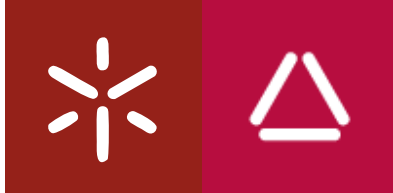


**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

Bruna Cecília Carvalho Oliveira

**O cinema de mulheres no contexto  
do feminismo islâmico:  
o caso da Samira Makhmalbaf**





**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

Bruna Cecília Carvalho Oliveira

**O cinema de mulheres no contexto  
do feminismo islâmico:  
o caso da Samira Makhmalbaf**

Dissertação de Mestrado  
Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura

Trabalho efetuado sob a orientação da  
**Professora Doutora Margarida Esteves Pereira**

## **DECLARAÇÃO**

Nome: Bruna Cecília Carvalho Oliveira

Endereço eletrónico: brunacccoliveira@gmail.com

Número do Bilhete de Identidade: 14173982

Título dissertação

O cinema de mulheres no contexto do feminismo islâmico: o caso da Samira Makhmalbaf

Orientadora:

Professora Doutora Margarida Esteves Pereira

Ano de conclusão: 2016

Designação do Mestrado:

Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA TESE/TRABALHO  
APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO  
ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## **Agradecimentos**

Aos meus pais pelo investimento na minha educação.

À Professora Doutora Margarida pela disponibilidade, sugestões e sabedoria.

Aos meus amigos que tanto me ouviram falar sobre o tema, em especial ao Jordi pelo apoio.

## **Resumo**

A dissertação tem como objetivo analisar e compreender o cinema como ferramenta de expressão da opressão das mulheres, neste caso específico, através da perspectiva do feminismo islâmico, um movimento de carácter político-religioso surgido nos países muçulmanos e presente nas suas diásporas. Para tal, numa primeira parte avalia-se o enquadramento teórico pertinente à análise do tema, nomeadamente entender o islamismo e analisar o contexto e evolução do feminismo islâmico no Irão, nosso contexto de análise. Parte-se da ideia de um cinema de mulheres como cinema mundial e multifacetado; e no que diz respeito ao cinema como denunciador da opressão, será analisado o movimento do *Third Cinema* de forma a compreender como este funciona como ferramenta de análise à realidade política e cultural das sociedades, através da sua estética e conteúdos. Numa terceira parte, contextualiza-se a situação da mulher na história do cinema iraniano e aborda-se o Novo Cinema Iraniano. Por fim, dois filmes da realizadora iraniana Samira Makhmalbaf são analisados, *The Apple* e *At 5 in the Afternoon*, de forma a compreender como estes se enquadram no movimento do feminismo islâmico e denunciam a opressão das mulheres muçulmanas.

**Palavras-chave:** feminismo islâmico, cinema, Samira Makhmalbaf, Novo Cinema Iraniano, *Third Cinema*

## **Abstract**

The main goal of this dissertation is to try to understand the cinema as a way to express women's oppression, in this particular case, under the perspective of Islamic Feminism, a political-religious movement that emerged in Muslim countries and is present in their diasporas. In the first part, we analyse the relevant theoretical framework for our analysis, trying to understand Islam and analyse the context and evolution of Islamic Feminism in Iran, our context of analysis. In the second part, we analyse the idea of women's cinema as a global and multifaceted cinema; and with regard to the cinema as denouncer of oppression, we analyse the movement of *Third Cinema* to understand how it works as a tool to understand the political and cultural reality of societies, through its aesthetics and contents. In the third part, we contextualize the situation of women in the history of Iranian cinema and analyse the New Iranian Cinema. Therefore, we analyse two films of Iranian director Samira Makhmalbaf, *The Apple* and *At 5 in the Afternoon* and we try to understand how these films fit in the movement of Islamic feminism and can be used to denounce the oppression of Muslim women.

**Keywords:** Islamic Feminism, cinema, Samira Makhmalbaf, New Iranian Cinema, *Third Cinema*

## Índice

Introdução.....	1
<b>Capítulo 1. Feminismo Islâmico .....</b>	<b>4</b>
1.1. Para um entendimento do feminismo islâmico .....	4
1.2. A origem das práticas feministas no Médio Oriente: Egito e Irão .....	6
1.2.1. Egito .....	6
1.2.2. Irão.....	9
1.2.2.1. O período da Revolução Constitucional.....	9
1.2.2.2. O Período Reza Shah e a implementação do Feminismo de Estado (1925-1947) .....	10
1.2.2.3. O período de Mohammad Reza Shah (1942-1978).....	11
1.2.2.4. Período da Revolução (1979-1981).....	13
1.2.2.5. Pós-Revolução e o Surgimento do Feminismo Islâmico.....	14
1.2.2.6. O Feminismo Islâmico.....	17
1.2.2.7. Era Khatami até à atualidade .....	19
1.4. Metodologia do feminismo islâmico .....	20
1.4.1. <i>Ijtahd</i> .....	21
1.4.2. <i>Tafsir</i> .....	22
1.4.3. <i>Hadith</i> .....	22
1.4.4. <i>Fiqh</i> .....	23
<b>Capítulo 2. Um Cinema Mundial de mulheres? .....</b>	<b>26</b>
2.1. Cinema mundial, transnacional e feminista.....	26
2.2. <i>Third Cinema</i> - Da América Latina para o Mundo .....	33
2.2.1. A emancipação da mulher no <i>Third Cinema</i> .....	35
2.2.2. A narrativa do <i>Third Cinema</i> .....	36
2.2.3. O estilo.....	37
<b>Capítulo 3. Irão: A Mulher, o Islamismo e o Cinema .....</b>	<b>38</b>
3.1. A mulher na história do cinema iraniano .....	39
3.2. O Novo Cinema Iraniano.....	46
3.3. Uma fábrica de fazer filmes no Irão: The Makhmalbaf Film House.....	48
3.4. Samira Makhmalbaf .....	50
<b>Capítulo 4. Os filmes de Samira Makhmalbaf no contexto do feminismo islâmico: <i>The Apple</i> e <i>At 5 in the Afternoon</i> .....</b>	<b>53</b>
4.1. Espaços públicos/ espaços privados .....	57
4.2. Do <i>hijab</i> e da sua utilização nos filmes .....	58



4.3. O Patriarcado .....	64
4.4. Educação e política .....	68
4.5. A utilização de símbolos .....	75
Conclusão .....	81
Bibliografia .....	84
Filmografia .....	89
Glossário .....	90

## Introdução

Sempre que me questionavam sobre o tema da presente dissertação, fazia uma pausa e tentava encontrar a melhor maneira de o explicar. Mas como é que eu me lembrei deste tema? Perguntavam-me. Antes de mais, antes de iniciar a minha pesquisa sobre filmes realizados por mulheres em países islâmicos, desconhecia a existência do termo “feminismo islâmico”. Tudo começou em 2014, quando assisti a um filme da Arábia Saudita, *Wadjda* (2013), realizado por Haifaa Al-Mansour, a primeira mulher a realizar um filme na Arábia Saudita. Só em 2013 se fez história no cinema da Arábia Saudita. Al-Mansour foi, não só, a primeira mulher a realizar um filme na Arábia Saudita, como foi a primeira cineasta de sempre (inclusive homens) a conseguir produzir o filme inteiramente lá. Isto despertou a minha curiosidade. Questionei-me como deve ser difícil ser-se mulher e cineasta num país como a Arábia Saudita, e como denunciar no cinema a problemática de ser mulher deve ser ainda mais difícil. E foi esta questão que serviu de semente ao tema desta dissertação. *Wadjda* segue a vida de uma menina irreverente que quer ter uma bicicleta, bicicleta essa que é um símbolo de liberdade e emancipação feminina. Comecei então a pesquisar cineastas muçulmanas e a tentar perceber os seus contextos e foi aí que me deparei com o termo “feminismo islâmico”. A ideia original seria analisar filmes de mulheres de vários países islâmicos, mas devido às suas características tão distintas, quer em termos de sociedade, feminismo e cinema, decidi focar-me apenas numa. Haifaa Al-Mansour estava fora de questão por ter unicamente dois filmes no seu percurso, um deles sendo um documentário impossível de encontrar; e pela cultura cinematográfica na Arábia Saudita ser quase inexistente. Por outro lado, havia muito pouca literatura sobre a atuação do feminismo islâmico na Arábia Saudita. Foi então que descobri a filmografia da realizadora Samira Makhmalbaf e decidi focar-me no seu trabalho e no Irão. Primeiro, porque achei bastante curioso o movimento do feminismo islâmico e este ter grande relevância no Irão; segundo, por considerar a Samira Makhmalbaf uma das realizadoras mais irreverentes e que retrata a condição social da mulher de forma mais crua.

As mulheres são quem mais opressão sofre sob a *Sharia* (lei islâmica) e doutrinas patriarcais exercidas em nome da religião, marcadas muitas vezes pelo fundamentalismo religioso. Não se pretende aqui acusar o Islão de reacionário, mas

sim analisar como o fundamentalismo religioso e a politização da religião (Islamismo) podem transformar uma sociedade em refém de leis específicas de gênero, oprimindo as mulheres. Assim, antes de nos debruçarmos sobre o feminismo islâmico, esclarecem-se estes temas no primeiro ponto do primeiro capítulo.

Para entender o surgimento do feminismo islâmico, considerou-se relevante analisar num primeiro ponto o surgimento do conceito de feminismo no Médio Oriente, que aconteceu no Egito, partindo seguidamente para a análise do surgimento e evolução dos movimentos feministas no Irão. O feminismo islâmico, um movimento político e social de caráter religioso, é analisado e explicado através da sua origem e principais metodologias.

O segundo capítulo começa por pôr em foco o cinema mundial de mulheres e cinema transnacional. Porquê referir estes conceitos se nos focaremos num cinema tão específico no Irão? A primeira questão que coloquei foi: Como analisar um conceito feminista que atua longe do foco das teorias feministas do cinema ocidental? Para analisar o feminismo islâmico através do cinema considerou-se necessário distanciarmo-nos das teorias feministas do cinema ocidentais, por estas se focarem maioritariamente no cinema de Hollywood, e como refere Shoat (2003), estas assumirem que todas as mulheres são oprimidas da mesma forma, negligenciado que poderia haver outras formas de opressão relativas ao seu contexto. Esse é o caso das lutas feministas do Terceiro Mundo, que começaram por ser feitas dentro do contexto das lutas anticoloniais e antirracistas.

Assim, como ocidental a analisar uma outra cultura, torna-se fundamental ter uma primeira perspetiva global de um cinema de mulheres, e partiu-se da ideia de White (2015) de que todo o cinema de mulheres deve ser visto como mundial devido às características tão distintas que este assume. Neste contexto, há uma abordagem ao *Third Cinema*, que apesar de ser um movimento que nasceu na América do Sul, acabou por se tornar um tipo de cinema que vai além-fronteiras. Como o foco é a mulher no contexto político e social do Irão, há a necessidade de nos afastarmos das teorias feministas do cinema para analisar os filmes de Samira Makhmalbaf, e para tal considerou-se pertinente uma análise a este movimento visto este focar-se neste tipo de problemas.

Partindo do global até ao local, chegamos ao Irão. O terceiro capítulo concentra-se na presença da mulher no cinema iraniano, desde espectadora a realizadora, e é analisada a relação complexa entre o cinema e o islamismo. Será ainda analisado o Novo Cinema Iraniano, o movimento do cinema mais importante a surgir no Irão, e no qual a filmografia de Samira Makhmabalf se insere. Samira Makhmabalf é filha do aclamado realizador iraniano Mohsen Makhmabalf, que fundou uma escola de cinema única no mundo, e como tal é feita uma breve referência à sua origem.

Feito o enquadramento teórico, o quarto capítulo parte para a análise dos dois filmes escolhidos de Samira Makhmalbaf, *The Apple* (1998) e *At 5 in the Afternoon* (2003), tendo como base o conceito do feminismo islâmico e como este se reflete na narrativa através do *Third Cinema* e do Novo Cinema Iraniano.

## Capítulo 1. Feminismo Islâmico

*Reform yourselves and your morals because your corruption is the major cause for our veiling.* (Bahithat a-Badiya, cit. in Badran, 2009: 75)

### 1.1. Para um entendimento do feminismo islâmico

Antes de nos debruçarmos sobre o conceito do feminismo islâmico, há termos e estereótipos que devemos esclarecer. Qual a diferença entre Islão e Islamismo? Pode-se falar de um feminismo religioso? Porque é que há uma tendência nas sociedades ocidentais para considerar toda a prática do Islão como fundamentalista?

Em primeiro lugar, convém discernir os conceitos de Islão e Islamismo, tão frequentemente confundidos pelas sociedades ocidentais. Badran (2001) esclarece a distinção entre Islão e Islamismo, sendo o primeiro termo referente à religião, ou seja, o sistema de crenças e valores da religião fundada por Muhammad, e o segundo ao Islão como sistema social e político. O Islamismo é assim o funcionamento político de um país com base na religião, o Islão. E é do Islão como movimento político que surge o fundamentalismo religioso. Badran (2001: 48) refere a importância de distinguir o Islamismo do fundamentalismo, sendo que muitas vezes o Islamismo é visto unicamente pelo carácter fundamentalista propagado pelos *media* no ocidente, ou seja, pelo seu carácter extremista.

No entanto, há várias formas de interpretação do Islamismo. O primeiro é este de carácter mais extremista, como se tem assistido com o autoproclamado Estado Islâmico, mas facilmente reconhecemos que os objetivos destes vão muito mais além do que estabelecer um estado com base nos valores do Islão e que estes distorcem esses valores com base nos seus interesses:

Too rarely do those who speak in the name of Islam admit that theirs is no more than one opinion or interpretation among many. The holy texts, and the laws derived from them, are matters of human interpretation. Moreover, those who talk of Islam, or indeed of religion in relation to Islam, fail to make a distinction now common when talking of religion in

other contexts, namely, between faith (and its values and principles) and organized religion (institutions, laws, and practices). The result is the pervasive polemical and rhetorical tricks of either glorifying a faith without acknowledging the horrors and abuses that are committed in its name or condemning it by equating it with those abuses. (Mir-Hosseini, 2006: 631-632)

E é a forma mais radical de expressão do Islamismo que mais oprime as mulheres, o que vai influenciar o aparecimento do feminismo islâmico, um tipo de feminismo que interpreta o Islão como uma religião que concede valores iguais às mulheres. O feminismo islâmico, surgido por volta dos anos 90, propõe uma nova interpretação do Islão. Há, segundo Badran, quem também promova o Islamismo como noção de uma sociedade ou comunidade islâmica mas com um estado secular (Badran, 2001: 48).

O conceito “feminismo islâmico” tem sido considerado, principalmente pelo Ocidente, como um oxímoro, considerando que os muçulmanos são incapazes de produzir uma prática feminista e que o próprio Islão não o permite (Badran, 2009: 1). Muçulmanos reacionários, ao criarem versões repressivas do Islão, contribuíram para estes estereótipos no Ocidente. Há uma tendência a vermos a mulher muçulmana como submissa e oprimida. Marjane Satrapi, realizadora iraniana radicada em França, referiu ao *New York Times* “I had come to U.S to try to explain to people what Iran was really like: that not every woman in Iran looks like a black bird. That the axis of evil included people like myself” (Satrapi, cit. in White, 2015: 92).

Por isso, o primeiro estereótipo a combater é este. Nós vemos as sociedades islâmicas como sendo tão patriarcais e opressivas que supomos não haver oportunidade para as mulheres se insurgirem contra estas práticas dentro do seu próprio sistema. No entanto, há um primeiro ponto que temos que ter em mente para o qual Badran (2009: 2) alerta – “the feminisms Muslim women have created are feminisms of their own”, sendo uma prática muito própria que deve ser entendida no seu contexto, indo de encontro à política de localização de Adrienne Rich que nos leva a questionar: “where, when and under what conditions have women acted and been acted as women?” (Rich, 1984: 214). Rich coloca “o corpo” no centro da política de localização. O corpo da mulher adquire mais do que uma identidade e não é delineado só pelo seu sexo. É delineado pela sua etnia, localização geográfica, religião e condições políticas e sociais.

Não podemos também olhar para o feminismo islâmico como sendo unicamente um feminismo religioso. Sendo o Islamismo uma forma política e social que, em países como o Irão, é a base da regulamentação do seu sistema político, também o feminismo islâmico vai muito mais além da religião, interferindo assim na vida política e social.

## **1.2. A origem das práticas feministas no Médio Oriente: Egito e Irão**

O feminismo islâmico é um movimento relativamente recente, surgindo por volta dos anos 90 em vários países do Médio Oriente, com destaque para o Egito, Turquia e Irão. Para entender o surgimento deste movimento, é pertinente fazer uma revisão da origem das práticas feministas nesta região, que foram inicialmente marcadas por atuarem sob a forma de um feminismo secular. As práticas feministas no mundo muçulmano surgiram um pouco por toda a parte, mas devido às suas características tão distintas, foi considerado pertinente analisar o seu surgimento nos países em que esta prática foi mais evidente: o Egito, por ter sido o primeiro país do Médio Oriente onde surgiu o termo “feminismo” e um dos precursores do feminismo islâmico, e o Irão, sendo o seu contexto o nosso principal objeto de análise.

### **1.2.1. Egito**

Badran (2009: 118) refere que há duas etapas distintas na história do feminismo no Egito. A primeira refere-se às décadas finais do século XIX até 1923 e a segunda desde 1923 até ao presente. Expressões de consciência feminista nas sociedades muçulmanas começaram por volta dos anos 1860 no Egito em publicações como poesia, ensaios e contos, influenciados pela colonização e o surgimento do nacionalismo. Mais tarde, por volta de 1890, esta consciência feminista começou a ficar mais evidente com o surgimento das mulheres no jornalismo e salões de debates. Estas expressões eram baseadas numa cada vez maior consciência das mulheres sob a sua condição em sociedades patriarcais (Badran, 2009: 18). Esta consciência feminista foi possível através do maior acesso das mulheres à educação. Através da educação, as mulheres começaram também a obter um conhecimento mais profundo da sua religião. Algumas mulheres das classes médias e urbanas começaram a contestar a justificação islâmica para a sua condição, tal como o uso do *hijab* (véu) (Badran, 2009: 20). Esta primeira fase foi assim marcada por uma inicial consciência feminista, ainda muito invisível na sociedade patriarcal. Nesta etapa, a mulher continuava a usar o *hijab*, que Badran refere como

“camuflagem tradicional”, pois estas mulheres começavam a ter iniciativa em expandir as suas vidas na esfera pública mas ainda não era um movimento. Este período também ficou marcado pela progressiva consciência por parte de vários homens em advogar pela liberação da mulher assim como a liberação do país. Nesta altura, esta consciência da condição da mulher não era reconhecida como “feminismo”.

Só mais tarde, por volta dos anos 1920, é que surge o termo “feminismo” no Egito, surgindo como movimento organizado e independente, sendo esta a segunda fase significativa que Badran refere que dura até aos dias de hoje. Badran (2009: 118) divide em quatro partes esta segunda fase do feminismo: 1) feminismo radical liberal, de 1920 até 1940; 2) feminismo populista, de 1940 a 1950; 3) feminismo sexual, de 1960 a 1970; e 4) o feminismo ressurgente na década de 1980. A primeira fase foi marcada pela criação de movimentos feministas organizados, com a criação da organização “União das Feministas Egípcias” (1923) pela líder Huda Sha’rawi, a primeira mulher a declarar-se publicamente feminista. Huda Sha’rawi e Saiza Nabawawi inauguraram a era de um feminismo publicamente ativo, e marcaram esta fase “radical liberal” ao removerem o *hijab* em público, depois de uma conferência internacional feminista no Cairo, como forma de ato político, protestando contra a segregação sexual na via pública. Estas feministas advogavam direitos políticos e sociais para as mulheres e acesso igual à educação e ao trabalho. Surgido principalmente no meio urbano, houve a tentativa por parte de Sha’rawi de expandir o ativismo feminista às províncias, abrindo uma escola e uma clínica numa vila mais interior. Os resultados da agenda feminista da “Egypt Feminist Union”, criada por Sha’rawi, melhoraram quando estas se aliaram ao movimento do feminismo árabe e em 1945 foi criada no Cairo a “Arab Feminist Union” também sob a presidência de Sha’rawi.

A segunda fase, do feminismo populista (1940-1950), foi fortemente marcado pelo fim da Segunda Guerra Mundial e os problemas económicos causados por esta, que se interrelacionaram com a questão colonial, com a problemática da presença britânica no Egito, surgindo assim uma nova geração de feministas com ideais comunistas. Fatma Ni’mat Rashid, Duriyya Shafiq e Inji Aflatun foram as principais mentoras deste feminismo populista. Rashid, jornalista, escreveu inúmeros artigos feministas e criou, em 1948, o “National Feminist Party”, que ficou marcado como a primeira tentativa de uma mulher criar um partido político como forma de campanha pelos direitos das mulheres. Foi também a primeira organização a defender a pílula e o aborto (Badran, 2009: 126).



Shafiq criou, também em 1948, a “Daughter of the Nilo Union”. A agenda destas organizações passava principalmente pela emergência de mudanças económicas e reformas sociais.

O “feminismo sexual”, terceira fase, de 1950 a 1970, surgiu quando o Islamismo fundamentalista se insurgia no Egito, levando a uma grande discussão sobre a questão do véu, chamando a atenção das feministas para a problemática da mulher como ser sexual. A principal representante desta fase foi a médica egípcia Nadal al-Saadawi, que publicou o livro *Women and Sex* (1972), no qual discutia um dos maiores tabus da sociedade, a sexualidade da mulher, que lhe valeu o despedimento do Ministério da Saúde. Mais tarde, por volta de 1998, em consequência das ameaças por parte dos islamitas, El-Saadawi exilou-se nos Estados Unidos da América (El-Saadawi, cit. in Obrist (2003)<sup>1</sup>. El-Saadawi criticava principalmente a mutilação genital feminina, que como a questão do véu, entre outras práticas, demonstrava que estas práticas eram falsamente atribuídas ao Islão, e que eram formas de controlo patriarcal da mulher que nada tinham a ver com religião. Esta campanha contra a mutilação genital feminina, apesar de ter sido forte no Egito, ganhou outros contornos no Sudão, onde foi muito mais visível e difundida (Badran, 2009: 132).

Por fim, o “feminismo ressurgente” nos anos 80, que surgiu depois de algum “adormecimento” das práticas feministas, marcado pelas repressões que as feministas sofriam pelo regime de Gamal Abdel Nasser. Exemplo disso foi a prisão e tortura de Duriyya Shafiq que acabou por cometer suicídio (Lima, 2013). Esta fase distingue-se principalmente pelo carácter transnacional que o ativismo feminista tomou, com a organização “Arab Women's Solidarity Association” a ser criada em 1985 por Nawal El Saadawi. Esta, sediada no Cairo, foi expandida a vários países árabes e algumas comunidades árabes no ocidente. Esta reconhecia a participação da mulher na vida política, económica, social e cultural como essencial para a democratização da sociedade árabe. (Badran, 2009: 192)

---

<sup>1</sup> Obrist, Hans Ulrich (2013). “In Conversation with Nawal El Saawadi”. *E-flux Journal*, 42. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/in-conversation-with-nawal-el-saadawi/>

### 1.2.2. Irão

A emergência de uma consciência feminista no Irão remonta ao século XIX, tal como acontecia no Egito, experienciada pelas mudanças socioeconómicas que ocorriam no Irão sob a influência da presença europeia. A pioneira e principal influente do movimento feminista foi a escritora iraniana Bibi Khanum Astarabadi, que nos seus panfletos e ensaios denunciava uma sociedade patriarcal que declinava os direitos fundamentais da mulher, afirmando que todos os problemas da mulher e do Irão em geral eram causados por homens (Moghissi, 1999: 128). Os primeiros episódios do envolvimento das mulheres na política no fim do século XIX remontam à oposição à Concessão de Reuter<sup>2</sup> em 1872 e ao Protesto do Tabaco<sup>3</sup> em 1891. O Protesto do Tabaco foi a primeira organização política organizada feita por mercadores, intelectuais, e os *ulama* (clero) contra a dinastia Qajar e a dominação estrangeira na economia iraniana. Sendo o primeiro de uma série de episódios que culminaria na Revolução Constitucional (Mahdi, 2004: 427). E foi neste contexto que o primeiro movimento feminista significativo surgiu no Irão.

Mahdi (2004) divide os principais movimentos feministas no Irão em quatro momentos: 1) A Revolução Constitucional; 2) O Período do Reza Shah (e a implementação do Feminismo de Estado) (1925-1947); 3) O período de Mohammad Reza Shah (1942-1978); o Período da Revolução (1979-1981); e por fim, acrescentamos um quinto momento, Pós-Revolução e surgimento do Feminismo Islâmico.

#### 1.2.2.1. O período da Revolução Constitucional

Durante a Revolução Constitucional, as mulheres organizaram manifestações, participaram em lutas, boicotaram a importação de produtos, entre outros atos de revolta, em que lutavam a favor da revolução em conjunto com os homens. Neste contexto de luta nacional, as mulheres (educadas, mais próximas dos constitucionalistas) apercebem-se do seu potencial para atividades políticas organizadas para assim lutarem pelos seus direitos (Kian-Thiébaud, cit. in Rial, 2008: 146). Neste contexto, as pioneiras feministas criam

---

<sup>2</sup> A concessão de Reuter foi um contrato assinado entre o homem de negócios Baron Julius de Reuter e o Qajar (rei da Pérsia, antigo Irão) Nasir al-Din Shah em que este conferia a Reuter controlo sobre as estradas, extração de recursos, fábricas, etc na antiga Pérsia durante cinco anos em troca de 60% da receita líquida.

<sup>3</sup> O Protesto do Tabaco refere-se à revolta contra a concessão do tabaco à Grã-Bretanha.

sociedades secretas para discutir a sua situação, compartilhando os seus problemas e experiências. Duas das mais importantes foram a “The Women’s Freedom Society” e “The Society of Masked Women”. Foram também publicados artigos em jornais que advogavam os direitos das mulheres como *Sur-e Esraafil*, *Habl al-Matin*, *Mosaavaat*, *Iran-e Nu*. (Mahdi, 2004: 428).

A demanda pelos direitos políticos das mulheres no Parlamento não tiveram sucesso, pois poucos eram os deputados que as apoiavam, sendo que este era maioritariamente constituído por membros do clero, e estes afirmavam que outorgar estes direitos às mulheres ia contra o Islão (Kian-Thiébaud, cit. in Rial, 2008: 148). Religiosos como Shaykhi Fazlullah Nuri e Seyyeel Ali Shushtari advogavam que o acesso das mulheres à educação não ia de acordo à condição natural da mulher e ia contra os princípios religiosos (Mahdi, 2004: 428).

No seguimento de tentativas fracassadas para serem ouvidas no Parlamento e terem apoio do Estado, houve muitas desistências e dissolução de muitas organizações. Mas as poucas mulheres que continuaram na demanda e deram avanço ao movimento começaram a agir e criaram, com sucesso, escolas para meninas em várias zonas do Irão. Só em Teerão, foram criadas 63 escolas e 9 sociedades de mulheres (*ibidem*: 429).

Durante vinte anos, de 1910 a 1932, houve o estabelecimento de muitas organizações e publicações mensais em revistas que lidavam com a condição da mulher. Só em 1930 havia 14 revistas discutindo os direitos das mulheres, a educação e a questão do véu, que foi muito debatida, havendo mulheres que defendiam o seu uso e outras que eram contra. Durante este período as intelectuais advogaram principalmente a educação para raparigas, a liberdade da mulher e a abolição da poligamia. As mulheres mais influentes deste período foram Mariam Amid Mozayyen ol-Saltaneh, Mah Sultan Khaanom, Sediqeh Daulatabadi, Khaanum Azmodeh, Rushanak, Nudoost, Shahnaz Azad, Muhtaram Eskandari, Shams ol-Muluk Javahir Kalam, Huma Mahmoudi Afaaq Parsa, e Zandokht Shirazi (*ibidem*).

#### **1.2.2.2. O Período Reza Shah e a implementação do Feminismo de Estado (1925-1947)**

Na década de 1920, surgiram diversos movimentos separatistas no país e deu-se o declínio do império Qajar. Através de um golpe de estado, o general Reza Khan derrubou

o último sultão e tornou-se primeiro-ministro em 1923. Dois anos depois, o Reza coroou-se xá, instalou uma monarquia e mudou o nome para Reza Shah Pahlavi. A era Pahlavi iniciou-se com uma política supostamente moderna, pró-ocidente e laica, substituindo a *Sharia* por um sistema civil, mas revelou-se uma ditadura que durou mais de 50 anos e atravessou duas gerações de líderes. (Pessuto, 2011: 30). Com a chegada do Reza Shah, o movimento feminista começou a sofrer retrocessos. Reza Shah não tolerava qualquer movimento independente organizado, e apesar de ter garantido alguns direitos às mulheres, forçou o encerramento de todas as organizações e, em 1932, banuiu a última existente, “The Patriotic Women’s League of Iran” (Mahdi, 2004: 430). Nesta época, o governo alterou a lei do casamento e divórcio, dando à mulher o direito a pedir o divórcio em certas condições, tal como houve um investimento na educação das mulheres com Reza Shah a reconhecer o contributo da mulher na esfera pública. Com isto, fomentou a criação de organizações do estado, como “The Ladies Center” encabeçado pela sua filha, Ashraf Pahvali. Defensor fervoroso da modernidade do Ocidente, mas anti-democrático, Reza Shah forçou, em 1936, as mulheres a deixarem de usar o véu, decreto que provocou efeitos negativos no movimento e despoletou a ira de membros religiosos e algumas mulheres, resultando na execução de quem se opunha (Moghissi, cit. in Spahic-Siljak, 2012: 72). Consequentemente, uma parte significativa da população urbana, que começava a enviar as suas filhas à escola, e que era religiosa e as enviava com véu, a partir do momento em que o véu foi proibido, passaram a recusar-se em enviar as filhas à escola (Kian-Thiébaud, cit. in Rial, 2008: 147). Durante este período, apesar de haver um progresso nos direitos das mulheres, estes só favoreciam as mulheres urbanas e instruídas e sob o controlo do Estado, sob um regime ditatorial, tal como viria a ser seguido pelo governo de Mohammad Reza Shah.

#### **1.2.2.3. O período de Mohammad Reza Shah (1942-1978)**

Durante a Segunda Guerra Mundial, o Reino Unido e a União Soviética obrigaram o Reza Shah a abdicar do cargo e a eleger o seu filho Mohammad Reza Pahlavi. Este contexto foi favorável ao ressurgimento de organizações independentes de mulheres, como “The Organization of Iranian Women”, “Women’s Party” e “Women’s League”, mas também organizações ligadas a movimentos políticos como “Women’s Democratic Organization” e “Women’s Progressive Movement of Society of Iranian Socialists”. A agenda destas mulheres passava essencialmente pela liberdade, educação, abolição da

poligamia e recebiam apoio entusiástico por parte de figuras masculinas (Mahdi, 2004: 31). No entanto, este período continuava a ser marcado por organizações ligadas ao governo. Como a “Women’s Organization of Iran”, uma organização oficial e governamental, criada pela princesa Ashraf, e que tinha 300 filiais em diferentes cidades do Irão, mas que realizava apenas atividades governamentais. Ainda assim, a organização conseguia fazer com que fossem apresentados projetos de lei ao Parlamento e propunha algumas medidas a fim de melhorar o estatuto legal das iranianas, mas como anteriormente, só favoreciam as mulheres urbanas (Kian-Thiébaud, cit. in Rial 2008: 148). Destacam-se neste período as senadoras e deputadas Mehrangiz Daulatshahi, Safeyeh Firouz e Mehranguiz Manouchehrian, que mesmo sendo “feministas de Estado”, tiveram um papel preponderante na constituição e na aprovação da legislação de 1967, conseguindo uma melhora significativa em termos do estatuto legal das iranianas durante o governo do xá (Mahdi, 2004: 431). Como resultado da expansão da Revolução Branca, a mulher ganhou direito ao voto em 1963, o xá conferiu o direito à mulher de trabalhar em algumas profissões como a magistratura ou no exército. Em 1975, e sendo este um resultado da luta da “Women’s Organization of Iran”, foi criada a “Family Protection Law”, uma expansão dos direitos concedidos pela “Family Protection Act” criada em 1967. A “Family Protection Law” aboliu o direito do homem ao *talaa* (repúdio), e restringiu o seu direito à poligamia (Mir-Hosseini, 2006: 635). A mulher passou ainda a ter direitos iguais no casamento e divórcio, direitos de custódia, foram minimizadas as sanções contra o aborto e o mínimo de idade de casar para as raparigas passou para os 18 anos. Foi ainda eleita pela primeira vez uma mulher para Ministra da Educação (Mahdi, 2004: 432-433).

Apesar destas mudanças consideráveis nos direitos das mulheres, Kien-Thiébaud (2008) considera que essas medidas não causaram grande entusiasmo no panorama feminista geral:

Nesse momento havia uma desfasagem social: a maioria da população iraniana era rural, a maioria das mulheres era analfabeta, a maioria delas habitava no meio rural, tínhamos um atraso em termos de controlo do corpo, o número de filhos por mulher era bastante elevado, uma média de sete crianças. Ainda assim, as mulheres obtiveram direitos, mas quem os utilizou foram as do meio urbano, de classes superiores. A maioria delas não os utilizou e nem sequer sabia que tinha esses direitos. O que quero dizer é que as identidades sociais femininas não existiam realmente nessa

época, mesmo entre as que se beneficiaram dessas mudanças de lei. Não havia reivindicações específicas para as mulheres, o que explica em parte por que elas aderiram ao movimento islamita no momento da Revolução no Irão, em 1979. (Kien-Thiébaud, cit. in Rial, 2008: 149)

Dados revelam que estes direitos resumiam-se a uma pequeníssima porção das mulheres iranianas. Nos últimos 20 anos do regime de Mohammad Reza Pahlavi, o número de mulheres em posições administrativas nunca passou dos 2,8%, tal como oposições a decisões políticas não eram toleradas e as oportunidades eram, como já vimos, limitadas. E embora já no fim da era de Pahlavi (1978) houvesse 333 mulheres nos conselhos locais e 24 em duas casas do parlamento, havia 323 mulheres presas políticas, tal como nos últimos sete anos do seu governo, foram inúmeras as mulheres que perderam as vidas a lutar contra as forças militares por ousarem criar organizações feministas independentes e se insurgirem contra o governo (Mahdi, 2004: 433).

#### **1.2.2.4. Período da Revolução (1979-1981)**

As políticas de Mohammad Reza Pahlavi tornaram os iranianos cada vez mais descontentes. Muitos eram aqueles que estavam contra a modernização ocidentalizada e presença imperialista que Pahlavi impunha aos iranianos, inclusive muitas mulheres. Começou assim um movimento de oposição, impulsionado por Ruhollah Khomeini, que estava exilado há 15 anos no Iraque por se opor ao governo de Pahlavi. Na década de 50, Khomeini tinha recebido o título de Aitolá, o mais importante cargo da hierarquia do clero xiita. O movimento foi surgindo aos poucos até eclodir com manifestações nas ruas. O Xá fugiu do país deixando o governo sob a responsabilidade do primeiro-ministro Shapour Bakhtiar. Quando voltou do exílio, após a fuga de Pahlavi, Khomeini, que contava com o apoio de religiosos, liberais e comunistas, formou comités revolucionários em todo o Irão, intensificando as manifestações (Pessuto, 2011: 62). O grande marco desta revolução foi o envolvimento das mulheres e a relevância delas nesta luta. O véu tornou-se o símbolo de rebeldia da época. Como este tinha sido proibido por Pahlavi, as mulheres usavam-no nas manifestações, representando a sociedade e valores islâmicos. Durante os anos 1978 e 1979, muitas organizações de mulheres foram abolidas, mas muitas outras surgiram ou reemergiram. Entre elas estão a “National Union of Women”,

“Committee for Solidarity of Women”, “Organization of Iranian Women”, “Women’s Populace of Iran”, “Women’s Branch of National Democratic Front”, “Association of Women Lawyers”, “Women’s Society of Islamic Revolution”, e “Muslim Women’s Movement”. Estas duas últimas, associadas a outras pequenas associações eram afiliadas com o “Islamic Republic Party”, representando as mulheres muçulmanas que eram leais à Revolução Islâmica (Mahdi, 2004: 434). Pela primeira vez, o movimento das mulheres contou não só com a participação de mulheres laicas, tal como religiosas. Por um lado, as mulheres seculares participaram por oposição à ditadura de Pahlavi, por outro, as mulheres religiosas que apoiavam a implementação da *Sharia*. A maioria das mulheres, que não eram devotas a nenhuma ideologia ou orientação política uniram-se ao movimento contra Pahlavi na esperança de ver o país livre da ditadura, da dominação estrangeira e alienação cultural adotada pelo regime de Pahlavi (Mahdi, 2004: 437). Com a ruína do regime de Pahlavi, Khomeini declarou ilegal o governo de Bakhtiar e elegeu um novo primeiro-ministro. Após acabar com a monarquia, ele decretou a República Islâmica do Irão, um governo regido pelo direito islâmico, a *Sharia*. E declarou-se Líder Supremo do Irão, a maior autoridade política e religiosa do Irão, cargo que prevalece até aos dias de hoje, agora ocupado por Ali Khamenei.

#### **1.2.2.5. Pós-Revolução e o Surgimento do Feminismo Islâmico**

O que se constata após a Revolução é que volta a instaurar-se um regime ditatorial. Desta vez regido pelos valores islâmicos e anti ocidente. As mulheres, que haviam apoiado a Revolução, acabam por ser as que mais sofrem com a *Sharia*. Khomeini aboliu a “Family Protection Law” e decretou um *dress code* para as mulheres, obrigando o uso do véu. Foi criado inclusive um grupo vigilante feminino para manter os códigos da aparência feminina em público. Nas universidades, homens e mulheres foram separados por turmas; as mulheres foram impedidas de estudar mais de 60 áreas de estudos, entre eles direito, engenharia e agricultura; foram impedidas de exercer profissões na área judicial ou música. Foram proibidas de participar em desportos e de ver desportos praticados por homens. A nova lei permitiu aos homens o total direito ao divórcio sem justificação, as leis de custódia também foram alteradas de forma a favorecer os homens: as mulheres só podiam manter os seus filhos rapazes até aos dois anos e raparigas até aos sete, a partir destas idades, os pais têm o direito à custódia completa. (Mahdi, 2004: 434).

Mais uma vez surgiram movimentos de mulheres contra as restrições impostas. Inúmeras manifestações e protestos levaram mulheres à rua contra a obrigatoriedade do uso do véu e da abolição da “Family Protection Law”.

Após a Revolução, as organizações de mulheres exigiam salários iguais, o direito à escolha da sua própria indumentária, o regresso das medidas da “Family Protection Act” e o direito a exercer as profissões que antes tinham. O regime opôs-se a estas demandas e desenvolveram contra-estratégias para acabar com o movimento de mulheres e neutralizar a sua luta. Acabaram com as organizações, segregaram mulheres nos espaços públicos (perto de 24 mil mulheres perderam os seus trabalhos). Houve a legalização da poligamia, a submissão da mulher à autoridade masculina e controlo do homem nas atividades da mulher fora de casa (*ibidem*: 435)

As mulheres laicas foram as que mais sofreram com estas restrições, perdendo os seus empregos, que eram oferecidos a mulheres religiosas que obedecessem ao código de vestuário; sendo presas por se oporem, e muitas foram forçadas a emigrar por não se ajustarem ao novo regime (*ibidem*).

A grande diferença é que até então, os diferentes movimentos feministas eram sobretudo protagonizados por mulheres laicas e de classes altas e após a Revolução o que se assiste são mulheres islamitas, as mesmas que haviam apoiado a Revolução, que começam a compreender a sua situação e a perceber que o que está a acontecer é prejudicial a todas as mulheres:

We know that secular women do not share our beliefs. But we have no problem with this as we all work to improve the status of women. We [Islamic activists] no longer think of ourselves as the only heirs of the Islamic revolution ... We are aware that our factionalism resulted in the exclusion of many capable women during the early years of the Revolution and that this exclusion was to the detriment of all women. We now wish to correct our wrongs. (Mahhoubbeh Abbasqolizadeh, cit. in Kian, 2010: 7-8)

Assim, após a revolução, e principalmente, após a guerra no Iraque (que se iniciou após a revolução e durou oito anos) estas mulheres percebem que a situação da mulher se detiora cada vez mais, sendo, portanto, necessárias novas reivindicações e assim



começam a questionar, gradualmente, a leitura masculina que há do Islão e como esta é aplicada nas suas vidas (Kien-Thiébaud, cit. in Rial, 2008: 151).

Com o fim da guerra no Iraque e a morte de Khoemeini em 1989, novas alianças emergiram para mudar o estatuto da mulher. Ali Khamenei foi escolhido para novo Líder Supremo do Irão e Akbar Hashemi Rafsanjani foi eleito presidente. No seu mandato, houve algumas melhorias para as mulheres, como algumas alterações no seu estatuto perante a lei e poderem participar em competições internacionais de desporto. O número de raparigas nas escolas e universidades subiu e foi Rafsanjani quem implementou o plano de família que reduziu consideravelmente o número de filhos por mulher no Irão. O caso rural é o mais impressionante, em que apenas numa geração, o número de filhos desceu de 8.1 para 2.1 (Esfandiari, 2010:3).

Após a eleição de Mohammad Khatemi, que muitas mulheres e jovens tinham apoiado, verificou-se que muitas promessas não tinham sido cumpridas (Madhi, 2004: 440).

All groups of women, Islamicist or secular, skilled or unskilled, educated or uneducated, and old or young have begun to show a higher level of awareness to their conditions and to demand more control over the processes of their daily living, their relations with their parents, husbands, children, and men outside of their kin. This awareness, and its subsequent activism, are aimed at ameliorating women's social conditions, denouncing violence against women, resisting repressive policies of the state, and opposing discriminatory laws affecting women's lives. (Rouleau cit. in Madhi, 2004: 442)

Além de todo o tipo de mulheres que agora demanda pelos seus direitos, as estratégias das mulheres ativistas pós-Khomeini envolvem negociações e resistência, ao contrário do que acontecia com as organizações antes da revolução, agindo agora gradualmente, e arranjando estratégias subtis para lutar pelos seus direitos.

#### 1.2.2.6. O Feminismo Islâmico

E assim surge, por volta de 1990, um novo tipo de feminismo, o "feminismo islâmico", sendo considerado um termo controverso. O feminismo islâmico surgiu em partes do Médio Oriente onde o Islamismo tem grande evidência, como no Egito e no Irão. O discurso islamita no Irão, com a implementação da República Islâmica, consiste na reapropriação da religião ao serviço da nação. Este discurso é feito com base num grande conservadorismo de género, advogando o retorno da mulher ao "puro" e a uma vida doméstica longe da esfera pública (Badran, 2009: 303). Esta condição levou a que mulheres formulassem um discurso a partir das suas experiências e perspetiva. O feminismo islâmico parte assim do discurso conservador do Islamismo e pretende defender que o Estado faz um discurso distorcido do Islão. O feminismo islâmico é considerado um feminismo radical em relação ao secular, visto querer interferir nestas duas esferas, insistindo numa total igualdade de género. As principais práticas feministas estavam até então incluídas num discurso de feminismo secular. O feminismo secular reconhecia o Estado como devendo ser secular e as feministas reivindicavam os seus direitos na vida pública com base neste argumento de que não se deveria misturar a religião com a vida pública (Badran: 2009: 226). Assim sendo, estas feministas só atuavam na vida pública e ignoravam a esfera privada, local de desigualdade de género, que continuava patriarcal e marcada pelo Islão.

O feminismo islâmico surge como uma consciência feminista que se baseia na reinterpretação dos textos sagrados islâmicos. Tanto mulheres religiosas como feministas começaram a reinterpretar o Alcorão e outros textos sagrados consoante as suas experiências enquanto mulheres numa sociedade patriarcal, adaptando metodologias de interpretação para mostrar que o Islão não é uma religião opressora das mulheres, mas sim a sociedade é que corrompeu os textos sagrados de forma a servir os seus interesses e oprimir a mulher.

Surge no Irão, em 1992, a publicação da revista radical *Zanan*, por Shahla Sherkat, que virá a ser um marco do feminismo islâmico. No número inaugural da revista, Sherkat escreve: “We believe that the key to the solution of women’s problems lies in four realms: religion, culture, law, and education. If the way is paved in these four principal domains then we can be hopeful of women’s development and society’s advancement” (Sherkat, 1992, cit. in Moghadae, 2002: 1143-44).

O principal argumento das feministas islâmicas na *Zanan* centrava-se no papel ativo que a mulher teve durante a Revolução Islâmica, demonstrando como estas são capazes de ser líderes e ativas na vida política (Kian, 2010: 12). E reinterpretando os textos e leis islâmicas, as feministas islâmicas confirmam a legitimidade da autoridade feminina nas instituições políticas e religiosas. Obstáculos ao exercício de funções religiosas por mulheres eram também discutidas da *Zanan*: “In the central Islamic texts, nothing demonstrates or justifies Islam’s ban on women from delivering religious edicts or from becoming objects of imitation. In the secondary sources, however, a number of such indications exist.” (Mina Yadegar-Azadi, 1992, cit. in Kian, 2010: 12).

Surgem outras revistas como *Farzaneh* e *Zan*, onde se criticavam as leis discriminatórias de gênero e se pediam mudanças no código penal e civil, legislação laboral e protestos contra o *status* inferior da mulher (Kian, 2010: 10). A revista *Payam - e Hajar*, publicada por Azam Taleqari, foi a primeira no Irão, após a Revolução, a rejeitar a poligamia e a propor uma nova interpretação dos textos sagrados (*ibidem*: 11).

O feminismo islâmico surge também como uma articulação do feminismo religioso com o secular. No seguimento deste discurso que articula os direitos da mulher com o Islão, feministas seculares começaram a abraçar o feminismo islâmico, como é o caso de Fatima Mernissi, socióloga marroquina, que se reconhecia como feminista secular (Badran: 2009: 314) e, no entanto, publicou duas das maiores obras que une o feminismo com o Islão e onde aplica as metodologias do feminismo islâmico.

Badran (2009: 219) argumenta que este tipo de feminismo é possível devido a vários fatores. Primeiro, que as mulheres islamitas, tendo cada vez mais acesso à educação, começaram a ter um maior conhecimento acerca da religião e da sua condição, começando a fazer leituras progressistas dos textos islâmicos, tendo noção do conceito de "gênero"; aliando o termo "islâmico" a "feminismo" este consegue chegar a vários tipos de mulheres, de todas as classes. Por outro lado, através da globalização e diásporas muçulmanas, há mulheres muçulmanas que querem abraçar o feminismo mas que praticam o Islão, ou seja, através do feminismo islâmico podem tomar consciência dos direitos da mulher e ainda assim praticar a sua religião. E por fim, a revolução tecnológica que produz um feminismo descentralizado. Appadurai (2004: 52-53) refere-se a estes fluxos culturais globais como *tecnopaisagem* e *mediapaisagem*. Este feminismo islâmico descentralizado e conectado à volta do mundo é possível devido a *tecnopaisagem*, que se refere a esta configuração global fluída da tecnologia, que transpõe a grande velocidade

diversos tipos de fronteiras antes impenetráveis; e *mediapaisagem*, que resulta desta tecnologia e que se refere à capacidade da distribuição eletrônica de produzir e disseminar informação a um nível global. Assim, este feminismo descentralizado e aliado à tecnologia conecta mulheres tanto dentro das sociedades predominantemente muçulmanas como para fora dessas comunidades e suas diásporas.

#### **1.2.2.7. Era Khatami até à atualidade**

Foi com as presidências de Rafsanjani (1989-1997) e Khatami (1997-2005) que surgiu o feminismo islâmico e algumas melhorias se observaram no estatuto da mulher. Ao longo da presidência de Khatami, este destacou algumas mulheres para cargos importantes. Como por exemplo Masoumeh Ebtekar para vice-presidente do ambiente e Zahra Rahnavard, que se tornou a primeira mulher chanceler de uma universidade iraniana. Em 2004, 13 mulheres foram eleitas para o parlamento, o maior número desde a revolução. Sob a pressão das mulheres, Khatami também reintroduziu algumas partes da “Family Protection Law” que havia sido suspensa. Em 1994, o parlamento aprovou uma lei que dava uma compensação monetária à mulher quando o homem iniciasse o processo de divórcio, e em 2002, foi aumentada a idade mínima de casamento para as meninas de 9 para 13 anos. A presidência de Khatami também viu o surgimento de organizações não-governamentais (Esfandiari, 2010:3). Kian-Thiébaud (2008) refere a importância destas ONGs:

O movimento feminista, ou melhor, os movimentos feministas (é preciso falar no plural) trabalham a partir de 1995 no quadro das ONGs. As ONGs no Irã são levadas a trabalhar com as mulheres e pelas mulheres, e se proliferam – ONGs de mulheres feministas laicas e também ONGs de mulheres islâmicas. O que é interessante de constatar é que essa “onguização” do movimento feminista tem como consequência uma aproximação de jovens: muitas estudantes tornaram-se feministas graças a essas Organizações Não-Governamentais. A primeira ONG ecologista foi criada por mulheres e, dentro do quadro de limites impostos, é eficaz. Ela mobiliza estudantes para se manifestarem por uma diminuição de carros nas ruas, contra a poluição, etc. Mas há também ONGs que trabalham pelas mulheres, que ajudam as mulheres pobres, por exemplo, lhes fornecendo

microcréditos, etc. Há outras ONGs que ajudam aquelas com dificuldades de ordem legal. Há outras ONGs que tentam mudar as leis islâmicas existentes, mas através de uma mobilização de mulheres. Então há muitas ONGs desse tipo, que começaram um trabalho e, sobretudo, começaram a ir ao encontro das mulheres. (Kian-Thiébaud, cit. in Rial, 2008: 152-153)

Com a chegada de Mahmoud Ahmadinejad ao poder em 2005, as feministas islâmicas perderam o seu maior meio de propagação, a revista *Zanan*, que seria banida em 2006. Durante o seu último ano de mandato, o governo acabou com o planeamento familiar, um dos mais eficazes programas de planeamento familiar do mundo, e, encorajado pelo Ministro da Educação, muitas universidades decidiram banir as mulheres de muitos campos de estudo. No entanto, o governo não chegou a implementar este plano (cf. Esfandiari, 2010: 4). Contra estas medidas discriminatórias, e levadas a cabo pelas ONGs, surgiu a campanha “One Million Signatures Campaign for Equality”. Este movimento, criado em 2006, pretendeu chegar ao um milhão de assinaturas a demandar direitos iguais para as mulheres tanto na esfera pública como privada. Sob o regime de Ahmadinejad, muitas mulheres foram presas e sentenciadas. O governo tentou acabar com a campanha mas sem sucesso (Esfandiari, 2010: 8).

Hassan Rouhani chega ao poder em 2013 (até à atualidade) e com ele a questão da mulher tem sido conturbada, ora com melhorias ora com retrocessos.

#### **1.4. Metodologia do feminismo islâmico**

As metodologias básicas do feminismo islâmico baseiam-se nas metodologias islâmicas clássicas do *ijtihād* e do *tafsir*, que se referem a interpretação das escrituras do Islão, em articulação com ferramentas da linguística, história, literatura, sociologia, antropologia, entre outros campos. Através destas metodologias, as feministas islâmicas procuram fazer as suas próprias leituras destes textos, com base na igualdade de género, argumentando que a clássica e dominante interpretação destes textos é feita por homens e com base nos seus interesses, tendo uma grande influência nas sociedades.

O feminismo islâmico argumenta que o Alcorão afirma o princípio de igualdade de todos os seres humanos e que a prática da igualdade entre homens e mulheres foi impedida

e subvertida pela ideologia patriarcal e suas práticas (Badran: 2009: 247). A *Sharia* consolidou estas diferenças, tal como a jurisprudência islâmica (*Fiqh*). Os dizeres do profeta Muhammed (*Ahadith*) também têm sido usados fora do contexto, com consequências nocivas para as mulheres. A prioridade do feminismo islâmico passa então por reinterpretar estas fontes.

Para Mernissi (1987: 15) os muçulmanos sofrem do “mal du présent” ao estilo do “mal du siècle” do Romantismo europeu, referindo que os muçulmanos têm uma dificuldade em viver o presente e têm um desejo de regressar ao passado, acreditando que no passado é que estão os valores e a moral. Há na cultura muçulmana um culto ao passado e à tradição e, segundo al-Jabiri (cit. in Mernissi, 1987: 20) este mórbido olhar sobre o passado impede os muçulmanos de o entenderem em relação ao presente, e que isto os impede de interpretar o Islão de uma forma progressista. Al-Jabiri advoga que é necessário um distanciamento dos textos de forma a descodificá-los e a dar-lhes significado, dizendo que “we project our problems onto ancestral text, and that projection impedes our understanding it” (*ibidem*).

A proposta do feminismo islâmico procura assim: 1) visitar o Alcorão e corrigir falsas histórias em circulação que clamam a superioridade do homem; 2) citar versos que, inequivocamente, enunciam a igualdade do homem e da mulher; 3) desconstruir versos que atentam nas diferenças biológicas do homem e da mulher e que são frequentemente usados para justificar a dominação masculina.

#### **1.4.1. *Ijtahd***

A principal ferramenta analítica que o feminismo islâmico usa é do *Ijtahd*, que designa a interpretação dos textos sagrados islâmicos (Alcorão e Suna)<sup>4</sup> e dessa interpretação deduzir o direito islâmico (*Sharia*), ou seja, como a sociedade deve funcionar segundo estes escritos. O pioneiro desta metodologia foi Muhammad ‘Abduh, um teórico religioso, no fim do século XIX e início do século XX, com intenção de facilitar a intersecção da modernidade com o Islão (Badran, 2009: 222). Sob a perspectiva de género, a interpretação do Alcorão foi realizada pela primeira vez por uma libanesa em 1928, Nazira Zain al-Din (Mojab, 2001, cit. in Lima, 2013).

---

<sup>4</sup> O Alcorão é o livro sagrado do Islão. A Suna é a segunda fonte da lei islâmica a seguir ao Alcorão, dizendo respeito às ações, dizeres e aprovações do profeta Muhammad.

### 1.4.2. *Tafsir*

*Tafsir* é o termo árabe para a exegese do Alcorão. O feminismo islâmico pretende usar o *tafsir* para comentar e analisar o Alcorão sob o seu ponto de vista, conhecimento e observação.

O feminismo islâmico articula a ideia de que o Alcorão é baseado na ideia da igualdade de todos os seres humanos, independentemente da raça, sexo e etnia, e que a divisão hierárquica e biológica das funções na família e sociedade, justificando desigualdades, não tem a sua origem no Alcorão, mas é sim um produto cultural e social (Badran: 2009: 331). Badran (*ibidem*) refere que o Alcorão cita as diferenças biológicas do homem e da mulher no domínio da procriação, mas nunca referindo que o facto de a mulher dar à luz a torna submissa ou com menos capacidades que o homem. Surge aqui o conceito de *tawwazun* (balanceamento, equilíbrio) em que num casal deve haver a divisão mútua de tarefas. Badran (*ibidem*) refere que o Alcorão não atribui uma valorização hierárquica aos papéis de género, que tornem a mulher inferior, mas que afirma a noção de mutualidade de uma relação conjugal, sendo que o homem e a mulher, como casal, devem ser protetores um do outro e ajudarem-se mutuamente.

Sendo uma construção cultural e social esta ideia, o feminismo islâmico surge com a necessidade de rearticular os princípios do Alcorão, conferindo uma completa igualdade de género tanto na vida privada como pública. Neste seguimento, há uma aplicação destas reinterpretações também com os *ahadith* e *fiqh*.

### 1.4.3. *Hadith*

O *Hadith* surgiu após a morte de Muhammad. Na sequência de vários conflitos, e para se protegerem contra o terror político e a violência, os muçulmanos começaram a fazer uma coleção dos ditos do profeta, resolvendo questões como “o que disse o profeta acerca da guerra civil e como devemos agir perante isso?” E assim o *Hadith* surgiu como uma arma política (Mernissi, 1987: 34). O *Hadith* é toda a informação atribuída ao profeta, sendo um corpo de leis, lendas e histórias sobre a sua vida (consagrada no *Suna*) e os dizeres nos quais ele justificou as suas escolhas e ofereceu conselhos e que é usado pelos muçulmanos para justificar as suas ações. Ora, só o fato destes *ahadith* (plural de *hadith*) passarem de geração em geração principalmente através da oralidade, já revela o quão

distorcidas poderão ser as suas palavras, mesmo havendo a prática do *isnad* (transmissão em cadeia que deveria ir de encontro ao mais fiel do original). Principalmente se esta transmissão em cadeia foi sempre feita por homens. Uma das maiores razões para o *Hadith* falso são os diferentes ramos que o Islão tomou (sunitas e xiitas) e como cada um destes ramos fabrica o *Hadith* à sua maneira e acreditam em histórias diferentes (Abu Zahra, cit. in Mernissi, 1987: 36). O feminismo islâmico refere que a interpretação geral do *Hadith* atribui uma posição misógina ao profeta, e propõe uma releitura a estes provando que é possível interpretá-los sem esses posicionamentos. Fatima Mernissi, socióloga marroquina, faz uma extensa interpretação do *Hadith* no seu livro *The Veil and The Male Elite: A Feminist Interpretation of Women's Rights in Islam* (1987).

#### **1.4.4. *Fiqh***

O *Fiqh* refere-se à jurisprudência islâmica, que é marcadamente patriarcal e opressora das mulheres, conferindo-lhes poucos direitos. O Alcorão e a Suna são as fontes básicas do *Fiqh*, ou seja, a jurisprudência islâmica é feita consoante estas fontes tradicionais religiosas.

A antropóloga iraniana Ziba Mir-Hosseini analisa o *Fiqh* como sendo fruto da elaboração dos homens:

In Muslim belief, sharia—revealed law, literally “the way”—is the totality of God’s will as revealed to the Prophet Muhammad. *Fiqh*—the science of jurisprudence, literally “understanding”—is the process of human endeavor to discern and extract legal rules from the sacred sources of Islam— that is, the Koran and the Sunna (the practice of the Prophet, as contained in *hadith*, Traditions). In other words, while the sharia is sacred, universal, and eternal, *fiqh* is human and—like any other system of jurisprudence— subject to change. *Fiqh* is often mistakenly equated with sharia, both in popular Muslim discourses and by politicians and academic and legal specialists, and often with ideological intent; that is, what Islamists and others assert to be a sharia mandate (hence divine and infallible) is the result of *fiqh*, juristic speculation and extrapolation (hence human and fallible). *Fiqh* texts, which are patriarchal in both spirit and form, are frequently invoked as God’s law, as a means to silence and



frustrate Muslims' search for legal justice and equality, which are intrinsic to this-worldly justice. (Mir-Hosseini, 2006: 632)

Al-Hibri (1997: 5-6) refere que para a mulher examinar a jurisprudência islâmica, deve ter conhecimento e familiarizada com a lógica do *usul al-fiqh* (jurisprudência islâmica e os seus princípios básicos). Requerimento que esta afirma ser difícil de satisfazer porque durante séculos o patriarcado não permitiu o acesso da mulher à área da jurisprudência. Ainda assim, com um maior acesso à educação e consciência da sua religião e condição, como Badran apontou, este obstáculo tem vindo a ser ultrapassado por feministas islâmicas. A antropologista iraniana Ziba Mir-Hosseini é exemplo disso, sendo especializada na lei islâmica. Shirin Ebadi é o exemplo mais notável. Advogada, juíza e ativista dos direitos humanos, fundadora do “Defenders of Human Rights Center in Iran”, Ebadi foi a primeira mulher a ser presidente do tribunal de Teerão e ganhou em 2003 o Prémio Nobel da Paz, sendo a primeira pessoa iraniana a receber tal reconhecimento. Ebadi atua sob os parâmetros do feminismo islâmico e luta principalmente pelos direitos das mulheres, crianças e refugiados:

In undemocratic countries such as Iran and Saudi Arabia, the authorities justify their human rights violations by resorting to Islam and by framing their actions as religiously sanctioned. Thus, no one has the right to object to their actions and if one dares to do so, he/she would be accused of violating the religion and face severe punishment.

We are familiar with the workings of undemocratic regimes and how they abuse religion. It is up to us to show that other religions have gone through transformation by adjusting to social change. The question is then, what does Islam say about women's rights? In some Islamic countries, polygamy is allowed, whereas in Indonesia and Tunisia it is abolished. Islam has different interpretations, like any other religion. We must promote an interpretation of Islam that is in harmony with human rights and democracy. The undemocratic regimes take advantage of religion to promote their own undemocratic ideologies. I need to emphasize that I believe in secularism. The state needs to be separate from religion so that the political authorities would not take advantage of people's religious beliefs in promoting their own agenda. In 1979 Iranian

people voted for an Islamic regime but that does not mean that the regime, in guise of religion, can violate people's rights. Islam recognizes equal rights, and in many cases Iranian feminists, including myself, have drawn on Islam to promote human rights and democracy in Iran. But we still have a long way to go. (Shirin Ebadi em entrevista) <sup>5</sup>

Amina Wadud e o livro *Qua'ran and Women* (1999), Fatima Mernissi e o livro *The Veil and the Male Elite* (1991) e Asma Barlas com *Believing Women in Islam* (2002) são exemplos de feministas islâmicas que abraçaram o feminismo islâmico e usam esta metodologia e a aplicam nos seus livros, fazendo análises detalhadas sobre o Alcorão e Hadith.

---

<sup>5</sup> “Pioneer in Peace: An Interview with Nobel Prize Winner Shirin Ebadi”. Disponível em <http://muslima.globalfundforwomen.org/content/pioneer-peace#sthash.cHVWzxUI.dpuf>

## Capítulo 2. Um Cinema Mundial de mulheres?

*“Women’s cinema should always be seen as world cinema”*

(White, 2015: 4)

### 2.1. Cinema mundial, transnacional e feminista

O termo “cinema mundial” tem sido alvo de várias definições e interpretações ao longo do tempo, sendo um termo bastante ambíguo. O que consideramos ser cinema mundial? Quando nos deslocamos a superfícies comerciais onde se vendem filmes, geralmente vemos os filmes *mainstream*, principalmente de Hollywood, nas prateleiras principais, havendo uma outra parte para o cinema feito noutros países rotulados de “Cinema Mundial”. E é esta a tendência comum quando pensamos o cinema mundial, o cinema do “outro”, vendo o cinema não ocidental (e por cinema ocidental entendemos o cinema feito nos Estados Unidos e Europa) como “exótico”, “diferente”, ou seja, há uma tendência a ver o mundo a partir do ocidente. No entanto, este cinema do “outro” não tem sido visto de forma depreciativa, sendo até muitas vezes o cinema de Hollywood a ser criticado pela sua supremacia.

Hill (2000: xiv) refere o cinema mundial como uma teoria que não inclui o cinema americano, usando como argumento que desde o fim da I Guerra Mundial este foi sempre o cinema dominante. E, como resultado, o cinema mundial é visto como o oposto do cinema de Hollywood, tanto geograficamente, como esteticamente, sendo este caracterizado pela sua estética que recusa os padrões de Hollywood e pela sua diversidade cultural e ideológica.

Nagib (2006) recusa esta divisão entre cinema de Hollywood e mundial e argumenta que não deve haver confronto entre eles, considerando que todo o cinema deveria ser considerado cinema mundial, advogando que o cinema mundial é “circulação” (Nagib, 2006, cit. in White, 2010: 19). No entanto, é irrevogável que os padrões do cinema ocidental têm sido dominantes. Shoat e Stam (cit. in Dennison & Hwee Lim, 2006: 6) reconhecem e criticam esta visão binária, ou eurocêntrica, do mundo cinematográfico, considerando que este deve ser visto como um todo consoante as suas complexas relações entre termos como hibridismo, multiculturalismo e transnacionalidade.

Então como é que o cinema feito por mulheres se enquadra no cinema mundial? “Cinema de mulheres” é também ele um conceito difícil de definir. Butler (2002) afirma que:

Women’s cinema is a notoriously difficult concept to define. It suggests, without clarity, films that might be made by, addressed to, or concerned with women, or all three. It is neither a genre nor a movement in film history, it has no single lineage of its own, no national boundaries, no filmic or aesthetic specificity, but traverses and negotiates cinematic and cultural traditions and critical and political debate. (Butler, 2002: 1)

Butler (2002) recusa assim o cinema de mulheres como homogêneo ou uma categoria fechada. White argumenta que o cinema de mulheres deve ser sempre visto como cinema mundial e que ambos os termos “cinema de mulheres” e “cinema mundial” são termos singulares para fenómenos plurais (White, 2015: 169), ou seja, o cinema de mulheres, não tendo uma teoria unificadora que o defina, deve ser visto como mundial devido a poder assumir características tão diferenciadas.

Apesar de ainda serem uma minoria, o cinema feito por mulheres tem vindo a ter um maior reconhecimento mundial, sendo cada vez mais representativo, com filmes essencialmente de carácter feminista, que denunciam a opressão destas mulheres no seu contexto político, cultural e social. Esta globalização da circulação dos filmes de mulheres cineastas mudou a perceção e práticas do feminismo no cinema (*ibidem*: 6). Realizadoras como Moufida Tatli na Tunísia, as iranianas Samira e Hana Makhmalbaf, que tiveram os seus filmes projetados em Cannes e Veneza, ou a saudita Haifaa Al Mansour, que ganhou reconhecimento mundial com o primeiro filme realizado por uma mulher em 2013 na Arábia Saudita são exemplos disso.

White (*ibidem*: 6) argumenta que o cinema mundial se apresenta como uma categoria que preserva o filme artístico e a identidade nacional. Benedict Anderson (1983, citado em Higson, 2006: 16) define a identidade nacional como uma “comunidade imaginada” onde o individuo tem o sentimento de pertença a um grupo, marcada pelas suas tradições e rituais. O conceito “nacional” tende a ser visto, nos termos de Benedict Anderson (*ibidem*: 16), como um espaço limitado e finito. Assim, o “cinema nacional” tem também ele tendência a ser descrito como um cinema que se foca em narrar os valores de uma nação, relacionando-se como uma certa ideologia da nação, desconsiderando

particularidades internas. Mas podemos perceber que nem sempre a ideologia representada corresponde às identidades dessa nação. O cinema nacional é maioritariamente feito por homens, logo passa uma identidade vista sob o seu ponto de vista. Um filme que se reja por valores fundamentalistas islâmicos vai assumir que a identidade nacional dessa comunidade é a soberania do homem. No entanto, se for realizado por uma mulher, esta poderá passar uma outra mensagem sobre a identidade das mulheres inseridas nessa comunidade. A preservação da identidade nacional a que White se refere passa por isto, por um cinema que representa a identidade da mulher no seu contexto social e político:

This subject of feminism is constructed not only in the content or formal codes of women's cinema, but also through its address to a spectator in whom divisions of race, class and sexuality (and implicitly national identity) as well as gender are subjectively inscribed, and rewritten, through social experience, including that of cinema-going. (White, 2015: 10)

A emergência de um cinema de mulheres põe em foco este cinema nacional que denuncia a situação destas mulheres no seu país de origem e coloca-as num foco transnacional.

Tal como o movimento do feminismo islâmico, que, segundo Badran (2010), não é um produto de um único país, tendo surgido em vários países e através das diásporas muçulmanas, ou como Lima (2013) refere, um movimento *desterritorializado*, também o cinema feito neste contexto deve ser visto através desta perspetiva. Appadurai (2004: 57) considera que a desterritorialização em geral é uma das forças fulcrais do mundo moderno, criando inclusive novos mercados para a produção de filmes. A desterritorialização está intimamente ligada ao conceito de transnacional. *Lato sensu*, o termo “transnacional” pode ser entendido como as forças globais que conectam as pessoas ou instituições através das nações (Ezra e Rowden, 2006: 1). A transnacionalidade no cinema refere-se a estas forças conectoras, resultado da globalização, que reforçam as intersecções do local com o global:

the concept of transnationalism enables us to better understand the changing ways in which the contemporary world is being imagined by an

increasing number of filmmakers across genres as a global system  
(*ibidem*:1)

Assim sendo, e com base nos filmes a analisar, percebemos que o cinema é transnacional na medida em que há uma troca de informação, dinheiro e pessoas para a realização deste, desde a nacionalidade dos realizadores/atores, aos locais de produção do filme, ao financiamento e à receção do mesmo, tal como estes realizadores ganham mais notoriedade dos festivais de cinema em todo o mundo. O filme *At 5 in the Afternoon*, é de uma realizadora iraniana, o título do filme é baseado num poema do escritor espanhol Federico García Lorca, é financiado por produtores iranianos e franceses e passa-se no Afeganistão.

Vemos também marcas desta transnacionalidade no cinema feito pelas diásporas e exilados, ao qual Hamid Naficy (2001) chama de “accented cinema”. Naficy cunhou o termo para designar o cinema feito por cineastas que se deslocam dos seus países de origem e que pertencem a diásporas ou que vivem em exílio forçado ou voluntário. Naficy (2006: 4) argumenta que o cinema feito por realizadores de nacionalidades diferentes são “com sotaque” porque, embora o seu cinema seja diferente consoante o *background* do realizador e o país onde se encontra, acaba por ter características similares que os une devido ao “deslocamento” dos realizadores. E este deslocamento não diz unicamente respeito ao movimento físico, o ir de um país para outro, mas sim o deslocamento emocional e psicológico pelo qual o realizador passa neste processo.

E como analisar filmes feitos por mulheres num contexto mundial?

A primeira ideia seria a de analisar filmes de mulheres com contornos feministas através da teoria feminista do cinema, no entanto, o que nos interessa é o contexto político e social onde as realizadoras e filmes se inserem. Shoat (2003: 52) refere que as teorias feministas do cinema, desde que surgiram por volta de 1970, suprimiram as diferenças históricas, económicas e sociais das mulheres, ignorando os seus contextos, centrando-se na mulher ocidental, focando-se essencialmente na mulher representada no cinema.

A teoria feminista do cinema foi desenvolvida principalmente nos Estados Unidos da América e Reino Unido, onde as teóricas feministas pretendiam denunciar a forma como as mulheres eram representadas no cinema. A teoria focava-se na crítica ao cinema *mainstream* e à proposta de uma alternativa a este cinema com um tipo de cinema alternativo, ou um “counter-cinema” (Hollinger, 2012: 7). As teóricas desenvolveram as

suas análises principalmente através de conceitos da psicanálise, semiótica e marxismo, sendo termos da psicanálise freudiana e lacaniana, como o complexo de Édipo, castração, fetichismo e *voyeurismo* muito difundidos (Butler, 2002: 4). Laura Mulvey, uma das principais teóricas na evolução da teoria feminista do cinema, e autora de um dos ensaios mais influentes, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), emprega a teoria psicanalítica para criticar o cinema machista de Hollywood, usando conceitos como “male gaze” para desconstruir os filmes *mainstream* e demonstrar como as mulheres eram retratadas como objetos do desejo masculino. Outra teórica importante foi Claire Johnston, cujo ensaio “Women’s Cinema as Counter-Cinema” (1973) advogava um novo tipo de cinema revolucionário e radical contra estas representações da mulher (Johnston, cit. in Hollinger, 2012: 11). A teoria feminista do cinema até então centrava-se na imagem da mulher representada no cinema e não num cinema de mulheres. Só em meados de 1980, autoras como Annette Kuhn e o livro *Women’s Picture: Feminism and Cinema* e Ann Kaplan com *Women and Film: Both Sides of the Camera* é que começou a haver uma maior atenção à mulher cineasta, mas ainda assim centravam-se no mundo ocidental. Só mais tarde, com autoras como Teresa de Laurentis, ou Alison Butler, é que colocam a questão do cinema de mulheres e o relacionam com o cinema mundial e transnacional. De Laurentis (1990, cit. in Butler, 2002) começou por perceber a importância do cinema feito por mulheres no seu contexto político. Nos anos 1990, teorias como cinema *queer*, cinema pós-colonial e cinema transnacional contribuíram para a noção de cinema de mulheres, o que leva o cinema de mulheres a ocorrer em formas híbridas (Butler, 2002: 17).

A teoria feminista do cinema está, de acordo com alguns autores “morta”. McCabe (2004, cit. in Hollinger, 2012: 19) refere a cineasta e teórica B. Ruby Rich que, em 1998, defendeu que a teoria do cinema feminista morreu nos anos 90 por se começar a afastar da representação da mulher e pela entrada dos estudos *queer* e estudos culturais. No entanto, de acordo com Karen Hollinger, a teoria feminista do cinema só se tornou mais heterogênea, plural e dinâmica (*ibidem*: 19). É irrevogável que a teoria feminista do cinema tem sido maioritariamente produzida nos parâmetros ocidentais. É curioso observar que mesmo que fossem abordados temas que se enquadram na teoria feminista do cinema, estes filmes tinham tendência a não ser enquadrados sob esta perspetiva mas sim sob a perspetiva dos estudos do cinema transnacional.

Durante os anos 1970 e 1980, foi em conferências de cinema do Terceiro Mundo e festivais de cinema neste contexto que o cinema feito por mulheres não ocidentais começou a ganhar proeminência e não em festivais e conferências de cinema feminista (Shoat, 2003: 53). Exemplo disso é o documentário *La Operación* (1982) de Ana Maria Garcia, que relata as políticas de esterilização impostas pelos EUA em Porto Rico, focando-se no corpo feminino. Mesmo tendo como foco um tema abordado pela teoria feminista do cinema, Shoat refere que “the dark “female body” is subjected to a disreproductive machine within a hidden, racially coded demographic agenda” (*ibidem*: 53).

Embora tenha começado a haver debates acerca do multiculturalismo e raça, sendo este tema estabelecido em 1988 na *Society of Cinema Studies*, assim como uma maior representação das mulheres de cor na *Women Make Movies* (uma distribuidora independente em Nova Iorque para mulheres cineastas), estas práticas feministas das mulheres são delineadas pelos conceitos da identidade nacional e etnográfica, não se enquadrando na teoria feminista do cinema ocidental. Assim sendo, temos que ter em atenção o conceito de feminismo transnacional que podemos relacionar com o cinema:

With regard to feminist ideology, what “feminism” can mean in any historical period depends upon the specific constraints within white women lived and worked. Varying constraints require different strategies of resistance and later generations are able to build on challenges made by those preceding them. Like a kaleidoscope, the ideological landscape changes with each feminism intervention as new ways of seeing open up in the wake of prior resistances. (Kaplan, 2003: 15)

Por feminismo transnacional entendemos a perceção de que as mulheres estão sujeitas à discriminação de género, mas que outros fatores das suas identidades e contexto social, como raça, etnia, religião, nacionalidade e orientação sexual interferem na forma como grupos distintos de mulheres em qualquer parte do mundo vivenciam a discriminação (Kaplan & Grweal, cit. in White, 2015: 14). A organização “Women Living Under Muslim Laws”<sup>6</sup> é exemplo das práticas do feminismo transnacional, sendo uma rede internacional que fornece informação e apoio a todas as mulheres cujas vidas sejam condicionadas pelo Islamismo seja em que parte do mundo estiverem.

---

<sup>6</sup> <http://www.wluml.org/>



Assim sendo, para analisar o feminismo islâmico no cinema, é necessário afastarmo-nos da teoria feminista do cinema, pois o que nos interessa são as experiências destas mulheres no seu contexto e as suas condições políticas e sociais indo de encontro à visão de Teresa de Lauretis, que defende a mulher como um objeto social inserido no seu contexto:

“In sum, what I would call alternative films in women's cinema are those which engage the current problems, the real issues, the things actually at stake in feminist communities on a local scale, and which, although informed by a global perspective, do not assume or aim at a universal, multinational audience, but address a particular one in its specific history of struggles and emergency”. (De Lauretis, cit. in Butler, 2002: 16)

Surge também aqui a noção da política de localização de Adrienne Rich (1984). Se por um lado, é necessário ter a noção de cinema de mulheres como cinema mundial, torna-se também necessário ter noção das particularidades dos contextos político-sociais destas mulheres. No cinema de mulheres, Butler (2002: 91) refere que “a feminist politics of location is articulated by those films which situate female identity in dynamic historical situations, to reveal the imbrication of technologies of gender with those of local, national and international power”. Assim sendo, aliando a noção de cinema de mulheres como cinema mundial à política de localização, torna-se também necessário ter noção de movimentos no cinema que dizem respeito à luta contra a opressão. O *Third Cinema* é um movimento que nos parece pertinente analisar, visto focar-se nas diferentes formas de opressão dos indivíduos, tendo ainda em conta o hibridismo e influências que o cinema mundial e transnacional poderá ter neste tipo de cinema. Posteriormente, contextualizando o cinema de Samira Makhmalbaf, que é nosso objeto de análise, analisar-se-á o Novo Cinema Iraniano, movimento em que o cinema dela se insere, que tem alguns pontos em comum com o *Third Cinema*.

## 2.2. *Third Cinema* - Da América Latina para o Mundo

“*The role of the artist is to denounce what he sees wrong in society*”

(Ousmane Sembene, cit. in Gabriel, 1982: 22)

Houve três acontecimentos que os intelectuais do Terceiro Mundo apelidaram de “revolução tricontinental” (Stam, 2003: 31) que influenciaram a forma de fazer filmes do Terceiro Mundo. A vitória vietnamita sobre os franceses na Batalha de Dien Bien Phu, a revolução em Cuba e a independência da Argélia influenciaram manifestos militantes – *Uma Estética da Fome* 1965, Brasil) de Glauber Rocha, *Por um cine imperfecto* (1969, Cuba) de Julio García Espinosa, e *Hacia un Tercer cine* dos cineastas argentinos Fernando Solanas e Otavio Getino. Este último cimentou uma nova forma de cinema na América do Sul, um cinema de “guerrilha”, de luta contra a opressão colonial e o mundo imperialista.

No manifesto publicado originalmente em Cuba, na revista “Tricontinental” pela OSPAAAL (Organização de Solidariedade com os povos da Ásia, África e América Latina), Fernando Solanas e Otavio Getino defendiam um novo tipo de cinema ativista e de relevância social e política, para “descolonizar a cultura” (Solanas e Getino, 1969: 116):

Third Cinema is, in our opinion, the cinema that recognizes in that struggle the most gigantic cultural, scientific, and artistic manifestation of our time, the great possibility of constructing a liberated personality with people as the starting point – in a word, the decolonization of culture. (*ibidem*: 116)

Uma das principais críticas de Solanas e Getino eram ao *First Cinema* (cinema americano) e *Second Cinema* (cinema europeu), ambos termos cunhados pelos cineastas, defendendo o *Third Cinema* como alternativa à dominação imperialista destes. O *First Cinema* era considerado promotor de valores burgueses e individualistas, feito para um público passivo, referindo que “man is accepted only as a passive and consuming object; rather than having his ability to make history recognized, he is only permitted to read history, contemplate it, listen to it, and undergo it” (*ibidem*: 120). Os filmes de arte da Europa (*Second Cinema*), que rejeitam as convenções de Hollywood e se centram no cinema de autor, no qual o realizador é visto como a principal força criativa na realização,

também eram alvo de crítica dos cineastas. Citando Godard (*ibidem*: 120), o realizador do *Second Cinema*, estava “trapped inside the fortress”, ou seja, mesmo que este cinema tivesse surgido como alternativa ao cinema de Hollywood e onde o cineasta tinha liberdade para se expressar, acabava por estar dentro dos limites do sistema, e o que Solanas e Getino queriam era um cinema que denunciasse o sistema. Solanas e Getino defendiam que as pessoas oprimidas e exploradas no Terceiro Mundo deviam tornar-se conscientes das suas condições e agir coletivamente contra ela.

De acordo com os cineastas, os filmes ocidentais eram focados na produção de entretenimento e obtenção de lucro, enquanto os filmes produzidos no Terceiro Mundo deviam focar-se na consciência social. O filme de Solanas e Getino, de 1968, *La hora de los Hornos*<sup>7</sup>, foi um marco para o chamado de “cinema de guerrilha” e consagrou o modelo do *Third Cinema* (*ibidem*: 24). Um dos escritores que serviram como inspiração para o *Third Cinema*, foi o francês Frantz Fanon, cujas obras se centram nos problemas da colonização. Fanon, um revolucionário e ativista na Frente de Libertação Nacional Argelina, defendia que a cultura deveria ser uma parte integrante da luta pela libertação da opressão (*ibidem*: 7).

Analisar o cinema no contexto do Irão e do feminismo islâmico sob o ponto de vista do *Third Cinema* pode parecer, num primeiro momento, pouco apropriado, visto este ter surgido na América Latina e historicamente estar ligado maioritariamente a estas questões das lutas anti coloniais. Há autores que referem mesmo a “morte” do termo *Third Cinema* e do seu significado inicial, referindo que este tem apenas valor histórico e que não se aplica mais ao mundo atual, visto que este já não é tão fortemente marcado pelas divisões Capitalismo/Comunismo (Ezra & Rowden, 2006: 4). No entanto, pressupostos teóricos do *Third Cinema* enquadram-se neste movimento, visto que não há um modelo uniforme para este tipo de cinema. Em vez disso, o que unifica este tipo de cinema são determinadas características, principalmente, o facto de que ele serve um objetivo mais elevado, a emancipação das minorias. Ezra e Rowden (2006: 4) ao considerarem o significado original do *Third Cinema* obsoleto, conferem-lhe esta nova noção de *Third Cinema* como todo o cinema que diz respeito às várias formas de opressão e resistência,

---

<sup>7</sup> *La Hora de Los Hornos* (1968) é um documentário dividido em três partes: 1) “Colonialismo e Violência”, 2) “Ato Para a Libertação”, o qual é dividido em dois grandes momentos: Crónica do peronismo (1945-1955) e Crónica da Resistência (1955-1966) e 3) “Violência e Libertação”.

advogando que este está relacionado com o cinema transnacional, visto muitos destes realizadores estudarem fora dos seus países de origem ou terem financiamento e apoio de outros países. Gabriel (1982: 2) reforça a ideia de que o *Third Cinema* não é definido pela sua geografia, mas sim pelo seu contexto político e social. Sendo possível enquadrar o conceito de *Third Cinema* no mundo atual, Wayne (2001: 1) refere que o “third cinema is a political cinema about much more than politics in the narrow sense. It is a cinema of social and cultural emancipation”.

### **2.2.1. A emancipação da mulher no *Third Cinema***

Já pudemos entender que o principal tema sob o qual o *Third Cinema* opera é o da opressão. E aqui há subtemas que variam consoante o contexto cultural e político, seja desde questões de classe, cultura, religião e do sexismo (Gabriel, 1982: 15). Gabriel refere que um tema recorrente no *Third Cinema* é a da luta pela emancipação da mulher e que na maioria dos filmes se testemunha a participação das mulheres na luta pela descolonização e liberação”. (*ibidem*: 18)

A emancipação da mulher no *Third Cinema* começou também ela por ser no contexto da descolonização e na representação e participação da mulher nesta luta. Mas podemos também relacioná-lo com a sua emancipação no contexto do feminismo islâmico e pelo papel que as realizadoras têm, visto o cinema neste contexto ser usado como forma de dar voz à opressão destas mulheres. Uma forma de cinema feminista pode passar pela apropriação do conceito do *Third Cinema* e aplicá-lo à necessidade de um cinema de mulheres relacionado com a história das mulheres e a sua luta:

Women need to create new “feminist” positions appropriate for the present and the future, building on the struggles of the prior generations: the story of woman, resistance, and filmmaking is far from over (Kaplan, 2003: 27)

### 2.2.2. A narrativa do *Third Cinema*

Gabriel (1986) afirma que, ao contrário do que acontece na narrativa do *First* e *Second Cinema*, que se concentra principalmente num único protagonista ou tema, a narrativa do *Third Cinema* é

Another form of Third Cinema narrative - the autobiographical narrative - illustrates this point. Here I do not mean autobiography in its usual Western sense of a narrative by and about a single subject. Rather, I am speaking of a multi-generational and trans-individual autobiography, i.e. a symbolic autobiography where the *collective* subject is the focus. A critical scrutiny of this extended sense of autobiography (perhaps heterobiography) is more than an expression of shared experience; it is a mark of solidarity with people's lives and struggles. (Gabriel, 1986)

Uma narrativa autobiográfica no *Third Cinema* é assim uma narrativa onde o "coletivo" está em foco. É uma narrativa que expressa uma experiência coletiva, um problema que afete um grupo, ao invés do "indivíduo". Wayne (2001: 130) refere-se a isto como uma narrativa alegórica, mesmo que o filme trate de um personagem, a história do indivíduo é geralmente um testemunho de uma comunidade:

Third Cinema's turn to allegory involves two interlinked qualities. An allegorical narrative is one which 'shrinks' a larger social totality, a larger historical narrative, into a smaller story. This is then combined with a second operation, for the larger story is not only compacted, it is also transformed or translated into another story altogether. In order for this transformed story to impart its larger moral and political lessons, the viewer has to decode the story's relationship to the larger issues at hand. (*ibidem*)

Esta narrativa serve assim como expressão de uma experiência compartilhada e para, através da alegoria, criar um impacto político e social através do que é narrado no filme. Aqui entra a teoria do "ponto de vista", segundo Gabriel (1982: 7), no *Third Cinema*, o "ponto de vista" de uma personagem não é um reflexo da sua consciência ou uma subjetividade de um só tema, mas sim o reflexo de uma consciência coletiva que está situada numa perspectiva histórica e que pretende uma mudança social.

### 2.2.3. O estilo

O *Third Cinema* começou essencialmente por recusar usar os padrões do cinema de Hollywood, com as suas narrativas clássicas, objetivos claros, e edição contínua. O que Solanas e Getino defendiam era que a câmara é “a gun that can shoot 24 *frames* per second” (1969: 127), logo é um cinema de provocação e participação e que deve ter imagens fortes. Considerando que o estilo e a estética de um filme, no *Third Cinema*, deve ter a capacidade de retratar os acontecimentos de uma forma mais autêntica, há o uso de, por exemplo, câmaras de mão, que têm a capacidade de retratar a “realidade” de uma forma mais áspera. Esta técnica é usada pela realizadora iraniana Samira Makhmalbaf no filme *The Apple* ou pela sua irmã Hanna no documentário *Joy of Madness*. Por exemplo, o *close-up*, muito usado para enfatizar o herói, protagonista, costuma ser evitado nos filmes do *Third Cinema*; a música geralmente não é usada para criar emoção e há um grande recurso ao silêncio para o espectador se concentrar na parte visual do filme (Codell, 2006: 361). No entanto, visto as barreiras estarem cada vez mais diluídas no contexto do cinema transnacional, assistimos também a um hibridismo na estética e narrativa do *Third Cinema* contemporâneo. Realizadoras que estudam fora dos seus países de origem são influenciadas por outras formas de fazer filmes e reforçam a variedade de estilos que podem ser enquadrados no *Third Cinema*. Gabriel (1982: 3) afirma que as influências do cinema contemporâneo no *Third Cinema* são óbvias.

### Capítulo 3. Irão: A Mulher, o Islamismo e o Cinema

*“What kind of country is Iran? Is it a place where twelve-year-old girls are incarcerated or where eighteen-year-old girls make movies?”* Jornalista para Samira Makhmalbaf<sup>8</sup> (cit. in White, 2015:56)

Se a relação entre o cinema e as sociedades islâmicas sempre foi muito conturbada, com os líderes religiosos a considerar o cinema como moralmente ofensivo e eticamente corrupto, a relação entre a mulher e o cinema ainda é mais. A escassa presença das mulheres no cinema, quer no papel de espetadoras, quer no de realizadoras, está diretamente relacionada com o papel do islamismo nessas sociedades. Mas ao mesmo tempo que a *Sharia* coloca as mulheres nas sombras, também estimula o aparecimento de mulheres ativas contra esta opressão, inclusive o aparecimento de mulheres que começam a usar o cinema como forma de fazer ouvir a sua voz. Tradição e modernidade, nacionalismo e globalização, religião e secularismo, são problemáticas recorrentes e articuladas com as questões das mulheres como a sua identidade, aspirações, comportamento sexual, desafios dos seus direitos, tanto na esfera doméstica como pública. Filmes com temática feminista e realizados por mulheres nestes contextos são, na sua maioria, coproduções europeias, devido à falta de suporte local, revelando assim o seu carácter transnacional.

A origem da arte cinematográfica em países muçulmanos não foi uniforme. Algumas dessas sociedades tem a presença cinematográfica já quase há um século, como o Egito, Turquia e Irão, enquanto noutros o cinema ainda hoje não tem muita relevância cultural, como em partes da África subsariana e do Golfo Árabe.

O cinema de mulheres nestes países começou por emergir no contexto das lutas coloniais. Começou por se notar a partir das décadas de 60 e 70 do século XX, sendo visto como trabalhos excecionais para a época. Exemplo disso é a artista iraniana Forough Farrokhzad com o filme *The House Is Black* (1966), que é o seu único filme.

No Irão, o surgimento prolífero de mulheres cineastas confluiu com o surgimento do feminismo islâmico que se fazia insurgir nesta altura, por volta do fim dos anos 80, inícios de anos 90.

---

<sup>8</sup> Leslie Camhi, “Daughter of Iran, Shades of Her Father”, *New York Times*, Fevereiro 21, 1999

### 3.1. A mulher na história do cinema iraniano

Os primórdios do cinema no Irão revelam a segregação de sexos no que diz respeito aos espetadores de cinema, com uma clara discriminação das mulheres, às quais num primeiro momento foi vedado o acesso ao cinema. Os filmes começaram por ser exibidos em salas apenas para homens. Exibições públicas de filmes para homens eram comuns em 1908, cinco anos após a chegada do cinema ao Irão. Já as mulheres tiveram que esperar mais vinte anos, até o primeiro operador de câmara oficial do país, Khanbaba Mo'tazedi, abrir a primeira sala de cinema para mulheres. Muitos conservadores islâmicos opuseram-se, opondo-se à exibição de cinema no geral, pois acreditavam que este invocava valores ocidentais e secularismo. Mo'tazedi teve que fechar a sala após apenas um ano, devido à falta de filmes para exibir por falta de apoios, mas dois anos depois reabriu outra que teve mais sucesso. (Donmez-Colin, 2004: 10). Após um incêndio no edifício, Mo'tazedi disposto a vencer a segregação de sexos no cinema, aproveitou a oportunidade para sugerir às autoridades que as mulheres se sentiriam mais seguras com a presença de homens. A ideia foi avante, mas a mistura de sexos foi proibida, e a solução passou por sentarem as mulheres à direita da sala e os homens à esquerda, ao estilo do que já havia acontecido na Turquia. E mais salas começaram a surgir sob estas condições.

Se as mulheres tiveram que esperar tanto tempo para se tornarem espetadoras, ainda mais tiveram de esperar para se tornarem atrizes e ainda mais para serem realizadoras. O primeiro filme mudo iraniano, *Abi and Rabi* (1930) de Ovanes Ohanian, não continha nenhuma mulher no elenco ou equipa. O segundo filme iraniano, *Brother's Revenge* (1931), inclui duas mulheres no elenco, mas tiveram que ser interpretadas por mulheres não muçulmanas. O terceiro filme, *Film Star* (1932), também de Ohanian, tinha uma mulher interpretada por uma arménia.

A liberalização da mulher no cinema começou no regime de Pahlavi e teve o seu auge no regime do seu filho com uma grande exportação de filmes estrangeiros e um forte cinema comercial conhecido como cinema *farsi*. Um novo código de normas foi inserido nas produções cinematográficas, que eram vistas como uma poderosa arma de socialização pelo xá. Este passou a ter controlo de toda a produção cultural do Irão e o cinema serviu como arma ideológica do regime para impor os hábitos e costumes ocidentais, proibindo filmes que fossem contra esta ideologia. Os filmes *farsi*, influenciados pelo cinema de Hollywood e Bollywood, retratavam essencialmente homens de classe baixa e as suas fantasias sexuais e mulheres como objetos sexuais, vistas



como criaturas frágeis e de moralidade questionável, que acabavam por se tornar prostitutas ou dançarinas do ventre, que só seriam salvas por um homem bom e musculado (Donmez-Colin, 2004: 37-38). Este tipo de cinema em nada retratava a sociedade iraniana, e passou ao lado de muitas mudanças políticas e sociais que aconteceram nestes anos, como o maior acesso de mulheres a cargos na política e educação, mostrando antes esta “nova” mulher como corrupta e sexualizada. A liberalização da imagem da mulher nesta época tornou-se assim como um retrato depreciativo, sexualizado e nada real da mulher. Bahram Beyza’i foi, segundo Donmez-Colin, talvez o primeiro cineasta iraniano a representar a mulher real no cinema. Os seus filmes *The Downpour* (1972) e *The Stranger and the Fog* (1974) retratam mulheres reais com cargos importantes. Beyza’i continuou a fazer filmes sobre a realidade das mulheres, mas foram proibidos após a revolução por ter *close-ups* destas sem usar o *hijab* (*ibidem*: 39). Em oposição a este cinema, começou a surgir um outro tipo que ficou conhecido por cinema *motafavet*. Este cinema que viria mais tarde a ficar conhecido internacionalmente como Novo Cinema Iraniano, surgiu no país numa época em que o povo não se reconhecia no cinema mais clássico, onde os heróis dos filmes *farsi* eram construídos e moldados pela intervenção direta do xá e que nada retratava a realidade do país.

Após a Revolução de 1979 houve a destruição massiva de salas de cinema e este ato tornou-se um ato simbólico contra o regime de Pahvali. Durante este tempo o cinema era considerado pelo *ulama* (clero) como promotor do sexo e violência do Ocidente e parte da estratégia imperialista para corromper os valores islâmicos (Naficy, 2002: 27). Segundo Khomeini: “The Shah’s cinema is nothing but a center of prostitution and the educator of self-ignorant puppets, ignorant of the disordered condition of the country. The Islamic nation considers these centres as being against the interests of the country.”<sup>9</sup> Após uma época sem produção cinematográfica, para resolver o problema do cinema e da sua suposta corrupção, houve uma “islamização” do cinema (Tapper, 2002: 5). Khomeini passou a ver o cinema como “one of the manifestations of culture and it must be put to the service of man and his education” (cit. in Tapper, 2002: 6) – e como tal viu o cinema como arma ideológica para expressar os valores islâmicos. Nos anos 80 foi imposta uma política e regulamentação do cinema que seguissem as leis do *fiqh* e todas as formas de arte passaram a ser controladas pelo Ministério da Cultura e Orientação Islâmica e foi criada a Farabi Cinema Foundation em 1983. A Farabi Cinema Foundation não tinha o

---

<sup>9</sup> ARTICLE 19 (2006) “Unveiled: Art and Censorship in Iran”, p. 20

objetivo de produzir filmes, mas o enfraquecimento da indústria cinematográfica iraniana levou a que esta passasse a produzir e coproduzir filmes regulados pelas normas do Ministério da Cultura e Orientação Islâmica (Devictor, 2006, cit in. Pessuto, 2011: 68). As leis de 1986 revelam que a mulher foi a principal oprimida pela islamização do cinema:

1. Islamic *hejab* must be obeyed at all times for women. This means: wearing loose long clothes and trousers in dark colours. Even scarves and *chadors* must be of dark colour. The hair and neck must be completely covered. Only the face and the hands to the wrist can be visible. When this not impossible [sic], as when showing women in the previous [Shah's] time, a hat or wig can be used.
2. It is prohibited to show the made up face of a woman.
3. Close up of a woman's face is not allowed.
4. It is prohibited to show a variety of clothes throughout a film without a logical explanation.
5. All physical contact between men and women is prohibited.
6. The use of the *chador* for negative characters and persons must have a logical excuse.
7. Hair styles which show dependence or approval of loose and immoral political, cultural or intellectual groups inside and outside the country is not permitted.
8. The exchange of any joke, talk, conduct, or sign between a male and female individual [sic] in a film which suggest a departure from the behavioral purity acceptable to society is banned.
9. To use young girls is not allowed without permission of the Office of Supervision and Evaluation.
10. Words, signs or signals that directly or indirectly relate to sexual matters are prohibited.
11. The use of a tie, bow tie and anything that denotes foreign culture is not permitted.
12. Smoking a cigarette or pipe or the drinking of alcoholic beverages and the use of narcotic drugs is prohibited.
13. The use of music, which is similar to well-known internal or foreign songs, is not allowed.

14. Propaganda for doctrines that are illegal and counter to the Islamic order is banned.

15. *Sharia* laws and customs, religious beliefs and mandatory religious laws have to be followed and the religiously forbidden be avoided.<sup>10</sup>

Desde o lançamento destas leis, novas versões foram publicadas periodicamente, com introduções de novas proibições, como a proibição de roupas justas femininas ou mostrar alguma parte do corpo da mulher que não a cara e as mãos.

Além destas restrições relativamente à presença da mulher no cinema, o que levou a uma significativa diminuição desta presença, um dos maiores problemas era o retrato da mulher. Se antes da revolução as mulheres no cinema eram retratadas maioritariamente como prostitutas ou como “perigo” para o homem, depois da revolução, começou a surgir outro tipo de representação da mulher no cinema, como boas mulheres submissas ao homem, donas de casa e mães. Formulando assim um retrato da mulher que fosse de encontro às expectativas da sociedade islâmica e não que mostrasse mulheres reais (Donmez-Colin, 2004: 103-104).

No campo da realização, foi a partir do fim dos anos 80 e 90 que se assistiu a um considerável aumento de mulheres cineastas no Irão, curiosamente sob piores condições e restrições resultado da *Sharia* e do Ministério da Cultura e Orientação Islâmica, confluindo com o surgimento do feminismo islâmico. Só nesta altura começou a haver mais mulheres cineastas do que nas oito décadas anteriores combinadas (Naficy, 2002: 47).

Rakhshan Bani-Etemad é uma das primeiras realizadoras a surgir no Irão, fazendo filmes (maioritariamente documentários) com relevância social e política, focando-se em temas como a pobreza, a criminalidade, o divórcio, a poligamia, as normas sociais, tabus culturais, a opressão das mulheres e as expectativas culturais. Bani-Etemad destaca a força e resistência das mulheres iranianas como a esperança para o futuro do Irão, apresentando mulheres como personagens principais fortes e resilientes, tratando de questões sociais relacionadas com estas. Apesar da predominância de protagonistas fortes do sexo feminino no seu trabalho, Bani-E'temad rejeita ser reconhecida como cineasta feminista:

---

<sup>10</sup> ARTICLE 19 (2006) “Unveiled: Art and Censorship in Iran”, p.22

The reason I never wanted to be labeled a "feminist" is that in Iranian culture, the term has many different interpretations, and as long as there is such a strange understanding of this term in Iran, I don't want to be labeled a feminist. I think the whole movement for the liberation of Iranian women should come to a unified definition that is appropriate and meaningful within our cultural context. Then I could call myself a feminist. But with the current understanding of this term in Iran, I don't want to be called that. (Bani-E'temad, cit. in Stehlik, n.d)<sup>11</sup>

Outra realizadora proeminente a surgir no Irão foi Tahmineh Milani. Em 1999, Milani fez um discurso na Universidade de Teerão sobre a urgência de mulheres no cinema. E referiu não só o facto de ser necessário mais mulheres como realizadoras, argumentistas, operadoras de câmara e atrizes, mas sim a importância de fazer filmes que refletissem as experiências e a situação real das mulheres. Milani realizou o seu primeiro filme, *Children of Divorce* (1989), sem qualquer financiamento por parte das autoridades, e sempre teve dificuldade em receber aprovação do Ministério da Cultura e Orientação Islâmica. *Kakado* (1993) foi ostracizado por mostrar uma menina de oito anos sem o *hijab* (quando no Irão as meninas passam a ser consideradas maduras aos nove anos de idade). No seguimento de panfletos distribuídos pelos realizadores iranianos com o tema “Políticas e Métodos Usados no Cinema”, Milani protestou e referiu que estes foram escritos por aqueles que

Could only see black and white. Their mentality does not accept that a woman can say something, be intelligent, be a manager or an educated person, and in general they have portrayed women as most isolated, most passive, and most hidden creatures; this means that a woman is nothing... Women should not run, there should be no close-ups for women, she should not bend when sitting or getting up, she should never wear make up... They have also defined the roles of woman: A faithful wife, a dedicated nurse, and a kind mother... they provide it (the model) only for women. It seems that women are dangerous creatures who should be

---

<sup>11</sup> Stehlik, Milos (n.d). “Interview”. *Firouzan Films*. Disponível em <http://www.firouzanfilms.com/HallOfFame/Inductees/RakhshanBaniEtemad.html>

constantly told what they can and cannot do, so that the society can remain safe (Milani, 1997, cit. in Donmez-Colin, 2004: 115-116)<sup>12</sup>

Para o filme *Two Women* (1998) Milani teve que esperar oito anos até o argumento ser aprovado. Produzido durante a presidência de Khatami, o filme teve mais de três milhões de visualizações no Irão, mesmo com a publicidade do filme a ser banida na televisão (Donmez-Colin, 2004: 116).

*Two Women* narra a história de duas estudantes de arquitetura, inteligentes e cultas, Fereshteh e Roya, nos anos conturbados a seguir à Revolução Islâmica e a opressão misógina a que estas são sujeitas. Fereshteh é perseguida por um homem obcecado com ela, munido de facas e ácido. Após a Revolução, com as universidades a ficarem fechadas por três anos, Roya casa com um homem da sua escolha, acreditando nas suas promessas. Acontece que, após o casamento, ele proíbe-a de continuar os estudos, de ler livros, bloqueia o telefone e acusa-a de não ter instintos maternais. Ele humilha-a constantemente, como ser de inteligência inferior que ela é. Quando Fereshteh procura o divórcio, o juiz pergunta-lhe se o marido lhe bate ou a negligencia, Fereshteh diz que este a humilha e para o juiz essa não é razão para se divorciar.

Com o filme seguinte, *The Hidden Half* (2001), Milani foi presa pelo Tribunal Revolucionário do Irão por insultar os valores islâmicos (*ibidem*: 120). O filme, que narra a história de uma mulher que se envolve romanticamente com um rebelde durante os tumultos da revolução nos inícios dos anos 80, foi acusado de difamar a revolução e usar a arte como veículo de contrarrevolução. Milani foi mantida em custódia durante uma semana e libertada sob fiança quando o Presidente Mohammad Khatami informou o tribunal que o seu filme tinha sido autorizado pelo Ministério da Cultura e Orientação Islâmica. Em 2003, Milani encerra a trilogia da mulher com *The Fifth Reaction*.

Ziba Mir-Hosseini, antropologista já citada na dissertação, realizou em 1998, juntamente com Kim Longinotto, um documentário que marcou o feminismo islâmico, *Divorce Iranian Style*. O documentário segue a luta de quatro mulheres num pequeno tribunal de Teerão pelo direito ao divórcio e demonstra as dificuldades da mulher perante a lei.

O documentário revela a dicotomia entre o homem e a mulher perante a lei e o diferente tratamento que estes recebem nos tribunais e a burocracia que a mulher enfrenta

---

<sup>12</sup> "As Restless as her Characters: An Interview with Tahmineh Milani" (1997). *Film International*, 2, 48-53

em caso de divórcio. Logo no início constatamos a segregação de sexos. Há duas entradas distintas, uma para homens e outra para mulheres. Enquanto os homens são revistados à procura de armas ou telemóveis, as mulheres são examinadas pela sua indumentária e aparência. Se tiverem maquilhagem devem retirá-la e devem usar o *chador* no tribunal.

À medida que vão sendo apresentados os casos, as diferenças vão-se tornando mais evidentes. A mulher para poder iniciar o pedido de divórcio deve alegar insanidade ou incapacidade financeira do homem para sustentar a família. Casos relacionados com violência doméstica, ausência de amor e afeto, até problemas sexuais (sendo estas recomendadas a não falarem de assuntos sexuais), são encorajados a resolverem-se entre o casal, com o juiz a defender que o Islão reprovava o divórcio. No geral, se uma mulher pede o divórcio, o homem recusa-se a pagar o presente de casamento, que é uma quantia monetária que este deveria oferecer à mulher, e tem privilégio na custódia das crianças. Por exemplo, o caso de uma mulher que se tinha divorciado e voltado a casar, isto a acontecer o ex-marido voltava a ter direito à custódia da criança, mesmo com a mulher a alegar que este a negligenciava.

Nos casos apresentados o homem recusa-se sempre a consentir o divórcio pela vergonha e estigma cultural que há relativamente ao divórcio na cultura islâmica. Fica claro no documentário que os tribunais têm conflito entre leis seculares e a *Sharia*, e fica também demonstrado como estas privilegiam os direitos do homem sobre os da mulher.

O objetivo de Ziba Mir-Hosseini com o documentário foi denunciar esta situação e “tackling a major issue which divides Islamists and feminists: women’s position in Islamic law” e “above all, we wanted to let the women speak, to show how they are strong individuals going through a difficult phase in their lives, and to communicate the pain” (Mir-Hosseini, 1999: 17). A questão da lei da família é uma das que mais atenção tem na lei islâmica, e é, segundo Mir-Hosseini, o campo “where the boundary between sacred and temporal has been most blurred” (Mir-Hosseini, 2006: 634).

O pedido para a realização do documentário foi várias vezes negado pelo Ministério da Orientação Islâmica e as realizadoras foram inclusive, aconselhadas a mudar o tema para um “politicamente correto” e que mostrasse uma imagem positiva do Irão. Só passados dezoito meses é que as realizadoras tiveram permissão para filmar.

### 3.2. O Novo Cinema Iraniano

Com a censura implementada no regime pós-revolução, os cineastas tiveram a necessidade de arranjar estratégias e mecanismos para contornar os limites impostos e retratar no cinema a real sociedade iraniana. Isto fez nascer uma nova geração de cineastas preocupados em retratar a realidade de maneira metafórica, que ficaria conhecido como Novo Cinema Iraniano. Este tipo de cinema tem raízes no período pré-revolucionário, como vimos anteriormente, a partir do cinema *motefavet*. Este cinema ia contra o cinema comercial e a valorização da moral ocidental, um pouco ao estilo do objetivo do *Third Cinema*. O filme que ficou marcado como o primeiro filme desta onda é o *The Cow* (1969) de Dariush Mehrju'i. Após a revolução, este cinema visto como forma de arte em detrimento do cinema comercial, manteve o princípio de debater as questões sociais e retratar a realidade da sociedade iraniana. Criou-se uma nova estética, próxima do neorrealismo italiano e do *Third Cinema*, com o uso de ambientes reais em detrimento dos estúdios; as questões político-sociais; o uso da alegoria, o uso de atores não profissionais; o valor documental e ainda o uso de dialetos. A introdução do uso de crianças foi também um forte mecanismo para retratar a sociedade iraniana de forma a contornar a censura. Os grandes que surgiram no Novo Cinema Iraniano foram os cineastas Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Bahman Ghobadi, Jafar Panahi, e mais tarde Samira Makhmalbaf.

Pessuto (2011) resume as características do Novo Cinema Iraniano e divide-as em vários aspetos:

**Temas do quotidiano e do povo:** Tanto no reinado de Pahvali como pós-revolução com a islamização do cinema, o que se verifica é que o que é retratado no cinema não corresponde à realidade da sociedade iraniana. Assim, o tema central do Novo Cinema Iraniano passa a ser o do povo e as suas dificuldades reais.

**Elemento documental:** Os filmes do Novo Cinema Iraniano têm uma forte componente documental, em que se mistura realidade e ficção. Isto confere um ar mais “cru” ao filme e próximo da realidade. O filme *Hello Cinema* (1995) de Mohsen Makhmalbaf, em que este entrevista mais de 100 pessoas para entrar no seu novo filme,

e *The Apple* (1997) de Samira Makhmalbaf, que usa uma história real com os verdadeiros intervenientes a representarem no filme, são exemplos disso.

**Preocupação social:** Esta característica está presente em todos os filmes do Novo Cinema Iraniano e é retratada na narrativa pelo uso da alegoria, como no *Third Cinema*, onde o microcosmo, retratado por uma família ou um herói isolado, representa o macrocosmo da sociedade. É uma narrativa autobiográfica em que o “coletivo” está no foco.

**Filmagem em ambientes reais:** Há uma preferência pelos ambientes reais em detrimento de estúdios. Isto acontece por duas razões: pela aproximação à realidade e contexto social das pessoas e porque é compatível com o baixo orçamento das produções.

**Uso de dialetos:** A ideologia da República Islâmica defendia um cinema nacional que representasse um país coeso e unido e como tal proibia o uso de dialetos (Pessuto, 2011: 79). Com o Novo Cinema Iraniano isso altera-se e começam a ser usados dialetos nos filmes. Um dos filmes mais representativos é *Bashu, the Little Stranger* (1983) de Bahram Baysai, que narra a história de um rapaz que perde a família durante a guerra Irão- Iraque. O filme *Blackboards* (2000) de Samira Makhmalbaf, que também retrata as mazelas da guerra, é falado em curdo.

**Crianças:** O uso de crianças no cinema iraniano sempre foi recorrente, havendo inclusive uma organização governamental criada em 1969 “Centre for Intellectual Development of Children and Adolescents” que se dedicava à produção de filmes com crianças e para crianças. No entanto, a partir dos anos 80 e com o Novo Cinema Iraniano, o uso de crianças tornou-se um subterfúgio à censura. Usando crianças e a sua inocência, retratam-se temas que denunciam os problemas da sociedade iraniana. As crianças permitem assim aos realizadores retratarem os comportamentos dos adultos de forma alegórica (Tapper, 2002: 18).

**Não-atores:** Se o objetivo maior do Novo Cinema Iraniano é representar a realidade, o uso de não-atores revela-se fundamental. Além de razões financeiras, o uso de não-atores confere uma maior autenticidade e assim as pessoas identificam-se mais com a história e a personagem.



**Plano-sequência:** O plano-sequencia dá-se quando não há montagem num plano, ou seja, a ação desenrola-se do começo ao fim sem cortes. Esta técnica é muito usada no Novo Cinema Iraniano, porque é livre de artificialismo e segue-se o protagonista no contexto onde está inserido, proporcionando também mais liberdade e improvisação na ação.

### 3.3. Uma fábrica de fazer filmes no Irão: The Makhmalbaf Film House

Mohsen Makhmalbaf foi o mais proeminente realizador iraniano que surgiu após a Revolução Islâmica de 1979. Nascido em Teerão no seio de uma família conservadora, desde cedo Makhmalbaf participou em momentos conflituosos como ativista revolucionário, chegando mesmo a ser preso aos 17 anos por esfaquear um polícia. Quando começou a sua carreira de cineasta, em 1981, os seus filmes serviram para expor a sua ideologia e apoiar a Revolução e a República Islâmica, defendendo uma “arte islâmica” e considerando-se um “artista muçulmano” e atacando os artistas seculares (Tapper, 2002: 123-125). Apesar de Makhmalbaf ter apoiado a Revolução e ter começado por fazer filmes que seguissem os valores islâmicos, mais tarde Makhmalbaf começa a usar o cinema para denunciar a situação social e política do Irão e fá-lo através da estética do Novo Cinema Iraniano.

No artigo *Makhmalbaf Film House* (2010), escrito pelo próprio e publicado no *website* da família, Makhmalbaf expõe como surgiu a intenção de abrir uma escola de cinema e o seu percurso. Makhmalbaf enviou um pedido de financiamento Ministério da Cultura e Orientação Islâmica para uma turma inicial de 100 alunos num período de quatro anos, mas viu o pedido ser recusado, com o Ministério a alegar que um cineasta como Makhmalbaf já era o suficientemente perigoso para o país e que não queriam mais cineastas como ele. Makhmalbaf decidiu, então, por iniciativa própria, começar a dar aulas na sua própria casa, e fundou, em 1996, a *Makhmalbaf Film School*, com oito alunos, entre eles familiares e amigos. A peculiaridade desta escola passou não só pela iniciativa, mas também pelo plano de estudos do curso, que abrangia muitas outras áreas além do cinema e todas as disciplinas ligadas diretamente a este, como produção, roteiro, interpretação, montagem, análise fílmica e história do cinema. O desporto, como ciclismo e natação eram recorrentes, com Makhmalbaf a defender que a forma física é algo

imprescindível para o cineasta: “a filmmaker needs to be physically strong” (Makhmalbaf, 2010). Mohsen Makhmalbaf também incluiu no plano disciplinas que acreditava serem úteis para a comunicação dos cineastas com o mundo, como informática, línguas e viagens. Havia também poesia, pintura, fotografia, e música.

Durante os quatro anos do curso, muitos filmes foram produzidos na *Makhmalbaf Film School*, tornando-se também uma produtora de filmes, *Makhmalbaf Film House*. Marzieh Meshkini, esposa de Mohsen, dirigiu um filme, *The Day I Became a Woman* (2000). *The Day I Became a Woman* apresenta três histórias sobre o ser mulher no Irão em três fases da vida: infância, adolescência e início de vida adulta e em idade avançada. Samira Makhmalbaf realizou até à data quatro filmes, todos sob o cunho da *Makhmalbaf Film House*. Maysam Makhmalbaf, filho do meio de Mohsen, especializou-se em fotografia e montagem e dirigiu *How Samira Made The Blackboard* (2000), documentário que segue a jornada de Samira pela procura de atores e realização do filme *Blackboards* (2000).

Os problemas entre a *Makhmalbaf Film House* e o governo são recorrentes devido à censura, sendo que o pior aconteceu aquando do lançamento do filme *A Moment Of Innocence* (1996). Este foi detido pelo Ministério da Cultura e Orientação Islâmica que comunicou que o filme só seria permitido se fizessem os devidos cortes. Makhmalbaf havia financiado o filme através de um empréstimo, com a promessa aos investidores que venderia a sua casa caso o filme fosse impedido de ser lançado comercialmente. O assunto foi discutido por toda a família, tal como Makhmalbaf refere do artigo de 2010, e decidiram ficar sem a casa. Da *Makhmalbaf Film House* formaram-se um operador de câmara, um operador de som, um diretor de arte, três realizadores, um fotógrafo e um editor. Em 2005, Makhmalbaf deixa o Irão em protesto contra a opressão e a censura (Black, 2009)<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Black, Ian (2009). “Iran should face smarter sanctions, says Mohsen Makhmalbaf”. *The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2009/nov/25/iran-mohsen-makhmalbaf-sanctions>

### 3.4. Samira Makhmalbaf

*"I am only an Iranian filmmaker, 24 years old"*

Samira em entrevista ao *The Guardian*<sup>14</sup>

Nascida a 15 de fevereiro de 1980 Samira é a filha mais velha de Mohsen Makhmalbaf e a que mais se dedicou ao cinema além do seu pai. Samira deixou a escola aos 14 anos descontente com o sistema de educação:

I did not like the way they behaved. They never let you ask questions, they never let you challenge what they say. They say this is a fact, you must accept it, repeat it, be marked out of 10 for your obedience. It is like being force-fed. They believe and they want you to believe that everything in the world has been discovered, everything is already known, and this is the way you have to think and this is what you must know. There is always a question, and the answer comes before the question, the question already has a right answer and nothing else will do. (Samira cit. in Sally, 2004)<sup>15</sup>

Foi esta decisão que influenciou Mohsen a criar a escola de cinema na sua própria casa e fomentar o espírito crítico e criativo dos seus alunos. Resultado disto, Samira realizou aos 17 anos a sua primeira longa-metragem, *The Apple*, e com ele tornou-se a realizadora mais jovem de sempre a fazer parte da seleção oficial no Festival de Cannes em 1998. *The Apple* segue as primeiras semanas da libertação de duas irmãs que se viram prisioneiras na sua própria casa a cargo do pai conservador e da mãe cega. A questão de género e da mulher, assuntos privados e públicos da família e identidade cultural são os principais temas que Samira explora no filme, filmado com uma câmara de 35 mm e num estilo entre o documentário e a ficção.

Num período de dois anos, *The Apple* foi convidado a ser exibido em mais de 100 festivais de cinema e exibido em mais de 30 países. Em 1999, Samira realiza o seu segundo filme *Blackboards*, que desta vez atenta na questão curda e educação e mais uma vez é selecionado pelo Festival de Cannes em 2000. Em 2001, Samira foi convidada a participar no filme *September 11*, ao lado de realizadores como Ken Loach, Shohei

---

<sup>14</sup> e <sup>15</sup> Vincent, Sally (2004). "Beyond Words", *The Guardian*. Disponível em: <http://www.theguardian.com/film/2004/apr/03/features.weekend>

Imamura, Youssef Chahine e Sean Penn, em que cada um filmava um segmento com a sua visão sobre os ataques de 11 de setembro. Em 2003 Samira regressa à questão da mulher e surge *At 5 In The Afternoon*, filmado no Afeganistão e que segue a jornada de uma jovem mulher que deseja tornar-se presidente. Em 2008 surge *Two-Legged Horse*. Filmado novamente no Afeganistão, o filme retrata a jornada de um menino que contrata outro menino para o carregar ao colo.

A filmografia de Samira Makhmalbaf revela uma grande preocupação e consciência social, desde as questões da mulher, à importância da educação, aos problemas bélicos e político-sociais. Apenas dois dos seus filmes são predominantemente feministas, enquanto outros dois centram-se numa comunidade de homens. Mas mesmo nestes contextos, Makhmalbaf explora temas de um legado feminista. Asuman Suner, no ensaio “Cinema without Frontiers” (cit. in White, 2015: 60) em relação a *Blackboards*, refere que este é um exemplo de cinema transnacional feminista que critica o nacionalismo e a opressão étnica. Apesar de não haver registo de que Samira Makhmalbaf se considere feminista islâmica, os seus filmes *The Apple* e *At 5 In The Afternoon* contêm elementos que podem ser contextualizados no feminismo islâmico. Mesmo a figura de Samira enquanto cineasta parece apontar neste sentido – esta apresenta-se normalmente com o *hijab*, mesmo em contexto internacional. White (2015: 58) refere “not only does she employ the built-in icon value of a woman director, but she also wears hijab”. E ainda

Because of the inevitable othering she encounters in art cinema venues as a Muslim woman director wearing a hijab (...), Samira Makhmalbaf’s directorial persona is also very visible site of negotiation of the meanings of female exceptionalism and aesthetic agency (White, 2015: 55)

Os filmes de Samira surgiram no contexto do estabelecimento do feminismo islâmico no Irão, numa época em que o ambiente cultural é caracterizado pelas políticas restritivas em relação ao cinema, aliados à globalização e transnacionalidade que o cinema iraniano assume. White (2015: 44) refere-se a Makhmalbaf e uma outra cineasta argentina, Lucrecia Martel, dizendo que: “While their films are shaped by personal, national, and regional forces, they are marked in both production and exhibition contexts by the reinvigorated international cinephile circuit”.

Em relação à dificuldade em ser mulher cineasta no Irão, Samira refere que

Traditionally, it is in the minds of everybody that a woman cannot be a filmmaker. It is therefore very much harder for a woman. Also, when you live in this kind of situation there is a danger that you can start to develop a similar mind-set and so the thing is to challenge this situation, and then slowly the situation will change also in the minds of others. I very much hope that in the advent of freedom and democracy Iran can produce many more women directors. (Samira cit. in Byrd, n.d) <sup>16</sup>

E que

I wanted to make films, I made films to say something else, but in a way I became a kind of example. It was breaking some kind of cliché. Another new way of thinking started. Yes, we have a lot of limitations, but these limitations made a lot of strong, different kinds of women in Iran who, if they find a chance to express themselves, I'm sure have plenty of things to say. They may have found a deeper way through all these limitations. (Samira cit. in Walle, 2000) <sup>17</sup>

A figura de Samira como cineasta e as relações entre as mulheres foi retratado pela sua irmã mais nova, Hanna, no documentário *Joy of Madness* (2003). Hanna seguiu o processo da produção de *At 5 in the Afternoon* com uma câmara digital e com apenas 13 anos de idade. *Joy of Madness* retrata esta responsabilidade social de Samira enquanto cineasta que Dabashi refere, tal como esta disse: “Because I had a better situation, better opportunities, compared to other women, I always feel a responsibility for these women. I think I have to do something” (Samira, cit in. Bresheeth, 2010: 30). A intenção de Samira Makhmalbaf está assim de acordo com a intenção do *Third Cinema* e Novo Cinema Iraniano. E tal como Yasmeen (2004: 175) refere: “iranian feminists, such as Samira Makhmalbaf are using the print media and cinema as a means of resistance and vehicle for changing the existing cultural and social norms”.

---

<sup>16</sup> Byrd, Lauren C. (n.d) “52 Weeks of Directors: Samira Makhmalbaf”. Disponível em <http://bust.com/movies/15717-52-weeks-of-directors-samira-makhmalbaf.html>

<sup>17</sup> Walle, Sally (2000). “Angry Young Women”. Disponível em <http://www.theguardian.com/film/2000/dec/15/iran.culture>

#### **Capítulo 4. Os filmes de Samira Makhmalbaf no contexto do feminismo islâmico: *The Apple* e *At 5 in the Afternoon***

Com o objetivo de analisar como o feminismo islâmico se expressa no cinema através do trabalho de Samira Makhmalbaf, foram analisados os dois principais filmes com temática feminista da sua carreira, *The Apple* (1998) e *At 5 in the Afternoon* (2003). A seleção destes foi baseada na sua temática essencialmente feminista, tendo como fator comum personagens centrais femininas que denunciam a situação precária da mulher no Islão, e a relevância que a cineasta tem no contexto cinematográfico do seu país de origem.

Relativamente ao procedimento de análise, foram feitos três visionamentos de cada um dos filmes em diferentes etapas. Primeiramente, foi feito um visionamento mais abrangente, de forma a conhecer os filmes e perceber se estes se enquadrariam na temática. Numa segunda fase, já depois de terminada a leitura referente ao feminismo islâmico, foi feito um visionamento mais aprofundado de modo a permitir uma leitura dos filmes tendo como base o conceito do feminismo islâmico e como este se reflete na narrativa tendo como base as teorias do *Third Cinema* e do Novo Cinema Iraniano. O terceiro visionamento mais aprofundado foi feito para tirar notas e ser conclusivo quanto aos detalhes. Antes de iniciarmos a análise será feito um breve resumo de ambos os filmes.

##### ***The Apple* (1998)**

*The Apple* conta a história real de duas irmãs, Massoumeh e Zahra Naderi. Elas passaram onze anos fechadas em casa pelos pais, sem nunca frequentarem a escola ou sociabilizarem com outras crianças. Como resultado do seu confinamento, que inclui negligência com a higiene e saúde das meninas, apresentam graves problemas cognitivos. Os vizinhos, cientes desta situação, decidem unir-se e contactar o centro de ação social para denunciar a situação. As meninas são levadas durante uma semana e tratadas, tendo o centro social devolvido as meninas aos pais com a condição de que não as iam mais prender e teriam de começar a dar-lhes banho.

Estes eventos ocorreram em 1997 em Teerão, e tiveram grande repercussão na comunicação social. Tendo conhecimento desta situação, Samira Makhmalbaf decidiu fazer um filme expondo a condição a que estas meninas foram sujeitas, usando os próprios

intervenientes como atores, resultando daí um filme entre o documentário e a ficção. Samira começou a gravar apenas quatro dias após o centro devolver as crianças aos pais e a gravação durou onze dias.

### ***At 5 in the Afternoon (2003)***

*At 5 In The Afternoon* (2003) é a terceira longa-metragem de Samira Makhmalbaaf. Após a derrota dos talibãs e num país em ruínas, uma jovem mulher, Nogreh, chega a Cabul (Afeganistão) com a família, o pai (conservador) e a cunhada com um recém-nascido.

Dilacerado pelas guerras constantes e pela presença e domínio de grupos terroristas, o Afeganistão é um dos países mais pobres e perigosos do mundo. Os Talibã, movimento fundamentalista islâmico nacionalista, governou o Afeganistão entre 1996 e 2001 e foi o que mais oprimiu os afegãos, principalmente, as mulheres.

É no contexto pós-Talibã que a narrativa se insere e apresenta-nos o desejo de Nogreh se tornar presidente do Afeganistão.

A proposta de análise aos filmes de Samira Makhmalbaf através do feminismo islâmico parte do facto de encontrarmos variados elementos que podemos contextualizar neste campo, tal como os seus filmes surgiram quando o feminismo islâmico se instaurava no Irão. Muitos dos aspetos da luta feminista que Samira aborda em ambos os filmes são dos principais questionados pelas feministas islâmicas. A questão do hijab, o patriarcado, a educação e política, são os principais temas abordados e retratados. *The Apple* e *At 5 in the Afternoon* colocam desde o início mulheres como figuras centrais, e problematizam a questão da mulher através da estética e elementos do *Third Cinema* e Novo Cinema Iraniano.

No início de *The Apple*, há uma sequência de imagens que apresentam os intervenientes da história, começando com o plano de um braço de uma criança a tentar regar uma planta. Aqui não é revelada a identidade mas percebemos que algo impede o braço de alcançar a planta. É este o primeiro sinal de encarceramento. Os pais são apresentados logo em seguida, primeiro de costas, depois com a imagem do pai a vender

pão e sal na rua. É nesta sequência de imagens que somos apresentados à primeira menina por trás do portão verde, cujo braço vimos anteriormente.

Os créditos de *The Apple* são seguidamente apresentados. Estes surgem com o plano da mão de uma mulher a redigir uma carta a denunciar a situação da família, em voz *off* ouvimos o que é escrito. Surgem imensas mãos, tanto de mulheres como homens a assinar a carta. Após a carta, vemos a visita da assistente social a casa das meninas, numa imagem crua e documental. A mãe cega aparece, sempre com o rosto tapado com o véu, segurando-o com as mãos. As meninas são entrevistadas e somos confrontados com o seu estado débil. Têm dificuldades motoras e cognitivas, mal falam e não compreendem o que lhes é questionado.

Há desde logo, nestas cenas iniciais, a apresentação dos elementos femininos da narrativa inseridos nos cenários que revelam a sua situação precária, que se revelam através de elementos do *Third Cinema* e Novo Cinema Iraniano. O mesmo acontece em *At 5 in The Afternoon*, em que as cenas iniciais revelam o cenário real do Afeganistão árido e destruído. O filme inicia-se com a imagem de duas mulheres a caminhar numa planície deserta com um burro e de fundo ouve-se um sussurrar de palavras. É um excerto do poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Federico Garcia Lorca, cujo excerto dá nome ao filme. Em seguida vemos uma das mulheres a carregar dois baldes de água, de burka azul. Seguidamente, ela pousa os baldes, pega numa mala e num livro e segue para uma escola em ruínas.

O principal objetivo do *Third Cinema* é, segundo Solanas e Getino, o de “provocação e participação” e isso dá-se muito em parte através da estética do filme que se apresenta crua e sem tratamento de imagem. E é através das imagens que temos o primeiro impacto sobre os temas dos filmes. Nos filmes de Samira Makhmabalf este impacto é favorecido, principalmente, pelo uso de câmaras de mão, que conferem uma maior aproximação à realidade, e pelo tipo de imagens apresentadas. Exemplos disso são quando vemos as meninas atrás das grades do portão ou quando elas caminham e a câmara segue o seu andar desajeitado e com dificuldade, causando um certo desconforto; ou os cenários destruídos e precários onde Nogreh e as restantes personagens aparecem.





*Figura 1* - Cena inicial de *At 5 in the Afternoon*. Nogreh aparece de burka entre ruínas.



*Figura 2* - As irmãs de *The Apple* através do portão revelam os óbvios problemas motores e cognitivos.

Além do uso de câmaras de mão e ausência de tratamento de imagem, as imagens cruas e impactantes são possíveis através do uso de espaços reais nos filmes. Tanto em *The Apple* como *At 5 in the Afternoon*, todas as cenas são filmadas em espaços reais e nunca é usado nenhum estúdio ou local fictício. O uso de ambientes reais, filmadas num estilo realista e cru, conferem o elemento documental dos filmes. E, segundo Saeed-Vafa (2002: 200), estes têm um maior impacto quando audiências estrangeiras vêem os filmes iranianos, pois não devemos esquecer que estes filmes raramente são exibidos no seu país de origem por falta de aprovação.

#### 4.1. Espaços públicos/ espaços privados

Um aspeto muito importante da utilização de ambientes reais nos filmes iranianos, e em particular em *The Apple* e *At 5 in the Afternoon*, é o contraste entre espaços públicos e fechados. A tensão esfera privada/pública é muito evidente na narrativa e é um reflexo da noção cultural de privacidade no Irão e da segregação de sexos e que dá mote a uma questão do feminismo islâmico – a tensão entre esfera pública e privada. Saeed-Vafa (2002: 204) refere-se a isto como uma versão cinemática de *hijab*<sup>18</sup>. A noção de *hijab* como algo que coloca uma barreira entre dois espaços aqui serve como alegoria do confinamento/liberdade da mulher.

Em *The Apple*, numa primeira parte, o cenário centra-se na casa das meninas, em que estas são prisioneiras; na segunda parte há um significativo uso de espaços públicos. O pátio, espaço entre a casa (espaço privado) e a rua (espaço público) é muito importante e é um espaço alegórico de liberdade. A cena em que a família chega a casa depois de ir buscar as meninas ao centro social é filmada num plano picado que intensifica a divisão interior/exterior.

O pátio, mesmo que cercado por muros altos, não é local que as meninas possam frequentar. A assistente social questiona o pai sobre isto, ao que ele responde: “Se não trancar a porta, os meninos saltam o muro para vir buscar as bolas que aqui deixam cair”. E continua: “Se alguém tocar nelas, serei desonrado”. Encarceradas novamente, vemos as meninas a observar o mundo exterior através das grades, o sol e as flores, e vemos novamente a menina a tentar regar a planta que se encontra no pátio. O uso de um local real aqui cria um sentimento de claustrofobia experienciada pelas personagens e funciona tanto realisticamente como metaforicamente.



Figura 3 - Sequência em *The Apple* que intensifica a divisão exterior/interior.

<sup>18</sup> O conceito de *hijab* é discutido mais adiante.

São interessantes estas cenas que evidenciam a barreira que há entre a vida pública e privada, pois relaciona-se à ideia de Barlas (2012) de que os assuntos pessoais são também políticos. Esta é uma característica do feminismo islâmico que o diferencia dos restantes movimentos feministas em países muçulmanos, o de querer interferir nestas duas esferas, insistindo numa total igualdade de género. O feminismo islâmico não pretende unicamente o acesso da mulher à educação e direitos igualitários sociais e políticos, pretende também uma mudança no seio familiar, em que não deve haver hierarquia na estrutura do casal. Estes assuntos da vida familiar e privada tornam-se assim políticos porque referem-se também aos direitos das mulheres. O estilo documental dos filmes e o facto de usar pessoas do povo evidenciam ainda mais uma perspetiva do feminismo islâmico, pois este insurge-se a partir de mulheres religiosas, ao contrário do que acontecia com os outros movimentos compostos por mulheres secularizadas. Há aqui uma aliança entre o denunciar situações das mulheres do povo que sofrem com a visão opressiva do Islão em articulação com esse mesmo objetivo do feminismo islâmico.

#### **4.2. Do *hijab* e da sua utilização nos filmes**

Esta questão de colocar uma barreira entre a mulher e o mundo exterior não é evidenciado somente pela discrepância espaço público/privado, mas também por uma tema central do Islamismo e feministas islâmicas, o uso do véu e o conceito complexo de *hijab*. A questão do *hijab* é explorada em ambos os filmes sob diferentes perspetivas. A da mãe e a das meninas em *The Apple* e pelo pai de Nogreh em *At 5 in the Afternoon*.

As cenas em que as meninas em *The Apple* aparecem sem os véus valeram alguns problemas a Samira mesmo seguindo a tática do Novo Cinema Iraniano de usar crianças. Como já vimos, o uso das crianças é importante no Novo Cinema Iraniano pois as crianças servem como elemento alegórico para discutir problemas reais. Ou como Dhar (2004) refere, “bringing children into films can also be regarded as a strategic move which helps to deflect official attention”. Neste caso, tanto em *The Apple* como em *At 5 in the Afternoon*, através da forma como se revela a situação real das meninas há uma representação da condição da mulher no Irão e no Afeganistão respetivamente. Dhar refere ainda que “Iranian filmmakers have transformed childhood into an aesthetic trope site where the interrelationship between social power and identity categories can be discussed”. Desta forma, as crianças são o elemento alegórico que permite a discussão da condição da mulher. Entre o real e a ficção – que se desvenda nos elementos simbólicos,

como a própria situação das meninas, ou a inclusão de elementos metafóricos, como a maçã e o espelho em *The Apple* –, contextualiza-se a situação da mulher no Irão. Para Tapper, as crianças “emerged both as surrogate adults and in remarkably realistic roles of their own” (Tapper, 2002: 16). Podemos ver as meninas e a sua família como um microcosmos que serve de discussão à idiosincrasia da família iraniana, sendo os papéis de género e o direito à educação temas centrais.

Geralmente o uso de crianças, neste caso meninas, é também o reflexo do tratamento que o corpo feminino tem na cultura/cinema iraniano, em que é obrigatório o uso do *hijab*. Como Naficy aponta “it is a portrayal and treatment of women surrounding the islamization of cinema” (Naficy, 2002: 46). Esta obrigatoriedade de usar o *hijab* em espaços públicos (e mesmo que as meninas apareçam sem o véu dentro de suas casas, no cinema isto passa a ser público) podia ser despenalizado com o uso de crianças. No entanto, Samira enfrentou censura pelo facto de as meninas terem mais de 9 anos, idade em que uma menina passa a ser considerada mulher no Irão, pelo que deviam usar *hijab*. No filme vemos a própria realidade retratada com a cena da mãe preocupada com o facto de as meninas não estarem a usar os véus. Curiosamente, esta questão dos véus passa completamente despercebida pelas meninas pois elas não percebem a situação; só notamos um certo desconforto em terem que estar sempre a ajeitar os véus para que não caiam. Em *At 5 in the Afternoon* há uma cena em que duas mulheres se aproximam sem burka e pedem ao pai de Nogreh, que conduz uma carroça táxi, para as levar ao seu destino ao qual ele responde: “Só vou se se cobrirem. É um pecado não cobrirem as vossas caras. Usem os véus e não falem com estranhos, e se falarem, coloquem um dedo na boca para a voz não soar feminina, senão é pecado. Não queiram levar a vossa vida para o inferno”. Enquanto ele diz isto, elas riem e destapam a cara, ele reclama e elas respondem com o dedo na boca. Ele chateia-se e obriga-as a sair da carroça. Elas saem e vemo-las a atravessar uma planície árida a pé. Vemo-lo também em várias cenas a falar com o cavalo e a queixar-se: “A cidade está cheia de corrupção. És um cavalo, não percebes. Blasfémia em todo o lado. Tudo em ruínas. Olha para as mulheres sem os véus. Blasfémia! És um animal, não sabes a diferença entre blasfémia e fê”. É interessante notar que mesmo após a queda dos Talibã, as mulheres continuavam a usar burka, mesmo que a obrigatoriedade do uso da burka tenha sido despenalizada após o regime Talibã:

Many observers were consequently surprised and disappointed that the downfall of the Taliban did not lead to Afghan women’s mass

abandonment of the *burqa*. Its persistence was quite rightly judged, however, to reflect the persistence of traditional patriarchal values and norms that the Taliban had merely enforced in an extreme form, norms and values that most Afghan women and men continue to associate with Islam and that few of them are yet ready to abandon in the absence of any credible or palatable alternative set of values. Indeed, the family law established in the years since the invasion enshrines the very same values despite the emergence on the political scene of a significant number of brave Afghan women. (Mir-Hosseini, 2006: 630)

Isto revela a força que a tradição patriarcal opressiva tem na sociedade e como é difícil mudar as mentalidades. No entanto, há uma cena interessante em *At 5 in the Afternoon* referente a este tema, em que um homem passa por Noghreh quando esta não está a esconder o rosto com a burka, e ele de imediato baixa a cara e vira-se para a parede para não olhar para ela. Esta mesma situação aconteceu com Samira Makhmalbaf, da qual ela sentiu empatia com o homem, dizendo “before, he had the power, but now he didn’t have any. Before, he could put a burka on me, but now he closes his eyes” (Samira cit. in Said, n.d: 167). O homem ao preferir não olhar para a mulher seguiu a modéstia (ainda que de uma forma muito literal) que o Islão apela, em contraste com o pai que continua a obrigar as mulheres a usarem burqa.

Isto mostra como a questão do *hijab* sempre foi muito complexa e controversa, dividindo opiniões tanto no mundo ocidental como nas sociedades islâmicas. Se, por um lado, vemos o *hijab* como símbolo de opressão, também há quem o veja como símbolo de rebelião. Exemplo disso foi o seu uso na Revolução Iraniana de 79, onde as mulheres o usaram como forma de protesto e rebeldia, ou mais recentemente em países ocidentais em que mulheres muçulmanas usam o *hijab* para reivindicarem a sua identidade. Mesmo entre as feministas em sociedades islâmicas há quem apoie e quem se oponha.

Em *The Apple* e em *At 5 in the Afternoon* há momentos em que a questão do *hijab* se coloca e todos eles se reportam à obrigatoriedade supostamente imposta pelo Islão. Mas o que dizem as feministas islâmicas sobre o *hijab*? O foco aqui não é considerar o uso ou não do *hijab*, mas que a liberdade de o usar ou não deveria ser uma liberdade individual e não uma obrigatoriedade com raiz no Islão. É nesta questão que as feministas islâmicas parecem focar-se.

O objetivo principal do feminismo islâmico em relação ao *hijab* é mostrar, através das ferramentas do *ijtihad*, que o Islão – mais propriamente o Alcorão – não obriga ao uso do *hijab*. Há vários versos que os mais conservadores interpretaram para justificar a obrigatoriedade do seu uso, e esses mesmos versos são reinterpretados pelas feministas islâmicas. Como Barlas (2002: 54) começa por afirmar, a palavra *hijab* nem sequer aparece no Alcorão nos versos usados para justificar o seu uso. E a primeira problemática começa exatamente pelo significado da palavra *hijab*. Mernissi esclarece o conceito de *hijab*, que significa “cobrir”, e que surgiu não com o intuito de colocar uma barreira entre uma mulher e um homem, mas sim entre dois homens. Mernissi cita um verso do Alcorão que esta considera ser a base para a instituição do *hijab* e que se refere a Muhammad e aos seus *Sahaba* (Companheiros) e que termina com “and when ye ask of them (the wives of Prophet) anything, ask it behind a curtain. That is purer for your hearts and for their hearts” (verso 53, sura 33 cit. in Mernissi, 1991: 85). Isto é referido num contexto de intimidade do Profeta, em que este está no quarto com a sua mais recente esposa e que os Companheiros para se dirigirem a ele deveriam fazê-lo por trás de uma cortina para manter a privacidade.

O conceito de *hijab* tornou-se assim um conceito complexo com a sua evolução linguística, histórica e cultural. Mesmo dentro do próprio Islão há várias interpretações do *hijab* nas suas diferentes correntes. O conceito é, segundo Mernissi, tridimensional, e as suas três dimensões facilmente se misturam. A primeira é visual: esconder algo da vista; a segunda dimensão é espacial: separar, marcar barreira. E a terceira refere-se à ética, pertencendo à esfera do proibido (Mernissi, 1991: 95). O conceito *hijab* não se refere só ao véu ou lenço que as mulheres usam mas toda a vestimenta que tem o intuito de as cobrir. Mas refere-se também ao véu que separa o homem de Deus (*ibidem*: 96).

Então em que versos ficou consagrada a suposta obrigatoriedade da mulher se cobrir com um véu? Barlas (2002: 53) refere que há dois *Ayat* (versículos) que são a base para os religiosos conservadores legitimarem e generalizarem a obrigatoriedade do uso do véu para todas as mulheres muçulmanas:

O Prophet! Tell

Thy wives and daughters,

And the believing women,

Their [jilbāb] over  
Their persons (when abroad):  
That is most convenient,  
That they should be known  
(As such) and not molested...  
(...)

Alcorão 33: 59 (cit. in Barlas, 2002: 54)

Say to the believing men  
That they should lower  
Their gaze and guard  
Their modesty: that will make  
For great purity for them:  
.....  
And say to the believing women  
That they should lower  
Their gaze and guard  
Their modesty; that they  
Should not display their  
Beauty and ornaments except  
What (must ordinarily) appear  
Thereof; that they should  
Draw their [khumūr] over  
Their bosoms and not display

Their beauty except to...

Alcorão 24:30-31 (cit. in Barlas, 2002: 54)

Barlas começa por referir que ambos os *Ayat* são dirigidos unicamente ao profeta, ou seja, não são um mandato universal para que todos os homens muçulmanos induzam todas as mulheres muçulmanas a seguir o que é dito, reforçando a ideia de que o Alcorão não força ninguém: “Let there be no compulsion in religion” (Alcorão 2: 256, cit. in Barlas 2002: 55). Segundo, que a ideia de “véu” (e usamos aqui a palavra véu visto não ser referida a palavra *hijab*) não é a mesma nos versos e que é diferente da sugerida pelos conservadores religiosos. E isso vê-se, por exemplo, nas várias vestimentas obrigatórias em diferentes países muçulmanos. Desde o Irão que impõe o uso do *chador*, Afeganistão que impôs o uso da *burka* durante o regime Talibã, ou a Arábia Saudita que impõe o uso do *niqab*, indumentárias que vão muito mais além das peças de roupa referidas nestes *Ayat* e que nunca são referidas no Alcorão. O Alcorão refere as palavras *jilbāb* e *khumūr*<sup>19</sup>, ambas indumentárias típicas das muçulmanas antes e depois do advento do Islão. *Jilbāb* refere-se a um tipo de vestido longo e solto e *khumūr* é um lenço que cobre a cabeça (e não a face) e descai pelas costas, usado como ornamento pelas mulheres, era uma peça de moda e não com intuito de *hijab*. O que fica entendido nestes *Ayat* é a ideia de modéstia na forma de vestir e que a mulher é aconselhada a cobrir os seios.

Segundo Barlas (2002: 55) há nestes *Ayat* uma proposta para mulher se vestir com modéstia (e nunca em nenhum momento que cubra a face) e é necessário contextualizar em que época isto se tornou necessário. Primeiro, porque havia escravidão e as vestes serviam para distinguir as mulheres “livres” das escravas e prostitutas, e com isto protegê-las dos homens Jāhili. Num sentido mais amplo, podemos entender este conceito como as condições bárbaras que se viviam nestes tempos, ou seja, refere-se a homens que violavam mulheres, pois era uma época em que havia muita agressão e abuso sexual, especialmente, das escravas. Logo, tem que haver um distanciamento histórico da interpretação destes factos, mas como já foi referido, há na cultura islâmica um culto ao passado e da tradição e, segundo al-Jabiri (cit. in Mernissi, 1987: 20) este olhar sob o passado impede os muçulmanos de o entenderem em relação ao presente e dificulta o

---

<sup>19</sup> Significado de *jilbāb* e *khumūr* em <https://www.al-islam.org/hijab-muslim-womens-dress-islamic-or-cultural-sayyid-muhammad-rizvi/quran-and-hijab>



distanciamento dos textos da época em que foram escritos, projetando todos os seus valores no passado. E com isto o que aconteceu foi a perpetuação da ideia do corpo da mulher como promíscuo e uma forma de distração sexual, sendo, portanto, sua função escondê-lo do homem.

Segundo Barlas (2002: 57), o *hijab* que era “initially a symbol of Jāhilī corruption in the Quar’ān, it has come to be seen as a proof of female immorality and inferiority”, quando o Alcorão propõe a modéstia não só para a mulher, mas também para o homem. O que é muito difundido no Islão e na cultura islâmica é a ideia de modéstia, tanto para mulheres como homens. Mas como o Alcorão começou por ser revelado numa época (século XVII) em que havia muitas violações e práticas relacionadas, resultou em injunções específicas para a cultura daquela época, sendo que as mulheres foram encorajadas a cobrirem-se para se protegerem. Barlas (2002: 57) defende que o princípio de modéstia é importante, não o cobrir a mulher, que não é nada mais que uma segregação que resulta de manifestações particulares daquele contexto. Defende, assim, uma modéstia com base na fé, não política como acontece na atualidade. A maior problemática é que a obrigatoriedade do *hijab* foi institucionalizada pela *Sharia*, não pelo Alcorão. E no Irão, o *hijab* revela-se através do uso do *chador* (um manto preto que cobre a cabeça e o corpo mas não a cara), e é obrigatório o uso de um lenço na cabeça a partir dos nove anos de idade.

#### **4.3. O Patriarcado**

Tal como nas outras religiões monoteístas, há no Islão uma representação masculina de Deus, o que leva a religião a ser vista como uma religião patriarcal. Mas Barlas (2012: 213-214) alerta para o facto de o Alcorão não representar Deus como um Pai (e aqui “pai” surge como uma figura autoritária acima de todos) e que até proíbe a sacralização de Deus como Pai. Barlas afirma também que, numa leitura ampla do Alcorão, este não valoriza o pai e a paternidade da maneira estabelecida pelos patriarcados religiosos e tradicionais. O Alcorão, segundo Barlas, sugere que existe um conflito natural entre o monoteísmo e o patriarcado, uma vez que o primeiro se baseia na soberania de Deus e o segundo, na do homem. No entanto, o Alcorão reconhece a existência histórica de patriarcas, bem como o fato de que, nos patriarcados existentes, o homem é a figura da autoridade, sendo possivelmente essa a razão por esses textos se dirigirem aos homens com tanta frequência e ficar instaurado o patriarcado (*ibidem*).

Barlas (2002: 93) refere que a visão de Deus como homem e a ideia de que a mulher foi feita a partir do homem, associa o homem/masculinidade com o conhecimento, verdade, soberania, enquanto a visão da mulher/feminilidade com submissão, desigualdade, o “outro”. Wadud (1999: 19) refere dois termos que aparecem no Alcorão no contexto da criação da humanidade: “nafs” e “zawj”. Wadud traduz “nafs” para “self”, podendo ainda significar alma<sup>20</sup>, e defende que este termo não se refere ao homem ou à mulher, mas sim à essência do ser humano. “Zawj” significa “mate”, “spouse”, “group”, ou seja, segundo Wadud (1999: 21), a versão corânica da origem do mundo não é expressa em termos de gênero. O que fica evidenciado é a criação de pares. No entanto, sempre houve uma construção patriarcal nas comunidades islâmicas e o Islão é visto como a religião dos pais. Samira Makhmablaif faz uma abordagem interessante de ambos os pais representados nos filmes. Ambos são ultras conservadores, mas não são representados com hostilidade, mas sim ignorância e uma certa candura na personalidade. Isto explica o facto de que esta visão patriarcal é mais uma questão cultural e que se evidencia mais no meio rural. Além disso, não é só do homem que advém esta visão misógina, a mãe em *The Apple* é ainda mais conservadora do que o pai.

O entrevistador questiona o pai sobre a não ida das meninas à escola, ao qual ele responde: “É o destino, é o destino. Dizem: se o sol da manhã não te aquece, o da noite também não irá aquecer”. E insiste em justificar a sua ação com base neste “destino”. De início há sempre respostas muito vagas, mas facilmente nos apercebemos, com estas referências do pai, que há envolvimento religioso nas suas decisões. No entanto, o pai, ao adotar esta visão misógina do Islão, não o parece fazer por maldade, há uma certa candura associada a ele e à forma como protege as filhas, o amor que ele sente por elas é evidente, mas a sua ideia do que é o Islão leva-o a tomar estas atitudes. E não é só ele que age desta forma, a mãe, que surge menos vezes, aparece sempre a reforçar a ideia de que as meninas têm que ser criadas desta maneira, quase de uma forma mais obsessiva do que o pai. Vemos desde logo isso numa cena inicial, em que depois de as meninas serem levadas para uma instituição social, os pais vão lá busca-las. Enquanto o pai fica feliz em vê-las e beija-as e abraça-as, a mãe de imediato examina as suas cabeças com as mãos e pergunta pelo véu delas, e insiste durante muito tempo na questão do véu. Mesmo quando lhe fazem perguntas sobre as filhas, ela não responde e só se mostra preocupada com os véus, chegando até a insultar a assistente e ordenando imediatamente que lhes tragam lenços

---

<sup>20</sup> <http://sufiwiki.com/Nafs>

para cobrir a cabeça, sempre questionando porque é que elas não os tinham. A assistente dá a resposta óbvia, dizendo que elas tiveram de ser banhadas, e o cabelo cortado, tendo em conta a falta de higiene tremenda a que tinham sido sujeitas; e como tal não andavam com os lenços.

As meninas são levadas para casa com a suposta promessa de que a partir de agora serão lavadas e não mais trancadas. Sendo isto reforçado pelo pai, que se dirige à mulher e diz que ela não as pode trancar mais em casa e que pagará a alguém para lhes dar banho nos banhos públicos. “Se fizermos isso, podemos ficar com elas”, diz o pai. Esta afirmação revela que o pai não ganhou consciência sobre a condição das meninas, o que ele não quer é que a assistente as volte a levar. Ironicamente, mal chegam a casa, as meninas são novamente trancadas.

Na cena em que a assistente social visita a família, acontece a reviravolta. E é aqui que entra a ficção. A assistente tira a chave do portão ao pai, liberta as meninas para que elas “brinquem como crianças normais” e tranca o pai. Esta acusa-o de não entender o que é ser privado da liberdade e que deve passar pela mesma situação e perceber a sensação de estar trancado. A mãe aqui surge e insulta a assistente por ter deixado as meninas saírem. Nisto, surgem as meninas novamente, ao que o pai exclama: “Vê como elas voltam por iniciativa própria!”. A assistente responde que isso é só por causa do hábito, e insiste em que elas vão para a rua. A partir daqui seguem-se sequências intercaladas das meninas na rua a brincarem e a interagirem com outras crianças com o diálogo do pai preso com a assistente.

Nesta interação do pai com a assistente, vemos mais uma vez marcas da sua candura e até uma certa submissão. Ele não lutou contra o seu aprisionamento e até oferece água à assistente. Neste diálogo ele volta a explicar: “tenho que trancar a porta pela segurança das minhas filhas, não sei o que faria se lhes acontecesse algo”.

O pai pergunta à assistente se conhece o “Conselho dos Pais”, que mais tarde percebemos ser um manual sobre como educar os filhos. “Sabe o que ele diz sobre as meninas?” questiona ele – “Uma menina é como uma flor. Se o sol brilha sobre ela, ela perde a cor. O olhar do homem é como o sol e a menina é como uma flor”. E prossegue: “É como colocar algodão perto do fogo: será consumido”.

Nesta sequência a assistente questiona o pai sobre a sua educação. Ele diz que estudou o “método antigo”, na casa de uns amigos, pois não havia escola. O facto de ser

pouco instruído, de classe baixa, surge aqui como uma proposta desta visão misógina e patriarcal do Islão. Esta ideia de que a mulher será “consumida” revela a ideia de que é esta que se deve esconder do desejo do homem, e não o homem controlar os seus impulsos. E esta ideia é canónica na interpretação que a sociedade patriarcal faz do Islão. Samira Makhmablaf tenta, através de uma mulher (a assistente) contrariar esta ideia. Quando ele diz que não as deixa sair porque os rapazes lhes podem fazer mal, a assistente diz “O problema é que elas são meninas. Se fossem rapazes elas sairiam, brincariam lá fora e até subiriam muros”.

O pai de Nogreh em *At 5 in the Afternoon* partilha estes traços com o pai das meninas. Ele é a personagem mais conservadora da narrativa. É ele quem conduz a carroça que faz de táxi e se queixa constantemente das mulheres que não se tapam quando sobem na carroça. Aliado a isto temos a voz de um homem que se vai ouvindo em partes da narrativa contrastando com o que vemos. Como, por exemplo, quando Nogreh regressa a casa, e troca os sapatos pelos velhos e coloca a burka, e ouve-se em voz off: “os homens são guardiões das mulheres, porque Alá criou alguns seres superiores a outros”. Sobre o pai de Nogreh, Samira diz que

He judges good and evil from perspective of tradition and culture, acting not from personal but from an historic point of view. Previous generations have already decided from him and they in turn have been marked by still early generations. If he believes in the superiority of men, it is not because he is selfish or because he is a man. If he were a woman, he would accept it too, because that is what tradition would have taught him. (Samira Makhmalbaf cit. in Andrews, 2004: 61)

E isto também se aplica ao pai das meninas em *The Apple*. Ambos os pais problematizam a figura do pai como símbolo do patriarcado opressor. Samira Makhmalbaf ao “humanizá-los” demonstra que a questão do patriarcado é uma questão cultural que muitas vezes está associada à tradição e ignorância, e não algo que está representado no Islão, tal como Barlas (2012) afirma:

Essa ideologia da supremacia masculina impregna a consciência e as culturas muçulmanas a tal ponto que levou o islamismo a ser representado como um patriarcado religioso que “professa modelos de relações hierárquicas e de desigualdade sexual e que dá o seu aval sagrado à

subserviência feminina”. Homens que não são capazes de ler o Alcorão e que não vivem de acordo com seus ensinamentos jogam, apesar disso, três ou quatro palavras ou partes de frases dele para justificarem os maus tratos infligidos a mulheres. (Barlas, 2012: 209-210)

E é interessante notar que estes pais são interpretados por “pais” reais, recorrendo ao método do Novo Cinema Iraniano de usar atores não profissionais. O objetivo do uso de não-atores, além das questões económicas, é que este confere uma maior autenticidade e assim as pessoas identificam-se mais com a história e a personagem. Em *How Samira Made the Blackboard*<sup>21</sup> (2000) Samira explica a sua escolha no uso de não-atores. O facto de eles terem os problemas reais retratados nos filmes confere-lhes mais autenticidade, percebem melhor as emoções e o seu retrato é mais fiel, e é isso que se constata com estes pais. A naturalidade das suas prestações, inseridas num contexto rural e de pouca escolaridade, permite-nos sentir empatia pelas suas personagens e entender este aspecto da questão do patriarcado que o feminismo islâmico explora.

#### **4.4. Educação e política**

Numa cena inicial de *At 5 in the Afternoon*, vemos Noghreh numa escola com meninas. A diretora da escola começa por dizer que nas aulas devem usar vestidos pretos e lenços brancos, e questiona Noghreh sobre o porquê de não vir com este uniforme para a escola e sim com o vestido azul. Noghreh responde que não vestiu o uniforme para o pai não saber que ela ia para a escola, pois ele proibiu-a de frequentar a escola defendendo que as mulheres não devem frequentar a escola.

Em *At 5 in the Afternoon*, apesar da personagem principal ser uma jovem adulta, as meninas na escola são bastante relevantes na narrativa e são elas que protagonizam as cenas e os diálogos mais importantes referentes aos direitos das mulheres como veremos adiante, revelando mais uma vez a importância do uso de crianças para denunciar situações reais. Na escola ocorre uma das cenas mais relevantes do discurso feminista

---

<sup>21</sup> Documentário realizado pelo irmão de Samira, Maysam Makhmalbaf, que segue o processo de recrutamento de atores e realização do filme *Blackboards* (2000), de Samira Makhmalbaf.

referente aos direitos políticos da mulher, na qual é referida A'isha<sup>22</sup>, uma das esposas de Muhammad e uma referência para as feministas islâmicas.

A diretora informa que o departamento de educação mandou perguntar quais as carreiras que as alunas gostariam de seguir no futuro. Muitas delas dizem que querem ser professoras, outras engenheiras e médicas. Até que a diretora pergunta: “E o mais importante, quem quer ser a próxima presidente do Afeganistão?”. Primeiro ninguém se levanta, mas aos poucos levantam-se cinco raparigas, das quais Nogreh, mas as outras meninas riem-se, então desistem. Só Nogreh se mantém de pé, acabando também por se sentar. Daqui surge a discussão entre as meninas já depois das aulas, fazendo questões a Nogreh e a outra menina que queria ser presidente.

Uma questiona: “Sendo mulher, e usando burka e com um filho, achas que podes ser presidente? Onde já se viu uma mulher não ter filhos? As pessoas não escolhem mulheres para presidente!”. Nogreh responde: “Mas ela é digna e capaz de se tornar presidente”. Outra menina interfere, dizendo “Não vamos usar burka para sempre e a criança vai crescer. Já alguma vez estudaste a história da mulher? Não percebes?”. A outra responde: “O teu pai não te deixa frequentar a escola. Como é que podes sequer ser presidente?”. Outra rapariga, Mira, responde: “Uma rapariga sábia e valente escolhe por si própria. Eu já decidi e a minha família não tem nada a ver com isso”.

Mas outra contesta: “Somos muçulmanas. Uma rapariga muçulmana nunca poderá crescer e declarar-se presidente. Já alguma vez viste uma presidente muçulmana?”. Ao que outra responde: “Sua eminência A'isha, a esposa do profeta!”. Uma outra adverte, porém, que nem todas podem ser como A'isha. E Mira questiona: “Porque os homens podem ser presidentes e as mulheres não? Eu perdi o meu pai e os meus irmãos num regime governado por homens, não num regime governado por mulheres!”. Nogreh refere o Paquistão e que Benazir Bhutto foi primeira-ministra lá. Ou o caso da Índia e a primeira-ministra Indira Gandhi. Nogreh procede: “Ela disse que as mulheres poderiam governar por gerações e gerações. E falava bem e trabalhava para o povo”. Outra menina contesta e relembra que embora mulher, foi Benazir Bhutto quem fomentou a criação dos Talibã. E que os Talibã são contra a mulher. Mas Mira responde: “Se eu me tornar presidente

---

<sup>22</sup> Há várias transcrições para o nome de A'isha, sendo que nas legendas do filme aparece como Ayeshesh, mas ficou decidido usar A'isha como aparece no livro da socióloga Fatima Mernissi, *The Veil and the Male Elite*.

tratarei bem as pessoas”. E as meninas riem-se. “E sim, rierei, pois se eu chorar pelas minhas mágoas todos ficam tristes e chorarão. Ninguém entende a dor de perder uma família, a não ser experimentando a mesma miséria”, começa ela emocionada. “Perdi o meu pai, o meu irmão. Cabul tem muitos problemas. O que há de errado com as mulheres afegãs? Meninas não eram permitidas nas escolas, mulheres tinham de ficar em casa e não trabalhar. As afegãs são muito oprimidas! Especialmente as que não podem frequentar a escola. Fomos privadas da educação”.

A história de A’isha é muito explorada pelas feministas islâmicas, sendo ela um símbolo da capacidade da mulher e como esta contraria a visão misógina que os homens atribuem ao Islão. A’isha foi uma das esposas de Muhammad que se envolveu na política e liderou a Batalha do Camelo após a morte de Muhammad. Mernissi (1987:4) refere dois autores que descredibilizam a participação da mulher na história da política com base na história de A’isha e como esta é base do preconceito contra a mulher na vida política. Muhammad ‘Arafa e o livro *The Rights of Women in Islam* é exemplo disso. Num excerto citado por Mernissi, este escreve:

“At the beginning of Islam, Muslim women played no role in public affairs, despite all the rights that Islam gave them, which were often the same as those accorded to men. (...) In the whole history of Islam there is no mention of participation of women alongside men in the direction of the affairs of state, whether in political decision making or in strategic planning” (‘Arafa cit. in Mernissi, 1987:4)

Mernissi descredibiliza o autor pois este ignora, num primeiro momento, a existência de A’isha na história do Islão. Não só A’isha acompanha Muhammad nas expedições militares, como após a sua morte, A’isha liderou uma oposição armada ao califa ‘Ali Ibn Abi Talib, que contribuiu para a sua queda. Esta confrontação ficou conhecida como “A Batalha do Camelo”, referindo-se ao camelo que A’isha montava. Mais tarde, ‘Arafa refere:

“It is true that A’isha” fought Ali Ibn Abi Talib at the Battle of Camel... But this individual act of a woman companion cannot be claimed, given that voice of Allah and his Prophet is clear on this point (...).” (‘Arafa cit. in Mernissi, 1987: 5)

‘Arafa ignora assim o ato de A’isha e que este não deve ser usado para legitimar a participação da mulher na política.

Mernissi (1987: 5) refere também o historiador Sa’id al-Afghani, que foi ainda mais longe na questão. Este passou dez anos a pesquisar a história de A’isha para, de acordo com ele, clarificar os muçulmanos em relação à modernização e a relação da mulher com a política. A sua biografia sobre A’isha apareceu pela primeira vez em 1956, com o título *A’isha and Politics*, publicando ainda outros dois documentos. A sua conclusão, segundo Mernissi, é de que é completamente necessário afastar as mulheres da política e que A’isha é o exemplo de que as mulheres não devem ter poder. Para ele, A’isha prova que “woman was not created for poking her nose into politics” e que “the blood of Muslims was split”, tudo causado pela intervenção de A’isha na política. E esta intervenção foi ainda responsável pelas consequentes batalhas que causaram mais mortes. Al-Afghani acredita que se A’isha não tivesse intervindo na política, “Muslim history would have taken the path of peace, progress, and prosperity” e que Allah queria usar a experiência de A’isha para ensinar aos muçulmanos uma lição: “It seems that Allah created woman to reproduce the race, bring up future generations, and be in charge of households; He wanted to teach us a practical lesson that we cannot forget” (*ibidem*).

Al-Afghani vê o ato de A’isha como *bid’a*, que significa inovação. Mernissi (1987: 22) refere que a inovação é vista pelos muçulmanos como um comportamento errante, algo que vai contra a tradição que deve ser preservada. A’isha ao liderar um exército estava a ir contra o comum, dos homens como líderes. E atualmente, é esta a ideia geral para negar tais direitos à mulher, o de seguir a tradição.

Há também um famoso *Hadith*, que Mernissi investiga, que atribui a Muhammad o seguinte: “Those who entrust their affairs to a woman will never know prosperity” (cit. in Mernissi, 1991: 49). Este dito é atribuído a Muhammad por um dos seus Companheiros, curiosamente após a Batalha do Camelo em que morreram muitas pessoas. Numa história repleta de batalhas e mortes lideradas por homens, usou-se como justificativa para as mulheres não liderarem na política um evento isolado liderado por uma mulher.

Mais tarde, há outra discussão na escola sobre o assunto. Uma rapariga questiona Nogreh: “Gostava de saber o que vais fazer pelas mulheres se fores eleita. O regime talibã não nos deixa estudar, o que planeias fazer? Nogreh responde: “Se eu me tornar presidente, vou pedir ao ministro da educação que deixe as mulheres estudarem e assim



poderem tornar-se professoras. Uma rapariga de 21 anos não devia estar na mesma classe que uma de 12 anos”.

A rapariga questiona então Mira: “O teu pai foi morto por um rocket, ficaste sozinha, os talibãs sempre te fizeram mal. O que vais fazer com o homem que te fez mal?”. Mira responde que se fosse presidente, o homem que matou o pai, e sabe quem ele é, “trazia-o aqui... Ele chicoteou-me... Se eu dissesse o que ele me fez... Seria morto”. Questionam-lhe: “O que farias com os talibãs no geral?”. Mira responde: “Se eu fosse presidente estabeleceria um regime que não facilitasse os talibãs. Mas eu não me vingaria nem os executava”.

A professora, em relação a esta discussão diz: “Isto foi um exercício de democracia. Vocês, raparigas, não devem pensar só em trabalho doméstico e em tratar das crianças. Também se devem preocupar convosco e com os assuntos do nosso país”. Esta intervenção por parte da professora parece também uma chamada de atenção ao espetador, invocando o lema do *Third Cinema* “provocação e participação”, segundo o qual através do cinema se pretende mudar mentalidades e incentivar a educação. A assistente social em *The Apple* surge também como uma personagem feminina muito forte e incentiva o acesso à educação e participação na vida social e política: “elas (as irmãs) precisam de um futuro, uma posição na sociedade”, diz à assistente aos pais.

Há uma cena particular em *At 5 in the Afternoon* que denuncia o preconceito contra a mulher na política. Nogreh comunica ao amigo poeta que quer ser presidente. O Poeta leva-a a um fotógrafo de rua para tirarem as fotos para a campanha. O fotógrafo começa por questionar o porquê de tantas fotos. O Poeta responde que ela vai ser a presidente do Afeganistão. O fotógrafo começa a rir-se e a debochar. Nogreh diz: “Não. Eu não quero ser presidente, as fotografias são para as eleições na escola”. É a primeira vez que vemos Nogreh a recatar-se na sua personalidade resiliente. O fotógrafo prossegue: “No Paquistão, a Benazir apareceu com uma *babysitter* e os filhos em público, todos gozaram, a dizer que o homem dela é que era o presidente, não ela”. Nogreh diz: “É uma sorte uma mulher ter-te dado à luz, senão não dizias que somos incapazes de fazer alguma coisa!”. O fotógrafo responde: “A política é um assunto muito sério. Deves parecer mais séria (nas fotos) e só assim as pessoas vão respeitar-te”. O fotógrafo pede-lhe para colocar o véu e diz “esta fotografia é a melhor”. E prossegue: “as mulheres deviam ficar em casa a cuidar dela, cozinhar, cuidar dos filhos. Se fores presidente e ficares grávida, toda a gente se vai rir de ti”. Ela sai chateada e faz uma observação

interessante: “Mesmo na América ou Europa, quantas mulheres se tornaram presidentes?”. Samira aqui parece querer fazer uma espécie de interpelação ao mundo ocidental Ocidente acerca da ideia que este tem dos países muçulmanos. Há no Ocidente a ideia das mulheres muçulmanas como passivas e inexistentes na vida política, e Samira contraria esta ideia contrapondo a escassez de mulheres na vida política no Ocidente. A questão do feminismo aqui parece revelar contornos mundiais, com Samira a reconhecer que em todo o mundo há discriminação contra a mulher, seja na política ou até mesmo no cinema. Numa entrevista a Said (n.d: 170), quando questionada acerca desta condição da mulher no Afeganistão, ela diz que esta história poderia passar-se em muitos países ocidentais, apelando à humanidade antes do género, religião ou etnia.

Samira retrata Nogreh como uma mulher inocente, mas também convicta dos seus ideais, com espírito de liderança e uma grande resiliência. Numa cena em que chegam refugiados paquistaneses ao refúgio onde Nogreh se encontra, ela torna-se líder deste grupo: “Sigam-me se quiserem viver nas ruínas!”. A caminho da escola, Nogreh encontra o amigo poeta e pergunta-lhe sobre o discurso de Benazir Bhutto. Nogreh pede-lhe para arranjar o discurso dela. O amigo pergunta: “Mas tem que ser o dela ou de qualquer presidente”. Nogreh diz que não interessa, tem é que ser de uma mulher. O amigo questiona se ela quer ser presidente, ao que ela responde negativamente, só está interessada em saber o que faz o povo gostar delas, o que dizem elas para as pessoas as amarem. Mais tarde, o amigo leva o discurso de Karzai a Nogreh, pois tinha conseguido encontrar o de Benazir Bhutto. Nogreh agradece mas diz-lhe para ir embora: “Não venhas outra vez aqui, as pessoas vão falar de nós”. Ele responde: “Cabeças de estado são sempre conservadoras”. E segue-a. Nogreh pede por favor para que este não a siga. E ele diz: “Uma presidente não deve pedir por favor. Ordena-me, e eu não virei outra vez”. Nogreh responde: “Ok. Ordeno-te que não me sigas”.

Em *Joy of Madness* há uma cena em que Samira está a tentar recrutar uma mulher para o papel de Nogreh em *At 5 in the Afternoon* e verifica-se a dificuldade em ter mulheres nos filmes. Dentro de uma carrinha encontra-se Samira e o seu pai, e uma mulher que aparenta ter pouco mais do que vinte anos. Samira apresenta-se efusiva e apaixonada a tentar convencer a mulher, enquanto ela permanece muito serena e recatada. A jovem tem medo em participar, justificando que vai casar em breve e que o futuro marido não ia gostar que ela participasse num filme. O pai de Samira tenta usar o reconhecimento mundial de Samira para convencer a jovem, “escrevem livros sobre ela

(Samira)”, diz ele, mas em vão. Samira tenta mais uma vez e garante que falará com o noivo e que o filme não passará no Afeganistão logo não terá que se preocupar. Mas as tentativas são em vão. Aghleleh Farahmand é posteriormente a mulher escolhida para o papel e mesmo com ela há um longo processo para a convencer a participar no filme. Aghleleh, no entanto, não mantém uma posição submissa como as anteriores candidatas; ela mostra-se uma mulher determinada e resiliente, características que partilha com a sua personagem, revelando a importância do uso de não-atores no Novo Cinema Iraniano de forma a conferir uma maior autenticidade à personagem. Parece também haver uma intenção em invocar a imagem de A’isha em Nogreh, servindo de inspiração para as meninas, apelando à emancipação da mulher.

Podemos assim, observar em ambos os filmes uma preocupação social feminista que se revela através do conceito de Teshome Gabriel (1986) de narrativa autobiográfica que se torna numa narrativa hetero-biográfica, ou seja, uma autobiografia multi-generacional e trans-individual, em que uma experiência coletiva é representada por um ou mais personagens.

Em *At 5 in the Afternoon* a personagem de Nogreh e as colegas de turma resumem a problemática da mulher na era pós-talibã e os problemas que esta enfrenta, desde a dificuldade em aceder à educação até à forma precária como o povo vivia num cenário pós-guerra. Sob o ponto de vista da sua rotina, esta denuncia as dificuldades e geralmente fala no coletivo enquanto discute a posição da mulher no Afeganistão na escola com as outras meninas. São várias as denúncias feitas ao coletivo através de uma colega de Nogreh: “Somos muçulmanas. Uma rapariga muçulmana nunca poderá crescer e declarar-se presidente. Já alguma vez viste uma presidente muçulmana?” e “Cabul tem muitos problemas. O que há de errado com as mulheres afegãs? Meninas não eram permitidas nas escolas, mulheres tinham de ficar em casa e não trabalhar. As afegãs são muito oprimidas! Especialmente as que não podem frequentar a escola. Fomos privadas da educação”. Esta menina fala da sua experiência e da sua história pessoal, na qual perdeu a família na guerra, e serve de testemunho à experiência comum das mulheres afegãs.

A posição da mulher no Islão é também retratada de forma coletiva através da introdução de passagens islâmicas que entram em contraste com o que vemos nas imagens. Numa cena Nogreh segue numa carroça e lê um livro e ouve-se em voz *off*: “Instrua todos os homens devotos que fechem os olhos diante das mulheres, e que

controlem a sua luxúria”. Chegada ao destino, Nogreh participa na oração e ouvimos: “Deus vê todas as tuas ações, e que as mulheres se abstenham de dançar, e que os seus encantos permaneçam escondidos”. Em contraste com o que ouvimos, Nogreh sai da oração e observa em volta. De seguida destapa o rosto e troca os seus sapatos pretos, rasos e gastos por uns brancos de salto alto que traz na mala. Abre o seu guarda-sol e vai pela rua assim, contrastando com o cenário destruído. Esta atitude um tanto rebelde de Nogreh retrata a mulher resiliente e é um espelho da personalidade da própria Samira, que usa o seu privilégio de fazer filmes para fazer uma reflexão da consciência coletiva; neste caso, refletindo sobre a condição das mulheres muçulmanas e apelando por uma mudança.

Em *The Apple*, isto observa-se no uso das crianças como denúncia da condição da mulher no Irão. A hétero biografia da narrativa está também patente na cena em que a assistente social vai pelas casas dos vizinhos pedindo um serrote. Quem lhe abre a porta são sempre mulheres. E as três mulheres reagem de formas distintas em relação à assistente. A primeira agradece que as meninas tenham voltado a casa. A segunda diz que as meninas não deviam ter voltado. A terceira diz “você as leva, você as trás, ou fica com elas ou não, decida-se”. Estes três testemunhos de mulheres diferentes conferem diferentes identidades e opiniões das mulheres iranianas face à sua condição. A história de Massoumeh e Zahra denuncia situações da cultura e política iraniana, como a segregação dos sexos e a representação da mulher. Makhmalbaf apresenta várias perspetivas de mulheres no caso, como a assistente social e as vizinhas e mostra, mesmo com as pessoas que assinam a carta no início, que a intervenção coletiva pode ser um método de resolver problemas individuais que retratam uma comunidade.

#### **4.5. A utilização de símbolos**

A experiência das meninas é repleta de subjetividade que testemunha uma experiência coletiva, e isto vê-se desde logo pelo título do filme e o simbolismo da maçã, que é um símbolo de liberdade. Samira não dá títulos aos filmes que se foquem num personagem, mas sim no simbolismo que une as experiências coletivas do povo. Algo que podemos observar é a colocação estratégica de elementos simbólicos e metafóricos para retratar a luta feminista. O Novo Cinema Iraniano surge como uma forma de cinema que retrata a realidade mas com a introdução de elementos metafóricos de forma a contornar a censura. Assim, uma parte essencial deste tipo de cinema é o uso de símbolos. Por um

lado, temos em *The Apple* as maçãs que são um símbolo de liberdade, o espelho e um pente; por outro, os sapatos brancos de Nogreh em *At 5 in the Afternoon*.

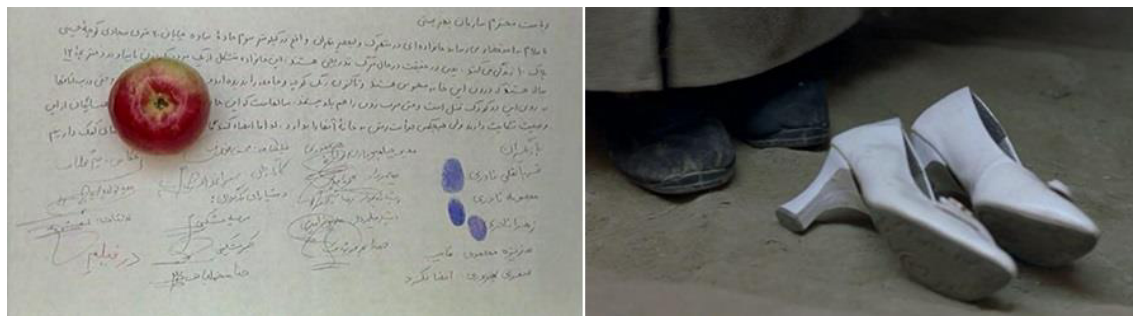


Figura 3 - A maçã (*The Apple*) e os sapatos (*At 5 in the Afternoon*)

São várias as cenas em *The Apple* em que aparecem, estrategicamente, maçãs e depois outros símbolos, como o espelho. Na cena inicial, em que os vizinhos assinam a carta para o centro social, é colocada uma maçã em cima da carta. Seguidamente na cena em que os pais vão buscar as meninas, uma delas tem uma maçã na mão e esta é focada quando a mãe a agarra pelo braço. A assistente social visita pela primeira vez a família depois das meninas serem devolvidas. Toca à campanha mas não obtém nenhuma resposta. Com isto pede ajuda a um menino vizinho para que traga umas escadas e consiga assim abrir o portão. É nesta cena que ouvimos pela primeira vez as meninas a proferir palavras perceptíveis: “prisoneiras” e “portão trancado”, balbuciando. Pedem maçãs à assistente. Ela oferece-lhes um espelho e um pente.

Numa cena seguinte, as maçãs têm também destaque numa nova interação das meninas. Elas fazem duas amigas. Relação que teve um início um pouco conturbado, devido à falta de interação social das meninas, pois uma das meninas bate algumas vezes na outra, mas oferecendo-lhe uma maçã em seguida. Há uma cena em que todas as meninas comem maçãs e decidem fazer um concurso a ver quem come a maçã mais rápido. Uma comendo a maçã devagar diz: “prefiro comer devagar, assim posso saboreá-la”.

Nas sequências da liberdade das meninas, a maçã, o espelho e o pente têm grande destaque. Na rua, um menino numa janela brinca com uma maçã presa por um fio e as meninas tentam agarrar a maçã, uma busca pela liberdade. Vemos a maçã através do espelho. As meninas não conseguem apanhar a maçã e ele diz “se querem apanhar a maçã, sigam-me”. As meninas seguem-no pela rua e chegam a uma loja de fruta. Não tendo

dinheiro para comprar as maçãs, devem voltar a casa para pedir ao pai. Chegados a casa, é o menino que pede dinheiro ao pai para as maçãs.

A próxima intenção das meninas é comprar um relógio, e para tal devem voltar a casa para pedir dinheiro ao pai. Quando chegam, uma das filhas oferece a maçã ao pai; o pai pede à assistente para que abra o portão, porque está cansado e refere que continuará à noite o trabalho. Contudo, a assistente nega. Dá a chave às filhas e diz que se elas conseguirem abrir o portão, serão elas a conferir-lhe a liberdade. Depois de uma longa cena em que estas tentam abrir o portão sem sucesso, finalmente conseguem. O pai sai e vai de mão dada com as meninas, alegremente, comprar-lhes os relógios.

A maçã é assim um óbvio símbolo de liberdade. Uma das meninas quando diz que a quer comer devagar, para a saborear, está a querer saborear a liberdade. Isto surge numa cena em que nos esquecemos do confinamento a que as meninas estão sujeitas, andando pela rua e brincando. A cena em que as meninas conseguem abrir o portão ao pai e lhes dão a maçã surge como uma dádiva da liberdade que estão a conferir ao pai.

As cenas com o espelho são fugazes, mas vemos as meninas a olharem para a sua imagem refletida no espelho, e até quando deixam o espelho com o pai também o vemos a olhar-se no espelho. Isto pode ser lido como uma reflexão da identidade e auto-descobrimiento, tanto das meninas, como do pai, servindo de elemento alegórico para a identidade da mulher e da posição do homem na sociedade, que é dividida entre a esfera privada e pública, entre o ser ou não visto. As maçãs e o espelho servem, assim, como representação de ideias abstratas como o desejo, a identidade e a liberdade.

A cena mais interessante é a final, em que a mãe, a personagem mais conservadora da narrativa, surge desnorteada, falando sozinha. A mãe questiona pelas filhas e zanga-se, dizendo que elas não deveriam ter saído. A mulher sai para a rua, balbuciando e reclamando, e vemos sob a sua cabeça a maçã pendurada pelo fio que já havíamos visto com as meninas. Tenta agarrar a maçã e consegue. O facto de a mãe ser cega e conseguir agarrar a maçã é interessante, sendo que a cegueira pode ser entendida como uma metáfora do aprisionamento da mãe relativamente aos costumes e à tradição, aliados à ignorância, sendo que ela não consegue ver-se no espelho e assim ter um auto-conhecimento da sua condição. Mas será que ter agarrado a maçã significa que a mãe finalmente concederá liberdade às meninas? Ou que ela própria se emancipou? A questão fica em aberto, mas deixa uma sensação de esperança.

Em *At 5 in the Afternoon* o elemento simbólico cuidadosamente inserido são os sapatos brancos de Nogreh. A primeira cena em que os sapatos aparecem é quando Nogreh sai da escola. Num local discreto, Nogreh aproxima-se e olha em volta, para verificar se há alguém. Tira os sapatos da mala e calça-os. É interessante o detalhe em que Nogreh confere se há alguém por perto para poder trocar de sapatos. Este ato intensifica o receio em mostrar este ato da privacidade feminina. Quando regressa para junto do pai, Nogreh sistematicamente os sapatos. Enquanto está com o pai, uma representação do patriarcado e dos valores tradicionais, Nogreh usa uns sapatos pretos, rasos e gastos. Assim que se distancia do pai, Nogreh calça os sapatos brancos. Este, além de ser elemento simbólico de feminilidade e liberdade, parece também representar o acesso à vida pública.

O uso de símbolos e metáforas ocorre não só através da inclusão de objetos estratégicos, mas pela própria situação de Nogreh no Afeganistão que serve como alegoria, tal como Samira refere:

“To me, something can be also the symbol of something else at the same time. For example, the situation of Afghan people: it’s very much for them and especially for their situation and at the same time I think it’s not only about the Afghanistan. It’s also about Iran. I could do this film to say something that I can’t talk about in the situation of Iran nowadays (2003); or it can be the story of so many Eastern countries (...). Because I think, before anything, most of the problems of humanity belong to humanity. So I think, before I am Iranian or a women, I am a human, ok?” (Samira cit. in Said, n.d: 170)

A relação dos Makhmalbaf com o Afeganistão é próxima, tendo já Mohsen Makhmalbaf realizado muitos filmes lá. Dabashi (2008: 219) refere esta relação como “a complete transformation of an entire family of filmmakers from their own homeland into another country as the site of their socially responsible filmmaking career”. E como Saeed-Vafa (2002: 212) afirma: “a closer look may reveal elements beyond the story that show the filmmaker’s affinity with certain places and their cultural meanings, and reflect his or her attitude towards them”. Vemos esta afinidade principalmente entre Samira e a atriz Agheleh Farahmand (Nogreh), exposta no documentário *Joy of Madness* (2004) e como ambas as personalidades serviram para construir a personagem de Nogreh.

Temos, assim, uma alegoria do Afeganistão, que é usada como reflexo não só da mulher afegã como da iraniana, não só pelo aspeto transnacional do cinema de Samira, mas também porque, tal como ela refere: “In today’s environment in Afghanistan I was able to express myself easier. (I used) words that can’t even be expressed in Iran today.”<sup>23</sup>

Talvez seja por isso que enquanto em *At 5 in the Afternoon* existem só os sapatos como elemento metafórico, em *The Apple* existem mais, de forma a contornar uma censura mais acentuada imposta pelo Ministério da Cultura e Orientação Islâmica.

Tal como *The Apple*, que termina de uma forma misteriosa e com uma questão em aberto, porém com um senso de esperança, como já foi referido; também *At 5 in the Afternoon* termina em aberto, mas sem esse senso de esperança. Percebemos ao longo do filme que não há uma intenção real de Nogreh se tornar presidente do Afeganistão, mas sim uma situação hipotética que revela a dificuldade que esta teria nesse processo. Mesmo quase no fim, quando o Poeta espalha as fotografias de Nogreh para a sua suposta campanha, este coloca-as num edifício longe da multidão. Dá a sensação que foi uma tentativa de Nogreh ter esperança de uma condição melhor no meio do caos e destruição.

O que prevalece no fim é a luta pela sobrevivência a que Nogreh e a sua família estão sujeitos. O filme termina como começou, a família a deslocar-se à procura de um refúgio, no deserto. Ouve-se, novamente, um excerto modificado do poema de García Lorca. Este excerto é referido várias vezes ao longo do filme, supostamente escrito pelo Poeta e oferecido a Nogreh para esta treinar o seu discurso e assim poder falar em frente a pessoas. O poema refere-se à morte de um toureiro, que acontece exatamente às cinco da tarde – no filme em vez de um touro temos uma vaca. Este poema relacionado com a morte e sangue serve de espelho ao estado do Afeganistão pós-guerra, e parece uma escolha de Samira para sugerir a pouca esperança que há neste cenário de contrastes, entre a tradição e a modernidade, fascismo e democracia e a desigualdade de géneros que um sistema implica sobre outro. Sobre o final Samira diz que:

“Both these generations of fathers and children have been caught up in an ominous political and economic history and geography. It is a home burning in the fire of tribalism, bigotry, ignorance and poverty. (...) It is not like after an armed conflict or a foreign military attack, the problems rooted in this land would be resolved overnight. (...) The treatment of the

---

<sup>23</sup> <http://www.irandokht.com/editorial/index4.php?area=pro&sectionID=8&editorialID=829>



disease of fascism requires both time and finances. Since Afghanistan is poor she does not have the money to pay for the cost of passing from fascism into democracy. The world is also not willing to pay the price. So how can I be optimistic and why should the film end with the salvation of Afghanistan with Rambo-like optimism?”<sup>24</sup>

E é nestes contrastes entre a tradição/fascismo e modernidade/democracia, envoltos na situação frágil do Afeganistão que se foca a questão da mulher em *At 5 in the Afternoon*.

O que se pode constatar em ambos os filmes, é que o maior o contraste entre tradição e modernidade são representados pelos pais e pelas filhas. É na relação antagónica destes que se discute a desigualdade de género. A diferença entre *The Apple* acabar de uma forma mais esperançosa e *At 5 in the Afternoon* acabar de uma forma mais trágica parece assentar na situação delicada do Afeganistão marcado pela guerra. No entanto, ambos os filmes têm o objetivo comum de se focarem na problemática da situação social da mulher e nas diferenças de género.

---

<sup>24</sup> <http://www.irandokht.com/editorial/index4.php?area=pro&sectionID=8&editorialID=829>

## Conclusão

No documentário de Maysam Makhmalbaf *How Samira Made the Blackboard* (2000) há uma entrevista em que Samira refere que depois de *The Apple* muita gente a questionou acerca da condição da mulher no Irão. Referindo a questão que uma jornalista lhe colocou, se o Irão é um país onde meninas de onze anos são encarceradas ou se mulheres de dezoito anos vão a Cannes, Samira deu uma resposta muito pertinente e que caracteriza a luta feminista no Irão e sumariza a situação das mulheres no âmbito do feminismo islâmico e no cinema, que se pode constatar ao longo desta dissertação: “I think Iranian women are like freshwater springs: the more pressure applied, the more force they show once they are freed”.

Foi este paradoxo que se observou após a revolução de 1979, tanto na luta feminista como no cinema. Quanto mais pressionadas e inibidas da vida social mais as mulheres arranjam formas de se manifestarem. Algo interessante que Samira refere e revela a importância da comunicação é quando ela fala sobre as meninas de *The Apple* e diz: “I always think that to be a complete human being, you need more communication. And sometimes I think – for example in Iran – women have less communication compared to men” (Samira cit. in Said, n.d: 66).

E isto responde, de certa forma, à minha questão inicial: “Quão difícil é para as mulheres muçulmanas realizarem filmes que exponham a sua situação?”. Na medida em que sempre tiveram tantos entraves à comunicação (excepto no regime de Pahlavi, mas como vimos nessa época o cinema focava-se nas exportações e cópias de filmes de Hollywood e Bollywood, com o retrato de uma mulher estereotipada e sexualizada), vendo-se excluídas da esfera pública, seja pelo direito de acesso à vida política ou no cinema (tanto como realizadoras, atrizes, ou espectadoras), há sim dificuldades acrescidas para a mulher cineasta muçulmana em relação ao mundo ocidental. Porém, de forma a contornar a censura e exporem os temas feministas, estas podem aliar-se ao movimento do Novo Cinema Iraniano que tem pontos em comuns com o *Third Cinema*, tal como Samira Makhmalbaf o fez. Mas enquanto o *Third Cinema* pretende ser mais óbvio e radical, o Novo Cinema Iraniano insurge-se mais cauteloso. Nos filmes de Samira Makhmalbaf, e relacionando-os com o feminismo islâmico, não há a intenção de haver uma crítica mordaz ou ruptura com o Islão, mas sim prover os conhecimentos necessários a um melhor entendimento sobre o mesmo.

Samira revela que não quer representar a sua visão sobre o mundo, mas permitir que o mundo se represente a ele mesmo, através de várias perspectivas. E ao retratar a realidade, através de histórias, pessoas e ambientes reais, Samira não só a retrata como a transforma. Em *The Apple*, não só denunciou a situação como isto projetou uma melhoria na realidade das meninas. No documentário *How Samira Made the Blackboard* há o reencontro de Samira com as meninas, agora já crescidas. Elas estão ao cuidado de outra família e revelam melhorias cognitivas. Samira pergunta a uma das meninas se quer voltar para o pai e ela diz que não. Pergunta-lhe também se ama a mãe e ela mostra-se muito relutante em responder, até que acaba a dizer um tímido “sim”. As meninas agora têm noção da sua condição e desejam até ser médicas e engenheiras.

No documentário *How Samira Made the Blackboard*, Samira refere que o problema com a mulher no cinema não diz respeito só a política e leis baseadas no Islão, mas sim à cultura e tradição. E foi isso que se pôde observar com a análise do feminismo islâmico, em que as feministas propõem uma interpretação do Islão e dos seus textos sagrados com base numa igualdade de género, e demonstram que muitas das interpretações são fruto do contexto da sociedade da época e não religiosas. Exemplo disso são os pais de ambos os filmes.

A questão do feminismo islâmico é muito complexa, tal como os dois filmes analisados são um ínfimo exemplo do cinema como forma de dar voz a estas mulheres, ficando de fora outras questões centrais do feminismo islâmico, como a poligamia e o divórcio. Porém, tendo em conta a bibliografia consultada, esta dissertação parece remeter para uma nova abordagem de um tema pertinente, relacionar o feminismo islâmico e o cinema de mulheres e como estes se podem comunicar entre si.

Algo curioso que se constatou é que a intenção de Samira Makhmabalf vai de encontro à ideia explorada por White (2015) de um cinema de mulheres como cinemado mundo. O cinema de Samira, apesar de expressar problemas de um contexto em particular, apela à humanidade, e isto revela a transnacionalidade do seu cinema:

My father believes that if there are doctors without frontiers we can have filmmakers without frontiers as well. Basically, cinema does not have any frontiers. If it did then we Iranians would have only seen Iranian movies and you French would have only seen French films. (...) why shouldn't a

filmmaker make movies for the people who are victims of expansionist policies, profiteering economics and fanatic culture?<sup>25</sup>

Samira refere frequentemente o seu privilégio em poder fazer filmes e o seu reconhecimento mundial para poder expor a situação da mulher no seu país. O mais importante para ela é poder dar voz a estas mulheres menos privilegiadas. E isto relaciona-se com a intenção do feminismo islâmico, que pretende chegar a todas as mulheres e provar que independentemente de serem religiosas podem ser também feministas. Tal como Mir Hosseini (2006) refere:

Finally, the daily lives of many Muslim women and their life choices—whether they live in an Islamic state or as part of a diaspora in a Western liberal state—are governed and shaped by a set of patriarchal beliefs and laws for which divine roots and mandates are claimed. Only the elite and the minority of highly educated women have the luxury of choice, of rejecting or challenging these beliefs and laws. A movement to sever patriarchy from Islamic ideals and sacred texts and to give voice to an ethical and egalitarian vision of Islam can and does empower Muslim women from all walks of life to make dignified choices. This, in the end, is what Islamic feminism is about. (Mir Hosseini, 2006: 645)

---

<sup>25</sup> <http://www.irandokht.com/editorial/index4.php?area=pro&sectionID=8&editorialID=829>

## Bibliografia

- Al-Hibri, Azizah (1997). "Islam, Law and Custom: Redefining Muslim Women's Rights". *American University International Law Review*, 12 (1), 1-44. Disponível em <http://digitalcommons.wcl.american.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1384&context=auilr>
- Appadurai, Arjun (2004) *Dimensões Culturais da Globalização: A Modernidade sem Peias*. Lisboa: Teorema
- ARTICLE 19 (2006). "Unveiled: Art and Censorship in Iran". *ARTICLE 19: Global Campaign for Free Expression*. Disponível em <https://www.article19.org/data/files/pdfs/publications/iran-art-censorship.pdf>
- Badran, Margot (2009). *Feminism in Islam: Secular and Religious Convergences*. Oxford: Oneworld Publications
- \_\_\_\_\_ (2001). "Understanding Islam, Islamism and Islamic Feminism". *Journal of Women's History*. 13 (1), 47-52. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/236782792\\_Understanding\\_Islam\\_Islamism\\_and\\_Islamic\\_Feminism](https://www.researchgate.net/publication/236782792_Understanding_Islam_Islamism_and_Islamic_Feminism)
- \_\_\_\_\_ (2010). *Re/placing Islamic Feminism*. Consultado em 10/09/2015, disponível em [http://www.cairn-int.info/article-E\\_CR11\\_046\\_0025--re-placing-islamic-feminism.htm](http://www.cairn-int.info/article-E_CR11_046_0025--re-placing-islamic-feminism.htm)
- Barlas, Asma (2012). "Globalização da igualdade: a mulher muçulmana, teologia e feminismos". *Meritum*, 7 (1), 201-228. Disponível em <http://www.fumec.br/revistas/meritum/article/viewFile/1204/825>
- Black, Ian (2009). "Iran should face smarter sanctions, says Mohsen Makhmalbaf". *The Guardian*. Disponível em <https://www.theguardian.com/world/2009/nov/25/iran-mohsen-makhmalbaf-sanctions>
- Bresheeth, Haim. "Two Theses on the Afghan Woman: Samira and Hana Makhmalbaf Filming Agheleh Farahmand". *Third Text*, 24 (1), 25-38. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/09528820903488885>
- Butler, Alison (2002). *Women's cinema: the contested screen*. London: Wallflower
- Byrd, Lauren C. (n.d). "52 Weeks of Directors: Samira Makhmalbaf". Disponível em <http://bust.com/movies/15717-52-weeks-of-directors-samira-makhmalbaf.html>
- Codell, Julie F. (ed.) (2006). *Genre, Gender, Race, and World Cinema: An Anthology*. Malden, MA: Blackwell Publishing

- Crofts, Stephen (2000). Concepts of national cinema. In *World Cinema: Critical Approaches*. Oxford: Oxford University Press
- Dennison, Stephanie; Hwee Lim, Song (2006). Situating world cinema as a theoretical problem. In *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. London and New York: Wallflower Press
- Dhar, Nandini (2004). "Marzieh Meshkini's The Day I Became A Woman: A Complicated Treatise on Patriarchy". *Silhouette Magazine* 4. Consultado em 07/07/2016, disponível em <http://silhouette-mag.wikidot.com/article-cat:vol4-cover-pg3>.
- Donmez-Colin, Gonul (2004) *Women, Islam and Cinema*. London: Reaktion Books Ltd
- Esfandiari, Haleh (2010). *The Women's Movement*. Disponível em <http://iranprimer.usip.org/resource/womens-movement>
- Ezra Elizabeth; Rowden, Terry (eds) (2006). *Transnacional Cinema: The Film Reader*. London and New York: Routledge
- Gabriel, Teshome (1982). *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. Michigan: UMI Research Press
- \_\_\_\_\_ (1989). *Towards a Critical Theory of Third World Films*. Consultado em 24/10/2015, disponível em: <http://teshomegabriel.net/towards-a-critical-theory-of-third-world-films>
- \_\_\_\_\_ (1986). *Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics*. Consultado em 24/10/2015, disponível em: <http://teshomegabriel.net/third-cinema-as-guardian-of-popular-memory>
- Getino, Octavio; Solanas, Fernando (1969). *Toward a Third Cinema*. Consultado em 24/10/2015, disponível em: <https://ufsinfronteradotcom.files.wordpress.com/2011/05/tercer-cine-getino-solanas-19691.pdf>
- Guneratne Anthony R; Dissanayake, Wimal (eds) (2003). *Rethinking Third Cinema*. New York and London: Routledge
- Haim, Bresheeth (2010). "Two Theses on the Afghan Woman: Samira and Hana Makhmalbaf Filming Agheleh Farahmand". *Third Text*, 24 (1), 25-38. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/09528820903488885>
- Higson, Andrew (2006). The Limiting Imagination of National Cinema. In *Transnacional Cinema: The Film Reader*. London and New York: Routledge
- Hill, John W.; Church, Pamela (eds) (2000). *World Cinema: Critical Approaches*. Oxford: Oxford University Press

- Hollinger, Karen (2012). What is Feminist Film Theory? In *Feminist Film Studies*. New York: Routledge.
- Kaplan, E. Ann (2003). Women, Film, Resistance: Changing Paradigms. In Levitin Jacqueline; Plessis, Judith; Raoul, Valerie (eds) *Women Filmmakers: Refocusing*. Canada: UBC Press, The University of British Colombia.
- Kian, Azadeh (2010). "Islamic Feminism in Iran: A New Form of Subjugation or the Emergence of Agency?". *Critique internationale*, 46. Disponível em [https://www.sciencespo.fr/ceri/sites/sciencespo.fr.ceri/files/ci\\_feminism\\_iran\\_ak.pdf](https://www.sciencespo.fr/ceri/sites/sciencespo.fr.ceri/files/ci_feminism_iran_ak.pdf)
- Kynsilehto, Anitta (ed) (2008). *Islamic Feminism: Current Perspectives*. Finland: Tampere Peace Research Institute
- Lima, Cila (2013). "Feminismo Islâmico: Uma proposta em construção". Florianópolis: Seminário Internacional Fazendo Gênero 10. Disponível em [http://www.academia.edu/6021622/Feminismo\\_isl%C3%A2mico\\_uma\\_proposta\\_em\\_constru%C3%A7%C3%A3o](http://www.academia.edu/6021622/Feminismo_isl%C3%A2mico_uma_proposta_em_constru%C3%A7%C3%A3o)
- Mahdi, Ali Akbar (2004). "The Iranian Women's Movement: A Century Long Struggle". *The Muslim World*, 94 (4), 427-448. Disponível em <http://go.owu.edu/~aamahdi/Iranian%20Women%20Movement%20A%20Century%20Long%20Struggle.pdf>
- Makhmalbaf, Mohsen (2000). *Makhmalbaf Film House*. Consultado em 02/05/2016, disponível em: <http://www.makhmalbaf.com/?q=article/makhmalbaf-film-house>.
- Mernissi, Fatima (1991). *The Veil and The Male Elite: A Feminist Interpretation of Women's Rights in Islam* (M. Lakeland, Trans.). Reading: Addison-Wesley Publishing Company. (Obra original publicada em 1987)
- Mir-Hosseini, Ziba (1999). *The Making of Divorce Iranian Style*. Disponível em [https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/17168/ISIM\\_2\\_The\\_Making\\_of\\_Divorce\\_Iranian\\_Style.pdf?sequence=1](https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/17168/ISIM_2_The_Making_of_Divorce_Iranian_Style.pdf?sequence=1)
- \_\_\_\_\_. (2006). "Muslim Women's Quest for Equality: Between Islamic Law and Feminism". *Critical Inquiry*, 32, 629-645. Disponível em <http://www.zibamirhosseini.com/documents/mir-hosseini-article-quest-for-equality-2006.pdf>
- \_\_\_\_\_. (2001). "Beyond 'Islam' vs. 'Feminism'". *IDS Bulletin*, 42 (1). Disponível em <http://www.zibamirhosseini.com/documents/mir-hosseini-article-beyond-islam-vs-feminism--2011.pdf>
- \_\_\_\_\_. (2006). "Muslim Women's Quest for Equality: Between Islamic Law and Feminism". *Critical Inquiry*, 32, 629-645. Disponível em

<http://www.zibamirhosseini.com/documents/mir-hosseini-article-quest-for-equality-2006.pdf>

- Moghissi, Hiadeh (1999). *Feminism and Islamic Fundamentalism: The Limits of Postmodern Analysis*. London & New York: Zed Books
- Moradiyan Rizi, Najmeh (2015). "Iranian Women, Iranian Cinema: Negotiating with Ideology and Tradition". *Journal of Religion & Film*, 19 (1), 35. Disponível em: <http://digitalcommons.unomaha.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1181&context=jrf>
- Naficy, Hamid (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. New Jersey: Princeton University Press
- \_\_\_\_\_ (2002). Islamizing Film Culture in Iran: A Post- Khatami Update. In Tapper, Richard (2002). *The New Iranian Cinema: Politics, Representation, and Identity*. London: I.B. Tauris
- Nagib, Lúcia. (2006). Towards a positive definition of world cinema. In *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. London and New York: Wallflower Press.
- Obrist, Hans Ulrich (2013). "In Conversation with Nawal El Saawadi". *E-flux Journal*, 42. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/in-conversation-with-nawal-el-saawadi/>
- Pessuto, Kelen (2011). *O Espelho Mágico no Cinema Iraniano: Uma análise das performances dos não-atores nos filmes de arte*. Brasil: Universidade Estadual de Campinas. Disponível em <http://200.144.182.143/napedra/wp-content/uploads/2013/03/Kelen-Pessuto-O-espelho-m%C3%A1gico-do-cinema-iraniano.pdf>
- Rial, Carmen (2008). "Princesas, sufragistas, islâmicas, laicas, onguistas, escritoras – a luta feminista no Irã: Entrevista com Azadeh Kian-Thiébaud". *Revista Estudos Feministas*, 16 (1), 288. Brasil: Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2008000100016](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2008000100016)
- Rich, Adrienne (1984). *Notes Towards a Politics of Location*. Disponível em <http://people.unica.it/fiorenzoiuliano/files/2014/10/Adrienne-Rich-Notes-Toward-a-Politics-of-Location.pdf>
- Said, S. F. (n.d). "This Girl Behaves against It": An interview with Samira Makhmalbaf". Disponível em [https://people.ucsc.edu/~stamp/162female/162\\_Female\\_Fmkrs/Readings\\_files/Makhmalbaf%20interview.pdf](https://people.ucsc.edu/~stamp/162female/162_Female_Fmkrs/Readings_files/Makhmalbaf%20interview.pdf)
- Shoat, Ella (2003). Post-Third-Worldist culture: Gender, Nation and Cinema. In Guneratne Anthony R; Dissanayake, Wimal (eds). *Rethinking Third Cinema*. New York and London: Routledge



- Shoat, Ella; Stam, Robert (eds) (2003). *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick: Rutgers University Press
- Spahic-Siljak, Zilka (ed) (2012). *Contesting Female, Feminist and Muslim Identities: Post-Socialist Contexts of Bosnia and Herzegovina and Kosovo*. Sarajevo: Centre for Interdisciplinary Postgraduate Studies of the University of Sarajevo
- Stam, Robert (2003). The Aesthetics of hybridity. In Guneratne Anthony R; Dissanayake, Wimal (eds) *Rethinking Third Cinema*. New York and London: Routledge
- Tapper, Richard (2002). *The New Iranian Cinema: Politics, Representation, and Identity*. London: I.B. Tauris
- Valentine M., Moghaddae. (2002). "Islamic Feminism and Its Discontents: Toward a Resolution of the Debate". *Signs Journal of Women in Culture and Society*, 27(4), 1135-1171. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/249108295\\_Islamic\\_Feminism\\_and\\_Its\\_Discontents\\_Toward\\_a\\_Resolution\\_of\\_the\\_Debate](https://www.researchgate.net/publication/249108295_Islamic_Feminism_and_Its_Discontents_Toward_a_Resolution_of_the_Debate)
- Vincent, Sally (2004). "Interview: Samira Makhmalbaf". *The Guardian*. Consultado em 03/05/2016, disponível em: <http://www.theguardian.com/film/2004/apr/03/features.weekend>
- Walle, Sally (2000). "Angry Young Women". Disponível em <http://www.theguardian.com/film/2000/dec/15/iran.culture>
- Wayne, Mike (2001). *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*. London: Pluto Press
- Weale, Sally (2000). "Angry Young Woman". *The Guardian*. Consultado em 03/05/2016, disponível em: <http://www.theguardian.com/film/2000/dec/15/iran.culture>
- White, Patricia (2015). *Women's Cinema, World Cinema: Projecting Contemporary Feminisms*. Durham and London: Duke University Press
- Yasmeen, Samina (2004). Muslim Women and Human Rights in The Middle East and South Asia: Occupying Different Spaces. In Hooker, Virginia & Saikal, Amin (eds) *Islamic Perspectives on the New Millennium*. Singapura: Saikal Publisher

## Filmografia

*The Apple*. Dir. Samira Makhmalbaf, Irão, França, 1998

*Blackboards*. Dir. Samira Makhmalbaf, Irão, Itália, Japão, 2000

*How Samira Make the Blackboard*. Dir. Maysam Makhmabalf, Irão, 2000

*At 5 in the Afternoon*. Dir. Samira Makhmalbaf, Irão, França, 2003

*Joy of Madness*. Dir. Hana Makhmalbaf, Afeganistão, Irão 2004

*Divorce Iranian Style*. Dir. Kim Longinotto and Ziba Mir-Hosseini , Irão, EUA, 1998

## Glossário

**Alcorão** Livro sagrado do Islão.

**Aiatolá** “Sinal ou manifestação de Deus”. Título dado à autoridade superior islâmica.

**Ayat** É o nome de cada um dos versículos ou subdivisões de uma sura ou capítulo do Alcorão, o livro sagrado do Islão.

**Burka** Usado em países como o Afeganistão no regime Talibã, a burka é um véu que cobre o corpo todo, inclusive a cara, deixando apenas uma rede na parte dos olhos.

**Chador** O chador é um manto que cobre a cabeça e o corpo todo mas não a cara, usado no Irão.

**Fiqh** Jurisprudência.

**Hadith (plural *Ahadith*)** Compilação dos dizeres e atos do profeta Muhammad, que não estão no Alcorão. É a interpretação da conduta do profeta.

**Hijab** Termo que significa “cobrir”. Mais comumente refere-se ao véu/lenço que cobre a cabeça e o pescoço mas não a cara.

**Ijtahd** “Esforço de reflexão” para a interpretação dos textos sagrados islâmicos (Alcorão e Suna) e dessa interpretação deduzir o direito islâmico.

**Islamismo** Funcionamento político e social de um país com base no Islão.

**Islão** Religião, sistema de crenças e valores da religião fundada por Muhammad.

**Jilbab** Manto.

**Nafs** Em contexto corânico refere-se à alma do ser humano.

**Sahaba** Refere-se aos companheiros do profeta Muhammad.

**Sharia** Lei islâmica.

**Suna** Segunda fonte da lei islâmica a seguir ao Alcorão, dizendo respeito às ações, dizeres e aprovações do profeta Muhammad.

**Sura** É nome dado a cada capítulo do Alcorão.

**Tafsir** Clarificar. Refere-se à exegese ou interpretação do Alcorão.

**Umma** Termo do Islão referente à comunidade islâmica como um todo, sendo irrelevante a raça, etnia, língua, género e posição social dos seus membros.

**Ulama** Clero.

**Xá** (*Shah*) título de nobreza dado aos monarcas persas.