sua participação na discussão sobre as identidades nacionais e identidades transnacionais, sobre as identidades dominantes e as identidades de resistência. Constatamos também, a presença ideológica do cinema na vida social, cultural e política dos Estados-nações e no relacionamento entre os Estados-nações - por consequência, no âmbito das Relações Internacionais. Averiguamos que ele é instrumento importante no processo de inserção das vozes dos migrantes no sistema internacional e meio para a expansão da consciência transnacional deste grupo. Em adição, também verificamos que as produções cinematográficas de caráter transnacional que incorporam as experiências liminares e intersticiais das migrações levantam questões importantes sobre as dinâmicas de poder dentro do sistema e seus efeitos para os indivíduos.

Faz-se necessário aqui, portanto, ressaltar a importância do cinema transnacional que consegue promover o dinamismo de desconstrução, inserção e reconstrução de identidades marginalizadas no sistema em contrapartida às representações do cinema dominante e do discurso público predominante, assim como no seu papel de questionar a fluidez das identidades nacionais e diáspóricas. O cinema com sotaque, dentre as diferentes possibilidades do cinema transnacional, se destaca como uma tentativa interessante de tornar o debate pós-colonial mais inclusivo e equilibrado ao dar protagonismo às vozes dos migrantes. Constatamos que este cinema com sotaque é fruto da posição liminar dos cineastas pós-coloniais entre uma sociedade e outra, e que

seu mérito está na ressignificação dos fenômenos exílicos e diaspóricos. A autoridade destes cineastas com sotaque, que surge justamente da ocupação dos espaços intersticiais e locais de resistência, lhes permite criticar as sociedades e culturas de origem, assim como as de acolhimento, tornando-lhes agentes ativos de mudança e criação de diálogo.

A partir destas concepções, exploramos no segundo capítulo um nicho mais específico do cinema com sotaque: o cinema com sotaque iraniano produzido por mulheres da diáspora após a Revolução Islâmica de 1979. Verificamos que estas iranianas encontraram no cinema com sotaque um meio de ampliar o alcance de suas vozes e, igualmente, inserir suas narrativas pessoais numa esfera pública impregnada por orientalismos e estereótipos. Além disso, como constatado, estas artistas também usaram o cinema com sotaque como meio de entrar em conformidade com as consequências da Revolução e discutir as ambiguidades relacionadas às questões de identidade da mulher iraniana constantemente utilizadas como pretexto para validar discursos públicos e políticas externas no Ocidente.

Os filmes inscritos na cinematografia iraniana com sotaque produzida por mulheres compartilham com as suas audiências uma leitura particular da história iraniana recente que, embora não necessariamente inédita, teria sido ignorada e/ou marginalizada nos anos que sucederam a Revolução. Ao desmistificarem as experiências exílicas da mulher iraniana e, igualmente, desconstruírem as experiências delas dentro do sistema patriarcal iraniano, as *filmmakers* do cinema com sotaque passaram a ocupar uma posição central nos debates sobre os transnacionalismos culturais, identitários e sociais relativos à mulher iraniana e à sociedade iraniana. Por ocuparem a supracitada posição liminar entre os países ocidentais e uma sociedade islâmica, entre um cinema dominante e um cinema nacional censurado, as cineastas iranianas também assumiram o papel de contestação à estética e princípios dos feminismos do Primeiro-Mundo.

Dentre as cineastas com sotaque iraniano que conseguiram levar as suas obras para além das margens da indústria fílmica dominante, Marjane Satrapi é a que alcançou maior destaque no mundo todo. No terceiro capítulo, portanto, analisamos a sua obra cinematográfica de estreia, *Persépolis* (2007), que se constitui como o exemplo perfeito de produção cultural com sotaque iraniano.

Constatamos que Marjane Satrapi realiza um trabalho importante tanto para o cinema com sotaque iraniano, ao criar um gênero híbrido e inédito com *Persépolis* (2007), como para a

comunidade diaspórica global iraniana, ao alcançar o *mainstream* e criar um fórum de debate sobre questões que eram restritas às narrativas da mídia dominante. Sobre estas narrativas da mídia dominante, é importante frisar que parte da importância de *Persépolis* (2007) se constitui pelo contexto em que a obra foi lançada: os discursos de vilanização do povo iraniano que já datavam do pós-Revolução de 1979 com a ascensão do Islã político haviam se intensificado com os discurso do Eixo do Mal e Guerra ao Terror de George W. Bush. Por meio das diversas especificidades da animação de 2007, conforme observado no terceiro capítulo, Satrapi apresentou uma voz lúcida e assertiva de contranarrativa para os discursos públicos negativos dos Estados Unidos.

Após a exposição, análise e relação de todos estes pontos, recapitulamos o questionamento proposto inicialmente no presente trabalho: qual é a relevância do filme *Persépolis* (2007), de Marjane Satrapi, como obra do cinema com sotaque iraniano no contexto pós-Revolução de 1979? Ao apresentar ao mundo a pluralidade da comunidade iraniana e as vozes das mulheres iranianas para além do fundamentalismo da República Islâmica, e traduzir suas experiências culturais para a linguagem universal do cinema por meio de *Persépolis* (2007), Marjane Satrapi está ajudando as pessoas da difundida diáspora iraniana a serem melhor compreendidas por suas comunidades anfitriãs. A relevância da obra de 2007 é justamente a sua contribuição como um terceiro espaço para diálogo entre as sociedades, que suscita a contestação das imagens negativas e estereotipadas do Irã, dos iranianos e, sobretudo, das mulheres iranianas no Ocidente e, igualmente, como meio de aproximação das universalidades comuns aos seres humanos do mundo todo, independente dos sistemas governamentais, valores morais e ou experiências particulares que os diferem.

REFERÊNCIAS

ALBRECHT, Judith. How to be an Iranian Woman in the 21st Century?: Female Identities in the Diaspora. **Identity and Exile: The Iranian Diaspora Between Solidarity and Difference**, Berlin, v. 40, p.47-60, abr. 2016.

AL JAZEERA. **Tunisian police fires tear gas at protesters**. 2011. Disponível em: <<https://www.aljazeera.com/news/africa/2011/10/20111014143222424884.html>>. Acesso em: 13 maio 2018.

ADAMS, Jedd. **Documentary Graphic Novels and Social Realism**. Frankfurt: Peter Lang, 2008. 214 p. (Cultural Interactions: Studies in the Relationship between the Arts (Book 7)).

Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=GN8NurpHNwcC&lr=&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em: 13 abr. 2018.

AMORIN, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (Ed.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 95-114.

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism**. Londres: Verso Books, 1983.

BAMBA, Mahomed. Do “cinema com sotaque” e transnacional à recepção transcultural e diaspórica dos filmes. **Palíndromo: Processos Artísticos Contemporâneos**, Florianópolis, v. 5, p.1655-193, 2011.

BARROW, Sarah; HAENNI, Sabine; WHITE, John (Ed.). **The Routledge Encyclopedia of Films**. Londres e Nova York: Routledge, 2015.

BASU, Lopamudra. Crossing Cultures/Crossing Genres: The Re-invention of the Graphic Memoir in Persepolis and Persepolis 2. **Nebula**, v. 4, n. 3, p. 1-19, 2007.

BUTLER, Alison. **Women’s Cinema: The Contested Screen**. London: Wallflower, 2002.

BUTLER, Kim. Defining Diaspora, Refining a Discourse. **Diaspora: a Journal of Transnational Studies**, v. 10, n. 2, p.189-219, 2001.

CHAVES, Luana Hordones; TOLENTINO, Célia. A Profetisa que Amava Bruce Lee: Oriente e Ocidente na Perspectiva de Persépolis. **Lua Nova**, São Paulo, v. 89, p.249-274, 2013.

CROFTS, Stephen. Reconceptualizing national cinema/s. **Quarterly Review Of Film And Video**, [s.l.], v. 14, n. 3, p.49-67, jan. 1993. <http://dx.doi.org/10.1080/10509209309361406>.

DABASHI, Hamid. **Native Informers and the Making of the American Empire**. 2006. Al Ahram Weekly 797. Disponível em: <<http://weekly.ahram.org.eg/2006/797/special.htm>>. Acesso em: 05 jun. 2018.

DAHINDEN, Janine. Are we all Transnationals Now? Network Transnationalism and Transnational Subjectivity. **Ethnic And Racial Studies**, v. 32, n. 8, p.365-386, 2009.

DIECKHOFF, Alain. **A nação em todos os seus estados: as identidades nacionais em movimento**. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

DJABAROUTI, Behnaz. **Cultural Displacement: Gender and the design of identity of the Iranian diaspora, from Iran to Toronto**. 2014. 56 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Contemporary Art, Design and New Media Art Histories, Ocad University, Toronto, 2014.

EZRA, E.; ROWDEN, T. **Transnational cinema: the film reader**. New York: Routledge, 2006.

GHOSH, Bishnupriya. An Affair to Remember: The Scripted Performances in the 'Nasreen Affair. In: AMIREH, Amal. **Going Global: The Transnational Reception of Third World Women Writers**. Routledge, 2000. p. 39-83. (Wellesley Studies in Critical Theory, Literary History and Culture).

GOLDIN, Farideh. **Culture of Iran: Iranian Women and Contemporary Memoirs**. *Iran Chamber Society*, 2004. Disponível em: <https://goo.gl/vyd3hg>. Acesso em: 20 maio 2018.

HADLEY, Kristen. **Persepolis, Post-Revolutionary Iranian Writing, and the Diaspora**. Disponível em: <<https://goo.gl/G4FHo2>>. Acesso em: 10 maio 2018.

HAKIMZADEH, Shirin. Iran: A Vast Diaspora Abroad and Millions of Refugees at Home. 2016. Disponível em: <<https://www.migrationpolicy.org/article/iran-vast-diaspora-abroad-and-millions-refugees-home>>. Acesso em: 17 maio 2018.

HALL, Stuart. The Question of Cultural Identity. In: HALL, Stuart et al (Ed.). **Modernity: An Introduction to Modern Societies**. Londres: Blackwell, 1996. p. 594-634.

HIGBEE, Will; HWEE, Song Lim. Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies. **Transnational Cinemas**, Exeter, v. 1, n. 1, p.7-21, 2010.

HIGSON, Andrew. The Concept of National Cinema. **Screen**, S.i., v. 30, n. 4, p.36-46, nov. 1989.

_____. The Limiting Imagination of National Cinema. In: EZRA, Elizabeth; ROWDEN, Terry (Ed.). **Transnational Reader: The Film Reader**. Abingdon: Routledge, 2006. Cap.1. p. 15-26.

KUTBI, Omar H. **Satrapí's Persepolis: A Utopian Vision of Secularity, Individualism, and Feminism in Post-Revolutionary Iran**. 2009. 189 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Master Of Arts In Communication, Department Of Communication College Of Social Science And Humanities, Hawaii Pacific University, Honolulu, 2009.

LEJEUNE, Philippe. **On Autobiography**. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 1989. 320 p. (Theory & History of Literature).

LESERVOT, Typhaine. Occidentalism: Rewriting the West in Marjane Satrapi's Persépolis. **French Forum**, University Of Pennsylvania Press, v. 36, n. 1, p.105-130, inverno 2011.

MALEK, Amy. Memoir as Iranian exile cultural production: A case study of Marjane Satrapi's Persepolis Series. **Iranian Studies**, [s.l.], v. 39, n. 3, p.353-380, set. 2006. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/00210860600808201>.

MCCLOUD, Scott. **Understanding Comics: The Invisible Art**. Nova York: Harper Collins, 1993.

MCLAREN, Alayne. **Film a reminder of the human cost of war.** 2017. Publicado no NelsonMail. Disponível em: <<https://www.stuff.co.nz/nelson-mail/lifestyle-entertainment/90129246/film-a-reminder-of-the-human-cost-of-war>>. Acesso em: 10 maio 2018.

MILANI, Farzaneh. **Veils and Words: The Emerging Voices of Iranian Women Writers.** Syracuse: Syracuse University Press, 1992. 295 p.

_____. Iranian Women's Life Narratives. **Journal of Women's History**, vol. 25 no. 2, 2013, p. 130-152. Project MUSE, doi:10.1353/jowh.2013.0014

MILLER, Nancy. **But Enough About Me, What Do You Think of My Memoir?** Yale Journal of Criticism. v.13, n. 2, 2000.

MOGHISSI, H. **Away from Home: Iranian Women, Displacement Cultural Resistance and Change.** Journal of Comparative Family Studies, 1999. p. 207-217.

MOHANTY, Chandra Talpade. Under Western eyes: Feminist scholarship and colonial discourses. **Feminist review**, n. 30, p. 61-88, 1988.

MORUZZI, Norma Claire. Women in Iran: Notes on Film and from the Field. **Feminist Studies**, v. 27, n. 1, p.89-100, primavera 2001. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3178450>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

NAFICY, Hamid. **The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles.** Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press, 1993.

_____. Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre. In WILSON, R.; DISSANAYAKE, W. (Eds.), **Global/Local: Cultural Productions and the Transnational Imagina.** Durham: Duke University Press Books. 1996. P.119-144.

_____. **An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking.** Princeton: Princeton University Press, 2001.

_____. Theorizing 'Third World' Film Spectatorship: The Case of Iran and Iranian Cinema. In CODELL, J. Codell (Ed.), **Genre, Gender, Race, and World Cinema.** Londres: Wiley-Blackwell. 2006. P.369-387.

_____. **A Social History of Iranian Cinema: The Globalizing Era, 1984-2010.** Durham e Londres: Duke University Press Book, 2012. 4 v.

NAGHIBI, Nima.; O'MALLEY, Andrew. Estranging the Familiar: "East" and "West" in Satrapi's Persepolis. **Esc: English Studies in Canada**, [s.l.], v. 31, n. 2, p.223-247, 2005. Johns Hopkins University Press. <http://dx.doi.org/10.1353/esc.2007.0026>.

NOOR, Anila. **Iranian Women in the Diaspora: 'Being Here and Being There'.** 2014. 82 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arts in Development Studies, Conflict and Peace Studies, International Institute of Social Studies, Haia, 2014.

NUNES, C.A.M. **A Revolução Iraniana em Traços de uma HQ: História e Relações de Gênero em “Persépolis” e “Bordados” (1978-1984).** In: Seminário Internacional Fazendo Gênero, 2017, Florianópolis. Anais do XI Seminário Internacional Fazendo Gênero, 2017.

NYE, Joseph. **The Paradox of American Power: Why the world’s only superpower can’t go it alone.** Nova York: Oxford University Press, 2002.

PERSÉPOLIS. Direção de Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud. Paris: 2.4.7 Films, France 3 Cinema, The Kennedy/marshall Company, French Connection Animation, Diaphana Films, Celluloid Dreams, Sony Pictures Classics, 2007. (96 min.), son., P&B

QUIGLEY, Marian. Draw on Experience: Animation as History in Persepolis. **Screen Education**, v. 51, outono 2008.

RAFEI, Raed. **LEBANON: Iran revolution film 'Persepolis' unbanned.** 2008. Publicado no LOS ANGELES TIMES. Disponível em: <<http://latimesblogs.latimes.com/babylonbeyond/2008/03/lebanon-iran-re.html>>. Acesso em: 10 maio 2018.

REZAI-RASHTI, Goli M. Transcending the Limitations: Women and the Post-revolutionary Iranian Cinema. **Critique: Critical Middle Eastern Studies**, [s.l.], v. 16, n. 2, p.191-206, jan. 2007. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/10669920701378895>.

REUTERS. **Thailand pulls Iranian cartoon from film festival.** 2007. Disponível em: <<https://www.reuters.com/article/us-thailand-iran-film/thailand-pulls-iranian-cartoon-from-film-festival-idUSBKK1636620070627>>

SADOUL, Georges. **Histoire du Cinéma Mondial: Des origines à nos jours.** Paris: Flammarion, 1949.

SANTE, Luc. **She Can't Go Home Again.** 2004. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2004/08/22/books/she-can-t-go-home-again.html>>. Acesso em: 19 maio 2018.

SATRAPI, Marjane. **The Complete Persepolis: The Story of a Childhood.** Nova York: Pantheon, 2003.

_____. **Persépolis.** Tradução de Paulo Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SENKO, Elaine Cristina. História e Cinema: Uma Conexão Reflexiva Através de "Persépolis" de Marjane Satrapi. **Revista Eletrônica Discente História.com**, Cruz das Almas, v. 3, n. 6, p.228-236, 2016.

SHAHEEN, Jack G. Reel bad Arabs: How Hollywood vilifies a people. **The Annals of the American Academy of Political and Social Science**, v. 588, n. 1, p. 171-193, 2003.

SILVA, Ariel Rodrigues da. **As Autobiografias de Marjane Satrapi: Memória e Representatividade em Quadrinhos e Animação.** 2015. 51 f. Monografia (Especialização) - Curso de Especialização em Animação, Centro Universitário Senac - Senac Lapa Scipião, São Paulo, 2015.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

STAM, Robert. **Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and F.** Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

TASKER, Yvonne. Vision and Visibility: Women Filmmakers, Contemporary Authorship, and Feminist Film Studies. In: CALLAHAN, Vicki (Ed.). **Reclaiming the Archive: Feminism and Film History.** Detroit: Wayne State University Press, 2010. Cap. 10. p. 213-230.

TEIXEIRA, Rafael Tassi. Cinema, Migração e Identidades: Representações cinematográficas das identidades brasileiras in between contemporâneas. **Intexto**, Porto Alegre, v. 35, n. , p.76-96, dez. 2015. Faculdade de Biblioteconomia Comunicacao. <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583201635.76-96>.

VAILLANCOURT, Claude. **Hollywood et la Politique.** Montréal: Les Éditions Écosociété, 2012.

VERTOVEC, Steven. 'Three Meanings of 'Diaspora', Exemplified among South Asian Religions. **Diaspora**, v.7, n.2. 1999. Disponível em: <<http://www.transcomm.ox.ac.uk/working%20papers/diaspora.pdf>> Acesso em: 01 jun. 2018.

_____. **Transnationalism.** Abingdon: Routledge, 2009.

VILELA, Soraia. "**Persépolis**" é festejado na Alemanha. 2007. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt-br/persépolis-é-festejado-na-alemanha/a-2972815>>. Acesso em: 17 maio 2018.

WHITE, Patricia. **Women's Cinema, World Cinema: Projecting Contemporary Feminisms.** Durham: Duke University Press, 2015.

ZANELLA, Cristine Koehler; NEVES JÚNIOR, Edson José (Org.). **As Relações Internacionais e o Cinema: Volume 1: Espaços e Atores Transnacionais.** Belo Horizonte: Fino Traço, 2015