
Para Maryam

DANIEL RIBAS

Porto, junho de 2025

Querida Maryam,

Como começar uma carta para ti sem ser com raiva? Escrevo-te a ver o teu país a ser bombardeado. Casas desfeitas, fogo, destruição. Como não pensar no genocídio em curso – e sobre o qual tens sido tão vocal – na Palestina, aos olhos impotentes (cobardes?) da comunidade ocidental, dos seus jornais e televisões, dos seus governos cúmplices. O que podemos fazer quando tudo arde?¹ É ainda possível escrever sobre cinema? Como um dia escreveu Teresa de Lauretis, “the time for theory is always now”, e olho para os teus filmes também como uma forma de agir contra o poder deste mundo. Será que podemos voltar a pensar, mesmo depois da violência?

Não há outra forma de escrever sobre os teus filmes que não seja optar por um tom de partilha, afetivo. Por isso, segue assim esta missiva: quero poder dizer-te porque é que os teus filmes me tocam, porque é que eles são uma forma de viver o mundo. Decidi escrever em português. As nossas línguas não se tocam, e lerás o texto em inglês, mesmo que “perdido na tradução”. Podemos partir daí: como Stuart Hall nos disse, a identidade “tornou-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”. Ele viu muito bem como não há outra forma de olharmos para nós mesmos sem nos sentirmos na pluralidade fragmentada das nossas realidades. Sempre foi assim, hoje é ainda mais intenso.

Devo dizer-te que quando comecei a ver os teus filmes, senti uma vaga familiaridade. Creio que agora, algum tempo depois, percebi o que era:

¹ Ligeira variação do título de um livro de António Lobo Antunes, talvez o meu escritor português favorito, que tanto tem escrito sobre a violência e o trauma da guerra. “Que Farei Quando Tudo Arde?”, o título, é o último verso de um soneto do poeta português Sá de Miranda.

To Maryam

DANIEL RIBAS

Porto, June 2025

Dear Maryam,

How can I begin a letter to you without anger? I'm writing as I watch your country being bombed. Homes reduced to rubble, fire, devastation. How can one not think of the ongoing genocide in Palestine – which you've spoken out against so powerfully – unfolding before the powerless (cowardly?) eyes of the Western world, of its newspapers, television channels, and complicit governments? What can we do when everything is burning?¹ Is it still possible to write about cinema? As Teresa de Lauretis once wrote, “the time for theory is always now,” and I see your films too as a form of resistance – a way of acting against the powers that rule this world. Can we still think, even after the violence?

There's no other way to write about your films than in a tone of sharing, of affection. So let this letter unfold that way: I want to tell you why your films move me, why they are a way of inhabiting the world. I've chosen to write in Portuguese. Our languages don't touch, and you'll read this text in English – even if “lost in translation”. Perhaps we can start there: as Stuart Hall once said, identity “becomes a ‘moveable feast’: formed and transformed continuously in relation to the ways we are represented or addressed in the cultural systems which surround us”. He understood, with clarity, that there's no way of seeing ourselves without feeling the fragmented plurality of our realities. It has always been this way, but today it feels even more intense.

I must tell you that when I first saw your films, I felt a strange sense of familiarity. I think

¹ A slight variation on the title of a book by António Lobo Antunes – perhaps my favourite Portuguese writer – who has written so much about the violence and trauma of war. “What Can I Do When Everything is Burning?”, the title, is the final line of a sonnet by the Portuguese poet Sá de Miranda.

de forma tortuosa, como que entendo o teu fascínio pelo imaginário do cinema iraniano. Quando era adolescente, vi na televisão diversos filmes portugueses. Houve alguma coisa estranha que me envolveu neles: havia na sua imagem, na sua convulsão interior, algo que se ligava a uma certa tristeza que eu partilhava. Talvez, pela primeira vez, senti, sem o ter percebido claramente, que as imagens de um país dizem muito sobre os nossos modos de vida, e, sobretudo, sobre as nossas desilusões. (Gravei muitos desses filmes em VHS, por isso a sua imagem “desbotada”, das fitas magnéticas, era também a minha imagem desses filmes, particularmente escuros e que pareciam ter doenças dentro).

Há um tema dominante nos teus filmes que parece queimar-nos. Se é certo que o teu cinema é uma denúncia política contra a subalternização da mulher nos sistemas políticos e religiosos, ele é também profundamente sensorial. E no centro dele, está o *desejo*. Claro que no contexto das imagens que te rodeiam, há um fator radical da presença patriarcal e masculina, que tem o domínio exclusivo do discurso. Para um olhar ocidental – e se é certo que os problemas patriarcais são omnipresentes – roça quase o ridículo ver e ouvir os homens *religiosos* de “I Have Sinned a Rapturous Sin” (2017). A sua preleção é de uma clareza pristina, como se o discurso que proferem fosse uma necessidade de ocupar um espaço público com uma ideia de desejo. Diz-se, por exemplo, “and don’t think those in europe and america who shake hands and kiss too much, / and go to park and cinema and eat ice cream are having fun. no.” Percebe-se, aqui, que o teu gesto de cinema é de resistência – e aqui, de certa forma, colocando o discurso tão evidente que as próprias palavras erodem o seu próprio sentido. Também por isso, é bonito que os teus filmes nos mostrem esse desejo que está (esteve, estará) lá: seja nas imagens do cinema iraniano, seja na explosão viral de mulheres a dançar.

Percebo – até olhando para “Absent Wound” (2016) – que o teu cinema é feito de palavras e sussurros. Aquilo que dizes é gritado pelo cinema – a tua arte da montagem – mas é sublinhado pelas técnicas subtis da palavra escrita e do murmúrio. A violência latente dos homens, que em “Absent Wound” é evidente nos seus rituais religiosos, é, filme-a-filme, desmontada, revelada, tal como a tua presença subtil – os teus pés, as tuas mãos, as tuas palavras, o teu sangue.

I now understand what it was, after some time, in a tortuous way, I somehow grasp your fascination with the imaginary of Iranian cinema. When I was a teenager, I watched many Portuguese films on television. There was something strange that drew me in: something in their imagery, in their inner turmoil, resonated with a kind of sadness I shared. Perhaps, for the first time, I felt – without quite realizing it – that the images of a country say a great deal about our ways of living and, above all, about our disappointments. (I recorded many of those films on VHS, so their “faded” look, from the magnetic tapes, became part of how I saw them – particularly dark and seeming to carry sickness within them.)

There is a dominant theme in your films that seems to burn through us. While it’s true that your cinema stands as a political denunciation of the subjugation of women under political and religious systems, it is also profoundly sensorial. And at its centre lies desire. Of course, in the context of the images that surround you, there is a radical factor at play: the patriarchal and masculine presence that claims exclusive control over discourse. To a Western gaze – and while patriarchal structures are indeed everywhere – it borders on the absurd to watch and listen to the religious men in “I Have Sinned a Rapturous Sin” (2017). Their preaching is pristinely clear, as if their discourse existed solely to occupy public space with a particular idea of desire. One says, for instance, “and don’t think those in Europe and America who shake hands and kiss too much, / and go to park and cinema and eat ice cream are having fun. no.” It becomes clear here that your cinematic gesture is one of resistance – and, in this case, by making the discourse so explicit, the words themselves begin to erode their own meaning. That’s also why it’s beautiful that your films show us that desire – which has been (was, will be) there: whether in the images of Iranian cinema or in the viral explosion of women dancing.

I sense – even more so when watching “Absent Wound” (2016) – that your cinema is made of words and whispers. What you say is shouted through cinema – through your art of montage – but it’s underlined by the subtle techniques of the written word and the murmur. The latent violence of men, which in “Absent Wound” is made visible through religious rituals, is dismantled, film by film, exposed – just like your subtle presence: your feet, your hands, your words, your blood.

touch without touching

Gosto muito da frase que dizes antes das projeções dos teus filmes. Encontrei-a e reproduzo-a:

“Over the last few years, I have opened each of my solo film programmes with a brief request: that the audience attends to what they cannot see, to consider why visibility may be overvalued. I’m attempting to distinguish between the acts of seeing and of witnessing, while encouraging viewers to read the images with a critical paranoia, assuming something is *always* missing.”²

As imagens são, provavelmente, uma das armas mais poderosas dos nossos tempos conturbados. As tuas análises, sempre pertinentes, provam-no. É certo que falam de uma certa sociedade e de uma certa paranoia – como tu referes –, mas por vezes fico a pensar se não é mesmo uma paranoia coletiva *global*, que apenas tem alterações nos seus *modi operandi*. Quando estava a ver, de novo, “Irani Bag”, talvez o filme que detona o teu cinema futuro, ficou evidente que esse “toque” (*touch*) que *falta* é sinónimo de um outro terror: o toque que está quase lá, mas é evitado no último momento. A cena da mulher desesperada que procura o contacto com o homem, a meio do filme, é *aterradora*, como nos filmes de terror, onde a câmara subjetiva nos impede de ver o perigo. Em *Irani Bag*, estamos sempre no limite desse terror contemporâneo: aquele que já assumiu a ausência da intimidade. Aquele que já ultrapassou o desejo (certo, certo, dirás tu e eu: o desejo nunca se ultrapassa; ele só se reprime: estará aí a nossa redenção coletiva?). “touch without touching”. Em forma de ensaio audiovisual quase “clássico”, “Irani Bag” é uma explicação sensível da obsessão de uma certa sociedade, dos seus tabus e dos seus modelos de vida.

when they banned touch, / we screamed.

“Nazarbazi” é uma complexificação de “Irani Bag”. Será ele o filme que nos oferece, finalmente, o teu cinema? Feito de imagens menos explicativas, mas mais abertas a uma poética, o filme explora a potencialidade de uma montagem associativa (e, por vezes, dissociativa) para perscrutar a invisibilidade e os silêncios dos corpos. Abrindo com um vermelho forte, é como se entrássemos

² <https://www.frieze.com/article/maryam-tafakory-cici-peng-250>

touch without touching

I really love the phrase you say before the screenings of your films. I found it and will quote it here:

“Over the last few years, I have opened each of my solo film programmes with a brief request: that the audience attends to what they cannot see, to consider why visibility may be overvalued. I’m attempting to distinguish between the acts of seeing and of witnessing, while encouraging viewers to read the images with a critical paranoia, assuming something is *always* missing.”²

Images are, arguably, one of the most powerful weapons in our troubled times. Your sharp and timely analyses prove it. They speak, of course, to a particular society and a particular paranoia – as you point out – but I often wonder if this isn’t, in fact, a global collective paranoia, simply modified in its *modi operandi*. When I rewatched “Irani Bag” – perhaps the film that detonates your future cinema – it became evident that this absence of “touch” is a sign of a deeper terror: the touch that nearly happens, but is avoided at the very last moment. The scene of the desperate woman reaching out to touch the man, halfway through the film, is terrifying – much like a horror film, where the subjective camera denies us full access to the threat. In “Irani Bag”, we are always teetering on the edge of that contemporary terror: the one that has already accepted the absence of intimacy. The one that has surpassed desire (though, yes, you and I would agree, desire is never truly surpassed; it is merely repressed: could that be our collective redemption?). “touch without touching.” Framed as an almost “classical” audiovisual essay, “Irani Bag” offers a sensitive account of a society’s obsession – its taboos, its models of life.

when they banned touch, / we screamed.

“Nazarbazi” is a deepening – a complexification – of “Irani Bag”. Is it the film that finally offers us your cinema, fully? Composed of images that are less explanatory and more open to poetics, the film explores the potential of associative (and at times, dissociative) montage to probe the invisibility and silence of bodies. It opens with a burst of strong red, as if we’re thrown directly into the

² <https://www.frieze.com/article/maryam-tafakory-cici-peng-250>

diretamente na violência latente destas imagens. Mas o filme como que nos oferece o rosto, o corpo, as mãos de muitas mulheres (atrizes) e o potencial da sua vivacidade. Como se diz a certa altura: "I am naked / naked / naked as silence between words / and all my wounds come from love / from loving". Parece-me sempre que os teus filmes exploram um ponto de explosão entre contrários, ou melhor dizendo, o espaço liminar da vida, aquele onde nos sentimos mais pulsantes. Não admira ver imagens de casas e quartos – o cinema também pertence aos lugares e às suas afetividades.

Por vezes, em alguns destes (primeiros) filmes ensaísticos, vem-me à memória o trabalho arqueológico de Matthias Müller. As suas obsessões com os pequenos gestos repetidos pelos corpos, pelas mãos, pelos olhos, são expressões de como o imaginário cinematográfico nos devolve uma realidade, um quase jogo de terror. Em especial, há um filme que uso em algumas das minhas aulas: "Home Stories" (1990, Matthias Müller). Repete-se aquilo que inicialmente partilhei contigo: feito com gravações da televisão, Müller olha para os melodramas do cinema clássico americano dos anos 1940 e 1950. A tensão repetida desse filme, pela repetição de gestos, ou mesmo pelos artifícios elaborados da montagem, ou até o uso do som, mostram-nos como aquelas mulheres não saem da claustrofobia dos seus quartos e das suas casas. Estão remetidas à sua função doméstica, com medo do que vem de fora. Espreitam às janelas, atrás das portas. O perigo está em todo o lado. Se é certo que podemos classificar um filme destes como um *exercício* crítico do cinema como explorador de práticas de violência, a verdade é que a justeza e a economia deste filme o tornam paradigmático de uma certa ideia sobre as imagens: a da ocupação deste espaço liminar onde se impõem imaginários (e ideologias). De repente, o discurso fica desmontado, com os seus mecanismos completamente à vista.

Desculpa-me o desvio, mas ele foi importante: "Nazarbazi" – que significa "jogo de olhares" ("play of glances") – é feito também pela sucessão de imagens de gestos e olhares. Curioso como começa com uma série de candeeiros a serem ligados ou manipulados, a partir de um silêncio ensurdecedor de uma película a rodar no seu projetor. Dentro dessa "banda sonora", todos os sons explodem – uma guitarra, um murmúrio, algo que é desfeito em cacos –, mas sobretudo esse interstício entre dois corpos, entre duas mãos, entre as mulheres e o infinito. Os filmes que mostras dentro deste filme são claros – cheios de neblinas, fumo, cortinas brancas, o mar – mas

latent violence of these images. And yet, the film grants us faces, bodies, hands of many women (actresses) and the vivid potential of their presence. As one line says: "I am naked / naked / naked as silence between words / and all my wounds come from love / from loving." It seems to me your films explore the point of explosion between opposites, or, better yet, the liminal space of life itself, where we feel most intensely alive. It's no wonder we see so many images of houses and bedrooms – cinema, too, belongs to places and their affective charge.

At times, in some of these (early) essay films, I'm reminded of the archaeological work of Matthias Müller. His obsessions with the small, repeated gestures of bodies, hands, eyes, they are expressions of how the cinematic imaginary reflects back to us a reality, a kind of almost-horror game. There is one film I often use in my classes: "Home Stories" (1990, Matthias Müller). What I shared with you earlier returns: made from television recordings, Müller looks at the melodramas of 1940s and 1950s American classical cinema. The tension in this film is built through repetition – of gestures, of elaborate montage artifices, of sound itself. And all of this reveals how those women never leave the claustrophobia of their rooms, their homes. They are confined to their domestic roles, afraid of what lies outside. They peek through windows, behind doors. Danger is everywhere. While we could describe such a film as a critical exercise on cinema's complicity in violent practices, the precision and economy of this piece make it paradigmatic of a particular idea of the image: one where a liminal space is occupied – a space where imaginaries (and ideologies) are imposed. And then, almost imperceptibly, the discourse begins to dismantle itself, its mechanisms suddenly laid bare.

Forgive the digression, but it felt necessary. "Nazarbazi" – which means "play of glances" – is also built through a succession of images of gestures and looks. It's striking how you begin with a series of lamps being switched on or handled, emerging from the deafening silence of celluloid spinning through a projector. Within that "soundtrack," all sounds burst – a guitar, a murmur, something shattering – but above all, there is that interstice between two bodies, between two hands, between women and the infinite. The films you show within this film are luminous – filled with fog, smoke, white curtains, the sea – but at every moment I feel we're approaching danger. Is it the danger of desire? The danger of allowing ourselves to feel? To touch one another, to be sensitive? It is

a todo o instante sinto que chegamos ao momento de perigo. Será o perigo do desejo? O perigo de nos emocionarmos? De nos tocarmos, da nossa sensibilidade? É no limite da *falta* e da *violência* que se joga o mundo, que aceitamos viver em conjunto. Percebo que “o sangue” apareça aqui, neste teu filme, para não mais te abandonar (ele sempre lá esteve, eu sei). *your caress would not carry the stain of my blood / if it was not covered in resentment. / if not then why when we kiss does my mouth bleed?* O vermelho inunda, assim, o branco destes filmes. Só o sangue é rasto visível do que desapareceu – o afeto. A sequência de mãos que quase se tocam, ou a mão que quase toca o corpo, ou as mãos que se separam por um objeto, é impressionante.

O pecado do *toque*: ele domina as nossas sociedades (em escalas diferentes, é claro). Mas está lá: o interdito, aquilo que não pode ser feito. Os olhos – o jogo dos olhares – gritam contra esse interdito. Somos humanos, e o cinema – de novo, o jogo dos olhares – junta sempre aquilo que o cinema afastou. Que não haja dúvidas, os teus filmes celebram também o cinema iraniano: é uma forma de nos mostrar que estão lá as condições da humanidade, nem que seja pelas dinâmicas intrincadas que a linguagem visual com mais de cem anos inventou. Será que o cinema nos salva? A tua *colagem*, como designas nos créditos deste filme, utilizando sobreposições, negativos, camadas de cor, é uma montagem audaciosa que torna brilhante aquilo que a censura tentou ocultar.

A invenção do amor

Se o teu cinema sempre foi o da procura do que está lá, mesmo que não seja evidente, os teus filmes mais recentes mostram uma evidência da tua própria imersão. “Mast-del” (2023) e “Razeh-del” (2024) saem das tuas entranhas e eles são mais bonitos e intensos por isso. Em “Mast-del”, utilizas uma técnica que subtrai às tuas histórias a dimensão *realista*, ao dar a ver imagens em negativo (aqui num tom azulado): esta fórmula – usada já de forma mais esparsa em filmes anteriores – como que acentua a vontade de *revelar*.³ Mesmo que as imagens pareçam mais filtradas, elas ganham um poder de exceção. Claro que as imagens são especialmente fortes por se

on the edge of absence and violence that the world plays out, that we agree to live together. I understand why “the blood” appears here, in your film, and why it will not abandon you (it was always there, I know). your caress would not carry the stain of my blood / if it was not covered in resentment. / if not then why when we kiss does my mouth bleed? Red, then, floods the whiteness of these films. Blood is the only visible trace of what has vanished – affection. The sequence of hands that nearly touch, or the hand that almost touches a body, or the hands separated by an object, it is deeply striking.

The sin of touch: it dominates our societies (in different ways, of course). But it's always there: the taboo, the forbidden act. The eyes – the play of glances – cry out against this interdiction. We are human, and cinema – once again, this play of glances – reunites what it had previously torn apart. Let there be no doubt: your films are also a celebration of Iranian cinema. They show us that the conditions of humanity are still present – even if only through the intricate dynamics that a century-old visual language has invented. Can cinema save us? Your collage, as you name it in the credits, using overlays, negatives, layers of colour, is a bold montage that renders visible what censorship tried to conceal.

The invention of love

If your cinema has always been one of searching for what is there, even if not immediately visible, your more recent films make your own immersion unmistakably clear. “Mast-del” (2023) and “Razeh-del” (2024) emerge from your very core, and they are more beautiful and more intense because of it. In “Mast-del”, you use a technique that subtracts realism from the story, revealing images in negative (here, cast in bluish tones). This method – already present, though more sparingly, in earlier works – seems to heighten the urge to reveal.³ Even if the images seem more filtered, they acquire an exceptional force. Of course, the images are especially powerful because they focus on the sensitive body, on fingers brushing against skin. It's beautiful. Hypnotic. The (love) story you tell in this film is tender and tragic. A love story that begins in cinephilia — is there a more beautiful beginning for love than that? The poetry in your words never ceases

³ Curioso como revelar tem o duplo significado, em português, de contar uma história, mas também o processo químico de processar imagens em negativo.

³ Interesting how the word reveal (revelar) in Portuguese has a double meaning: to tell a story, but also the chemical process of developing images from negatives.

concentrarem no corpo sensível, no toque dos dedos sobre a pele. É lindo, hipnótico. A história (de amor) que contas neste filme é bonita e trágica. Uma história de amor que começa na cinefilia (pode haver história de amor mais bonita do que essa?). A poesia das tuas palavras nunca deixa de me surpreender. A vida só acontece com palavras (e imagens), e tu és a poeta delas. A história de amor é impedida pela polícia, pelos costumes, por o amor ser um ato revolucionário, que ultrapassa o pensamento. O amor: um remédio que cura e é tóxico. Este é o teu filme mais lírico. E o mais pessoal, assim acredito (“this film was made with no funding”). A evidência dessa transparência pessoal são os nomes daquelas três mulheres, os seus nomes próprios, gravados nos créditos finais (Saba, Fatem, Maryam).

Há um filme chave no cinema português – que é um filme do seu tempo, construído a partir de uma alegoria sobre a nossa ditadura. Chama-se “A Invenção do Amor” (1965) e é feito por um cineasta “amador”, António Campos, cujos filmes “etnográficos” são de uma potência enorme. Neste caso, contudo, o realizador decide fazer uma ficção sobre um homem e uma mulher que se apaixonam – “inventam o amor” – e são perseguidos pela polícia. É um tanto ingénuo na sua construção narrativa, contudo a sua metáfora elabora um desafio à censura e ao amor como força revolucionária⁴. A urgência do filme de Campos assemelha-se também à tua urgência: que se possa inventar o amor como uma revolução contínua dos gestos e dos toques. Uma revolução do afeto que afrente a falta de humanidade dos nossos tempos. A todo o momento, quando vejo os teus filmes, um pensamento ocorre-me: será que os senhores do mundo pensam no sofrimento da humanidade? Será que lhes importa a fome, o medo, a morte? Custa acreditar haver senhores do mundo assim. Mas, de facto, eles só pensam em guerra. Os senhores do mundo são aqueles que “não batem, mas estão num canto, a observar o terror”.⁵

to move me. Life only happens with words (and images), and you are their poet. The love story is thwarted by the police, by social customs, because love is a revolutionary act that exceeds thought. Love: a remedy that heals and poisons. This is your most lyrical film. And, I believe, your most personal (“this film was made with no funding”). The proof of that transparency lies in the names of those three women, their first names, written in the final credits (Saba, Fatem, Maryam).

There’s a key film in Portuguese cinema – a film of its time, built as an allegory of our dictatorship. It’s called “The Invention of Love” (1965), directed by António Campos, an “amateur” filmmaker whose so-called ethnographic films possess immense power. In this case, however, the filmmaker turns to fiction: a man and a woman fall in love – they “invent love” – and are persecuted by the police. It’s somewhat naïve in its narrative construction, yet its metaphor elaborates a challenge to censorship and to love as a revolutionary force⁴. The urgency of Campos’ film mirrors your own: that we might invent love as a continuous revolution of gestures and touches. A revolution of affection, confronting the inhumanity of our time. Whenever I watch your films, a single thought keeps returning: Do the masters of the world ever think about human suffering? Do they care about hunger, fear, death? It’s hard to believe such masters exist. But the truth is, they only think of war. The masters of the world are those who “do not strike, but stand in a corner, watching the terror”.⁵

4 No filme, um comunicado do governo diz: “O serviço de informação da polícia de costumes avisa que, ontem à tarde, um homem e uma mulher se encontraram num bar, algures na capital, tendo, durante o seu criminoso encontro, inventado o amor. (...) É preciso encontrar o casal fugitivo que inventou o amor com carácter de urgência”.

5 Tu certamente lembrar-te-ás desta citação.

4 *In the film, a government statement says: “The Morality Police Intelligence Service reports that yesterday afternoon, a man and a woman met in a bar somewhere in the capital and, during their criminal encounter, invented love. (...) It is urgent to locate the fugitive couple who invented love”.*

5 *You will surely remember this quote.*

which pain does film cure?

Não sei por onde começar para falar de “Razeh-del” (2024). O argumento que está prestes a ser escrito na folha em branco de um jornal? Da potência das palavras que vêm na seção das cartas do leitor? Do profundo desejo de cinema que duas raparigas procuram? A história do Zan, o jornal feito pela filha de um dos senhores do regime, é uma história complexa, porém nem por isso menos surpreendente. Todos os regimes violentos encontram formas de escape, muitas vezes a partir dos centros de poder. Será uma forma de regime washing que se escapa pelos dedos de quem o fez? A verdade é que esta história é também a história da humanidade e a história do cinema ao mesmo tempo. Quão bonito e violento pode ser? Zan = mulher. As contradições operam coisas novas e inesperadas. Claro que no contexto de um regime de censura, “Razeh-del” conta essa história a partir do Zan e da forma sistemática, precisa, inaudita com que um regime usou o cinema como arma de proibição dos costumes e da vida de um povo.

Mas se há algo em “Razeh-del” que me comove é a história que contas, a tua história. Que é uma história de amor e amor ao cinema. É a história de uma abertura, uma brecha, de um regime. Não sei se estou correto, mas a história do Zan é também a história dos teus filmes. Das subtis contradições que aparecem como consequência das proibições. Da criatividade inesperada que surge nesses momentos. Zan é a história do cinema no Irão (e do Irão, ele mesmo); é a história de duas raparigas a descobrir o cinema; é a história da(s) mulher(es); é a história do desejo; talvez seja também a história do amor.

No final de “Razeh-del”, duas mãos finalmente se juntam, e uma promessa de olhar, indefinidamente, aparece em forma de poema. A última edição de Zan é o papel para escrever um guião. Para existir o cinema. Ele está logo ali, naquela página, no furor de ser imaginado. A página em branco tanto é sinal de censura como um espaço em aberto para outra coisa nova existir.

Há algo nesta aventura dos anos 1990 – o período do Zan – que me faz lembrar “O Sabor da Cereja” (1997, Abbas Kiarostami), um filme que mostro também aos meus alunos, todos os anos, para lhes falar de um país distante onde o cinema é uma arte que absorve as ambiguidades do ser humano. Ver um filme sobre a espera da morte é também ver um filme sobre uma vaga esperança que o sabor de uma cereja nos salve do mundo violento, impassível, que nos quer impedir de viver plenamente. A deriva de um homem no seu carro, sem razão aparente para querer morrer, é um sintoma da nossa desorientação.

which pain does film cure?

I don't know where to begin when speaking about “Razeh-del” (2024). Should I start with the screenplay about to be written on the blank page of a newspaper? With the potency of the words found in the “Letters to the Editor” section? Or with the deep, aching desire for cinema that two girls search for? The story of Zan, the newspaper created by the daughter of one of the regime's men, is complex – and all the more striking for that. All violent regimes eventually produce cracks – escape routes, sometimes from within the centres of power themselves. Is this a kind of regime washing that slips through the fingers of its architects? The truth is: this story is also the story of humanity, and the story of cinema, at the same time. How beautiful and how violent can that be? Zan = woman. Contradictions generate new, unexpected possibilities. Of course, within the context of a regime governed by censorship, “Razeh-del” tells this story through Zan, and through the systematic, precise, unheard-of ways in which a regime used cinema as a weapon to forbid desire, to police customs, to suppress the life of a people.

But if there's something in “Razeh-del” that truly moves me, it's the story you tell – your story. A story of love, and of a love for cinema. It is the story of an opening, a crack within a regime. I don't know if I'm right, but the story of Zan feels like the story of your films as well. Of the subtle contradictions that emerge as consequences of repression. Of the unexpected creativity that arises in those moments. Zan is the story of cinema in Iran (and of Iran itself); it is the story of two girls discovering cinema; it is the story of woman (and of women); it is the story of desire; perhaps it is also the story of love.

At the end of “Razeh-del”, two hands finally meet, and a promise to gaze – endlessly – appears in the form of a poem. The final edition of Zan becomes the page on which to write a screenplay. To allow cinema to exist. It is right there, on that very page, burning with the fury of being imagined. The blank page is both a symbol of censorship and an open space for something new to emerge. There is something about this 1990s adventure – the era of Zan – that reminds me of “Taste of Cherry” (1997, Abbas Kiarostami), a film I also show every year to my students, to speak of a distant country where cinema absorbs the full ambiguity of being human. To watch a film about the wait for death is also to witness a quiet hope that the taste of a cherry might save us from a violent, indifferent world that seeks to strip us of the fullness of life. The drift of a man in his car, with no apparent reason to want to die, becomes a symptom of our own disorientation.

Obrigado por me enviares o teu filme mais recente, "Daria's Night Flowers". Vê-lo agora como que nos obriga a ver o teu cinema como um ato de grande força política. A história de Daria é certamente a história da mulher e da sua luta incessante contra o poder patriarcal. Ela está submersa nesta grave história infinita desse poder, pelos modos mais insidiosos, sejam eles fisicamente violentos ou não. A doença como metáfora deste poder é precisa dos modos violentos de uma biopolítica do corpo e dos seus desejos. As profusões de comprimidos demonstram as metástases deste ódio à liberdade e ao desejo: "the pain of loving the one you mustn't". É um filme muito explosivo, mas é um filme também muito libertador. Estarei a ver bem? As sementes enviadas na carta são certamente a voz de resistência. Parece que vejo essas cartas imaginárias, essas sementes imaginárias a serem, na verdade, os teus filmes. Eles como que são retirados da terra, pelas tuas mãos, para descobrir um novo devir.

O teu cinema pode parecer um cinema de arquivo. Das peças perdidas na história do cinema. Um cinema de found footage. Mas é, para mim, um cinema do futuro, porque se abre para as condições de uma comunidade por vir. Uma comunidade onde o desejo, o amor, o cinema, os lugares da mulher não precisam ser colocados em questão. Se a violência e o conflito são sempre necessários, eles não podem ser usados à custa de um povo e da sua aniquilação. Gosto de ver a lista de filmes que citas no final das tuas obras. É uma lista que identifica as peças do puzzle. É curioso ver que essas listas comecem no final dos anos 1980 e vão até aos inícios de 2000. Para a nossa geração, os anos 1990 são uma década de suspensão. A história "tinha chegado ao fim". Um quarto de século depois, vemos como nunca se chega ao fim, quando muito andamos sempre em círculos de terror e paz podre. Se o cinema não salva, ele, pelo menos, arrisca-se a dar-nos esperança sobre o futuro. É o que sinto ao ver o teu cinema: "of course, the future is important to me. / but hope for the future is something else".

Com profundo afeto e gratidão,

Daniel ■

Nota: todas as citações em itálico são retiradas diretamente dos filmes de Maryam Tafakory.

Thank you for sending me your latest film, "Daria's Night Flowers". Watching it now forces us to see your cinema as an act of immense political strength. Daria's story is, without doubt, the story of women and their unrelenting struggle against patriarchal power. She is submerged in the infinite gravity of that power, in its most insidious forms, whether overtly violent or not. Illness, as a metaphor for this power, precisely reflects the violent mechanisms of a biopolitics that governs bodies and their desires. The overflowing pills testify to the metastases of this hatred toward freedom and longing: "the pain of loving the one you mustn't." It's an explosive film – but also a liberating one. Am I reading it right? The seeds sent in the letter are clearly a voice of resistance. I almost see those imaginary letters, those imaginary seeds, as your films themselves. They are drawn up from the earth, by your hands, to uncover a new becoming.

Your cinema might appear to be a cinema of archives. Of fragments lost to the history of cinema. A found-footage cinema. But to me, it is a cinema of the future, because it opens toward the possibility of a community-to-come. A community where desire, love, cinema, and the place of women are no longer subject to question. If conflict and violence are, unfortunately, always present, they must never come at the cost of a people and their annihilation. I love seeing the list of films you cite at the end of your works. It's a list that identifies the pieces of the puzzle. It's interesting how those lists begin in the late 1980s and stretch into the early 2000s. For our generation, the 1990s were a suspended decade. History had "come to an end." A quarter century later, we see: there is no end, only endless circles of terror and decaying peace. If cinema doesn't save us, at the very least, it dares to give us hope for the future. That's what I feel when I watch your films: "of course, the future is important to me. / but hope for the future is something else."

With deep affection and gratitude,

Daniel ■

Note: all italicised quotations are taken directly from the films of Maryam Tafakory.