

ARTIGOS

Narrativa cinematográfica: sensibilidades em territórios contemporâneos

*Célia Toledo Lucena**

Resumo

Filmes vindos dos países do Leste possuem narrativas com propósito de denunciar, de intervir e de provocar nos espectadores um olhar crítico ao repertório de acontecimentos e, ainda, estimular solidariedades transnacionais no mundo contemporâneo. A leitura dessas narrativas cinematográficas remete aos significados da trama histórica nos territórios em questão; permite-nos repensar questões étnicas, intolerâncias, analisar o papel da mulher e de mundos permanentemente em guerra.

Palavras-chave: territórios; narrativas cinematográficas; sensibilidades; intervenção social.

Este artigo surge com a preocupação de analisar como os novos protagonistas povoam as telas do cinema e de refletir sobre a maneira como certos filmes contemporâneos criam formas de sensibilidades para se lidar com um mundo repleto de contradições, injustiças, discriminações e intolerâncias. Assim, determinadas películas constituem-se excelentes ferramentas para o debate, objetos de análise para o cientista social e em material de reflexão para o estudante universitário.

O *novo cinema político* traz para as telas histórias de grupos minoritários, do ponto de vista de gênero, etnia, raça e nação. Esse cinema nos remete às histórias atuais sobre conflitos étnicos, radicalismos religiosos, exclusões, isolamento à mulher, desrespeitos à infância e dá condições de re-avaliar sentimentos de pertencimento, de territorialidade e de angústia. Enfrentamentos e sentimentos de mulheres e homens no Irã, no Afeganistão e na Macedônia (1) são explorados em narrativas aqui selecionadas, tornando-se possível a utilização desses enredos, para descortinar processos sociais e questões políticas arrolados no tempo presente.

Vale dizer que entendo por *novo cinema político*, películas produzidas em vários cantos do mundo, particularmente a partir dos anos 90 e, início do século XXI, com a intenção de denunciar, intervir e provocar nos espectadores um olhar crítico ao repertório de acontecimentos e de conflitos em meio a uma desterritorialização generalizada. Esse tipo de cinema propõe uma sensibilidade que vai além das representações contidas nos enredos, dos sistemas significantes; a maioria cumpre a função de *filme-documento*; não é sinônimo de documentário, trata-se de uma narrativa de ficção construída a partir de uma realidade social.

“Narrativa” é a organização de significantes resultados da prática de pesquisa, da criação, da produção e construção de conhecimento. No caso, trata-se de uma composição de som, imagens, tempo e espaço a respeito de comunidades sensíveis e de suas próprias problemáticas. São experiências cinematográficas que deslocam para a tela a cartografia do mundo atual, caracterizada

por dispersões, deslocamentos, criando novos mapas de pertencimento. “Territórios contemporâneos” é uma noção que articula espaço e temporalidade, as questões em debate fazem parte das histórias contidas nos filmes e das histórias vividas pelos personagens no mundo atual.

Muitos dos novos protagonistas não são artistas profissionais, povoam as telas, deixando claro como os desamparados se tornam sujeitos de um discurso a respeito de países deslocados, diante dos mais favorecidos, nesse confronto globalizado.

Imaginei a trajetória deste artigo como resultante de situações vividas por mim, da prática de comentar filmes e do uso sistemático do cinema em sala de aula (2). Minha formação em história colaborou na construção de um olhar que focaliza na tela questões sobre tempo e espaço, especificamente sobre as sensibilidades em territorialidades contemporâneas. Dessa maneira, a leitura de películas passa não só pela possibilidade do conhecimento, mas pela análise das formulações das questões do tempo presente e como as realidades são pensadas.

A prática de organizar debates sobre cinema com estudantes de história, tem como objetivos conferir os conteúdos de notícias sobre o mundo contemporâneo, compreender a forma como os diretores se relacionam com territórios e lugares e como abordam as questões atuais; perceber, ainda, o significado da trama histórica nas respectivas culturas e a aproximação e distanciamento das narrativas cinematográficas com conteúdos veiculados pelas redes de informação. O cinema é a mídia que lida mais intensamente com o imaginário de espaços e territórios, possibilita, portanto, uma narrativa menos sensacionalista do que outros meios de comunicação. O cinema tem a capacidade de pôr em cena sentimentos, emoções de um cotidiano.

Minha intenção aqui não é fazer um estudo sobre produção cinematográfica, mas pensar o cinema como prática cultural e, a partir de alguns filmes, refletir sobre os impactos que esse novo cinema provoca no espectador. Para tanto, é necessário levar em

conta o sentido que diretores e roteiristas dão aos territórios registrados, aos sentimentos de identidade e a forma de apropriação e críticas às práticas locais.

França (2003), quando afirma que o novo cinema causa no espectador uma “adesão coletiva”, em outras palavras está dizendo que os territórios formulados pelo cinema inventam espaços de solidariedade transnacionais. Tais espaços solicitam de nós, como singularidades, uma comunhão, ou seja, uma adesão à comunidade de diferentes. O livro de França “Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo”, publicado em 2003, inova para analisar filmes a partir das noções de fronteira, de identidade, de terra e de etnia, nessa fase de desmoronamento de Estado-nação e de comunidades em deslocamentos, trânsitos e fluxos migratórios. Com a diluição das fronteiras nacionais, outras fronteiras, mais camufladas, passam a ser objeto de análise.

As películas selecionadas, para serem analisadas neste artigo, fazem parte de elenco maior, exibido e analisado em curso de História Cultural ministrado a alunos de graduação em História, em 2005. São as seguintes: *Dez* (Ten, 2002 de Abbas Kiarostami), *Antes da chuva* (Before the Rain, 1994 de Milcho Mancheviski), *Kandahar* (Safar É Gandehar, 2001 de Mohsen Makhmalbaf), *Osama* (Osama, 2003 de Siddiq Barmak). Esses filmes fazem parte do circuito comercial de exibição; alguns ganharam prêmios em festivais e amostras; estão à disposição em videotecas e as sinopses e fichas técnicas, então em anexo.

Na busca de metodologia para a análise, inspirei-me em Deleuze (1990), pois se afasta das abordagens semiológicas e lingüísticas que associam a imagem cinematográfica às mensagens conotativas. Para ele as questões de investigação são os tipos de força que trabalham numa determinada imagem e os novos signos que invadem a tela. Nesse sentido, as formas modernas de narração resultam das composições das relações entre som e imagem, espaço e tempo, imagem-movimento e as imagens-tempo com suas formas narrativas.

Narrativas do “Novo Cinema Político”

No filme “DEZ” (2002), Abbas Kiarostami utiliza-se de simplicidade em narrativa, aborda de forma crítica a realidade da mulher no islã. Em dez seqüências ele retrata como o público feminino iraniano poderia se identificar. A câmera digital e o automóvel foram ferramentas básicas na filmagem, que durou três meses, concentrando-se em fala de mulheres.

Para Abbas Kiarostami, a narrativa contida em “Dez” se aproxima daquilo que é hoje, no Irã, a realidade feminina. O diretor iraniano evita repetir representações sobre a mulher iraniana utilizadas em filmes comerciais, sobre isso comenta: “é possível assistir a filmes iranianos em que as mulheres usam o *xador* mesmo em situações íntimas, quando habitualmente ele não é usado, ou pior ainda, ver filmes – que eu chamaria de ‘spilberguianos’, porque procuram imitar Hollywood e têm os mesmos fins comerciais e ideológicos – que abordam o sexo como em certos filmes norte-americanos, porém com as mulheres usando o *xador*” (2004, p. 259).

Kiarostami utiliza mulheres no centro de um filme, pela primeira vez, confessa que talvez antes as marginalizara por motivos inconscientes. As dez seqüências do filme são viagens subseqüentes de carro, do encontro da motorista com o filho e com demais mulheres, com cenas ambientadas sempre dentro do veículo. O diálogo entre a personagem e o filho Amim revela a raiva que Amim possui pelo fato da mãe ter se divorciado do pai. A mãe tenta argumentar, de diferentes formas, sobre os motivos de sua opção de vida, mas o garoto se recusa a ouvir suas palavras.

O filme trata da cultura iraniana, mostra um universo da diferença, da alteridade, contribuindo para: descortinar os papéis de cada membro da família, compreender como são vistas e entendidas as separações e divórcios, detectar a formação da identidade do jovem, reprodução do modelo masculino no Irã. Segundo Kiarostami, a presença do garoto foi importante: “mesmo porque ele possuía uma energia incrível e me permitia mostrar aquilo

que os homens pensavam das mulheres. As duas cenas em que se entrevê o pai em segundo plano, são suficientes para entender que esse menino se assemelha ao homem" (2004, p. 262). Na cena seguinte descreve o diálogo entre a protagonista e sua irmã. Na opinião da irmã, o comportamento nervoso e despótico do sobrinho é causado pelo divórcio e pela falta de atenção do pai.

Nas viagens subseqüentes de carro, novos encontros vão se sucedendo, todos com mulheres. Depois de conduzir a irmã, a motorista faz o traslado de uma senhora conhecida até a mesquita, uma velha devota que conta que após a perda do marido encontrou refúgio na religião. Os diálogos são revelações de mulheres abandonadas pelo marido, mulheres desarvoradas com a perda dos companheiros e desacreditadas em promessas masculinas, quase nunca realizadas. Certa noite, dá carona a uma prostituta, um instigante diálogo sobre sexo é registrado. A prostituta responde às perguntas sustentando que não há muita diferença entre uma mulher e uma amante. "Se um homem paga para ter uma relação sexual ou dá presentes, o que muda?" pergunta a prostituta. Sustenta que a diferença que subsiste entre os papéis é a que existe entre uma vendedora "no varejo", que vende sua mercadoria a várias pessoas, e uma vendedora "no atacado", com o compromisso de cumprir um contrato matrimonial e lidar com um só "cliente".

Em pleno século XXI, as mulheres do Irã necessitam de permissão do pai para casar, consentimento do marido para obter passaporte e viajar, além de valerem metade de um homem quando são testemunhas em um júri. Os textos do Alcorão são regras válidas que reforçam a subordinação e segregação das mulheres. O filme de Kiarostami é uma intervenção social no que se refere às questões entre o masculino e o feminino no islã.

As questões de gênero e de etnia, enfocadas por essa abordagem cultural em narrativas de Kiarostami, revelam conflitos contemporâneos. As imagens cinematográficas mostram práticas cotidianas e suas representações conduzem a denúncias de minorias em territórios de comunidades sensíveis. Abordagens tradicionais

e mesmo as de cunho marxista, utilizam representações mais conservadoras para caracterizar minorias e grupos sociais. Vale lembrar que vários livros publicados nos dias atuais são desafios, no sentido de enfatizar o cinema como expressão da cultura e também como uma forma de educação. Segue essa linha "A mulher vai ao cinema" (TEIXEIRA e LOPES, 2005), uma coletânea de artigos sobre filmes que têm a mulher como protagonista; filmes que registram sentimentos, expressões de cultura e histórias de mulheres.

O interessante filme macedônio "ANTES DA CHUVA" (1994), direção e roteiro de Milcho Manchevski, provoca um desmoronamento da forma clássica de narrativa (3). Uma narrativa que não lida com o encadeamento cronológico, linear, totalizante, mas uma narrativa "em espiral", em um "tempo circular", realizada a partir de um tema gerador, inspirado em problema sobre vários territórios, que permite um sentido e um significado. Embora a Macedônia esteja situada na península dos Balcãs, na Europa Meridional, apresenta um quadro de naturalização de guerra e conflitos religiosos entre grupos étnico. Assim, achei oportuno incluí-lo junto aos filmes asiáticos.

O filme enfatiza lugares culturalmente diferenciados com experiências de guerra, ao mesmo tempo coloca em crise a noção de território, de lugar familiar, de idioma comum; a narrativa questiona a idéia de comunidades fundadas nas questões da territorialidade. Falar a mesma língua, ter o mesmo sangue, não garantem uniformidade em sentimentos de etnia e pertença. Para Andréa França (2003), "Antes da chuva", distancia-se das novas narrativas consensuais, aproximando as formas dissensuais das novas narrativas. Em três partes: "Palavras", "Rostos" e "Imagens" a história se passa em dois contextos: Londres e uma pequena aldeia na Macedônia. A narrativa trata de questões em diferentes lugares em sociedades distintas. Aborda o caso do macedônio Kirkov, fotógrafo de guerra, instalado em Londres. Seu retorno à aldeia de origem, na Macedônia, o leva ao encontro de conflitos familiares. Lida com a concepção de "tempo circular", a terceira parte antecede

a primeira, isto é, é ela que contém conteúdo para explicar a primeira parte, e a segunda faz a travessia, denotando um tempo não linear. Uma frase é repetida ao longo do filme: “O tempo nunca morre. O círculo não é redondo”. Um espectador desavisado, caso busque uma narrativa com temporalidade linear, pode sentir estranhamentos.

A narrativa exige exercícios de interpretação, em que o ponto de partida e de chegada, a trama narrada, nem sempre seguem uma ordem cronológica, principalmente se tratando de literatura e cinema. Para Certeau (1982), “na narração, um e outro remetem a uma ordem de sucessão, o tempo referencial (uma série A, B, C, D, E etc. de momentos) pode ser, no exposto, o objeto de omissões e de inversões susceptíveis de produzir efeitos de sentido (por exemplo, o relato literário ou cinematográfico apresenta a série: E, C, A, B etc.)” (p. 100).

“Antes da chuva” provocou debate sobre a construção do discurso científico, cujo conteúdo da narrativa é definido pelo estatuto de verdade ou de verificabilidade atribuível a enunciados. Implica relações silogísticas entre eles, que determinam a maneira de exposição (indução e dedução) em contraponto com narrativas literárias e cinematográficas.

O filme em questão, além de uma narrativa em espiral que foge do convencional, lida com sentimentos ligados ao território, explora com a “naturalização” de um “ódio” existente entre ortodoxos macedônios e muçulmanos albaneses, a naturalização da guerra. Os grupos étnicos cultivam conflitos há mais de cinco séculos, uma tradição da manutenção de ódio, ou seja, uma “versão seletiva de um passado modelador” (WILLIAMS, 1979). O passado é para eles suficientemente significativo para garantir um presente e possivelmente um futuro com sentimentos de ódio entre os distintos grupos étnicos na região da Macedônia. A experiência de guerra, as mortes entre famílias fazem o elo entre presente e passado; a memória registrada pelo ódio e vingança, por meio de narrativa, nada linear e convencional, expressa um conteúdo de destruição,

ruínas e aridez. Nesse clima árido, e no encadeamento de cenas de corpos mortos, existe ainda uma atmosfera abafada e à espera pela chuva.

Misto de *filme-documento* e drama “A CAMINHO DE KANDAHAR” (2001), dirigido por Mohsen Makhmalbaf, é um filme iraniano que retrata a devastação no Afeganistão. Makhmalbaf criou a narrativa a partir de um fato real. Uma afegã, refugiada no Canadá, o procurou pedindo ajuda para socorrer uma amiga que vivia em Kandahar e escreve dizendo que ia se suicidar, pelas difíceis condições de vida. Ele não pôde ajudá-la, mas posteriormente entrou clandestinamente no Afeganistão e registrou situações dramáticas do universo da vida de seus habitantes e decidiu fazer o filme. A jornalista afegã, protagonista da película, naturalizada canadense, atravessou fronteiras e rompeu com experiências afegãs. Nesse sentido, Makhmalbaf consegue introduzir o sentimento de nacionalismo, por meio de Nafas, a personagem principal.

“Kandahar” denuncia a miséria, o estado precário do Afeganistão, a mulher como emblema da islamização. A partir da personagem Nafas, conduz os movimentos das imagens na película. Nafas move-se no contrafluxo da onda de refugiados que fogem da repressão do talibã e assiste a uma chuva de prótese de pernas, para solucionar as seqüelas das armas explosivas espalhadas no território afegão. Cenas são exibidas, mostrando próteses, sendo atiradas por helicópteros sobre as tendas da Cruz Vermelha.

Para demonstrar que a vestimenta feminina é um código identificador do sucesso revolucionário, Makhmalbaf dá oportunidade ao espectador assistir cenas de mulheres subjugadas pela “burka”, roupa que cobre o rosto e o corpo inteiro. Até mesmo, quando a mulher é submetida à consulta médica, o exame se dá com a paciente por detrás de uma cortina de tecido, com um único orifício para que o medicinal possa focalizar seus olhos, língua e garganta. Enquanto é examinada, a mulher é impedida de estabelecer um diálogo sobre os sintomas que a incomodam, utiliza-se, na maioria das vezes, de uma criança como intermediária.

As meninas também são vítimas de pequenas bonecas espalhadas nos campos minados, que têm a função de mutilar corpos, explodir mãos e pés.

Makhmalbaf, considerado um cidadão bem visto, porém a revolução religiosa que sobrevivia no Irã não era a proposta desejada por ele. Tornou-se alvo de perseguição por ter se afastado de temas religiosos e revolucionários. Torna-se cineasta, escritor, produzindo programas de rádio, peças de teatro e romances.

Em suas últimas produções: *Gabbeh* (1995), *A Moment of Innocence* (1995) e *The Silence* (1997), *Kandahar* (2001) e *Alghan Alphabet* (2002) Makhmalbaf envereda no ciclo político, seus filmes são valorizados enquanto meio de manifestação dentro de um regime autoritário (MELEIRO, 2006) (4).

“OSAMA” (2003), de Siddiq Barmak, filme afegão sobre o pós-talibã (5), é a primeira película rodada no Afeganistão depois da guerra. “Osama” cumpre a função de narrativa documental, um manifesto sobre a opressão religiosa de anos. A exemplo de Makhmalbaf, o cineasta Barmak faz sua intervenção contra a intolerância em “Osama”. Marina (Osama) foi descoberta pelo cineasta Barmak enquanto pedia esmolas pelas ruas de Cabul, para não deixar o pai, mutilado pela guerra, morrer de fome. “Osama”, na película de Barmak, é a menina de treze anos que passa por menino para ajudar a mãe e a avó, presas em casa por conta das regras do regime.

A mulher do regime talibã foi proibida de sair de casa sem a companhia masculina. Na ocasião do Afeganistão em guerra, ficou comum encontrar famílias que se resumiam a mulheres viúvas e sem permissão para saírem de casa. O que fazer diante dessa situação? A saída contra a fome foi a realização da idéia de transformar uma garota em Osama, nome que adquire após o corte dos cabelos. A garota foi estimulada pela avó a se passar por um membro do sexo oposto, arrumou coragem para representar esse papel diante da falta de opção que a família encontrava.

Ao assumir o papel masculino, a película desenrola seqüências de atividades a que eram submetidos os meninos pelo regime fundamentalista dos talibãs. "Osama" inclui cenas das atividades pedagógicas dirigidas às crianças afegãs do sexo masculino; entre as lições e doutrinações, os jovens aprendem como devem se "purificar" após um sonho erótico, e os risos divertidos dos garotos durante a aula demonstram a tragédia de uma infância, cuja ingenuidade será submetida pela intolerância e o radicalismo religioso. O diretor Siddiq Barmak deixa claro que a "burka" é uma representação da destruição da individualidade das mulheres afegãs.

Quando Osama é descoberta num campo de treinamento militar de meninos, é punida com a morte simbólica, sendo entregue como esposa a um mulá de mentalidade austera. A narrativa cumpre o papel de mostrar o tratamento agressivo dado pelo Talibã à mulher, antes e durante a guerra.

Cinema e intervenção social

Pensar práticas culturais, segregação feminina, sentimentos de sujeitos deslocados em territórios permanentemente em guerra, a partir do *novo cinema político*, significa debruçar-se sobre as realidades históricas. A narrativa fílmica é resultado de um trabalho subjetivo de reinvenção das experiências cotidianas em territorialidades na contemporaneidade. Os territórios dos sujeitos deslocados no mundo atual, denominados "não lugares" por Augé (1994), são vivências em espaços humanos, habitados e repletos de significados. Dessa maneira, "lugar é apenas a idéia, parcialmente materializada, que têm aqueles que o habitam de sua relação com o território, com os seus próximos e com os outros" (AUGÉ, 1994, p. 54).

As narrativas fílmicas analisadas nos fizeram percorrer espaços de culturas "diferentes", nos evocaram a viajar no tempo-espaço, a deflagrar intolerâncias, conflitos, atitudes humanas e desumanas. As imagens que os filmes oferecem, como experiência estética e política, estão intimamente ligadas à problemática atual dos

territórios percorridos, e expressam, em forma de linguagem, o estado de desespero e angústia dos sujeitos, em meio a um mundo desmoronado e desterritorializado.

No Irã “a nova onda de filmes, também chamada de cinema revolucionário, rejeitou todas as estruturas e fórmulas do cinema comercial, procurando abordar aspectos sociais, em forma de denúncia ou provocação, e mais ainda, despertando o público para ação. Esses filmes foram produzidos em meio a uma turbulência política gerada por fatos como a demissão do presidente Banisadr pelo parlamento e o início do conflito com o Iraque” (MELEIRO, 2006, p. 76-77). Outra marca dos filmes iranianos é a mescla entre ficção e narrativa documental e a utilização de atores não-profissionais.

A questão da nacionalidade sempre foi um dilema no Irã, e, é complicado pensar em unificação em um território que abriga multiplicidades: étnica, lingüística e religiosa. Metade da população é de origem persa e os demais curdos, árabes, turcos, baluchis, azanis, e, ainda, armênios e judeus.

A leitura de um filme iraniano é uma viagem cultural, permitenos vivenciar cultura milenar, dramas, conflitos e paisagens diferentes das quais estamos habituados a conviver. O cinema iraniano vem adquirindo visibilidade: as identidades e alteridades são interpretadas em situações transnacionais.

Os filmes de Kiarostami e de Makhmalbaf foram feitos em momentos difíceis do Irã. Ao produzir “Kandahar”, Makhmalbaf enfrenta regime autoritário no Irã e, não bastando isso, entra de forma clandestina no Afeganistão para gravar as imagens do *filme-documento*. A sutileza de Kiarostami em focar a questão feminina em “Dez” expressa o caráter de intervenção ou cinema militante que faz. A mulher é o maior emblema da islamização e é exatamente essa mulher velada que ele explora no filme.

Mohsen Makhmalbaf mostra a proximidade entre iranianos e afegãos. Ele se sensibilizou com as atrocidades que o talibã fez

com o povo afegão e discutiu em “Kandahar” as práticas políticas, religiosas e as atrocidades cometidas com mulheres e crianças.

“Antes da Chuva”, o filme de Milcho Mancheviski discute território, grupos étnicos, colocando em jogo os sentimentos de pertencimento. Falar a mesma língua, ter o mesmo sangue não garante sentimentos ligados ao território. O filme explora a manutenção de ódios ancestrais entre distintos grupos étnicos, de aldeias vizinhas na região da Macedônia.

Em suma, os filmes analisados são carregados de marcas de culturas milenares em países do Leste (refiro-me aqui à Europa Meridional e Oriente Médio). Provocam diferentes leituras, permitindo decodificar impressões que a mídia fabrica e, mais ainda, enxergar esse cinema como prática cultural em territórios contemporâneos.

Filmes de caráter político devem ser analisados integralmente. Suas significações são testemunhos de um momento histórico, suas narrativas demonstram trajetórias e enfrentamentos de sujeitos em busca de soluções e de caminhos de sobrevivência. Dessa maneira, o debate sobre filmes é uma forma de conhecimento, abre portas para estudantes universitários sobre informações, muitas vezes estereotipadas daquilo que se pensa sobre a realidade.

O cinema existe para falar sobre territórios culturais, dos conflitos pontuais em um mundo globalizado, para proporcionar oportunidade de reflexão sobre questões que dizem respeito: à guerra, à imigração, à xenofobia, às desigualdades, às intolerâncias e às diferentes práticas.

O *novo cinema político* abre brecha para discussão do gênero: *história no cinema*. Nessa perspectiva, tanto o cinema iraniano, como o macedônio, o iugoslavo, o francês, o espanhol, o brasileiro, e outros mais, possibilitam inúmeras interpretações. Ao se falar em *história no cinema*, a idéia é reivindicar para as telas, cada vez mais, temas capazes de provocar nos espectadores visibilidades, cujas narrativas são inspiradas em repertórios dos próprios contextos sociais.

Notas

*Doutora em História social pela PUC-SP. Pesquisadora e Diretora de publicações do Centro de Estudos Rurais e Urbanos (CERU), USP-SP.

¹A Macedônia fica situada na península dos Balcãs; das penínsulas da Europa meridional, a mais oriental.

²É importante dizer que os filmes aqui analisados foram utilizados em curso de História Cultural ministrado, em 2005, na Universidade do Vale do Sapucaí, Sul de Minas Gerais. Ainda nessa ocasião a amostra: "Fronteiras Contemporâneas" (filmes relacionados à História do Tempo Presente), foi exibida como atividade do Laboratório de História Oral.

³"Antes da chuva" ganhou o Prêmio Leão de Ouro, em Veneza, em 1994.

⁴"O novo cinema iraniano: arte e intervenção social", de Alessandra Meleiro, publicado em 2006, evidencia em suas análises a visão pluralista e revolucionária do cinema iraniano contemporâneo.

⁵Ganhou o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro em 2004. Ganhou o Prêmio de Juventude – Filme Estrangeiro, o Prêmio AFCAE e o Prêmio Golden Camera – Menção Especial, no Festival de Cannes, 2003.

⁶A sinopse do filme *Antes da Chuva* é emprestada da sinopse publicada em: *Terras e Fronteiras: no cinema político contemporâneo*, de Andréa França.

Referências

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da super modernidade. Campinas: Papyrus, 1994.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 1982.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

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

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

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

TEIXEIRA, Inês A. de C.; LOPES, José de S. M. (Orgs.). **A mulher vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. ISBN: 85-7526-164-9

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Anexo

Sinopses dos filmes

DEZ

FICHA TÉCNICA:

Título original: Ten

Gênero: drama

Tempo de duração: 96 min

Ano de lançamento (Irã/França): 2002

Site oficial: www.mk2.com/ten

Estúdio: Abbas Kiarostami Productions / Key Line Productions / MK2 Productions

Distribuição: Zeitgeist Films / Imagem Filmes

Direção: Abbas Kiarostami

Roteiro: Abbas Kiarostami

Produção: Marin Karmitz e Abbas Kiarostami

Música: Howard Blake

Fotografia: Abbas Kiarostami

Edição: Vahid Gazhi, Abbas Kiarostami e Bahman Kiarostami

Elenco: Amin Maher (Amin), Mania Akbari (Motorista), Kamran Adl, Roya Arabashi, Amene Mobadi, Mandana Sharbaf, Katayoun Taleidzadeh

SINOPSE:

Dez seqüências na vida emocional de seis mulheres e os desafios com que elas se deparam num momento particular de suas vidas compõem o enredo do filme. Dez episódios, que se passam em dias diferentes, sempre no carro de uma jovem mulher, registram as condições de vida da mulher iraniana. A protagonista divorciada e

recém-casada com outro homem, tem um filho Amim, fruto do primeiro casamento que, por sinal não cansa de culpá-la por não agir dentro do código moral do Irã. Além de seu filho, conduz mulheres: uma prostituta, uma jovem apaixonada e outras mais, criando por meio de conversa com cada uma delas, um retrato da feminilidade no Irã. Ao construir essa fisionomia dá visibilidade à segregação e ao isolamento que vivem as mulheres.

ANTES DA CHUVA

FICHA TÉCNICA:

Título original: Before the Rain

Duração: 1 h 51 min

Ano de produção: 1994

Direção e roteiro: Milcho Manchevski

Fotografia: Manuel Teran

Montagem: Nicolas Gaster

Música: Anastasia

Produção: Aim Productions, Noe Productions & Vardar Film, com a participação do British Screen e do European Coproduction Fund (UK), em associação com a Polygram Audiovisual e o Ministério da Cultura da República da Macedônia

Elenco: Zamira (Labina Mitevska), Kiril (Gregoire Colin), Aleksandar Kirkov (Rade Serbedzija), Anne (Katrin Cartlidge), Nick (Jay Villiers), Mitre (Ljupco Bresliski)

SINOPSE:

Primeira parte – Palavras

O jovem monge ortodoxo Kiril, que fez voto de silêncio, encontra-se na plantação de tomates, junto com um monge mais velho. A rotina de Kiril é rompida com a aparição de Zamira, moça albanesa acusada de matar um macedônio. Kiril acaba guardando segredo de sua presença, até que homens macedônios entram no monastério atrás da albanesa. O líder, Mitre, diz que ela matou seu irmão, e os

monges acabam concedendo a busca. Zamira não é encontrada. Na noite seguinte, os monges descobrem a moça no quarto de Kiril, que é expulso do mosteiro. Zamira foge com ele; mas no dia seguinte, nas montanhas, os parentes de Zamira os encontram. O avô da menina surra a neta, dizendo que “sangue chama sangue”. Zamira é metralhada pelo irmão quando decide correr atrás de Kiril.

Segunda parte – Rostos

Anne, inglesa, trabalha numa agência de fotografias. Descobre que está grávida do marido com um telefonema do seu médico. Anne tem um caso com o fotógrafo de guerra, Aleksandar Kirkov, que propõe a ela irem morar na Macedônia, sua terra natal. Anne não se define. De volta à agência, ela observa algumas fotos de guerra, entre as quais vemos Zamira morta e o monge Kiril. Kirkov parte então para Macedônia e Anne fica para conversar com seu marido, Nick, a respeito da gravidez. Esta conversa acontece num restaurante chique, em Londres, onde uma briga violenta faz com que um tiro atinja e mate Nick .

Terceira parte – Fotos

Aleksandar Kirkov aterrissa no aeroporto de Skopje, na Macedônia, e apanha um ônibus para chegar à sua aldeia. Depois de momentos em família, decide visitar o lado albanês da aldeia, onde mora sua ex-namorada, Hana Halili. Em casa de Hana, Kirkov toma chá com seu pai, que descobrimos ser o avô da garota Zamira, morta na primeira parte. Aqui, Zamira ainda está viva, porque junto com o irmão, espia a cena do avô com o fotógrafo. No dia seguinte, Kirkov acorda assustado com gritos e choro, seu primo foi morto. Hana Halili vai à casa de Kirkov e pede a ajuda dele, sua filha Zamira havia sumido. O fotógrafo vai então ao encontro de seus primos que escondiam Zamira. Ele retira a menina à força do lugar e diz que existe justiça, que existem leis. Um de seus primos acaba atirando em Kirkov e Zamira foge. A cena final é a garota correndo na direção do mosteiro onde Kiril colhe tomates(6).

KANDAHAR

FICHA TÉCNICA:

Título original: Safar É Gandejar

Gênero: drama/documento

Tempo de duração: 85 min

Ano de lançamento: (Irã) 2001

Estúdio: Makhmalbaf productions / Bac Films

Distribuição: Lumière

Direção: Mohsen Makhmalbaf

Roteiro: Mohsen Makhmalbaf

Produção: Syamak Alagheband

Música: Mohamad Darvishi

Fotografia: Ebrahim Ghafouri

Edição: Mohsen Makhmalbaf

Elenco: Niloufar Pazira (Nafas), Hassan Tantai (Tabib Sahib), Sadou Teymouri (Khak)

SINOPSE:

Nafas é uma jovem afegã que abandonou o Afeganistão em meio à guerra civil dos talibãs, para trabalhar como jornalista no Canadá, enquanto sua irmã mais nova permanece em seu país. Em certa ocasião, a mais jovem envia a Nafas uma carta noticiando sua idéia de suicídio, programado para antes da chegada do próximo eclipse solar. Nafas resolve, então, retornar ao Afeganistão com intuito de salvar a irmã. O filme denuncia o estado precário do país e a mulher como emblema da islamização.

OSAMA

FICHA TÉCNICA:

Título original: Osama

Gênero: drama

Tempo de duração: 82 min

Ano de lançamento: (Afeganistão) 2003

Site oficial: www.mgm.com/ua/osama

Estúdio: Barmak Films / NHK / Hubert Balls Fundo f Rotterdam
Film Festival / Le Brocqy

Distribuição: Metro-Goldwyn-Mayer / Imagem Filmes

Direção: Siddiq Barmak

Roteiro: Siddiq Barmak

Produção: Siddiq Barmak, Júlia Fraser, Julie LeBrocqy e Makoto
Veda

Música: Mohammed Reza Darvishi

Fotografia: Ebrahim Ghafari

Desenho da produção: Akbar Mashkini

Edição: Siddiq Barmak

Elenco: Marina Golbahari, Arif Herati, Zubaida Sahar, Gol Rachman
Ghorbandi, Mohamad Haref Harati

SINOPSE:

O filme enfatiza a questão feminina dentro do regime fundamentalista do talibã: a mulher era proibida de sair de casa, mesmo para buscar proventos para subsistência. Nessas condições de vida, em que as mulheres foram submetidas, em pleno regime Talibã no Afeganistão, fez com que uma menina fosse obrigada a cortar os cabelos e se vestir como se fosse um menino, para sair à busca de sustentos para a família, que durante a guerra passa a ser composta de mulheres. A farsa é descoberta em atividades de treinamento militar, quando um garoto percebe que a garota(Osama) está sangrando por entre as pernas.

Abstract

Films from Eastern countries constitute narratives which aim at reporting and intervening, triggering a critical response from the audience towards all events, encouraging transnational solidarity in the world of today. Reading these cinematographic narratives leads us to representations of the historical plot of the territories in question; it allows us to rethink ethnical issues, intolerances, analyzing the role of women and worlds permanently at war.

Keywords: territories; cinematographic narratives; sensibilities; social intervention