

Vozes femininas no *DEZ* de Abbas Kiarostami

CÉLIA TOLEDO LUCENA

USP, Centro de Estudos Rurais e Urbanos

USOS DE IMAGENS NO TERRENO DA HISTÓRIA

Desde a infância me aproximei do campo das imagens mediante um uso prático de assistir filmes, acompanhar seriados (no cinema) e montar álbuns fotográficos; sensibilidade que com o passar do tempo desembocou no uso da fotografia como recurso metodológico, assim como a utilização do cinema visando promover o debate sobre temas contemporâneos a partir de determinadas narrativas sugeridas pelos próprios filmes. “Narrativa” é a organização de significantes resultados da prática de pesquisa, da criação, da produção e construção de conhecimento. Sendo assim, na história denomina-se essa narrativa de *documento fílmico*; sob o ponto de vista das tendências da historiografia contemporânea, a imagem passa a ser entendida como *monumento*, deixa de ser ilustração e passa a ser uma fonte de investigação e ferramenta pedagógica para o ensino e pesquisa.

É importante ressaltar minha formação em história, minha prática como pesquisadora e professora de ensino superior; o que me fez mergulhar no campo da imagem a partir do terreno da história. Numa discussão entre “História e polissemia da imagem” é importante evidenciar a partir de qual perspectiva cada discussão sobre imagem está sendo abordada. Convém ainda revelar a trajetória da minha familiaridade com relação ao uso de imagens. Passei a utilizar a fotografia como procedimento metodológico, ou seja, como exercício para reavivar a memória e incentivar o diálogo no momento da coleta de entrevistas, especificamente em pesquisas com história oral. Neste sentido, a fotografia passa a ser estimuladora dos fluxos da memória, ampliando a gama de possibilidades na investigação, provocando “viagens” temporais e espaciais na pessoa que fala, ampliando assim o repertório das lembranças. Por meio da “leitura” da foto procura-se obter mais informações

sobre as experiências vividas pelos sujeitos. As imagens guardadas em álbuns registram momentos particulares e especiais das histórias de vida, os relatos provocados a partir delas sugerem novas representações e explicações que vão além do retratado. A foto é um momento do vivido, os leitores as contextualizam e as situam em suas trajetórias de vida, uma vez sendo a imagem equiparada à memória, seu conteúdo passa a fornecer informação suficiente para interpretação dos traços sociais dos retratados (Leite: 1988). Dessa forma, os exercícios realizados pelo entrevistado alimentam a construção de novas imagens mentais; na relação dialógica entre entrevistador e entrevistado, novos signos, significações, re-significações são visualizados e novas imaginações são construídas a partir do relato. Sendo assim, pode-se afirmar que a imagem produz palavras e falas, a fotografia faz a inserção entre o verbal e o visual (Metz: 1974).

Já a narrativa fílmica é um recurso que venho utilizando em sala de aula, em cursos nas minhas *andanças pela vida* (experiências vividas como professora e pesquisadora), para estimular o debate entre estudantes, geralmente a partir de uma temática norteadora. A cinematografia que busco contemplar é aquela que cria visibilidade para os enfrentamentos do mundo atual e abre espaço para repensar as diferentes culturas e perceber ainda como a problemática contemporânea é abordada nas diferentes mídias.

A prática da exibição de filmes em sala de aula deve constituir-se num prolongamento das reflexões teóricas e das noções aí transmitidas, num desdobramento de questões gerando novos debates e novas práticas. Ao enfatizar as perspectivas políticas de filmes contemporâneos, faço referência aqui a alguns dos filmes produzidos a partir dos anos 1990, que trazem às telas os acontecimentos e a história vivida por populações de diferentes regiões do globo, no tempo presente. Este cinema nos remete aos conflitos étnicos, radicalismos religiosos, isolamento da mulher, intolerâncias, estabelece um diálogo entre diretor e espectador sobre sentimentos, sensibilidades e sociabilidades no mundo atual. Os diretores promovem por meio de imagens e de narrativas um enredo oriundo da vida real. Assim, tenho priorizado películas feitas em vários cantos do mundo, do cinema recente, que apontam interrogações sobre contradições sociais e questões políticas arroladas no mundo atual e mobilizam o espectador a pensar sobre diferentes lógicas.

Entre diversos filmes chamo a atenção para os iranianos *O Jarro* (1991), de Ebrahin Forouzesh, *Kandabar* (2000) e *Gabbeh* (1996) de Mohsen

Makhmalbaf, *Osama* (2004) de Sidiq Bamak. Os filmes brasileiros *Cabra marcado para morrer* (1984), *Edifício Master* (2002) e *Babilônia 2000*, de Eduardo Coutinho; *Terra estrangeira* (1995) de Walter Salles e Daniela Thomas; *Aleluia Gretchen!* (1970) de Sylvio Back; *O prisioneiro da grade de ferro* (2003) de Paulo Sacramento. O filme macedônio *Antes da chuva* (1994) de Milcho Manchevski. E ainda o filme argentino *História Oficial* (1983) de Luiz Puenzo e o alemão *Adeus Lênin* (2003) de Wolfgang Becker.

A minha preocupação aqui não é fazer um estudo sobre produção cinematográfica, minha inquietação caminha no sentido de conferir como esses filmes lidam com território, diferença, sentimentos, modos de vida, ou seja, procuro elementos para entender como a história é construída na narrativa fílmica. Dessa forma, o gênero de filmes apontado é uma espécie de *testemunho das imagens do mundo*. Podemos denominá-los *filmes-documentos* (não é sinônimo de documentário) que reivindicam um espaço nas discussões das ciências humanas. Este cinema cria novas sensibilidades no espectador, que vão além das representações de questões históricas contidas em enredos, e dos sistemas significantes; aborda aspectos sociais, denuncia e provoca reflexão, abrindo espaço para discussão do gênero *história no cinema*.

A especificidade desses filmes reside na maneira de lidar com o tempo presente e de trazer à tela o próprio acontecimento. As discussões metodológicas para analisar essas narrativas fílmicas são produtos da prática historiográfica e de uma somatória de procedimentos teórico-metodológicos. Andréa França (2003) não hesita em denominar “novo cinema político” o cinema protagonizado pelos errantes, um cinema povoado pelos novos desamparados do presente. Dá prevalência às formas de imaginário contidas nos filmes, “como eles operam imaginariamente com as idéias de terra e de fronteira, semelhança e diferença” (França: 2003, p. 17).

O “papel caleidoscópico” que essa narrativa fílmica, inspirada em vivências e em “pedaços de vida” promove, não é uma reprodução exata da realidade (nem mesmo o filme considerado documentário), mas uma constelação de imaginários veiculados pelo grupo que o produziu. Para Francastel “a imagem tem uma existência autônoma, é essencialmente mental, sendo um ponto de referência cultural e não um ponto de referência da realidade” (Francastel: 1983, p. 177). A análise de um fenômeno como o cinema constitui uma análise da função do imaginário. Turner (1997) faz uma relação entre cinema e cultura, afirmando que o cinema não reflete o

real, como qualquer meio de representação, ele constrói seus quadros da realidade por meio dos códigos, mitos e ideologias de uma cultura. Como o cinema atua sobre os sistemas de significado da cultura, sua análise passa também por esse sistema de significados. O cineasta usa de repertórios disponíveis e representativos no contexto cultural. A seleção do conteúdo é feita pelo diretor, com a utilização da câmera, roteiro e montagem; existe um processo de construção e de criação de significados. “Ler” o filme implica aprender a apreciar, a decodificar e interpretar imagens, analisando tanto a forma como elas são construídas e operam em nossas vidas, como o conteúdo que transmitem e ainda as possibilidades que criam no espectador de sentir esse conteúdo. A recepção de informações pode ser compreendida como leitura, à medida que todo recorte da rede de informações pode ser considerado um texto ou uma narrativa.

A cultura é o traço que define o estudo, a produção e a análise da arte. A cultura visual do mundo contemporâneo dá oportunidade à busca de informação, à construção de conhecimento e oferece ainda uma rede de significados para uma crítica da experiência cotidiana, do modo como esses novos protagonistas povoam as telas do cinema. Minha prática de organizar debates sobre cinema com estudantes universitários tem como objetivo conferir os conteúdos de notícias sobre o mundo contemporâneo, compreender a forma como os diretores se relacionam com territórios e lugares e como abordam as questões atuais. Perceber, ainda, o significado da trama histórica nas respectivas culturas e a aproximação e distanciamento das narrativas cinematográficas com conteúdos veiculados pelas redes de informação.

Segundo Saliba, o professor de humanidades refere-se ao filme no processo de ensino e no debate no sentido de mostrar que, da mesma maneira que o conhecimento histórico, o filme também é produzido, ele irradia um processo de pluralização de sentidos ou de verdades, que precisa ser pensado e refletido intensamente. “O filme pode constituir-se num guia heurístico de grande valor para se entender, de forma aberta e dinâmica, como a história é construída na narrativa fílmica” (Saliba: 1993, p. 96).

A partir de 1970 o cinema foi elevado à categoria de “novo objeto” e incorporado ao fazer histórico dentro dos domínios da “Nova história”. A partir daí foi possível pensar o filme como documento de discurso de uma época e como objeto de cultura. Assim, dentro dos novos domínios da história não se pensa mais em interpretação uníssona dos documentos,

mas em diferentes interpretações que resultam dos diferentes olhares daqueles que lêem o texto. A análise do filme depende da experiência de vida e do enfoque de quem faz a interpretação. As metáforas e os signos produzidos pelo diretor são entendidos de acordo com os valores culturais e sensibilidades de cada leitor. As questões para recuperar o significado de uma obra cinematográfica, devem emergir da sua própria análise. Para Morettin, devemos partir “das perguntas postas pela obra para interrogá-la” (Morettin: 2007, p. 63).

O cinema é a mídia que lida mais intensamente com o imaginário de espaços e territórios e possibilita, portanto, uma narrativa menos sensacionalista do que outros meios de comunicação. O cinema tem a capacidade de pôr em cena sentimentos e emoções do cotidiano. Os diferentes campos do mundo artístico e acadêmico utilizam hoje a dimensão imagética em seus trabalhos, mostras, exposições, teses, artigos.

A intenção aqui não é fazer uma reflexão sobre produção e técnicas em cinematografia, mas pensar o cinema como prática e, a partir de narrativas fílmicas, entender como a história é construída. Ao fazer uma análise do *DEZ* de Abbas Kiarostami, levam-se em conta as possibilidades didáticas que este diretor propõe, os traços e problemáticas culturais e os dilemas enfrentados pelos personagens. A partir de imagens e da fala da protagonista com outras mulheres e com seu filho, a película oferece ao historiador elementos para sublinhar os sentimentos e ressentimentos (culpas, perdas, ódio, raiva, tristezas), vivenciados pelos personagens em sua história de vida, na “ruminação” própria do ser humano em ressentimento. Condutas e comportamentos inseridos nos modos de vida especialmente de mulheres, em convívio com a tradição e a ética islâmica que, por sua vez, propõe uma série de condutas como um padrão cultural ideal. A partir daí o diretor aponta elementos significativos e subjetivos para compreender como o ressentimento se manifesta e que atitudes inspira.

O filme mostra as estratégias, os imaginários, as crenças (religiões) e os discursos que desempenham papel importante no devir dos ressentimentos. Ansart ressalta Nietzsche, Max Scheler e Norbert Elias como inspiradores para estudos sobre sentimentos e afetos. Acrescenta ainda que o estudo das durações dos ressentimentos “nos remete à história das imagens, das palavras e dos conteúdos imaginários” (Ansart: 2001, p. 20). Baseado em estudos da psicanálise, diz que se deve duvidar que algum tipo de sociedade

possa fazer desaparecer a experiência do ódio, do ciúme, da inferioridade, da humilhação e das potencialidades da agressividade.

Antes de avançar a discussão sobre o filme em questão, é necessário situar Kiarostami diante do universo oriental-iraniano, mundo de censuras e política cultural no Irã.

ABBAS KIAROSTAMI E O CINEMA IRANIANO

Fazer propaganda foi minha escola de cinema: aprendi a transmitir uma idéia em pouco tempo, a ter um objetivo e a influenciar o espectador, serviu-me para conhecer psicologia e sociologia, pois sempre há um produtor que pede resultados e a certeza de que o produto venderá (Kiarostami: 2004, p. 198).

Kiarostami dedicou-se a fazer anúncios publicitários nos anos de 1960 a 1969. Não prosseguiu no caminho da publicidade, pois a crítica dizia que seus filmes eram bons, mas não para vender produtos. Depois de várias experiências no campo da cultura – criação de bibliotecas para crianças, ateliês de pintura, laboratório de teatro, publicação de livros infanto-juvenis – teve a oportunidade de ingressar no *Kanun* em 1969/1970. Trata-se de uma importante organização, um forte sustentáculo para o cinema iraniano, o Instituto para o desenvolvimento da criança e do adolescente, denominado *Kanun-e Parvaresb-e Fekri-ye Kudakan va Nonjavanan*, conhecido como *Kanun*. Essa organização fez parte das práticas culturais no Irã, na década de 1960, privilegiando as instâncias institucionais de organização dos circuitos culturais, com ênfase na organização administrativa da cultura. O Instituto foi criado pela princesa Farah, esposa do xá Reza Pahlevi. A seção de cinema tornou-se a mais produtiva do Instituto a partir de 1969, com a criação do Departamento de Cinema em que participava Abbas Kiarostami.

O principal atrativo da instituição era possibilitar aos artistas maior liberdade de expressão em suas produções, incentivando a produção de obras destinadas ao público jovem. As mulheres adquiriram o direito de voto em 1963, por meio da “Revolução Branca” que fazia parte dessa política cultural introduzida nos anos de 1960. O *Kanun* tinha como tema a criança, tratava de contar histórias de crianças para crianças. Esses filmes são considerados filmes “engajados”, pois tinham como objetivo sensibilizar os espectadores

com conteúdos críticos. Em 1970 Kiarostami produziu *O pão e o beco* (*Bread and Alley*), com financiamento obtido no próprio *Kanun*.

Em 1979 ocorreu a “Revolução Islâmica”, quando esquerdistas, liberais e muçulmanos, correntes de oposição ao xá, uniram-se sob a liderança do aiatolá Ruhollah Khomeini. Em janeiro do mesmo ano o xá Reza Pahlevi abandonou o país e em abril o Irã foi declarado uma república islâmica.¹ A revolução evidenciou a orquestração de sentidos na direção de caracterizar o Irã como uma república islâmica. Depois da revolução, as políticas culturais do regime islâmico tentaram adaptar a produção cultural, as obras cinematográficas, os meios de comunicação aos novos ideais de governo. Dessa forma, as obras produzidas no período de 1979 a 1997 estão inseridas num projeto político de enaltecimento dos valores islâmicos. Normas rígidas passaram a governar as pessoas. As mulheres voltaram a usar véu, a não aparecer na televisão, e foi proibido o consumo de bebidas alcoólicas.

O Irã atual é formado por uma grande diversidade étnica: metade da população, de origem persa, divide o território com curdos, árabes, afegãos, judeus, armênios, e outros mais. O governo tem uma ala conservadora e outra reformista; a primeira é formada por clérigos, segundo os quais as leis devem ser baseadas nas leis de Deus; a segunda tem como proposta a modernização e atualização das leis religiosas. As imagens de Khomeini e Khamenei tornaram-se os símbolos mais explorados nas visibilidades do regime islâmico. O discurso ideológico é divulgado em forma de propaganda pelos meios de comunicação e livros escolares e a produção cinematográfica é avaliada por meio de censura. Na universidade os intelectuais enfrentam confrontos com fundamentalistas e sentem dificuldade em expor seu discurso. Mesmo diante das contradições o Irã, em comparação a outros países islâmicos, está à frente em termos de reformas, movimentos e avanços sociais.

Segundo Meleiro (2006), estudiosa do cinema iraniano, os programas culturais do Irã pós-revolucionário criaram um modo de fabricação cultural com excessivas regras de conduta, demonstrando uma forte ligação entre poder do Estado e poder religioso, limitando seriamente os direitos de liberdade de expressão. Os cineastas atuantes na época do xá, como Kiarostami e outros, tiveram que se adaptar ao novo controle cultural. O Instituto, que já havia produzido por volta de 140 filmes, após a Revolução teve sua produção submetida à censura do governo; muitos dos cineastas deixaram o país, fazendo com que Kiarostami buscasse formas de se ajustar

ao novo período. Em meio às instabilidades políticas e econômicas as estratégias adotadas abraçaram políticas éticas e educacionais para o cinema. Aumentou o número de filmes sobre crianças após a Revolução e o Instituto *Kanun* os envia para concorrer em festivais internacionais. Sobre o período pós-revolução o cineasta comenta:

Com a chegada da Revolução, por cerca de quatro anos o cinema deixou de existir no Irã. Por fim, até mesmo as salas de cinema foram destruídas, incendiadas. Embora quem realizasse filmes ainda tivesse a liberdade de fazer e dizer o que queria. Isto não provocou grandes conseqüências, pois, em qualquer campo, só se consegue criar algo de verdadeiramente bom quando existem limitações. Quando o governo voltou a financiar a produção de filmes, impôs uma censura muito rígida, sobretudo em relação à representação das mulheres. As dificuldades que os cineastas tiveram de enfrentar permitiram, entretanto, que eles aperfeiçoassem a própria estética e melhorassem as próprias obras. Quanto a mim, não sofri muito porque já tinha elaborado uma forma de autocensura que evitava certos temas que não agradariam o governo. Em todo caso, se em meus filmes anteriores e posteriores à Revolução não se registram mudanças é porque as *pequenas coisas* que me interessam não mudaram (Kiarostami: 2004, p. 215; o itálico é meu).

O que Kiarostami considera *pequenas coisas* são questões que partem do cotidiano, da intimidade e dos sentimentos construídos entre famílias no Irã.

Meu cinema é baseado na realidade. A vida real pode nos fazer experimentar o movimento silencioso das coisas. Mesmo se você não pode estar na natureza, podemos fazer esta relação: o silêncio e a natureza. São dois elementos importantes para que vejamos este meu trabalho com outros olhos, para entendê-lo diferentemente. Infelizmente, os filmes americanos comerciais tornaram o público no mundo todo acostumado aos sons, explosões, *close ups*. Isto é parte do cinema, mas não acho que seja parte da vida. Eu não digo que meus filmes sejam cinemáticos, mas eles são um pedaço da vida (Kiarostami: 1999, p. 2).

O seu filme *Dor de dente* (Dandan-e dard, 1980) foi produzido depois de um episódio familiar em que o filho mais novo não queria escovar os

dentos; a partir desse problema fez o filme *Dor de dente* que foi exibido na televisão, provocando a mudança de comportamento em crianças com relação à higiene bucal e o aumento da venda de dentifrícios. No período de 1970 a 1990 foram realizados grandes filmes da história do cinema iraniano. Os temas sociais foram explorados por Abbas Kiarostami, Bahram Beizaie, Amir Naderi e Ebrahim Forouzesh. Nessa fase, Kiarostami participou da realização de vários filmes. *Dois soluções para um problema* (1975), é classificado pelo próprio autor como sendo seu primeiro filme pedagógico. O filme aponta duas soluções para um atrito entre dois amigos por conta de um livro que foi devolvido ligeiramente rasgado, após um empréstimo. Para realização da película *Onde é a casa do meu amigo* (1987), inspirou-se numa história escrita por uma professora e nas experiências escolares do próprio filho, e procurou trazer à tela problemas de crianças que percorrem longas distâncias entre aldeias para cumprir uma tarefa. *Lição de casa* (1989) é uma pesquisa baseada em entrevistas com crianças em uma escola e aborda as dificuldades das crianças com suas lições de casa, aborda questões relacionadas à família, ao sistema militar e à guerra.

Em 1997 ganhou Cannes com *Gosto de Cereja*. Kiarostami traz uma visão de cultura oriental-iraniana, busca suas raízes em uma estética neo-realista, um trabalho de ficção baseado na realidade. Trabalha com autores não profissionais, prioriza temas sobre a infância, exalta reflexões sobre dilemas humanos, todavia sem explicá-los. O carro e o personagem dirigindo é a ferramenta de seus filmes. O carro é a peça chave. A razão é a “viagem”. O carro em movimento possibilita um caminhar pelas problemáticas sociais.

Na nossa cultura, viagem não significa necessariamente ir de um lugar para outro. Pode ser uma viagem natural: qualquer mudança de idéias pode constituir uma viagem. Os poetas a chamam de ‘a viagem sem pernas e braços’. Há uma lógica atrás disso (Kiarostami: 1999, p. 2).

O filme *DEZ* (2002), feito dentro de um carro, consiste em dez seqüências sobre a vida emocional de seis mulheres e os dilemas com que elas se deparam em momentos particulares. Dez episódios numerados em ordem decrescente, filmados em dias diferentes. A protagonista, ao dialogar com as outras mulheres, ouve queixas e conselhos, dialoga também com o filho, que não se cansa de culpá-la por não agir de acordo com o código moral do

Irã. Ao construir essa idéia dá visibilidade à forma como vivem as mulheres, segregadas, submetidas ao poder masculino e com falta de autonomia. O filme trata da problemática da mulher após a Revolução Islâmica.

DEZ: DILEMAS DA MULHER NA SOCIEDADE IRANIANA

Após a Revolução de 1979 a população esperava diluição das diferenças de classes, que os ganhos do petróleo chegassem até o povo, e que a corrupção diminuísse. Porém, o que mais vingou foi a oficalização da *Sharia*, ou Lei Islâmica, que passou a ser a lei suprema. No caso das mulheres, a vida ficou mais rigorosa. Entender a vida política, a censura no mundo da cultura implica conhecer o papel e a participação da mulher no contexto sócio-político do Irã islâmico. A mulher passa a ser o emblema da islamização e suas vestimentas são um dos símbolos do discurso revolucionário. A dicotomia sexual é marcada no plano da adequação da vestimenta. Nada de espantoso que os livros de *fiqh*² tenham regulamentado nos mínimos detalhes como os dois sexos devem se vestir. Trata-se de substituir as formas anatômicas do corpo por um simbolismo sexual da vestimenta, fazendo transcender o biológico pelo teológico (Bouhdiba: 2006).

As mulheres no Irã do século XXI ainda pedem permissão ao pai para se casarem, independente da idade. Precisam de consentimento do marido para obter passaporte e viajar, além de valerem metade do homem quando são testemunhas em júri. Existe um debate entre intérpretes tradicionalistas e reformistas do Alcorão; as críticas feministas colocam em discussão alguns temas como poligamia, uso do véu, direitos econômicos da mulher, herança e emprego (Meleiro: 2006). Entre os filmes, a partir de abordagens diferentes, o papel da mulher na sociedade é tratado por vários diretores. *The Apple*, de Samira Makhmalbaf, ganhou sete prêmios em festivais internacionais.

DEZ é um filme construído tecnicamente de maneira simples. Kiarostami registra as cenas por meio de duas câmeras fixas dentro do carro, uma apontada para a motorista e a outra para a carona. Durante os diálogos as câmeras vão se alternando, trazendo para a tela questões da mulher iraniana na voz de pessoas comuns. O diretor utiliza mulheres no centro do filme pela primeira vez, confessa que antes as marginalizava por motivos inconscientes.

A idéia de fazer o filme nasceu da história de uma psicanalista que descobre que seu consultório foi lacrado pelas autoridades judiciais, tudo por conta de uma paciente arrependida de ter-se divorciado. Sobre essa idéia relata o seguinte:

No processo a mulher declara que os conselhos e o encorajamento de sua psicanalista levaram-na (contra a sua vontade) a separar-se do marido, e o juiz, acreditando na tese da depoente, ordena o fechamento do consultório. No primeiro dia, a psicanalista encontra uma paciente à porta de seu consultório e explica que já não pode exercer a profissão devido a um vazamento de água que inundara sua sala.

Em mau estado psicológico, a paciente insiste em ser tratada. Põe-se a chorar e, desesperada, pula dentro do carro da psicanalista, recusando a sair e a ir embora. Nesse momento chega um policial e manda tirar o carro daquele lugar. Assim, as consultas da psicanalista recomeçam dentro de um automóvel (Kiarostami: 2004, p. 258).

O filme de que trato aqui, como já foi dito anteriormente, é dividido em dez partes, numeradas em ordem decrescente; em cada uma delas ocorrem diálogos entre a mulher que dirige o carro e outros personagens: seu filho, sua irmã (a conselheira), uma moça que volta da mesquita onde rezou pelo homem que ama, uma senhora religiosa, uma mulher desarvorada com a perda do marido e uma prostituta. O diretor usa como recurso técnico duas câmeras colocadas em um carro em movimento que gravam as falas de mulheres. Assim, por meio do movimento do carro e de diálogos instigantes, ele propõe um caminhar pela problemática cultural iraniana e cria espaço para uma discussão sobre tradições, sobre o universo da vida familiar, das relações de gênero entre masculino e feminino. Descreve os caminhos escolhidos por essas mulheres para enfrentarem os problemas do dia-a-dia.

A interpretação levou-me à percepção do caráter político que tem o filme e a forma crítica de o diretor se relacionar com a cultura local no que toca à questão da mulher no universo iraniano. E ainda perceber que as sensibilidades que o filme sugere vão além das vozes contidas nos diálogos. A constante mudança de imagens e vozes produz uma aproximação do contexto cultural ao espectador e instaura uma narrativa interpretativa que não está só no relato, nem só na imagem, mas no movimento e na composição de cenas e seqüências, isto é, nas entrelinhas. Essas questões

estão articuladas por determinados procedimentos de linguagem que dão ao filme a articulação entre vozes femininas, vinculando o potencial político e crítico presente na produção do filme. As seqüências são feitas em torno da vida de uma mulher, porém as seis mulheres constituem um retrato com o qual o público feminino pode se identificar. O garoto permite ao diretor explicitar as representações construídas pelo universo masculino sobre as mulheres.

A primeira cena do filme mostra o diálogo entre mãe e filho. A câmera fixa constantemente o rosto de Amin, o espectador vê apenas o rosto do garoto, a protagonista entra em cena no final da primeira parte. O primeiro diálogo revela a tensão, a raiva e os ressentimentos contidos em Amin por conta de a mãe ter-se divorciado do pai. A mãe tenta argumentar de diferentes formas sobre os motivos de sua opção de vida, mas o garoto se recusa a ouvir suas palavras. A proposta do autor parece partir da tensão presente hoje no Irã e da crítica das mulheres reformistas à legislação relativa ao matrimônio e à poligamia, ao uso do véu, às dificuldades enfrentadas para conseguir o divórcio.

O diretor, ao comentar sobre a produção do filme, revela que de início pensava em trabalhar apenas com mulheres, porém a presença de Amin foi significativa para dar ao filme uma conotação masculina do mundo iraniano, fazendo um contraponto com as seis mulheres que aparecem na tela. A presença do garoto foi importante

mesmo porque ele possuía uma energia incrível e me permitia mostrar aquilo que os homens pensavam das mulheres. As duas cenas em que se entrevê o pai em segundo plano são suficientes para entender que o menino se assemelha ao pai (Kiarostami: 2004, p. 262).

Nos diálogos posteriores entre mãe e filho, o cotidiano de Amin é revelado: depois de discórdias ele passou a viver com o pai e continua questionando os valores e os comportamentos da mãe. O garoto, ao elaborar seus mecanismos de defesa, não consegue eliminar a agressividade. Quando fica sob a guarda da mãe, a primeira coisa que diz é: “me leva para casa da vovó”. Percebe-se de forma evidente nesta solicitação o cultivo da tradição islâmica em relação aos valores da família. A sua recusa em freqüentar a casa da mãe e a opção pela casa da avó reflete uma das práticas culturais do

universo islâmico. O direito da guarda, quando a mãe falece, passa à mãe da mãe antes de passar à mãe do pai, e a esta antes das irmãs.³

A protagonista é uma mulher que transgrediu as barreiras dos códigos morais, conseguiu o divórcio e se casou pela segunda vez, atitude não muito comum no Irã. Sua angústia é como lidar com o sentimento de raiva de Amin e com seu comportamento agressivo e intolerância com relação ao divórcio, ao padrasto, enfim às escolhas feitas pela mãe. O comportamento agressivo do filho reforça sentimentos de culpa na mãe. A protagonista diz ao filho: “você é igual ao seu pai, você é obstinado, cheio de raiva”. Amin por sua vez, tapa os ouvidos e diz: “não vou mais ouvir suas mentiras, você é egoísta, você só pensa em si mesma, quer provar que estava certa em se separar e eu não aceito isso”. Ao chamar a mãe de egoísta revela sua vontade de posse e seu pensamento machista com relação às questões da mulher. O diálogo revela ainda que a mãe, para obter o divórcio, mentiu ao juiz dizendo que o marido tinha envolvimento com drogas. E sobre isso o garoto acrescenta: “você mentiu no julgamento”.

A tradição é o elemento permanente da personalidade de base árabe-muçulmana. O Alcorão é a palavra divina. Bouhdiba questiona a historicidade da tradição. Segundo ele “a tradição no Islã é um padrão cultural ideal. Conformar-se estritamente a ele garante-nos estar nas vias de Deus. O afastamento é aberração e erro” (Bouhdiba: 2006, p. 15). O modelo histórico da tradição encarnado pelo profeta é um modelo antigo. Quanto mais a história avança, mais os muçulmanos dela se afastam e a imagem coletiva sobre ela se degrada. O sistema cultural árabe-muçulmano está centrado na exigência do identificar, analisar e compreender a tradição. Segundo Bouhdiba, a mulher no Islã é cronologicamente segunda, é no homem que tem sua finalidade. Ela é feita para sua alegria e repouso. Sobre esta questão ele cita o versículo 38 da surata IV (a tradução é do próprio autor):

Os homens são superiores às mulheres, e têm autoridade sobre elas pelo fato da preeminência que Deus lhe acordou e também pelo fato das despesas que eles fazem de seu próprio dinheiro. As mulheres virtuosas [são as que] retornam a Deus e guardam seus segredos [de seus esposos] como faz o próprio Deus. As mulheres de quem temeis a rebelião vós podeis reprimi-las, deixá-las sozinhas na cama [ou mesmo] nelas bater. Mas se elas vos obedecem, suspendei o mau tratamento. Pois Deus é Augusto e Grande (apud Bouhdiba: 2006, p. 25).

Convém lembrar que não há uma sociedade muçulmana, mas uma multiplicidade de estruturas sociais que se reivindicam todas como sendo do Islã. Existem diferenças entre o Islã africano, o Islã árabe, o Islã iraniano, o Islã malaio. Existem diferenças de comportamentos e de atitudes. Entre os iranianos existe um complicador maior com relação à imagem da tradição, pois alguns valores e comportamentos foram re-inventados após a Revolução Islâmica realizada pelo aiatolá Ruhollah Khomeini.

As cenas seguintes registram imagens de mulheres com vestimentas escuras, usando *hijab* (véu), com expressão de tristeza registrada em suas fisionomias, que revelam seus dilemas, (re) sentimentos e angústias. A “motorista”, ao conduzi-las, faz do carro uma espécie de consultório terapêutico, espaço de queixas, de desabafos de problemas pessoais, excelente conteúdo para estudo sobre história da vida privada. São vozes de mulheres mal amadas, abandonadas pelo marido, mulheres desarvoradas e desacreditadas em promessas masculinas. Mulheres que freqüentam mesquitas e mausoléus para se acalmar e solicitar, por meio de preces, a realização de desejos e do grande sonho: o casamento. As preces vão sempre na direção da busca de solução de problemas provenientes quase sempre de discórdias afetivas.

A conversa da protagonista com a irmã é bastante instigante; esta aponta a agressividade do sobrinho e alega que as mudanças comportamentais do garoto são decorrentes do divórcio e do novo casamento da mãe. A irmã dá conselhos mostrando quanto poderá ser interessante para o garoto viver na casa do pai. Para ela, além do divórcio, o segundo casamento da mãe é a questão ainda não resolvida pelo sobrinho. As frases: “deixe que vá para a casa do pai, para melhor conhecê-lo” e “o filho precisa do pai para o futebol e para os banhos”, são estratégias para convencer a irmã de que o garoto já viveu com ela vários anos, seria importante agora para ele ter a oportunidade de estabelecer uma convivência com o pai e encontrar nele também companhia. A narrativa da irmã consiste numa indicação prática. O conselho é sabedoria, é uma proposta no que diz respeito à continuidade de uma história que se desenvolve agora (Benjamin: 1980).

Por meio do instigante diálogo de uma senhora de idade com a protagonista, Kiarostami lança a questão da oração como súplica e ato de fé. A senhora reza várias vezes ao dia, freqüenta o mausoléu ao meio-dia e no por do sol; em sua fala destaca os significados das preces e a religião como refúgio. As orações ajudam-na a enfrentar a vida após a perda do

marido. Conta que quando não consegue uma carona faz a trajetória de casa ao mausoléu caminhando com um rosário nas mãos. Explicita o sentido de sua reza: “para que Deus salve de todas as preocupações”, e aponta a saúde da família e a filha doente como prioridades. Marcel Mauss (1974) apontou a prece como um ato social, porque é ritual adotado por uma sociedade religiosa. A prece assume vários papéis: um contrato, um ato de fé, uma confissão, uma súplica, uma louvação, uma hosana. A mesquita é a casa de orações, onde os muçulmanos se juntam para rezar, repetem as palavras do Alcorão como forma de aproximação com Deus.

Na cena seguinte, a conversa entre a prostituta e a protagonista caminha no sentido de quebrar os padrões da mulher iraniana submissa ao homem, o autor faz uma provocação e inverte as expectativas das espectadoras. A prostituta entra no carro sem perceber que quem dirigia era uma mulher, em meio a gargalhadas faz um discurso sobre seu trabalho: “é um emprego decente e honesto. É meu trabalho e eu gosto”. Revela à mulher casada o outro lado da vida, comentando que os homens, quando estão em sua companhia, quando solicitados por telefone pelas respectivas esposas, criam as mais diferentes representações para justificar a ausência. Encontrou o caminho da prostituição após uma desilusão que teve com o noivo. Alega que seu comportamento não difere do da mulher casada, pois a relação entre homem e mulher trata-se de uma troca, “é como dar e receber”. Questiona a protagonista: “no seu mundo não é um dar e receber?” “Esse colar foi presente de seu marido? E o que você deu em troca? Você é atacadista e nós (prostitutas) somos varejistas”. A prostituta inverte a questão social. Mesmo que não se sinta totalmente resolvida com relação à sua escolha e prática, demonstra certa realização ao conseguir subjugar os homens por meio do prazer sexual. No seio das sociedades muçulmanas a prostituição, como nos demais países, manifesta uma função essencial, as medidas de proibição são ineficazes, caindo sempre em desuso.

Na seqüência, duas mulheres recorrem ao choro como forma de extravasar a tristeza pela perda dos companheiros. Em suas lamentações, demonstram o ressentimento pela ausência do masculino. A perda do companheiro simboliza a perda de sentido para viver, sobre isso dizem: “não sabemos como viver sozinhas”. Bouhdiba (2006) aponta a vida conjugal no Islã como uma relação hierarquizada, a feminilidade encontra-se reduzida a uma espécie de avesso da masculinidade. É nas profundezas da intimidade

que se encontra a feminilidade; por ser a sombra do homem, a feminilidade esconde-se no fundo da personalidade individual e coletiva. A mais moça aparece em duas seqüências, na primeira revela sua história de amor com um homem que fez a promessa de casar-se com ela, porém esse dia não acontece. Numa outra seqüência a mesma moça, após orações na mesquita, voltando de carona, conta à protagonista que o noivo a abandonou sem maiores explicações. Nesse momento, seu novo visual é exibido, sua cabeça raspada. Ela permanece por um tempo sem o véu, conseguindo comover a protagonista, dando intensidade à cena. As mulheres expressam-se ora na “ruminação”, na incapacidade de manifestar seu ressentimento, ora na extensão dos signos, dos sintomas e das manifestações abertas ou desviadas dos ressentimentos. O sentimento sublimado provoca manifestações nas condutas dos indivíduos (Ansart: 2001).

A preocupação do diretor em colocar em cena mulheres de diferentes idades e com papéis diversificados, explanando suas inquietações, dentro de um carro em movimento, cria no espectador uma ligação entre o particular e o coletivo. Recortes de vidas privadas fornecem conteúdo para a compreensão do geral, das práticas, das tradições islâmicas, das histórias familiares, da legislação, das angústias das mulheres iranianas. O filme tem uma estrutura circular, começa e termina com Amin, passando a idéia da mãe que conduz o filho para as atividades diárias e aproveita os percursos de carro para tentar restabelecer uma boa relação com o filho. É principalmente nos diálogos entre mãe e filho que as relações entre homens e mulheres são representadas. Nas conversas fica demonstrado o quanto a mulher é subjugada pelo homem, o garoto é intolerante, machista e dominador, mesmo sendo de uma geração mais nova é a reprodução do modelo masculino. Os demais diálogos completam as representações no sentido de demonstrar que atitudes e condutas inspiram, consciente ou inconscientemente, a mulher no Irã.

Essas histórias particulares revelam singularidades; em cada narrativa, uma idéia, e na tela um enredo, um recorte que remete a uma história maior. Limites e dilemas que lhes são impostos, ora pelas condições sócio-políticas do território em que essas mulheres vivem, ora pelas próprias histórias de vidas. Cada uma dessas imagens materializa o mundo iraniano, tecendo uma trama sobre territórios da cotidianidade dos sentimentos e espaços da intimidade. As mulheres, que em geral são vistas nas coisas ditas pequenas, em *DEZ* falam sobre seus “pedaços de vida” e, por meio dos movimentos

do carro, a narrativa fílmica dá visibilidade às contradições da identidade iraniana. O que interessa é entender o contexto do país e, por meio das narrativas, entender os sentimentos daquelas mulheres.

A idéia não é fornecer receitas; mas, nessa perspectiva, tanto o cinema iraniano, o macedônio, o brasileiro, o espanhol, o cubano e outros mais podem ser utilizados como fontes para pesquisa e como ferramentas para debate. Na seleção de filmes a problematizar vale conferir o que o diretor tem a propor e, a partir deles, programar uma discussão temática sobre as respectivas narrativas. O cinema existe para falar do mundo, das contradições, e para abrir oportunidade de pensá-las. Ao se falar em *história no cinema*, a idéia é reivindicar para as telas, cada vez mais, temas capazes de provocar nos espectadores visibilidades, cujas narrativas, inspiradas em repertórios do próprio contexto, identificam evidências de como a cultura dá sentido às práticas.

Estes filmes são ferramentas de debate em grupos de estudos, salas de aula, cineclubes, seminários, etc. Para Doppenschmitt (2007), há sempre um caráter didático no cinema, que pode ser observado a partir da forma narrativa, expressa nos cortes, nas cenas escolhidas pelo diretor e seqüências representativas de seu credo e de sua proposta fílmica.

O cinema iraniano é ainda feito mais para consumo de platéias ocidentais, dos festivais, de cineclubes, do que para exibição interna no próprio país. No caso de *DEZ* enquanto obra cinematográfica, ele se sustenta por si só, por meio da contextualização crítica que o diretor promove. A discussão a partir de questões suscitadas na própria obra oferece inúmeros elementos para a compreensão do contexto cinematográfico de Abbas Kiarostami.

NOTAS

¹ Em 1980, ocorreu a primeira eleição após a Revolução. A população foi consultada se aceitaria ou não a República islâmica por meio de plebiscito.

² Jurisprudência constituída pelas decisões dos acadêmicos islâmicos (nota do ed.).

³ O sociólogo tunisiano Abdelwahab Bouhdiba, em *A sexualidade no Islã*, discute a a-historicidade da tradição, a prática sexual no Islã, a vida conjugal hierarquizada e trechos do Alcorão que fundamentam as práticas de vida entre homens e mulheres.

BIBLIOGRAFIA

ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella & NAXARA, Márcia (orgs.) *Memória e ressentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BOUHDIBA, Abdelwahab. *A sexualidade no Islã*. São Paulo: Globo, 2006.

DEZ. Produção: Abbas Kiarostami e Marin Karmitz. Fotografia, Direção e Roteiro: Abbas Kiarostami. Edição: Vahid Gazhi, Abbas Kiarostami e Bahman Kiarostami. Elenco: Amin Masher, Mania Akbari, Kamran Adl, Roya Arabashi, Amene Mobadi, Mandara Sharbaf, Katayoun Taleizadeh. Estúdio: Abbas Kiarostami, Productions/Key Line, Productions/MK Productions. Lançamento: Irã/França, 2002. Filme de 96 min.

DOPPENSCHMITT, Elen. O oral no cinema de Tomás Gutiérrez Alea. Aproximação para um cinema poético-pedagógico. Rio de Janeiro: Anais do XI Encontro Internacional da SOCINE, out. 2007.

ENTREVISTA com Abbas Kiarostami: “O vento nos levará: diretor iraniano nos dá esperança”, disponibilizada no site <http://www.zetafilmes.com.br/>

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1983.

FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras: no cinema contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. In: *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LEITE, Miriam Moreira. Fotografia. *Revista Ciência Hoje* vol. 7 n. 39 (1988), p. 24-32.

MAUSS, Marcel. A Prece. In: *Grandes cientistas sociais*. São Paulo. Ática, 1974.

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

METZ, Christian. Além da analogia, a imagem. In: *A análise das imagens*. Novas perspectivas em comunicação (8). Petrópolis: Vozes, 1974.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et al. *Cinema e História*. São Paulo: Alameda, 2007.

SALIBA, Elias Thomé. A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica. In: Marília da Silva Franco et al. *Lições com cinema*. São Paulo: FDE, 1993.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Souza Miguel (orgs.) *A mulher vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

