

Uma leitura da leitura de *DEZ*

DIVA DO COUTO GONTIJO MUNIZ

UnB, Universidade de Brasília

Como integrante da mesa redonda “História e polissemia da imagem” identífico, de imediato, meu lugar de fala: debatedora do texto “Vozes femininas no *Dez* de Abbas Kiarostami”, apresentado por Célia Toledo Lucena. Tal como a autora, também sou historiadora interpelada pelas relações entre história e imagem, história e cinema, história e gênero, história e poder, história e sentidos. Não acontece, portanto, por acaso, esse nosso encontro no presente evento, viabilizado pelo convite de expor nossas leituras acerca de tais relações, mobilizadas que somos por alguns interesses, perspectivas e experiências comuns, e também algumas históricas diferenças.

“Vozes femininas no *Dez* de Abbas Kiarostami”, texto lúcido e pertinentemente produzido pela autora, uma historiadora comprometida com as questões, objetos, perspectivas e desafios interpostos, contemporaneamente, ao campo disciplinar da história e aos do ofício, nas áreas de pesquisa e ensino, enredou-me de vários modos, alguns de aproximação, outros de distanciamento. Afinal, estamos falando justamente da polissemia de sentidos, das múltiplas possibilidades de leitura que qualquer imagem/texto/discurso oferece; no caso, a narrativa cinematográfica. O diálogo se estabeleceu porque compartilhamos a concepção de história como narrativa, como discurso, como poder, como “aquilo pelo qual lutamos, aquilo que circula, transmite, conserva, institui verdades que têm valor” (Foucault: 1984, p. 14). Uma concepção de história, portanto, cuja ênfase está no texto e na linguagem.

Nessa perspectiva, “ler” texto, a narrativa, é exercício que não descarta, como assinalado pela autora, “aprender a apreciar, a decodificar e interpretar imagens, analisando tanto a forma como elas são construídas e operam em nossas vidas como o conteúdo que transmitem e ainda as possibilidades que criam no expectador de sentir esse conteúdo”. Uma leitura, portanto, solidária à concepção de história como narrativa, como construção ancorada num tempo social e cultural que não está desatrelada

dos esquemas de interpretação e significação do mundo. Operação, essa, que inclui atribuição de sentido, ou seja, a forma que encontramos – no passado e no presente – de conferir significado à realidade vivida e, nela, às relações sociais estabelecidas.

Na leitura que fiz do texto sobre o filme *Dez* de Abbas Kiarostami, uma primeira sintonia revela-se na assinalada concepção de história percebida como narrativa; do conhecimento histórico como saber construído e não revelado; do filme como um texto, como “documento de discurso de uma época e como objeto da cultura”. Como tal, a narrativa cinematográfica, assim como a historiográfica, é construção que não pode ser constrangida a “uma interpretação uníssona”; pelo contrário, ambas possibilitam e exigem “diferentes interpretações que resultam dos diferentes olhares daqueles que lêem o texto”. Sublinhar a singularidade de cada leitura é investir na pluralidade do campo histórico; é reconhecer a historicidade da história, pois os discursos se inscrevem, como nos ensina Certeau, “eles próprios em seguimento a ou ao lado de muitos outros enquanto falam da história estão sempre situados na história” (Certeau: 2006, p. 32).

Também não é outra minha leitura da imagem, concebida não como “reflexo do real”, como “uma reprodução exata da realidade”, mas como “monumento”, como acontecimento discursivo, como um texto, como uma forma cultural como qualquer outra, engendrada e enredada na cultura; inscrita, portanto, em uma rede de significados. Nessa perspectiva, a imagem, em sua relação com a história, “deixa de ser ilustração e passa a ser uma fonte de investigação”. Com efeito, independentemente de seus diferentes suportes materiais – filmes, desenhos, gravuras, pinturas, charges, etc, as imagens compreendem um rico e indispensável aporte discursivo que não reflete o real, mas sua representação. Este aporte nos permite acessar como, em diferentes espaços e tempos, a experiência social foi dada a ler, foi interpretada, compreendida e significada.

Ler, eleger, escolher na massa de possibilidades semânticas, aquelas que se movem ao encaixe de questões que definimos como cruciais: o que o texto/filme quer dizer? como o faz? para quem foi produzido? Ler, fazendo uma leitura que respeite a interioridade do texto, sua dinâmica interior, sua inscrição no contexto, ou seja, no tempo social e cultural que o ancora (Muniz: 2008, p. 131). Ler, reconhecendo que o passado tem suas próprias vozes e que estas merecem ser ouvidas, precisam ser respeitadas, sobretudo

quando se opõem ou introduzem ressalvas às interpretações que gostaríamos de atribuir-lhes, ou que se encontram naturalizadas como verdades pelo discurso historiográfico e por vários saberes e poderes a ele associados. Ler, cientes de que um texto/filme é uma rede de resistência e um diálogo; é uma relação que aciona, como bem o diz Célia Toledo Lucena, uma “constelação de imaginários veiculados pelo grupo que o produziu” e também por parte de quem o recepciona.

Neste sentido, também penso o filme como “ferramenta pedagógica para o ensino e pesquisa”, e para mais além dessa dimensão. Por que não investir no filme menos como ferramenta/recurso didático para o ensino de história, e mais como fonte que permite evidenciar o *modus operandi* da produção da narrativa histórica, a dimensão construída do conhecimento histórico? O filme/fonte é um texto e, como tal, encontra-se atravessado por outros textos, pela intertextualidade, que não está fora nem atrás do texto, como um cenário ou pano de fundo, mas é constitutiva do próprio texto. É uma fonte no sentido de um “monumento”, um acontecimento discursivo que nos interpela e nos convoca a decifrá-lo, exige-nos o incontornável exercício de análise e interpretação, isto é, de decodificação, de compreensão e de atribuição de sentidos a partir de nosso lugar social e institucional. Enfim, de nossas condições de produção.

Penso que além de ser uma ferramenta/recurso didático, o filme, pedagogicamente, ensina o receptor/público a interpretar as imagens/representações e sentidos a eles conferidos. A narrativa fílmica produzida com os repertórios culturalmente disponíveis atua sobre os sistemas de significação da cultura, ao interpelar aqueles. Interpelação, entendida na acepção que lhe dá Althusser, que a define como “um processo pelo qual uma representação social é aceita e absorvida por uma pessoa como sua própria representação e assim se torna real para ela, embora seja, de fato, imaginária” (Althusser: 1983, p. 165). Nessa ótica, o filme é um texto, uma fonte que permite ao aluno perceber como a experiência vivida foi registrada, aprendida, dada a ler e mostrar que “da mesma maneira que o conhecimento humano, o filme também é produzido, ele irradia um processo de pluralização de sentidos ou verdades” (Saliba: 1993, p. 87).

Não há como não concordar com a importância ressaltada, no texto, ao funcionamento do poder, com a visibilidade dada à função política e pedagógica da narrativa fílmica. Ela nos remete à dimensão simbólica da

cultura, ao imaginário e às representações sociais e sua força instauradora no ordenamento da sociedade, no modo de pensar, na orientação das condutas e relações sociais, como esquemas de interpretação e valorização que são (Baczko: 1985, p. 311. Desse modo, como bem assinalado por Célia Toledo Lucena, a “análise de um fenômeno como o cinema, constitui-se de uma análise da função do imaginário”. Tal como aponta Turner, citado por Célia, o cinema “como qualquer meio de representação (...) constrói seus quadros de realidade por meio dos códigos, mitos e ideologias de uma cultura”.

Embora compartilhe tais referências, no que concerne às relações entre cinema, gênero e história, minha leitura enfoca aspectos, dimensões e sentidos diferentes, transitando por outros caminhos e investindo em outras possibilidades, embora sem desprezar aquelas do texto em debate. Dentre essas possibilidades outras, a do entendimento do cinema como uma complexa “tecnologia social” produtora/reprodutora do gênero. (Lauretis: 1994, p. 28). Gênero pensado, tal como Lauretis, não como algo existente *a priori* nas pessoas, mas como “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais” (Lauretis: 1994, p. 24). Sob tal lógica, o filme *Dez*, com suas técnicas e estratégias discursivas, imagéticas e não imagéticas, reafirma o *status quo* da partilha binária e desigual de gênero na sociedade oriental. Trata-se de divisão legitimadora das categorias homem e mulher como dados anteriores aos signos sociais e da condição de imutabilidade, porque assentada na biologia e na natureza, percebida essa última como sinônimo de passividade.

Com efeito, a narrativa mobiliza representações cristalizadas no imaginário social acerca daquelas categorias, reafirmando construtos naturalizados nas sociedades ocidental e oriental: homens e mulheres, masculino e feminino, como identidades fixas, estáveis, imutáveis, porque biologicamente pré-determinadas e assimetricamente significadas. Pedagogicamente, o filme *Dez* ensina a interpretar aquelas representações, ensina o leitor/receptor a pensar as identidades de gênero como atreladas à natureza, à biologia, às naturalidades corporais que justificam comportamentos distintos, dissociados e assimétricos, com o predomínio do masculino sobre o feminino. Nessa lógica binária, essencializadora e essencializada, as evidências da prática política de ocultamento da diferença, com a negação da historicidade das identidades de gênero, ao concebê-las como inerentes à natureza, à biologia e não como “construídas social e culturalmente no jogo

das relações sociais e sexuais, pelas práticas disciplinadoras e pelos discursos / saberes instituintes” (Rago: 2000, p. 27).

A história contada por Kiarostami, não obstante investir em algumas possibilidades de ruptura com a tradição, ao contrapor imagens e sentidos de modernidade – a protagonista divorciada, independente, condutora do carro, mãe e profissional – com os da tradição – religião, família, casamento, submissão –, encontra-se, porém, aprisionada à lógica do gênero. Não por acaso, sua escolha pelas “pequenas coisas” como tema de suas narrativas, antes e pós-revolução, e sobretudo sua afirmação de que aquelas “pequenas coisas que me interessam não mudaram”, apontam mais para seu enredamento na lógica do binarismo, da imutabilidade dos papéis de gênero, construídos da tradição islâmica e também judaico-cristã, e menos para a ruptura com tal ordem. Sua narrativa em torno das “pequenas coisas” inclui significativamente as mulheres/crianças, pois é nessa perspectiva generizada e hierarquizada da vida social que ele as vê. Se até então elas permaneciam ausentes da centralidade de seus filmes, pois, como confessa, ele as “marginalizava por motivos inconscientes”, em *Dez* elas são protagonistas/personagens ainda aprisionadas àquela visão hierarquizada dos papéis e posições de sujeito subordinados a um destino ligado ao ventre, à maternidade, ao casamento e à família. Um destino atrelado e enquadrado na ordem do Pai, porque assentado na tradição islâmica, no pátrio poder, no casamento, maternidade, família e a religião, pilares do pensamento e ação androcêntricos.

Não me parece ser senão esse o fio com que o diretor tece a sua trama, o da lógica binária, pois embora de também aposte na mudança – a protagonista que dirige o carro e dialoga com o filho e com outras cinco mulheres –, trata-se de investimento limitado, despojado de ousadia, porque centrado na binariedade, lógica orientadora do pensamento ocidental e oriental, que concebe o real em termo de opostos e/ou complementares (Swain-Navarro: 2004, p. 41). Significativamente, o enfoque da modernidade acaba sendo deslocado porque esmaecido pela superioridade numérica e retórica das imagens/diálogos/representações veiculados pelos outros personagens. A irmã, a moça que volta da mesquita, a senhora religiosa, a viúva desarvorada, a prostituta, são imagens construídas em torno da lógica do gênero, dos papéis sociais atrelados a uma essência feminina. São mulheres cujo sentido reduz-se a viver para e em função do outro, no casamento ou na religião. Estão, portanto, aprisionadas aos princípios e

regras do fundamentalismo religioso, ou ao contrato sexual de que fala Carole Patman (1993), independentemente da condição civil e ocupacional das cinco personagens. São mulheres atreladas a uma suposta essência/biologia, reduzidas às posições e funções associadas à reprodução: mães, esposas, namoradas, noivas, viúvas, prostitutas. Mulheres que não vivem para si, mas para os outros, desapossadas que foram de seus corpos, das possibilidades de desejos, interesses, escolhas e sonhos próprios.

Neste sentido, não há como deixar de perguntar: se submetidas a tais asujeitamentos, as mulheres/personagens, efetiva e livremente, “protagonizavam os caminhos escolhidos para enfrentarem os problemas do dia-a-dia” como afirma Célia Lucena? Mesmo a protagonista/mãe que se divorcia, atrevendo-se, com sua conduta independente, a confrontar os costumes, ao “transgredir as barreiras dos códigos morais”, não deixou de ser desapossada: foi punida pela sua ousadia e insubmissão com a possibilidade de perder a guarda do filho, com sua hostilidade e distanciamento. Perdeu ainda a garantia do direito de guarda, assegurada pela lei, pela tradição e pelo Estado, ao ser transferida para a avó materna. A irmã da protagonista é a própria metáfora da tradição familiar e do pátrio poder, que ela simbolicamente representa. Embora fosse mulher e solteira, fala com a “sabedoria” dos velhos, com os supostos discernimento, racionalidade e objetividade dos saberes masculinos, age de acordo com a cultura masculina, fala com a autoridade do mundo dos homens. A “senhora de idade” é a imagem da tradição religiosa, pois, em sua velhice, a religiosidade seria sua única opção e refúgio, seu porto seguro, ante a ausência do marido provedor e a perda de sentido de viver, já que não pode mais reproduzir, não pode mais procriar.

Não vejo a prostituta como aposta no “sentido de quebrar os padrões da mulher iraniana submissa ao homem”. Pelo contrário, ela os reafirma, pois está também socialmente submetida à ordem patriarcal e androcêntrica, igualmente desapossada de si, vivendo como mulher pública que presta serviços sexuais aos homens, que vende seu corpo para manter o equilíbrio daquela ordem. Sua função social é justamente a de reforçar, por oposição, o modelo normativo de esposa/mãe/educadora honrada e dedicada aos filhos e à família, pedra angular daquela sociedade. Ambas as imagens – esposa/prostituta – encontram-se produzidas sob os valores misóginos da cultura islâmica, modeladas conforme os seus códigos de significação social

e assujeitadas à lógica do sexismo e da dominação masculina, como mulher honrada ou como desonrada.

A criança é personagem que remete a várias imagens e sentidos. Uma delas, concordando com Célia Toledo Lucena, a do olhar masculino, ou seja, a das “representações construídas pelo universo masculino sobre as mulheres”. Outra, a da tradição islâmica, haja vista a resistência do filho diante das mudanças operadas em sua vida com o divórcio da mãe. Daí sua recusa em conversar com ela, em frequentar sua casa, sua opção pela casa da avó, bem como seu ressentimento com a decisão materna que ameaça a ordem patriarcal, ao introduzir novos costumes, valores e significações sociais. Além dessas, também a imagem da nação que emerge pós-revolução, dilacerada entre dois movimentos que se antagonizam: o de continuidade com a modernidade e ocidentalização da sociedade e o de ruptura com essa orientação e de retorno ao *status quo* original, o da tradição islâmica.

Por último, não há como não perceber a criança como imagem-síntese de todas as mulheres da narrativa, pois a representação de mulher, cristalizada no imaginário social, inclui aquela imagem de criança, com os conceitos, idéias, valores e significações negativas a ela associados: infantis, intransigentes, indóceis, imaturas, inseguras, intolerantes, incompreensivas, indisciplinadas, insubmissas, etc. Não por acaso, o filme começa e termina com a criança, sugerindo que o novo, a criança que é percebida em toda mulher, não pode descartar a tradição, particularmente a que fundamenta o ordenamento social baseado na divisão sexuada de papéis sociais e na dominação masculina. As mulheres podem conduzir suas próprias vidas, “conduzir seus carros”, “escolher seus caminhos”, mas não deixarão de pagar um alto preço por tais mudanças: o ressentimento dos filhos, o dilaceramento dos laços que envolvem mãe/filho, a desvalorização da maternidade, destino e sentido de vida de todas as mulheres, modernas ou não.

Essa foi apenas uma leitura da leitura dos textos que atravessam o texto de Célia Toledo Lucena; várias outras poderiam ser feitas, considerando-se as possibilidades semânticas que todo texto oferece, cinemático ou não. Significativamente, Trata-se de uma mesa que proporciona tal diversidade de enfoques, pois inserida num seminário voltado para o tema “História e polissemia da imagem”.

BIBLIOGRAFIA

- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, vol. 5, 1985.
- CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- LAURETIS, Tereza de. A tecnologia do gênero. In: HOLANDA Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Roco, 1994.
- MUNIZ, Diva do C. G. Sobre gênero, sexualidade e o segredo de Brookeback Mountain: uma história de aprisionamentos. In: STEVENS, Cristina & SWAIN-NAVARRO, Tania. *A construção dos corpos*. Perspectivas feministas. Florianópolis: Editora das Mulheres, 2008.
- PATMAN, Carole. *O contrato sexual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- RAGO, Margarete. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana Maria et al. *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Editora das Mulheres, 2000.
- SALIBA, Elias Thomé. A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica. In: FRANCO, Marília da Silva et al. (orgs). *Lições com cinema*. São Paulo: FDE, 1993.
- SWAIN-NAVARRO, Tania. Identidade, para que te quero?. In: GONÇALVES, Ana Teresa Marques et al. *Escritas da História. Intelectuais e poder*. Goiânia: Editora da UFG, 2004.