

## As Mulheres Iraniananas no cinema pós-revolução

Ana Carolina Zanette da Silva<sup>1</sup>  
Andrew Patrick Traumann<sup>2</sup>

Resumo: O artigo aborda as peculiaridades da sociedade iraniana por meio da análise de material audiovisual que retrata as mulheres do país após a Revolução de 1979. A análise abordará como a censura na produção cinematográfica influencia no resultado das obras, além dos paralelos entre os filmes e as questões políticas e sociais vividas pelas mulheres iranianas.

Palavras chave: Irã, Cinema, Gênero, Política

Abstract: The article approaches the peculiarities of Iranian society through analysis of audiovisual material that portrays woman in the country after the 1979's Revolution. The analysis will consider how the censorship in film production affects the result of the artworks, as well as the parallels between the movies and the political and social issues lived by Iranian woman.

Keywords: Iran, Cinema, Gender, Politics

### 1. Introdução

No dia 19 de agosto de 1978, um incêndio criminoso na cidade de Abadan, deixou mais de 400 pessoas mortas, em sua maioria mulheres e crianças. Naquele dia, o Cine Rex estava lotado para a exibição do filme iraniano *The Deer*, quando foi tomado por chamas (MACKEY, 2008, p. 275). A população imediatamente acusou o xá Reza Pahlevi de ter sido o mandante do crime, e milhares de iranianos furiosos tomaram as ruas, pedindo a deposição do ditador.

O Irã é o maior produtor de filmes do Oriente Médio, sendo assistido e premiado no mundo todo (MELEIRO, 2006, p.17). A arte cinematográfica do país é usualmente sutil e metafórica, já que os cineastas se aproveitam da censura e dos recursos limitados para exercer uma criatividade poética única. Dentre diversas temáticas, muitos filmes manifestam tanto a opressão feminina no país quanto a força e o protagonismo que as mulheres iranianas exercem em sua sociedade.

O artigo apresentará o contexto histórico da Revolução Iraniana como forma de compreendermos a complexidade política que levou o país a uma República Islâmica. Depois, serão abordados os métodos de censura na indústria cinematográfica e suas consequências para a produção e exibição de filmes no país. Também é importante desmistificar estereótipos

---

<sup>1</sup> Acadêmica de Relações Internacionais no Centro Universitário Curitiba – Centro Universitário Curitiba – Curitiba/PR – Email: [anazanettedasilva@hotmail.com](mailto:anazanettedasilva@hotmail.com)

<sup>2</sup> Orientador professor doutor do curso de Relações Internacionais do Centro Universitário Curitiba (UNICURITIBA) Curitiba - PR, Brasil – Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6477397342345389>. Email: [andrewtraumann@hotmail.com](mailto:andrewtraumann@hotmail.com)

quanto às relações de gênero e os papéis ocupados pelas mulheres na sociedade iraniana, além de demonstrar como elas lutam pela igualdade de gênero.

Por fim, serão feitas análises dos filmes produzidos a partir dos anos de 1990, já que nesse período houve um aumento na liberação de filmes, com uma censura cada vez mais reduzida e maior exportação para o circuito artístico internacional. Também houve um aumento da representatividade feminina no Irã, e conseqüente aumento do número de mulheres envolvidas em produções cinematográficas.

Em *Gabbeh* serão aprofundados os meios cinematográficos utilizados para protestar a favor da beleza e contra a opressão. Ao investigar *The Circle* e *Ten*, serão traçados paralelos entre as características de enredo e produção, e suas relações com a censura. Também será feita uma análise dos filmes *The Apple* e *The Day I Became a Woman*, revelando a importância do trabalho das diretoras para o resultado das obras, e interpretando os filmes a partir das questões de gênero, censura e liberdade.

O cinema iraniano vai muito além da limitada perspectiva ocidental a respeito da República Islâmica, e ao utilizar filmes iranianos como ferramenta de pesquisa, é possível adentrar no imaginário de uma complexa sociedade, e se aproximar da realidade política e cultural do Irã.

## 2. Contexto histórico: a revolução iraniana

É impossível explicar a Revolução Iraniana sem apontar os caminhos que levaram a ela. Portanto, faz-se necessário retroceder ao governo do último xá<sup>3</sup> do Irã.

Após a invasão de tropas britânicas e soviéticas no território iraniano durante a Segunda Guerra Mundial, Mohammed Reza Pahlevi ascende ao poder no Irã (KAPUSCINSKI, 2012, p. 31). Seu pai, Reza Khan, abdicou forçadamente ao trono depois de ter incitado os Aliados com sua postura pró-Nazismo. Desse modo, o jovem xá Reza Pahlevi iniciou seu governo como fantoche das potências aliadas, que enriqueciam explorando o petróleo do país, enquanto o povo iraniano se afundava na pobreza.

O controle da exploração do petróleo iraniano pela Inglaterra gerou raiva e descontentamento da população, que via a Companhia de Petróleo Anglo-Iraniana como imperialista e maléfica para os interesses nacionais. Quando o deputado nacionalista Mohammed Mossadegh é eleito primeiro-ministro do Irã, ele é ovacionado e considerado herói ao apontar as injustiças do capitalismo e do imperialismo ocidental (MACKEY, 2008, p. 194-196). Mesmo rompendo relações diplomáticas com a Inglaterra, os esforços nacionalistas

---

<sup>3</sup> Rei em persa.

de Mossadegh são vistos como ameaçadoras para os interesses norte-americanos na região, e o ministro sofre um golpe tramado pela CIA que ficou conhecido como Operação Ájax.

Após a derrubada de Mossadegh, Reza Pahlevi transforma o seu governo em uma ditadura, e parte para o seu mais ambicioso projeto político: a Revolução Branca. O xá pretendia ao mesmo tempo fortalecer seu poder e aumentar a sua popularidade (KAPUSCINSKI, 2012, p. 58). Impulsionado pela reforma agrária, o projeto buscava certificar a lealdade dos camponeses ao regime do xá. Com apoio financeiro dos EUA, o xá se lançou na Revolução como forma de modernizar o país, através de investimentos na indústria e educação. Seu projeto era megalomaniaco, com ambições de transformar seu país em uma superpotência econômica e militar, e para isso, chegou a tomar emprestado dinheiro dos Estados Unidos para comprar 1 bilhão de dólares em armamentos de guerra (PINTO, 1999, p. 26).

Os seus métodos repressivos, porém, mantinham a sociedade iraniana vivendo sob o medo, encurralada. A Savak, polícia secreta do xá, torturava com métodos aprendidos com o Mossad – polícia secreta israelense – e a CIA (ARMSTRONG, 2001, p. 279). Além disso, é possível afirmar que a Revolução beneficiou apenas burgueses e aristocratas, e o declínio da agricultura provocou um êxodo rural que inchou as cidades, evidenciando ainda mais as desigualdades sociais.

Enquanto a maior parte da população se silenciava, acossada, uma figura bradava contra o xá na cidade de Qom: o aiatolá Khomeini. Desafiando a Revolução Branca e expondo a pobreza da população, a tortura praticada pelo regime, a ocidentalização do país e o distanciamento da fé islâmica, o aiatolá falava e incitava os jovens para os quais lecionava. As duras críticas de Khomeini ao regime do xá Reza Pahlevi o levaram à prisão e o forçaram ao exílio.

Mesmo longe de seu país, Khomeini enviava mensagens a seus conterrâneos e aumentava a força revolução que estaria por vir. Segundo Peter Demant (2004, p. 299):

A relevância de Khomeini é tríplice: ele foi o maior idealizador e teórico da Revolução Iraniana, seu principal estrategista e líder revolucionário, além de ter sido ainda o governador que moldou a face pública do país no período formativo pós-revolucionário.

Em 1978, estudantes que saíam às ruas pedindo liberdade de expressão, libertação de presos políticos e o retorno de Khomeini, foram reprimidos pela polícia do xá com extrema violência, deixando setenta estudantes mortos. A partir desse confronto, a revolução se torna inevitável e a população reage nas ruas contra a opressão do xá.

Em setembro de 1978, após o incêndio no Cine Rex, Pahlevi impõe a lei marcial em um ato de desespero, e proíbe aglomerações. Mesmo assim, vinte mil manifestantes já se dirigiam para a praça Jaleh, ignorando as novas normas do regime (ARMSTRONG, 2001, p. 314). Cerca de 900 manifestantes foram assassinados no massacre que ficou conhecido como “Sexta-feira Negra”.

A “Sexta-feira Negra” gerou uma revolta nacional uniu religiosos, secularistas, liberais e comunistas que marchavam nas ruas pedindo a deposição de Pahlevi (MACKEY, 2008, p. 276). O movimento de união de todas as classes do Irã silenciou qualquer tentativa de reconciliação do xá com a sociedade, e em janeiro de 1979, Reza Pahlevi deixa o Irã em direção ao Egito. Em fevereiro do mesmo ano, milhões de pessoas recepcionavam Khomeini de volta ao Irã.

Apesar de sua liderança na Revolução, Khomeini inicialmente não demonstrou o desejo de ser o líder político do país, e afirmou apenas que esperava que o Irã fosse regido de acordo com as leis islâmicas. Contudo, a discussão da nova constituição do país evidenciou a disputa dos diversos grupos sociais envolvidos na revolução. O clero xiita, temendo ser excluído do novo sistema político, por meio da assembleia de notáveis criou uma emenda na redação da constituição que previa o veto de candidatos às eleições (WRIGHT, 2000, p. 14-15).

Em meio a este processo constitucional, ocorreu a ocupação à embaixada americana no Irã. Aproximadamente 3 mil estudantes invadiram a embaixada e fizeram 52 diplomatas reféns após os EUA concederem asilo a Reza Pahlevi para o tratamento de um câncer. Os iranianos acreditavam que o xá estava mentindo sobre a sua condição de saúde, e que estava tramando um golpe junto com o governo americano, aos mesmos moldes daquele sofrido por Mossadegh em 1953. Os estudantes exigiam retorno imediato de Pahlevi ao Irã, para que fosse julgado e sentenciado por seus crimes à nação. Khomeini apoiou a ocupação que duraria 444 dias, iniciando uma crise política entre o Irã e os Estados Unidos, e marcando para sempre as relações diplomáticas dos dois países.

A invasão foi propícia para o aiatolá Khomeini, pois conduziu a população para o ódio aos EUA, desviou as atenções das disputas internas pelo poder e afastou os críticos de seu projeto constitucional (ARMSTRONG, 2001, p. 356). Um referendo popular aprovou a nova constituição iraniana por 98% dos votos, e Khomeini passou a ser o Líder Supremo do Irã. A partir desse momento, a revolução tornou-se islâmica.

Os primeiros anos da República Islâmica do Irã foram de terror. Khomeini passou a perseguir opositores cruelmente, num regime tão autocrático quanto o do xá (ARMSTRONG, 2001, p. 359). Cerca de 5 a 10 mil pessoas foram fuziladas durante seu

governo, e principalmente entre 1981 e 1983. Os religiosos iniciaram uma “limpeza” islâmica que passou pelas escolas, universidades, códigos penais, leis bancárias, e espaços culturais.

Além disso, o Líder Supremo teve dificuldades em manter seus presidentes. O primeiro foi considerado incompetente, e o segundo foi morto por uma bomba. Khomeini decide em 1981 abrir as eleições à presidência para o clero, e seu ex-aluno, Khamenei, é eleito o terceiro presidente da República Islâmica (WRIGHT, 2000, p. 17).

O país ainda se envolveria em uma guerra contra o Iraque. O Irã se aproveitou do ataque iraquiano para iniciar uma tentativa de exportação da Revolução Islâmica. O conflito se arrastou por oito longos anos, deixando milhares de mortos de ambas as partes. Com o armistício assinado por Irã e Iraque, as fronteiras voltaram às posições originais, e a revolução sofreu uma derrota moral (DEMANT, 2004, p. 237).

Ainda assim, a Revolução Iraniana sobreviveu à sua fase mais radical. O Líder da Revolução morreu em 1989. A partir de então, a segunda fase da revolução teria Khamenei como o Líder Supremo, e o pragmatismo religioso seria gradativamente substituído por outras prioridades (WRIGHT, 2000, p. 20-21)

### 3. República Islâmica: Cinema e Censura

Antes da Revolução, a produção cinematográfica nacional era fomentada principalmente pelo Instituto para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente, conhecido como *Kanun*. Fundado pela esposa do xá Reza Pahlevi, princesa Farah, o *Kanun* foi criado em meio a políticas culturais do regime de Pahlevi, possibilitando a produção de filmes voltados para o público jovem (MELEIRO, 2006, p. 42). Mesmo assim, muitos dos filmes apresentavam um viés intelectualizado e de críticas ao xá: interpretados por crianças, mas consumidos por adultos. A produção de filmes deveria ser aprovada por alguma autoridade do instituto, o que sujeitava a produção cinematográfica à censura do Estado (MELEIRO, 2006, p.43).

Ademais, a política de modernização imperialista de Reza Pahlevi e a importação desenfreada de filmes contribuíam para uma produção cinematográfica com valores ocidentais: altas doses de violência, sexualização e objetificação das mulheres. Esse tipo de cinema, apoiado pelo xá, era duramente criticado pelos religiosos islâmicos.

Em textos escritos durante a ditadura de Pahlevi, o aiatolá Khomeini critica duramente o cinema, relacionando-o à corrupção, prostituição e ao próprio Ocidente (NAFICY, 2002, p. 27-28). Após a Revolução, contudo, verificou que o cinema poderia ser “purificado”, ou seja, utilizado como meio de homogeneização ideológica a favor do regime:

Não nos opomos ao cinema, ao rádio ou à televisão; opomo-nos ao vício e ao uso da mídia para manter nossos jovens num estado de retardamento e perda de energia.

Nós nunca nos opusemos a estas conquistas em si da modernidade, mas quando são trazidas da Europa ao Oriente, particularmente ao Irã, infelizmente não são usadas para promover a civilização, mas para arrastá-la ao barbarismo. O cinema é uma invenção moderna que deve ser usada para promover a educação do povo, mas, como se sabe, foi usado para corromper a juventude. Opomo-nos a este mau uso do cinema provocado por políticas traiçoeiras de nossos governantes. O cinema iraniano pós-revolução será sempre apresentado em festivais internacionais e irá proclamar a mensagem da revolução de maneira cinematográfica, porque nossa revolução é cultural e espiritual (KHOMEINI, 1985 *apud* MELEIRO, 2006, p. 50).

Este posicionamento político quanto à arte cinematográfica é consequência direta da Revolução Iraniana, e proporcionou o surgimento de um novo cinema, pós-revolucionário e diferente de qualquer outro em qualquer tempo. O novo cinema iraniano é parte de uma grande transformação da política cultural do país, através de valores e meios de produção próprios.

Segundo Hamid Naficy (2002, p. 30), o novo cinema pode ser dividido em duas principais vertentes: o “cinema popular” é aquele em que a sétima arte é utilizada como ferramenta de propagação dos valores islâmicos defendidos por Khomeini, e o “cinema arte”, realiza críticas sociais à República Islâmica. Os dois tipos de cinema são produzidos sob as mesmas regras, mas têm públicos muito distintos. O “cinema popular”, como o próprio nome já indica, é consumido pelas massas, enquanto o “cinema arte” é dirigido a intelectuais e ao público internacional.

Nos primeiros anos da República Islâmica, cinemas foram fechados, depredados e incendiados, e a produção de filmes caiu drasticamente. Entre 1979 e 1982, dos 2208 filmes examinados pelos órgãos de censura, apenas 252 obtiveram permissão de exibição. (MELEIRO, 2006, p. 63). O discurso anti-xá foi ampliado e se tornou um discurso e pró-revolução islâmica que afetou diretamente o cinema. Desse modo, as políticas públicas foram implementadas em conformidade com a ideologia do novo regime, a partir da institucionalização do cinema e da censura na produção e exibição de filmes, que deveriam corresponder aos valores islâmicos e eram aprovados de forma arbitrária pelo governo iraniano.

O artigo 175 da Constituição da República Islâmica do Irã regulamenta o Rádio e a Televisão, e evidencia a censura ao discorrer sobre a liberdade de expressão desses veículos:

A liberdade de expressão e a disseminação de pensamentos no rádio e na televisão na República Islâmica do Irã devem estar de acordo com critérios islâmicos e com os interesses do país. A indicação e a demissão do líder do rádio e da televisão da República Islâmica do Irã dependem do Líder Islâmico. Um conselho formado por dois representantes do presidente, o líder do judiciário e a Assembleia Consultiva Islâmica devem supervisionar o funcionamento dessa organização e sua supervisão será determinada por lei (CONSTITUIÇÃO IRANIANA *apud* MELEIRO, 2006, p. 50).

Apesar de presente na constituição, a censura é vaga, e por isso foi moldada e reorganizada a partir de diversos órgãos censores dedicados às políticas culturais para o cinema. Existem três principais órgãos que regulam a produção e exibição de filmes: o Ministério da Cultura e Orientação Islâmica (MCOI), a *Republic of Islam Broadcasting* (rede que detém o monopólio de rádio e televisão, IRIB) e o Centro de Artes. Enquanto o MCOI está diretamente ligado ao presidente do Irã, as outras duas instituições são regidas pelo Líder Supremo.

As normas produzidas por esses órgãos na década de 1980 eram ambíguas e incertas, e a censura estava muitas vezes mais relacionada ao gosto pessoal dos censores do que a regras explícitas (MELEIRO, 2006, p. 53). Em 1983 foi criada dentro do MCOI a *Farabi Cinema Foundation*, como forma de reorganizar a indústria cinematográfica de forma mais coerente. A *Farabi* apoia financeiramente projetos de cinema, caso o filme obtenha a permissão de produção e o projeto seja do interesse do Ministério da Cultura.

Até a metade de 1989, as regulamentações para a produção e exibição de um filme exigiam um processo de cinco estágios de censura, feitos pelo Ministério da Cultura e Orientação Islâmica: 1) análise da sinopse, 2) avaliação e aprovação do roteiro, 3) emissão da permissão de produção, 4) análise do filme completo, e por fim, 5) emissão de uma permissão de exibição, e seleção de salas para a exibição do filme (NAFICY, 2002, p. 39). Com relação a exibição, desde 1988 todos os filmes são classificados nas categorias A, B, C, ou D. Filmes com classificação A e B são mais divulgados, exibidos por mais tempo, e seus realizadores terão vantagens futuras para financiamento de futuros projetos junto a *Farabi* (MELEIRO, 2006, p. 67).

Até a metade de 1989, todos os filmes eram submetidos a esses cinco estágios, que muitas vezes impossibilitava a sua produção. Os realizadores temiam um desperdício de investimento dado o longo processo de aprovação, que normalmente durava até dois anos, e nem sempre garantia a exibição das obras nas salas de cinema do Irã. Em 1989, a confiança na sustentabilidade dos valores islâmicos na sociedade e a vontade de reduzir crítica quanto a censura, levaram o governo a retirar a obrigatoriedade do primeiro estágio de censura no processo de produção de filmes (NAFICY, 2002, p. 39).

Em 1990, 230 filmes foram exibidos em 78 festivais internacionais de cinema, e conquistaram um total de 11 prêmios. Mesmo com uma política de censura incisiva e diminuição dos financiamentos de produção, os filmes iranianos foram muito elogiados em festivais como o *New York Film Festival*, e o *Toronto International Film Festival* (NAFICY, 2002, p. 53). A comercialização e exportação do “cinema de arte” iraniano contribuiu para a

formação de um cinema independente dos gostos iranianos, das preocupações comerciais e da censura governamental.

No final dos anos de 1990 e início dos anos 2000, a eleição do reformista Mohammad Khatami à presidência do Irã, fez com que a censura e a burocracia fossem gradativamente diminuídas. Khatami já havia ocupado previamente o cargo de Ministro da Cultura e Orientação Islâmica, e reforçou a exportação de filmes iranianos e sua presença em festivais internacionais. Além disso, sua política também incluiu a intensificação da privatização de diversas áreas da indústria iraniana, que afetou diretamente o cinema por possibilitar a participação do setor privado na indústria cinematográfica (MELEIRO, 2006, p. 73).

É também a partir dessa onda reformista que a participação das mulheres na indústria cinematográfica aumenta consideravelmente. Apesar de sofrerem duras repressões no cinema e na sociedade, a atuação de mulheres na frente e atrás das câmeras demonstra uma mudança de paradigmas que ainda está em curso: o aumento da liberdade de expressão e uma melhor representatividade das mulheres em todas as esferas.

#### **4. Normas de censura e consequências**

Apesar de terem sido criados órgãos reguladores e processos institucionais de censura na produção e exibição cinematográfica, as regras raramente são claras, mas todas elas dizem respeito a valores islâmicos e ao enaltecimento da Revolução Iraniana como uma Revolução Islâmica.

Em 1996, uma regulamentação chamada *The Principles and Operational Procedures of Iranian Cinema* (DEVICTOR, 2002, p. 72 *apud* MELEIRO, 2006, p. 66) demonstrou com mais clareza e objetividade quais seriam as principais proibições na produção de filmes. Entre essas regras estão a proibição de mostrar mulheres maquiadas e vestidas indecentemente, e a proibição de filmes que contenham violência, sexo explícito, prostituição e corrupção.

Muitas vezes, normas restritivas como essas acabaram por dificultar a contratação de mulheres como atrizes, já que até mesmo o andar das mulheres era censurado pela modéstia islâmica, e muitas vezes se recomendava que as atrizes ficassem sentadas, ou em pé, imóveis. Além disso, os papéis que as mulheres ocupavam nas produções cinematográficas logo após a Revolução eram quase sempre submissos aos personagens masculinos. Elas normalmente atuavam como mães e castas donas de casa, sem qualquer relevância no enredo



do filme, o que fez com que as mulheres ocupassem uma posição marginal no sistema patriarcal do cinema iraniano durante muitos anos (NAFICY, 2002, p. 46-47).

A censura também criou dificuldades técnicas para os realizadores dos filmes. Como as mulheres não poderiam ser exibidas sem o véu, elas são retratadas de maneira irreal. Dentro de suas casas e fora da esfera do Estado, muitas mulheres iranianas não usam o véu, mas nas telas do cinema, de frente para os espectadores, devem cobrir os cabelos (PINTO, 1999, p. 106). As normas de vestimenta também impediam uma retratação fidedigna de períodos pré-revolução, por questões de vestimenta tanto femininas quanto masculinas, já que os homens não poderiam ser retratados com gravata (vestimenta ocidental), a menos que fosse de forma pejorativa (MELEIRO, 2006, p. 66). A interpretação literal de normas islâmicas no cinema levou a pelo menos um casamento entre dois atores que tinham papéis de marido e mulher durante as filmagens de um filme (NAFICY, 2002, p. 47).

Ao mesmo tempo, essa repressão na representação feminina em frente às telas não impediu que mais mulheres se dedicassem a arte de fazer cinema, como diretoras, roteiristas e produtoras. E de certo modo, essa tomada de espaços tradicionalmente masculinos fez com que hoje existam mais diretoras iranianas do que em qualquer outra época. Segundo Shahla Lahiji (2002, p. 215):

No final dos anos de 1980 e início dos de 1990, obras de diversas cineastas iranianas despertaram a curiosidade e às vezes a admiração de críticos internacionais. (...) O meio o qual as cineastas escolheram para se opor à imagem irrealista das mulheres no cinema iraniano foi fazer filmes elas mesmas. Essas cineastas estavam confiantes na sua expertise profissional, e tinham uma forte visão do futuro para as mulheres. Elas mostraram em suas obras de arte que, apesar de todas as limitações, proibições e prescrições que tornam a produção de um filme aceitável um pouco mais fácil que um milagre, foi possível fazer melhores filmes e apresentar as mulheres de uma forma mais realista<sup>4</sup>

## 5. O véu

Constantemente utilizado no discurso ocidental como símbolo de opressão às mulheres do Oriente, o véu no Irã passou por regimes de proibição e obrigatoriedade do uso, que demonstram acima de tudo o poder opressor do patriarcado.

---

<sup>4</sup> In the late 1980s and early 1990s, works by several female Iranian filmmakers aroused the curiosity and sometimes the admiration of international critics. (...) The way women filmmakers chose to object to the unrealistic image of women in Iranian cinema was by making films themselves. Such filmmakers were confident of their professional expertise, and had a strong vision of the future for women. They showed in their work that, despite all the limitations, proscriptions and prescriptions that make the production of an acceptable film little easier than a miracle, it was possible to make better films and present women in a more realistic way. (tradução nossa)

Durante o reinado do xá Reza Pahlevi, a política denominada *Unveiling*, a qual estimulou que mulheres deixassem de usar o *hejab* no Irã, foi introduzida aos poucos como parte da Revolução Branca. O xá começou o *Unveiling* oferecendo proteção policial a mulheres que escolhessem sair sem o véu, e continuou desafiando várias regras de costume historicamente impostas pelos mulás. Até que em janeiro 1936, Pahlevi organizou uma cerimônia na qual funcionárias públicas e membros da família real iraniana apareceram sem *chador*, mas com vestidos e chapéus (SEDGHI, 2007, p. 84-86.).

Mesmo que o *Unveiling* tenha contribuído para propagar a ideia de um Irã moderno e secular, a percepção de que a política do xá tenha contribuído para a “emancipação feminina” de maneira integral é ingênua, porque a reação da ditadura de Reza Pahlevi àquelas que insistiam em sair com o véu era violenta. Para muitas mulheres muçulmanas, vestir-se do modo ocidental não era uma opção, e elas acabaram por não sair mais de casa (PINTO, 1999, p. 80). Segundo Shahla Lahiji (2002, p. 208), as manobras do xá transformaram as mulheres e suas vidas em um sustentáculo de sua política de contenção.

Durante a Revolução, muitas mulheres saíram às ruas vestindo o *hejab*, como forma de protesto ao governo de Pahlevi, e em apoio ao aiatolá Khomeini. Dessa forma, usar o véu se tornou um dos símbolos anti-imperialistas e antiocidentais mais difundidos na Revolução Iraniana (SEDGHI, 2007, p. 199).

Com o surgimento da República Islâmica do Irã, o uso do véu para cobrir os cabelos passa a ser compulsório (SEDGHI, 2007, p. 201). Nas telas do cinema, mulheres que utilizavam o véu de forma despojada eram consideradas as “vilãs”, e as que utilizavam vestimentas como o *chador* interpretavam papéis de “mocinhas” (LAHIJI, 2002, p. 214). O véu passou a representar a modéstia que é apregoada pela fé islâmica, mas a obrigação de seu uso e controle através de duras punições, como as setenta chibatadas (ou de dez dias a dois meses de prisão) para quem utilizasse o *hejab* com desleixo, pode ser interpretada como uma tentativa de colocar a mulher em um lugar de submissão (WRIGHT, 2000, p. 138).

Ao mesmo tempo, as mulheres iranianas rejeitam a interpretação de que o uso do véu é a maior causa de opressão feminina. Muitas explicam que a questão não é a vestimenta, e que o véu não é um símbolo apropriado para representar o que as mulheres fazem no Irã (ABBAS-GHOLIZADEH *apud* WRIGHT, 2000, p. 141). Partindo dessa concepção, muitos movimentos feministas no Irã lutam para corrigir a interpretação dos livros sagrados, que é tradicionalmente machista. Desse modo, as mulheres iranianas não buscam romper com o islamismo, mas corrigir seu caminho (WRIGHT, 2000, p. 141).

O plano inicial dos religiosos que tomaram o poder após a Revolução era um regime de segregação de gênero, mas alguns percalços como a guerra Irã-Iraque, o aumento

populacional e crises financeiras demandaram que as mulheres saíssem de seus postos como donas de casa e integrassem a força de trabalho iraniana. De forma sutil e lenta, mudanças foram acontecendo no governo iraniano, e a participação feminina foi aumentando.

Em 1996, duzentas mulheres concorreram às 270 cadeiras do parlamento, e delas quatorze ganharam. Em 1998, o Irã foi citado como um dos 10 países que fizeram maior progresso em diminuir as diferenças entre meninos e meninas no sistema educacional. Em 1999, as mulheres já ocupavam quase um terço dos cargos no governo (WRIGHT, 2000, p. 136-137). Esses avanços, foram apreciados principalmente durante o governo Khatami, que chegou à presidência graças à muitos votos femininos. Sua postura pode ser evidenciada em seu discurso (*apud* WRIGHT, 2000, p. 133) no dia de abertura da 53ª Assembleia Geral das Nações Unidas, no dia 21 de setembro de 1998:

A perspectiva tradicional, baseada na falsa noção de superioridade dos homens sobre as mulheres, faz injustiça a homens, mulheres e à humanidade como um todo. Nós deveríamos reconhecer que ambos homens e mulheres são valiosos componentes da humanidade que possuem o mesmo potencial para o desenvolvimento intelectual, social, cultural e político<sup>5</sup>

Massoumeh Ebtekar, que ficou conhecida como a porta voz dos estudantes iranianos durante o sequestro à embaixada americana, fez parte da reforma no governo Khatami. Ela foi nomeada Vice-presidente do Meio Ambiente, ou seja, passou a chefiar a pasta de Meio Ambiente do Irã, e passou a ser a mulher em mais alta posição política em seu país.

Ebtekar é uma feminista iraniana, apesar de procurar se afastar do sentido ocidental do movimento. Ela fundou o Centro de Estudos e Pesquisa de Mulheres, organizou um currículo para o Estudo de Mulheres, realizou simpósios sobre o papel das mulheres no Irã, no Oriente Médio e nos países islâmicos. Também representou o Irã nas Conferências das Nações Unidas sobre a Mulher em Nairóbi e Beijing, e escreveu extensivamente sobre direitos das mulheres (WRIGHT, 2000, p. 146)

Em 2013, voltou a ocupar o cargo, agora no governo do presidente Hassan Rouhani. Neste ano, Ebtekar compartilhou em rede social o vídeo de uma entrevista<sup>6</sup> sua ao canal de televisão alemão DW News, na qual é questionada sobre os direitos das mulheres no Irã. Massoumeh Ebtekar é efusiva em sua resposta, afirmando que não concorda com a visão que o Ocidente tem das mulheres iranianas. Ela lembra que na Europa, mulheres ainda recebem 21% a menos que os homens, e que a igualdade de gênero é um desafio nas mais

---

<sup>5</sup> The traditional outlook, based on the erroneous notion of superiority of men over woman, does injustice to men, woman and humanity as a whole. We should recognize that both men and women are valuable components of humanity that equally possesses the potential for intellectual, social, cultural and political development. (tradução nossa)

diversas sociedades. A Vice-presidente também deixa claro que as mulheres iranianas ocupam importantes espaços em seu país, sendo 60% do total de egressos nas universidades, e trabalhando como empresárias, cineastas, produtoras, políticas, de forma diversificada.

Ebtekar reconhece, ao final, que o Irã é regido por leis islâmicas as quais buscam padrões éticos de convivência entre homens e mulheres, mas a discriminação ainda existe porque as leis são mal interpretadas e mal aplicadas. Ela também acredita que debates formulados pelos jovens iranianos serão capazes de melhorar esta realidade.

## 6. **Gabbeh (1996)**

Uma fábula de uma história de amor, contada por um tapete. *Gabbeh* é um filme dirigido por Mohsen Makhmalbaf, um dos mais célebres cineastas iranianos, e foi lançado em 1996.

Um homem e uma mulher com idades avançadas se põem à margem de um rio para lavar seu tapete, que é chamado *gabbeh*. O tapete é bordado com um casal montado em um cavalo branco. A senhora acaricia sua tapeçaria, pedindo que lhe conte a história das figuras bordadas. Magicamente surge Gabbeh, uma jovem vestida igual a senhora, e se põe a narrar a história do tapete. Ela conta que um dia se apaixonou por um cavaleiro, o qual seguia a sua tribo nômade como uma sombra, e queria levar Gabbeh. Porém o pai da moça não a deixaria casar. Mesmo sendo a filha mais velha, Gabbeh teria de esperar que seu tio de 57 anos encontrasse uma esposa.

O enredo do filme é insurgente, pois demonstra uma jovem que se rebela contra o patriarcalismo e as tradições de sua tribo a fim de concretizar uma história de amor. Além disso, a cinematografia de Makhmalbaf explora o colorido selvagem do campo e das roupas da tribo, transformando a cor numa espécie de protesto. Os véus coloridos, características das tribos nômades do Irã, desafiam o ataque militante da República Islâmica contra a beleza (DABASHI, 2001, p. 209). Em uma das cenas, o tio de Gabbeh afirma que a morte é ausência de cor (MELEIRO, 2006, p. 93).

Os *close-ups* do filme evidenciam o rosto e os olhos apaixonados de Gabbeh, enquanto colocam seu amado a uma longa distância da câmera. Essa escolha do diretor demonstra uma conversão radical da concepção do amor, que na sociedade iraniana é tradicionalmente masculina (DABASHI, 2001, p. 217).

Makhmalbaf enviou o projeto de produção do filme como um documentário sobre a tradição do *gabbeh* nas tribos nômades, e teve sua produção aprovada pelo MCOI.

Infelizmente, o resultado final da obra, que é uma fábula com alguns elementos documentais, foi considerado “subversivo” pelas autoridades de censura, e sua exibição foi proibida no Irã. O diretor revelou em entrevista à revista BFI Sight and Sound (1996, p. 12) que não tinha como objetivo produzir um filme político como os do início de sua carreira, e que ao produzir *Gabbeh* desejava apenas demonstrar a beleza e a natureza iranianas. Mesmo que inconscientemente, Mohsen Makhmalbaf criou uma obra de arte que reflete a beleza e incita a política.

### 7. *The Circle*(2000) e *Ten* (2002)

Dois brilhantes filmes, dirigidos por exímios cineastas. *The Circle* e *Ten* apresentam tantas particularidades comuns e contrastantes, que a análise exige um paralelo entre essas duas obras.

*The Circle*, como o título já indica, é um filme com uma narrativa circular e ritmo frenético que apresenta sete mulheres e suas tentativas desesperadas de escapar das mais cotidianas formas de opressão que vivem na República Islâmica do Irã.

O longa inicia, de maneira expressiva e metafórica com um choro de bebê: “É uma menina”, afirma a enfermeira. Solmaz Gholami dá à luz a uma menina, para o desespero de sua mãe, já que os exames pré-natais indicavam o sexo masculino. A mãe teme que o marido de sua filha peça o divórcio quando descobrir que não ganhou um primogênito. É a primeira cena que dá o tom do filme, indicando que as mulheres são inferiorizadas desde o nascimento.

Logo o espectador é levado pela câmera à história de três presidiárias fugitivas. Assim que aparecem, uma delas é presa novamente. Seus crimes são vagos, e isso não interessa à narrativa. O desespero delas é que guia o enredo. Uma quarta presidiária aparece no filme: Pari. Ela é libertada da prisão, mas não é bem-vinda de volta a sua casa. Além disso, está grávida. Ela se dirige desesperada a um hospital e tenta conseguir ajuda para abortar a criança, pois ela está sozinha, mas não obtém sucesso.

Seguindo a trágica dança circular do filme, a câmera se volta para Nayereh, que abandona sua filha em uma rua, na esperança de que seja encontrada e adotada por alguém. Pouco depois ela entra no carro de um homem que não conhece (o que é proibido pelas leis iranianas, já que mulheres só podem andar de carro com familiares próximos e conhecidos). Nayereh está prestes a se prostituir, quando é parada em uma blitz, mas consegue fugir. Na mesma blitz, uma outra mulher que é prostituta, é presa e levada a um ônibus em direção à penitenciária. No ônibus, ela fuma tranquilamente um cigarro. Durante o filme, as presidiárias

fugitivas travam alguns diálogos nervosos enquanto uma delas fuma em público: esta é uma prática reprimível no Irã.

O roteiro do filme, idealizado e dirigido por Jafar Panahi, não foi aprovado pela MCOI. Desse modo, Panahi teve de produzir o filme de forma independente (uma das produtoras do longa é italiana), e a exibição do longa também não foi permitida (MELEIRO, 2006, p. 72). Tendo em vista as regras e métodos de censura cinematográfica, é fácil saber o porquê. A obra aborda de forma explícita a transgressão de diversas leis islâmicas: presidiárias fugindo, mães abandonando suas filhas, mulheres abortando, se prostituindo e fumando. *The Circle*, demonstra que a proibição islâmica não impede que essas questões ocorram na sociedade iraniana, apenas as marginaliza. A obra de Jafar Panahi conquistou o Leão de Ouro no Festival de Cinema de Veneza, em 2000.

*Ten* trata de temáticas semelhantes às de *The Circle*. O longa é uma espécie de *road movie* dirigido pelo ilustre Abbas Kiarostami e lançado em 2002. Com uma técnica simples – quase todo filmado com apenas duas câmeras digitais acopladas a um carro – o filme é uma compilação de 10 conversas que uma mulher tem enquanto dá caronas pela cidade num período de aproximadamente 48 horas. Mania Akbari busca seu filho, Amin, na casa do ex-marido. O filho tece numerosas queixas à mãe, e a acusa de ter mentido sobre o abuso de drogas do ex-marido para poder se divorciar. Akbari responde dizendo que as mulheres iranianas são forçadas a mentir, porque elas não têm direitos. Amin apresenta uma postura moralista com relação às escolhas de sua mãe – como a de se casar novamente – e sua interpretação no filme é de certa forma um símbolo da opressão patriarcal.

Outra personagem do filme é uma mulher idosa desconhecida para a qual Mania Akbari concede uma carona até um mausoléu. A senhora vai três vezes ao dia rezar no lugar, diz que se desfez de todos os seus bens e convida Akbari para ir rezar. A motorista, desconversa, afirma que está atrasada e se recusa a ir com a mulher. Akbari também dá carona a uma prostituta. O plano é fixo na motorista, e não mostra a prostituta. Apesar de conversarem sobre sexo, em nenhum momento a profissão da moça é citada explicitamente. Essa é uma técnica utilizada pelo diretor com o intuito de desviar da censura. A cena traça um paralelo de abordagem com o filme *The Circle*, em que a prostituta foi retratada em frente às câmeras.

A maestria de Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf – que escreveram juntos o roteiro de *Ten* – é notória na cena em que Mania Akbari conversa com uma amiga que foi abandonada pelo seu noivo. A moça, aos prantos, corre as mãos pela cabeça e retira o véu, revelando a sua cabeça raspada. Os roteiristas se utilizaram de técnica e criatividade para driblar a norma que impede uma mulher de retirar o véu e mostrar os cabelos em frente às

câmeras, porque afinal, uma cabeça raspada não tem cabelos para esconder. Mania Akbari consola a amiga, dizendo que gostou do resultado, e a beleza é celebrada de forma sensível, mesmo em meio ao sofrimento e a revolta.

*The Circle* e *Ten* são similares pois ambos expõem a vida de diferentes mulheres e a maneira que elas vivem em sua sociedade. A demais, é interessante ressaltar que grande parte das participantes dos filmes não eram atrizes profissionais, e algumas foram escolhidas pelas ruas do Irã. Muitos cineastas iranianos optam por utilizar amadores, devido aos escassos recursos financeiros e o objetivo de manter a espontaneidade e realismo de suas obras.

Os dois longas também expõem a opressão patriarcal, porém de formas distintas. Enquanto *The Circle* procura denunciar um círculo repressivo através de um filme tenso e de ritmo acelerado, *Ten* aposta numa produção simples com câmeras estáticas ao mesmo tempo em que se utiliza de recursos cinematográficos para subverter a censura da República Islâmica.

## 8. Samira Makhmalbaf e Marzieh Meshkini

Samira e Marzieh, são duas das maiores cineastas iranianas, e são exemplos da crescente representatividade feminina no Irã. Além disso, seus filmes são alguns dos mais reconhecidos internacionalmente, o que certamente contribui para que as mulheres iranianas sejam mostradas pelas câmeras de cinema com mais realismo.

Samira Makhmalbaf desafiou a forma como mundo via as jovens mulheres iranianas. Com apenas 17 anos dirigiu seu primeiro filme, *The Apple* (1998), que foi escrito por seu pai, o cineasta Mohsen Makhmalbaf. Ela foi a mais nova cineasta do mundo a participar da seleção oficial do Festival de Cinema de Cannes, em 1998. Além disso, seu filme foi convidado para mais de 100 festivais de cinema e foi exibido em mais de 30 países.

A maior parte do Ocidente imaginava as mulheres iranianas cobertas por roupas e véus pretos, e Samira contrariou essa visão ao aparecer para o público internacional como uma adolescente com acne, jeans, camiseta – e um véu. (SADR, 2006, p. 245).

*The Apple* é um híbrido de documentário e ficção. O filme transforma a história da vida real do encarceramento de duas meninas pelo pai protetor em uma alegoria de libertação e redenção. (DABASHI, 2000, p. 270). As meninas eram gêmeas e foram mantidas presas dentro de casa e sem qualquer contato com o mundo exterior durante 12 anos, o que causou uma deficiência mental nas duas. O pai defendeu-se das acusações da assistência social,

alegando que as deixou presas durante todo este tempo porque a mãe das meninas era cega, e que ele precisava sair para trabalhar e garantir o sustento da família.

Sem passar nenhum julgamento, Samira Makhmalbaf emite uma acusação condenatória contra a cultura patriarcal iraniana (DABASHI, 2000, p. 278). O filme também foi importante devido a sua produção ter sido liberada sem que o projeto do filme passasse pelos cinco estágios de censura, o que significou avanços na política de censura cinematográfica.

Marzieh Meshkini foi diretora-assistente em *The Apple*. Ela é esposa de Mohsen Makhmalbaf e trabalhou diretamente em vários de seus filmes. *The Day I Became a Woman* (2000) foi o seu primeiro trabalho como diretora. Esse longa foi exibido no Festival de Cinema de Veneza em 2000 e ganhou 3 prêmios do festival.

O filme une histórias de três mulheres em diferentes fases da vida. A primeira história é sobre Have, uma menina de que está prestes a completar 9 anos. Pela tradição islâmica, a partir dessa idade ela deve usar o véu e não pode mais brincar com meninos. “ A vovó disse que hoje de manhã eu acordei uma mulher, isso é verdade? ”, Have indaga à sua mãe. A menina implora para que sua mãe e a avó a deixem brincar com seu amigo Hassan, pela última vez. Assim, ela leva um graveto consigo, e deve espetá-lo na areia para observar a sombra que faz no chão. Quando o graveto não fizesse mais sombra, Have deveria voltar para casa. A sombra que vai sumindo é uma metáfora sensível sobre a rápida passagem do tempo que obriga Have a repentinamente incorporar todas as normas que definem o papel da mulher em sua sociedade. É a sua infância que vai se dissipando quando o graveto toca o solo e a sombra se esvai.

A segunda parte do filme conta o drama de Ahoo, uma mulher que pedala incansavelmente junto a outras ciclistas por uma estrada desértica. Seu marido, cavalgando um cavalo branco, a alcança e pede para que ela pare. Ahoo não cede, e ele a ameaça dizendo que vai se separar dela, e assim o faz. Mesmo tendo persistido por muito tempo, a mulher desce da bicicleta ao fim, depois de um apelo familiar. Sua tentativa de se libertar é tolhida pelos costumes, tradições e opressão social.

A terceira mulher é uma senhora chamada Houra, que finalmente tem a liberdade de gastar seu dinheiro comprando coisas que nunca teve enquanto era casada. Agora viúva, a senhora leva movéis e eletrodomésticos para uma praia. Lá, encontra duas ciclistas que estavam na corrida de Ahoo, e quando se lança em uma balsa com seus pertences, Have a observa da beira do mar.



As histórias contidas em *The Day I Became a Woman* são como alegorias que examinam explicitamente questões feministas em uma sociedade que se move para uma mudança cultural enquanto ainda está atada a convenções ancestrais (SADR, 2006, p. 267).

## 9. Considerações Finais

Este artigo demonstrou que a arte é uma forma eficaz de exercer política. O cinema, mais especificamente, é capaz de subordinar massas a determinada ideologia, e ao mesmo tempo subverter as regras sociais para denunciar e criticar o *status quo* de uma sociedade.

O cinema de arte iraniano cumpre muito bem seu papel político, uma vez que é sensível, apurado, realista e contribui para a desconstrução de estereótipos fomentados pelo Ocidente. A riqueza poética e metafórica dos cineastas, aliada a atores despretensiosos e paisagens magníficas fomenta uma indústria de arte cinematográfica que é única, e por isso exibida nos mais importantes festivais de cinema do mundo. A partir do cinema iraniano é possível enxergar um Irã que a mídia ocidental não vê.

Tratando-se de igualdade de gênero, as mulheres iranianas são constantemente utilizadas em discursos ocidentais como oprimidas, passivas e sem voz. E esses discursos normalmente propõem uma emancipação feminina, como banimento do véu por exemplo. Todavia, a história do Irã revela que banimentos e proibições de qualquer tipo nunca foram benéficos às mulheres, pelo contrário, as irritaram e sufocaram.

Ao lembrar que a desigualdade de gênero é uma realidade em todo o mundo, o artigo provou que, apesar das dificuldades enfrentadas pelas mulheres iranianas em seu país, são elas mesmas as agentes capazes de alterar tais paradigmas. E os movimentos políticos lutaram e lutam de várias formas, mas principalmente através do cinema. As mulheres do cinema iraniano pós-revolução revelam muito sobre o Irã, a sua história e política em constate transformação.

**Bibliografia**

ARMSTRONG, Karen. **Em nome de Deus: o fundamentalismo no judaísmo, cristianismo e islamismo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 490 p.

DABASHI, Hamid. **Close Up: Iranian cinema, past, present and future**. 1 ed. London and New York: Verso, 2000. 311 p.

DEMANT, Peter. **O mundo muçulmano**. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2004. 428 p.

EBTEKAR, Massoumeh. **Entrevista ao DW News**. Disponível em: <<https://twitter.com/dwnews/status/784126087177445376>>. Acesso: 18 nov. 2016.

MAKHMALBAF, Mohsen. London: 1996. **BFI Sight and Sound Magazine**, London, n. 12, p. 10-13, dez. 1996. Entrevista concedida a Hadani Ditmars.

KAPUSCINSKI, Ryszard. **O xá dos xás**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 197 p.

LAHIJI, Shahla. **Chaste Dolls and Unchaste Dolls: Women in Iranian Cinema since 1979**. In: TAPPER, Richard (Org.). **The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity**. New York and London: I.B. Tauris, 2002. 299 p.

MACKEY, Sandra. **Os Iranianos: Pérsia, Islã e a alma de uma nação**. 1 ed. Brasil: Biblioteca do Exército Editora, 2008. 396 p.

MELEIRO, Alessandra. **O Novo Cinema Iraniano: arte e intervenção social**. São Paulo: Escrituras Editora, 2006. 159 p.

NAFICY, Hamid. **Islamizing Film Culture in Iran: A Post-Khatami Update**. In: TAPPER, Richard (Org.). **The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity**. New York and London: I.B. Tauris, 2002. 299 p.

PINTO, Ivonete. **Descobrendo o Irã**. 1 ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999. 128 p.

SADR, Hamid Reza. **Iranian cinema: A political history.** New York: I.B. Tauris, 2006.

SEDGHI, Hamideh. **Women and Politics in Iran: Veiling, Unveiling, and Reveiling.** Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 359 p.

WRIGHT, Robin. **The Last Great Revolution: turmoil and transformation in Iran.** 1 ed. New York: Vintage Books, 2000. 351