

REVISTA ECO-PÓS

<http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/index>



Usos do Véu: visibilidade e invisibilidade da mulher muçulmana

José Gatti

Revista Eco-Pós, 2010, v. 13, n. 3, pp 53-81

A versão online deste artigo está disponível em:

<http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/issue/view/25>

Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Informações adicionais da revista Eco-Pós

sobre: <http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/about>

e-mail: ecopos.ufrj@gmail.com

Política de Acesso Livre

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização do conhecimento.

Usos do Véu: Visibilidade e Invisibilidade da Mulher Muçulmana no Cinema

José Gatti¹
UTP



RESUMO

Este trabalho analisa imagens de mulheres muçulmanas no cinema e na televisão, focalizando as vestimentas tradicionais num contexto de políticas de representação de gênero e etnicidade. São examinadas cenas do noticiário de televisão Jornal Nacional, do filme ítalo-argelino "A Batalha de Argel", do iraniano "Caminho para Kandahar" e do sul-africano "Confessions of a gambler" (sem tradução no Brasil).

PALAVRAS-CHAVE

Cinema • Políticas de Representação • Gênero • Islamismo

Representações da mulher muçulmana nos meios audiovisuais demandam abordagens específicas. Gostaria de argumentar, neste trabalho, que no caso da mulher muçulmana o foco está num jogo de visibilidade e invisibilidade, no qual a indumentária feminina muçulmana tradicional tem desempenhado um papel central sugerindo argumentos, determinando decupagens e, acima de tudo, formando espectralidades. Essa indumentária se configura, no cinema e na televisão, num significante de identidade quase incontestável e, quase sempre, com a função explícita de evitar ambigüidades na representação da mulher islâmica. Estamos acostumados, especialmente ao assistir a filmes de ação produzidos em cinematografias hegemônicas como a hollywoodiana, a ver a mulher velada como oprimida por uma sociedade islâmica sexista, esteja ela portando o xador ("tenda", em persa; capa e vestido

1 Professor de programas de pós-graduação na Universidade Tuiuti do Paraná, na Universidade Federal de Santa Catarina e na Universidade Federal de São Carlos. Sócio da Socine -- Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual.

que cobre o corpo da cabeça aos pés), usando o *niqab* ("máscara", em árabe; véu sobre o rosto), coberta inteiramente pela burca ("cobrir", "velar", termo com raízes em hindu, persa e árabe; vestimenta tornada obrigatória pelo talebã) ou simplesmente usando o *hijab* ("cobertura", em árabe; hoje pode ser entendido como um lenço sobre a cabeça), este último, um acessório de vestuário que tem provocado amplos debates em países como a França.

Todos esses itens da indumentária feminina fazem parte de um contexto maior de (in)visibilidade, que pode ser definido como *pardah*. Esse conceito, que tem origem no termo persa que significa "cortina", implica numa série de regras que variam de acordo com o momento e o contexto cultural, e que determinam o locus da mulher no mundo patriarcal islâmico. Mas a *pardah* não é praticada da mesma forma em muitas comunidades muçulmanas e a variabilidade da indumentária feminina pode ser imensa. Dois exemplos extremos podem ser apresentados: na África Subsaariana, é aceito que mulheres muçulmanas se exibam em lugares públicos com os seios desnudos; no Afeganistão sob domínio do talebã, é obrigatório que as mulheres usem burca e os braços devem estar sempre ocultos.

Ao mesmo tempo, parece fácil associar o estilo conservador das mulheres no mundo muçulmano como significantes de um projeto de apego ao passado, de uma volta no tempo que, em última instância, significa uma recusa da modernidade (entendida em sua versão euro-ocidental). Por outro lado, pode parecer paradoxal para o observador euro-ocidental, mas o *xador* pode se tornar um dispositivo, digamos, progressista ou pelo menos de ascensão social. A jornalista norte-americana de origem iraniana Azadeh Moaveni, correspondente da revista *Time* em Teerã, assinala que, a partir da Revolução Islâmica, para muitas mulheres das áreas rurais do Irã o *xador* funcionou como uma espécie de salvo-conduto para que pudessem estudar na universidade e assumir postos de trabalho antes vetados em suas comunidades de origem. Ela mesma oriunda das classes médias altas da capital -- e, vale dizer, revoltada pelas imposições da polícia moral da revolução islâmica -- descreve seu espanto ao se deparar com uma jovem totalmente coberta que trabalhava como fotógrafa, algo que significava inusitada ascensão social em sua família. O *xador*, neste caso,

permitia à fotógrafa circular e registrar eventos freqüentados exclusivamente por homens. O xador, neste caso, significava elemento de mobilidade social e, paradoxalmente, mobilidade de gênero (Moaveni, 2005)².

Outro aparente paradoxo: em *Através das Oliveiras*, Abbas Kiarostami narra um conto de amor impossível que se espirala em dupla chave diegética -- a do encontro de dois jovens que são recrutados como atores para viver uma relação amorosa dentro de um filme mas que, para desespero do "diretor" do filme, já mantinham um relacionamento. Pois bem, o que pode soar como "um relacionamento" em termos euro-ocidentais é bem distinto do que se vê no filme, contextualizado no meio rural iraniano. Rapaz e moça haviam trocado um brevíssimo contato ocular, o que para o rapaz significava anuência de compromisso de noivado -- sem a menor troca de palavras. É importante ressaltar que, naquela cultura, o véu sobre o rosto não é obrigatório, o que deixa o olhar dos jovens mais vulnerável, digamos, do que numa cultura em que se impõe a burca. Pois através da viseira da burca, como veremos adiante ao comentar *Caminho para Kandahar*, o olhar da mulher seria mais... livre, pois seu direcionamento não é testemunhado por ninguém. Nesse sentido, a vestimenta não serviria apenas para proteção contra os olhares dos outros, mas para assegurar a liberdade de olhar os outros.

Poucos sabem, no entanto, que o véu não foi criação muçulmana. Seu uso já existia entre os seguidores de Zoroastro na Pérsia pré-islâmica e na Bizâncio cristã (Armstrong, 2009: 229). Vestígios dessa cobertura no mundo cristão podem ser detectados no uso de mantilhas na igreja por mulheres católicas conservadoras, ou mesmo em certas cerimônias de casamento, em que o noivo "descobre" o rosto da noiva parcialmente ocultado por um véu. As ordens religiosas femininas cristãs mantêm, em maior ou menor medida, dispositivos de purdah: uso de véus, cortes de cabelo e, nas ordens de reclusas, pesadas cortinas que as separam dos demais participantes de missas e outros

2 O debate sobre o uso da vestimenta feminina no mundo islâmico tem sido intenso nas últimas décadas. São particularmente importantes os trabalhos de Nilufer Gole entre os quais destacam-se *Musulmanes et modernes: voile et civilization em Turquie* (1993) e *The Forbidden Modern: Civilization and veiling* (1996); e os influentes trabalhos de Seyla Benhabib (2002,2004). No Brasil têm sido publicados artigos sobre a proibição do véu nas escolas francesas, como o de Cornélia Eckert e Carmen Rial (1992); o ensaio de Célia Regina Jardim Pinto (2006) e ainda o livro *O Irã sob o chador*, de Ana Maria Barbour (2010).

atos litúrgicos. E entre certos grupos de judeus ortodoxos, o véu toma forma de toucas ou perucas, usadas obrigatoriamente pelas mulheres casadas. Essas perucas são geralmente da mesma cor do cabelo (totalmente) oculto, cuja visão é direito exclusivo dos maridos. Neste caso, a invisibilidade é mediada pela visibilidade de um simulacro que, paradoxalmente, deixa entrever o "real" por sua absoluta semelhança. Ao mesmo tempo, numa sociedade laica esse recurso permite que a mulher israelita mantenha sua afiliação religiosa "invisível", já que sua aparência seria semelhante à das mulheres não-religiosas.

No mundo islâmico, a cobertura do corpo feminino pode ter inúmeros usos e significados: profissão de fé (ainda que o Corão recomende apenas modéstia, e *não* véus sobre o rosto), proteção contra olhares erotizados e, historicamente, sinal de classe social elevada, já que as mulheres cobertas (e mantidas em harém) não precisariam trabalhar nos campos. O véu, portanto, tem sua origem num contexto de dominação patriarcal que determina um papel subalterno para as mulheres e que se justifica, ao mesmo tempo, com a necessidade de protegê-las. A cobertura das mulheres serviria, assim, para resguardar sua integridade física e sua função reprodutora. Uma das conseqüências imediatas é que o corpo feminino fica, assim, confinado ao plano esotérico, enquanto a imagem da mulher adulta no plano exotérico é a de algo oculto pela *purdah*. No caso do fundamentalismo *talebã*, a mulher não poderá ser vista nem ouvida, já que só poderá trocar palavras com seu marido ou parentes próximos. Por outro lado, o uso do véu no imaginário popular euro-ocidental está decididamente associado ao islamismo -- especialmente em suas formas fundamentalistas. E o que é ainda mais grave, o véu está associado à mulher que, sob as vestes, pode ocultar uma bomba. Pode-se dizer que se a discussão a respeito do corpo feminino passa, no contexto da psicanálise, pela significação da mulher como origem do medo da castração, no caso da mulher muçulmana velada este se tornaria um medo de *aniquilação*.

Estou me referindo aqui, evidentemente, a estereótipos alimentados por um cinema alinhado com o poder militar hegemônico. Na história recente, em que o cinema já desempenha um papel central na formação do imaginário, essas justaposições foram francamente disseminadas e encorajadas em estratégias

definidas pelo governo dos Estados Unidos em diversos momentos de sua história, contribuindo para a formação espectral de mais de uma geração no mundo euro-ocidental. Durante o governo Reagan, por exemplo, foi estimulada a produção de diversos filmes com personagens líbios = árabes = muçulmanos = terroristas, resultando numa equação simplista que quase sempre permanece submersa nas convenções dos filmes de ação. Durante os anos Bush, o foco se deslocou de líbios para iraquianos, palestinos e afegãos -- e, como resultado do jogo de alianças políticas e econômicas, os sauditas foram flagrantemente subrepresentados. Desnecessário dizer, os valores de produção desses filmes dependem em grande parte do apoio estratégico do Pentágono para as filmagens. Uma mera cena com tanques e helicópteros (e há tantas no cinema hollywoodiano) depende desse acordo tácito entre dirigentes militares e produtores de cinema. Todos parecem lucrar com essa articulação; os produtores conseguem recursos materiais para seus filmes e o governo dos Estados Unidos interfere numa poderosa -- e intimidadora -- arma de propaganda de seu poderio militar.

Mas haveria alternativas para esse cinema tão poderoso? Neste trabalho, comentarei três longas-metragens e o noticiário do *Jornal Nacional* da Rede Globo de televisão. Os filmes são *A Batalha de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966), *Caminho para Kandahar* (Mosen Makhmalbaf, 2003), e *Confessions of a Gambler* (sem título em português, Rayda Jacobs, 2007). A busca desta leitura crítica pode ser resumida em duas perguntas: qual o *agenciamento* das personagens femininas em relação ao uso do véu? Em que medida o cinema e a televisão dão a palavra às próprias mulheres?

Jornal Nacional: o véu como provocação

A imagem abaixo invadiu jornais e telas de aparelhos de televisão de todo o mundo nos primeiros dias de abril de 2010, quando a polícia russa anunciou que teria descoberto a autora dos ataques à bomba no metrô de Moscou, que mataram mais de cinquenta pessoas e feriram outras cem. Não foi diferente na edição de 1º de abril do *Jornal Nacional*, da Rede Globo de Televisão. Nas

chamadas que antecediam os intervalos comerciais o âncora Alexandre Garcia³ anunciava, em voz off e tom triunfante, que haviam encontrado a *suspeita autora dos atentados*, enquanto a imagem que surgia na tela era a de uma mulher abraçada por um homem, ambos armados, com a seguinte legenda: "17 ANOS!"



O impacto inicial causado por essa imagem pode ser perturbador: algo que poderia ser interpretado como o ato de ternura de um casal é imediatamente contradito pela presença das armas. O abraço, assim, se reveste de horror, de um caráter sinistro que Freud descreveria como *unheimlich* (*O Estranho*, 1980:275). Além disso, a presença masculina poderia despertar perguntas: seria seu marido, aquele homem que a acompanhava na foto? Seria ele o responsável pela iniciação da jovem no terrorismo? A possibilidade dessas indagações, no entanto, era obliterada pela rapidez da exposição televisiva e pela legenda acintosa: como pode uma garota de apenas 17 anos ser responsável por um ato tão hediondo?⁴. O ponto de exclamação que acompanhava a informação, um recurso claramente sensacionalista próprio dos tablóides de supermercado (e muito distante da objetividade propalada pelos telejornais), solicitava indignação. A avalanche de comerciais que se seguiu nesse fluxo de informações televisivas -- no sentido empregado por Raymond Williams --

3 Garcia substituíra William Bonner no feriado da Semana Santa.

4 A mulher das fotos seria possivelmente Dzhennet Abdurakhmanova, uma adolescente do Daguestão, segundo informações veiculadas pela polícia moscovita para a imprensa internacional. Vide *Pravda* on line, http://english.pravda.ru/hotspots/terror/02-04-2010/112817-subway_bombers-o

certamente terá contribuído na prevenção de alguma reflexão (Williams, 1975).

Quando finalmente chegou o momento do bloco das notícias internacionais, o âncora descreveu a suspeita como sendo a viúva (não nomeada) de um terrorista do Daguestão, região em conflito com o governo central russo. Mas enquanto Garcia falava, as imagens que ocupavam a tela, como numa projeção rápida de três fotogramas, proporcionavam impressão de movimento, mostrando sucessivamente a cobertura e a exposição do rosto da suspeita, sempre acompanhadas da mesma legenda enfatizando sua idade.



A sucessão desses três planos produziu um efeito de quase-cinema, em que a suposta terrorista, armas em punho, aparecia sucessivamente de rosto despido e com o niqab. O ato de vestir/despir o niqab, nessa montagem, se carrega de tom erótico, como se seguisse convenções próprias da pornografia e das performances de strip-tease. E o "movimento" da imagens deixava claro o recurso do gesto: ao descobrir seu rosto, a suposta terrorista exibia um olhar desafiador; ao ocultá-lo, produzia-se um disfarce, em que a postura desafiadora se interiorizava -- mas *continuava lá*, parecia nos assegurar a sucessão das fotos. O olhar através do niqab, que poderia inspirar certa inocência, era portanto enganador. E a arma, naturalmente, demonstrava as "verdadeiras" intenções da fotografada.

Pode-se dizer que elementos-chave da postura editorial do Jornal Nacional -- tanto no que se refere a seu tratamento das mulheres islâmicas como das mulheres em geral -- estão contidos nessa montagem, nos rápidos segundos apertados entre anúncios felizes de eletrodomésticos e trailers

empolgantes da novela das oito. Nessa perspectiva, os elementos de narrativa audiovisual que alimentam a televisão brasileira comercial -- e, por conseguinte, o *Jornal Nacional* -- não são muito diferentes do modo de representar mulheres muçulmanas no cinema dominante, especialmente aquele realizado em Hollywood. Personagens portando o véu são representadas como inacessíveis, envoltas em segredo e, mais significativo, potencialmente perigosas, já que pertencem ao mundo do *outro*, ou seja, do homem muçulmano, como a primeira imagem mostrada expressa. Esse formato de representação revela, portanto, um diálogo dentro de um contexto patriarcal maior, isto é, *entre homens* (heterossexuais e heteronormativos): os muçulmanos de um lado, os judaico-cristãos de outro. Além disso, temos aqui uma série de justaposições de identidades que o cinema hollywoodiano não se dá ao trabalho de discernir, ou melhor, faz questão de reforçar: árabe = muçulmano; árabe = muçulmano = possivelmente terrorista⁵.

Um recorte de gênero, portanto, pode revelar tratamentos diferentes. Nesses filmes, os homens etnicamente identificados como árabes -- ou religiosamente como muçulmanos -- fazem parte do elenco de inimigos do estado e da lei definidos pelas potências euro-ocidentais. Já as mulheres surgem com uma problemática própria, que tem na representação do código de vestuário um ponto nevrálgico. Em muitos filmes, a equação se dá da seguinte forma: mulher coberta por véu = muçulmana = fundamentalista = possivelmente uma terrorista, que ocultaria suas verdadeiras intenções. Sob o niqab, como no caso da suposta terrorista do Daguestão, a postura agressiva; sob o xador, as armas. No *Jornal Nacional*, a suspeita autora dos atentados surge, na primeira foto, sancionada por um homem; na sucessão de três fotos, ela realiza uma performance articulada pela edição sancionada pela equipe da Rede Globo. De algum modo, a mulher retratada na reportagem age de acordo com os desígnios de um mesmo patriarcado de duas faces, que insiste em enquadrar o corpo feminino em parâmetros previamente definidos. Num dos casos, ela será militante política, no outro, quem sabe, um perigoso objeto do

5 Os iranianos, paquistaneses, indianos e outros grupos étnicos e nacionais que, apesar de não serem árabes nem falarem a língua árabe, têm sido desavisadamente definidos como *árabes* pelo senso comum hollywoodiano, num contexto que denota preconceitos e generalizações.

desejo do olhar heteronormativo, dominante no jornalismo realizado no Brasil.

A Batalha de Argel: o véu invisível

O véu, por outro lado, pode ser motivo central de uma trama carregada de questões políticas. Um dos filmes pioneiros na representação do papel das mulheres nas sociedades islâmicas é *A Batalha de Argel*, roteirizado por Franco Solinas e dirigido por Gillo Pontecorvo em 1966. Produção ítalo-argelina rodada inteiramente na Argélia, é um filme de ficção inspirado em eventos e personagens reais. O roteiro faz um relato dos anos de luta que precederam a libertação da Argélia e que deram fim, em 1962, a 130 anos de colonização francesa. O elenco é basicamente composto de não-profissionais, muitos deles testemunhas dos eventos retratados. O filme foi premiado em festivais e teve bastante repercussão, tendo sido proibido pela ditadura militar do Brasil por muitos anos, já que explicita didaticamente como se monta a estrutura de um movimento revolucionário.

A Batalha de Argel já foi bastante estudado, especialmente no que se refere aos mecanismos de identificação do cinema convencional, que garante o envolvimento dos espectadores com o ponto de vista dos argelinos através de códigos do cinema de ação⁶. Esse filme certamente não foi o primeiro a dar destaque à luta das mulheres argelinas contra o colonialismo -- podemos destacar, entre outros, o ousado *Djamilah* (Youssef Chahine, 1958) --, mas talvez tenha sido o primeiro filme de ampla circulação internacional a fazer da vestimenta feminina um motivo central da narrativa.

O filme retrata a divisão de Argel em dois grandes bairros distintos: a cidade "européia", à beiramar, habitada por cidadãos europeizados ou de origem francesa, e a Casbah, ou bairro árabe, nos morros, onde moram argelinos muçulmanos, fonte da mão-de-obra barata que serve a cidade européia. Diante do impasse nas negociações pela independência, o movimento de libertação decide atacar as forças de ocupação, assassinando policiais e

6 Vide, entre outros, o estudo de Ella Shohat e Robert Stam, *Critica Da Imagem Eurocêntrica* (2006).

soldados franceses. A administração colonial francesa cerca a Casbah, controlando rigorosamente a passagem de seus habitantes para a cidade "européia", com a instalação de guaritas e soldados pesadamente armados.

Uma das cenas emblemáticas do filme talvez tenha servido de matriz alimentadora de um certo imaginário preconceituoso no cinema que diz respeito à representação da mulher muçulmana. Essa passagem é representativa de como o filme se alinha, percorrendo uma linha ambígua, entre as convenções de um cinema tradicional, de ação (por mais politizada que seja essa ação), e o compromisso com uma luta de libertação que contem suas próprias contradições.

Cidadãos "brancos", homens e mulheres identificados etnicamente como "franceses", passam livremente pelo portão de controle, enquanto outros, identificados como "árabes" (e/ou muçulmanos), são rigorosamente revistados. Um casal "branco" passa pelo controle, sem ser incomodado; o enquadramento é fixo durante sua passagem; ouvem-se sons de rua e fragmentos de um diálogo casual, em francês. Em seguida, uma mulher portando xador e niqab -- isto é, deixando apenas os olhos à mostra -- chega ao posto de controle. Sua entrada em cena é mostrada com destaque pelo quadro, com um movimento de câmera que a acompanha, ao mesmo tempo em que se ouve uma trilha musical de sons graves, sugerindo perigo -- recurso comum em filmes de ação. Um jovem soldado francês tenta revistá-la; ela protesta, gesticulando e gritando em árabe, língua certamente desconhecida pelo soldado mas traduzidas nas legendas para o espectador: "Tire as mãos de mim! Não me toque!". Relutante, ele finalmente a deixa passar, enquanto ouve a reprimenda de seu colega: "Você não sabia que não pode tocar as mulheres deles?" Ou seja, o contato entre os militares franceses e as mulheres muçulmanas tradicionais é, de antemão, impossível.

A trilha sonora musical subitamente desaparece; em seguida, vemos essa mesma mulher se aproximando de um homem, ao mesmo tempo em que um letreiro ocupa a extensão da tela: "20 de julho de 1956, 11h20" -- informação que acentua a historicidade do que é mostrado, e invisibiliza, assim, os mecanismos de verossimilhança operados pela narrativa. O homem (moreno, barba por fazer = "árabe") a beija suavemente no rosto, enquanto ela

discretamente lhe passa um revólver. Ela mira sobre o ombro da mulher, aponta para um policial sentado e atira, certo. Os dois se retiram rapidamente.

Essa cena, que retrata a fase em que os alvos dos revolucionários argelinos eram exclusivamente os militares franceses, parece corroborar a associação do "segredo" envolto pelo xador com o terrorismo -- as vestes femininas estariam encobrindo, assim, não apenas o corpo das mulheres, mas armas, que se confundiriam como extensões desse corpo secreto, insondável, mantido à distância pelo controle patriarcal do colonizador. E aqui também, de maneira semelhante àquela das fotos veiculadas pela polícia russa em 2010, um gesto de afeto precede a realização de um ato violento.



Mas a luta é, acima de tudo, entre homens, como afirma a fala do soldado, e as mulheres são instrumentos para atos decididos por eles. *A Batalha* se traduz numa luta entre *homens* de nações em oposição, uma luta que deixa entrever a hierarquia sexual dentro de cada campo: colonizadores e colonizados.

Outro momento de *A Batalha de Argel* que traz a vestimenta feminina para primeiro plano -- e que reitera a hierarquia sexual -- é o que mostra a preparação das mulheres que levarão bombas a alvos civis na cidade francesa. Antes de descrever essa cena, no entanto, é preciso avisar que a ordem

cronológica apresentada em *A Batalha de Argel* enfatiza as causas e conseqüências atribuídas aos eventos. Os espectadores vêem um grupo de franceses sair de uma festa (ouvem-se risos, conversas, bossa-nova na trilha sonora, e vêem-se copos de vinho)⁷. As mulheres e as crianças, assim como a criada árabe, são deixados no ritmo suave da festa, enquanto um grupo de homens sobe até a Casbah no escuro da noite, num emblemático automóvel Citroën -- orgulho da tecnologia francesa. Na Casbah, eles instalam uma bomba que destrói uma parte residencial do bairro, matando inúmeros civis. Dentro da estrutura narrativa de *A Batalha de Argel*, que privilegiaria o ponto de vista dos revolucionários anti-colonialistas, esse atentado -- em que pela primeira vez se matam civis -- é apresentado como a causa da retaliação dos argelinos contra os civis da cidade européia.

As mulheres são então recrutadas para efetuar essa retaliação. Elas tiram seus véus e se "tornam" européias, através de procedimentos cosméticos e figurinos variados (batom, cabelo oxigenado, saia, decote, etc.), numa cena em que uma aguerrida música de percussão acompanha imagens de espelhos, rostos, olhares apreensivos, insugurança e, finalmente, certeza. Nesta seqüência, inverte-se o movimento de *vestir* o véu para ocultar seu corpo: aqui, as mulheres *se despem* das vestes que as cobrem, exibindo o rosto, os cabelos e parte das pernas, para ocultar suas origens em nome da luta nacional e serem percebidas como euro-ocidentais, mesmo que isso contrarie os preceitos de sua cultura. Vestir e despir, neste momento, assumem significados estritamente políticos -- e mesmo militares. Elas se despem de suas vestes para *vestir* os significantes de mulheres européias. O véu -- como emblema de cultura, religião e luta -- permanece, mas agora invisível.

7 Agradeço a Arlindo Castro pela observação a respeito do papel da bossa-nova como um significant *ersatz* de uma certa "burguesia branca".



No entanto, o papel ancilar das militantes é claramente demarcado: mais uma vez, elas seguem orientações de um movimento cuja liderança é composta de homens. Eles entram no espaço feminino para "aprovar" a transformação. Aprovadas, elas partem para a cidade, à luz do dia, levando sacola ou maleta.

A presença dessas mulheres na cidade européia demonstra a fragilidade das noções *raciais* que compõem as identidades, pois algumas dessas mulheres etnicamente árabes podem efetivamente se confundir com as francesas ou, no mínimo, com argelinas assimiladas. Uma delas, com cabelos tingidos de loiro, chega a flertar com os soldados na barreira: "A senhorita vai à praia?", "Vou, com amigos..." Ela passa livremente, enquanto outros cidadãos etnicamente identificados como árabes são revistados. Essas mulheres, além dos atributos cosméticos, dominam perfeitamente a língua do colonizador, ao contrário dos soldados que, de maneira geral, ignoram a língua dos colonizados.



As explosões são mostradas em montagem paralela, em três ambientes diferentes: restaurante, discoteca, aeroporto. Em alguns momentos, a câmera privilegia o olhar (às vezes terno) das terroristas, que tomam contato direto com seu alvo: em todos esses ambientes há velhos, jovens e crianças que, elas sabem (e nós sabemos), morrerão em consequência de seus atos. O sofrimento de ambas as partes é enfatizado pelo enquadramento dos corpos mutilados e pela trilha sonora, que dá tratamento igual a esse sofrimento. Os ataques dão início a uma guerra mais intensa, que resultará na vitória do movimento de libertação, como mostram as cenas finais do filme, em tom documentário.

A Batalha de Argel demonstra, assim, os limites de um filme que segue preceitos consagrados pelo cinema hegemônico e seus gêneros pré-compartimentados (ação, guerra, suspense, etc.). Esse cinema, mesmo que enfatize o papel das mulheres na luta revolucionária (e vale lembrar a presença feminina nas cenas finais, em passeata contra os soldados franceses), mantém as práticas estabelecidas por uma narrativa que privilegia o ponto de vista masculino. As mulheres *participam* do processo, mas não determinam seus rumos; do mesmo modo, as mulheres são *vistas* no quadro, mas quase nunca determinam seu eixo de visão.

As atrizes que fazem esses papéis são, possivelmente, Fusia El Kader, Michele Kebash e Samia Kerbash. São poucos os personagens com nome em *A Batalha de Argel* -- e quase todos estes são homens. E assim como os personagens árabes são vistos como uma massa anônima e (perigosamente) homogênea pelos franceses, as mulheres de *A Batalha de Argel* também permanecem anônimas, tanto na diegese como no elenco.

Ao mesmo tempo, *A Batalha de Argel* não questiona as possíveis contradições que surgiriam entre a defesa de um modo de vida tradicional -- que tem no chador um significante -- e a construção de uma nova sociedade, como aquela preconizada pelos primeiros anos da independência argelina. O filme permanece, desse modo, preso às relações de causa-efeito de um cinema de ação, deixando pouco espaço para reflexão.

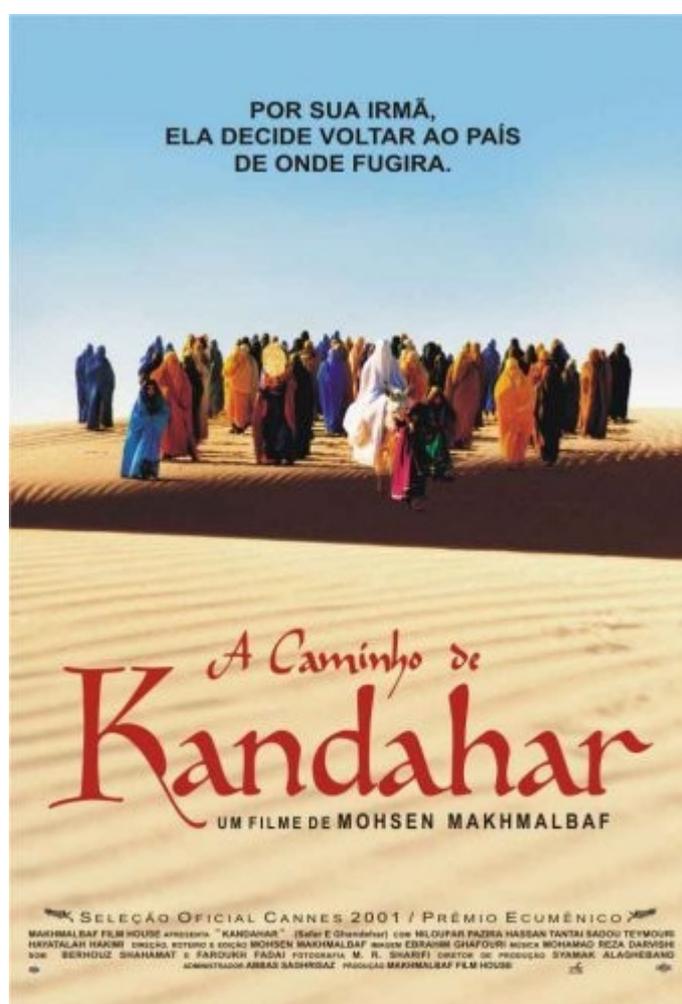
A Caminho de Kandahar: o mundo visto através do véu

Se em *A Batalha de Argel* as personagens despem o véu para agir, em *A Caminho de Kandahar* a personagem principal se cobre com a burca para agir. O filme, lançado em 2001, tem história bastante conhecida: é o resultado de um encontro da jornalista canadense de origem afegã Nelofer Pazira com o cineasta iraniano Mosen Makhmalbaf. Ele estava interessado em realizar um filme sobre o Afeganistão ocupado pelo talebã; ela queria entrar no país para se encontrar com uma amiga de infância que permanecera em Cabul e que, conforme escrevia em suas cartas, parecia decidida a se suicidar.

Em *A Caminho de Kandahar* a própria Pazira faz o papel de Nafas, igualmente uma canadense de origem afegã que, na diegese, tenta entrar no país para salvar sua irmã, que teria perdido as pernas numa explosão e decidido se suicidar. Para entrar no Afeganistão controlado pelo talebã, Nafas terá de se juntar a uma família em migração, como se fosse uma das esposas de um afegão tradicional. O filme é, portanto, produto da colaboração de um homem e uma mulher. Pazira vê o cinema como "não apenas como entretenimento e ... um diretor deve usar essa ferramenta (câmera e roteiro) tendo em vista seu poder de influenciar reformas políticas e sociais" (Meleiro, 2002: 3). E Makhmalbaf,

por sua vez, procura criar as condições artísticas para essa prática.

A Caminho de Kandahar teve intensa repercussão internacional, não apenas pelo contexto político que evoca, mas pelo talento de Makhmalbaf em criar um universo visual peculiar, de intensa plasticidade. Isso está presente em filmes como *Gabbeh*, de 1996, em que as cores produzidas em tapetes e vestimentas se destacam na aridez da paisagem. Esse recurso visual foi utilizado extensivamente na divulgação internacional do filme, fazendo parte inclusive do cartaz distribuído no Brasil.



Mas se em *Gabbeh* as cores tecidas pela protagonista expressam suas emoções e frustrações, as burcas de cores gritantes que se destacam na areia do deserto afegão encerram emoções e frustrações não expressas, resultando em paradoxo. Num relance, o que poderia parecer belo ou mesmo carnavalesco é,

na realidade, um instrumento repressivo. A burca impede que o corpo feminino se expresse, nem sequer pelo olhar, como permite o niqab. O problema se instala quando a denúncia se mescla com uma plasticidade sedutora, que afastaria o espectador do mundo opressivo experimentado pelas mulheres num regime fundamentalista. Por isso mesmo, o filme insiste em reverter essa visão de miragem e não se encaixa em nenhum dos gêneros pré-estabelecidos pelo cinema hegemônico.

Uma das virtudes do filme de Pazira e Makhmalbaf reside justamente na decupagem, que valoriza o ponto de vista da protagonista, revelando enquadramentos jamais explorados no cinema hegemônico euro-ocidental. Em seu trajeto rumo a Kandahar, Nafas é obrigada a enxergar o mundo da mesma maneira que as outras mulheres do pequeno harém, e a câmera assume sua visão quadriculada, proporcionada pela exígua tela que lhe cobre os olhos. Assim como a voz over da personagem principal, que dá rumo e comenta cronologia dos eventos na perspectiva feminina, a decupagem praticada em *A Caminho de Kandahar* subverte a ordem estabelecida pelo cinema euro-ocidental ao retratar as mulheres *sob* o véu e seu olhar *através* dele.



Desse modo, *A Caminho de Kandahar* faz da burca um motivo

central da narrativa, e é o lugar da mulher coberta por ela que determina o posicionamento da câmera e os eixos de olhares. Elas deixam de ser o Outro invisível, se tornam visíveis e, mais importante ainda, se fazem donas de seu próprio olhar -- mesmo que esse olhar esteja reduzido a uma estreita tela perfurada. Se a burca é uma prisão, a câmera poderá revelar perspectivas para superá-la.

Esse olhar restrito deixa entrever um plano mais amplo da situação feminina sob o talebã: elas são impedidas de sair em público desacompanhadas, de ler, de ter acesso à educação formal e mesmo aos serviços mais básicos, como assistência médica. Numa das cenas mais contundentes do filme, uma mulher é examinada num consultório por um médico (o talebã não admite a existência de mulheres médicas). Paciente e médico são separados por uma cortina com um pequeno furo, através do qual o médico poderá ter uma visão, por exemplo, da garganta da mulher. O diálogo direto entre os dois é vetado (pois mulheres adultas só podem se comunicar com homens de sua própria família), e tem de ser feito através da interlocução de uma menina, sentada à porta do consultório. Nessa cena, a cortina serve de segunda burca, como se a vestimenta não fosse suficiente para separar os dois. É a prática da *pardah*, palavra persa que quer dizer, como vimos, cortina: a separação dos sexos é mandatória em todos os níveis, sempre em detrimento das mulheres. A cena demonstra, desse modo, que se torna impossível avaliar as questões de assistência sanitária do mesmo modo que no contexto das políticas dos países de regimes não-fundamentalistas, pois no Afeganistão controlado pelo talebã essas questões se hierarquizam de outra maneira.



Em alguns dos planos dessa cena a câmera se posiciona no ponto de vista da criança que "traduz" ou melhor, repete o "diálogo" entre médico e paciente que, por sua vez, "fingem" não se ouvir. De certa modo, a câmera assume um ponto de vista teleologicamente otimista -- abrindo a possibilidade de que a memória dessa criança possa registrar uma situação opressiva e absurda, à qual ela mesma será submetida na idade adulta.

O médico, mais tarde, ajuda Nafas a percorrer mais um trecho do caminho, e revela que na realidade é um muçulmano afro-americano, que resolveu viver no Afeganistão. Naturalmente imberbe, ele relata que é obrigado a usar uma barba postiça para ser aceito pelos militantes do talebã, todos de barba obrigatoriamente crescida. O filme deixa claro, assim, que ele também se ajusta a imposições cosméticas para sobreviver, e usa seu próprio "véu" para ser reconhecido como homem, numa cultura que *também* confunde significantes raciais com pertencimento religioso.

No entanto essa cena, que revela as terríveis condições de sobrevivência das mulheres no regime talebã, seria ofuscada por questões extra-fílmicas. O ator que faz o papel do médico, o americano Hassan Tantai, foi reconhecido como David Belfield, terrorista fundamentalista refugiado no Irã, acusado de ter

assassinado um diplomata iraniano exilado nos Estados Unidos. Desse modo a biografia de Tantai, assim como a de Pazira, se confunde com o roteiro elaborado por Makhmalbaf e se projeta além das telas⁸.

E continuaria se projetando no lançamento do filme em São Paulo. Em entrevista coletiva concedida por Pazira, a jornalista/atriz -- que comumente não usa hijab -- falou sobre sua vida e sobre o filme. A sessão de fotos, porém, foi bruscamente interrompida por ela, que aparentemente se ofendeu quando alguns repórteres pediram que usasse um véu para posar. Desavisados, os jornalistas brasileiros não teriam percebido o contexto político em que o véu se insere no filme -- nem fora dele. Como exemplificado pelo *Jornal Nacional* ao noticiar a descoberta da polícia moscovita, essa visão de jornalismo alimenta, portanto, a escopofilia típica do espectador do cinema euro-ocidental que, ao manter a invisibilidade do Outro (da Outra, neste caso), atribui a ela um lugar definido e seguro, demarcado pelo patriarcado. Ou seja: o incidente em torno do lançamento de *A Caminho de Kandahar* em São Paulo pode servir para um reflexão não apenas sobre as restrições impostas à mulher islâmica, mas a todas as mulheres, enquanto estiverem impedidas de decidir sobre sua própria imagem e sua maneira de olhar o mundo. E, como no caso examinado do *Jornal Nacional*, pode servir para se fazer uma reflexão acerca do jornalismo praticado no Brasil.

Confessions of a Gambler: o véu da contravenção

O filme sul-africano *Confessions of a Gambler* (*Confissões de uma Jogadora*, 2007, sem título em português) mostra uma comunidade muçulmana cosmopolita e não-fundamentalista, e faz um retrato de mulheres muçulmanas bem diverso dos filmes convencionais. É um filme realizado e protagonizado por uma mulher, Rayda Jacobs; a direção foi parcialmente dividida com outra mulher, Amanda Lane. o filme é baseado em livro homônimo da própria Jacobs, escritora sul-africana de sólida reputação, com diversos livros publicados (2004). *Confessions of a Gambler* tem narrativa

⁸ Sobre a história de Tantai, o canadense Jean-Daniel Lafond realizou, em 2006, o documentário *The Truth About Hassan*.

estruturada em primeira pessoa e, como sugere o título, em tom confessional e reconhecidamente autobiográfico,

O foco da obra de Jacobs está na comunidade a que pertence, a dos malaios do Cabo (Cape Malay, em inglês), com mais de 200 mil pessoas, a maioria morando na Cidade do Cabo. A origem da comunidade está nos escravos e exilados políticos trazidos pela Companhia Holandesa das Índias Orientais a partir de 1658. Apesar do nome genérico que lhes foi dado, os malaios do Cabo vieram não apenas da Malásia, mas também de Sri Lanka, da Índia e das ilhas indonésias. Sua cultura própria influenciou as práticas culturais de todos os grupos étnicos sul-africanos, especialmente na culinária. O apartheid classificava os malaios do Cabo como *coloureds*, ou seja, mestiços sem os privilégios dos brancos, mas isentos de certas práticas repressivas dirigidas à população negra. Os malaios do Cabo, hoje, compõem uma parte importante da minúscula classe média da África do Sul. Esse segmento conta ainda com boa parcela dos *coloureds* cristãos que, assim como os malaios do Cabo, têm o africâner como sua língua principal e o inglês como língua secundária. O árabe é utilizado apenas como língua litúrgica⁹.

Pesquisadora minuciosa da história da comunidade, Jacobs faz um excelente retrato dos Cape Malay no início do século XIX em seu romance *The Slave Book*, publicado em 1998. O livro relata os primórdios da instalação dos ex-escravos muçulmanos no bairro de Bo Kaap, na Cidade do Cabo, no início do século XIX, e retrata as condições opressivas em que viviam na época, quando o poder passa dos holandeses para os ingleses. Um detalhe interessante explorado no livro é a imposição dos passes de salvo-conduto, que limitavam enormemente o movimento dos muçulmanos, prática criada pelos ingleses para os não-brancos e que o regime do apartheid tornaria oficial. Desse modo, a obra de Jacobs dá lastro histórico a práticas que foram associadas exclusivamente ao período do apartheid (1948-1991). O livro enfatiza, também, o papel aglutinador da religião muçulmana na sobrevivência da comunidade, composta por indivíduos de regiões, grupos étnicos e lingüísticos diferentes.

9 No período pós-apartheid vivido atualmente pela África do Sul, muitos *coloureds* têm optado pelo inglês como língua de escolha para a educação de seus filhos, num movimento claramente pró-globalização. Até 1991 o africâner era obrigatório na maioria das escolas.

O filme abre com a voz *off* da protagonista, Abeeda, que declara "Sou uma mulher muçulmana". A partir daí, a narrativa é pontuada por seus pensamentos e seu diálogo com Deus. Sua vida cotidiana, no entanto, parece exemplarmente secular. Trata-se de uma mulher de mais de quarenta anos, separada do marido, que vive só numa casa espaçosa, com piscina e um automóvel Mercedes-Benz. Ela tem uma vida social compartilhada com amigas da mesma idade, todas elas senhoras casadas ou viúvas da mesma comunidade. Elas são vistas compartilhando *jacuzzis* (vestidas com leves caftãs), jogando cartas e assistindo a telenovelas. Fazem uso de linguagem profana e, entre si, enfatizam corriqueiramente suas impressões com palavras como "*fuck*" e usam interjeições como "*yes, man*". Algumas usam o hijab sobre os cabelos para sair em público, outras não se importam -- como a própria Abeeda, que freqüentemente é vista, no filme, com roupas da moda e um adereço de franjas que não chega a cobrir seu penteado. *Confessions of a Gambler* retrata, assim, uma comunidade adaptada a uma sociedade globalizada em que o papel da mulher é mediado por um etos imbuído de espírito aparentemente moderno e multiculturalista.

Um motivo profano que percorre o filme é o do cigarro, que a protagonista fuma constantemente. A fotos escolhidas para a capa do romance e para o cartaz do filme insistem nessa imagem. O paradoxo se instala: uma mulher muçulmana, véu sobre a cabeleira, olhar desafiador, batom nos lábios e um cigarro nos dedos. Abaixo da foto, imagens (perdedoras) de um caçaníqueis. As aparentes contradições destas imagens, no entanto, estão distantes daquelas evocadas pelas imagens do *Jornal Nacional* ou de *A Batalha de Argel*: não há mediação de homens para os gestos da protagonista. Sua voz, seu olhar e postura deixam claro o seu agenciamento.



O filme é permeado de fragmentos de memória de Abeeda que, desde a juventude, viveu uma paixão não-realizada por seu cunhado. A possibilidade de adultério se torna mais um motivo da narrativa. As cenas entre os dois são sensuais, e o fumo mais uma vez surge como significante profano -- na tela Abeeda e seu insinuante cunhado não trocam beijos ou carícias, mas escrevem bilhetes e fumam dos mesmos cigarros, deixando os espectadores livres para imaginar transgressões mais radicais. O respeito pela irmã, no entanto, a impede de assumir publicamente o romance.

Outro tema tabu para sociedade islâmicas conservadoras que emerge no filme é o da homossexualidade. Um de seus dois filhos dirige um restaurante (a locação escolhida foi o tradicional restaurante Biesmiellah, referência importante da gastronomia Cape Malay) e é casado com uma jovem que

antagoniza Abeeda. Essa nora, que aparece em algumas cenas do filme, não usa hijab ou xador, é aparentemente moderna, mas revela seu conservadorismo e homofobia. É ela que, logo no início do filme, vem comunicar sarcasticamente à sogra que Reza, seu filho mais novo, está com AIDS, o que lhe parece adequado, já que "ele é *moffie*" (termo capetoniano pejorativo para gay). A reação de Abeeda é imediata: ela rechaça a nora e vai até a casa do filho, onde mora com seu companheiro não-muçulmano, e passa a cuidar dele. Nesse momento de desgosto, cujo desenlace eventual é a morte de Reza, Abeeda passa por uma profunda crise espiritual. O funeral é descrito em detalhe no filme, e demonstra o respeito da comunidade pelo filho de Abeeda, a despeito de sua homossexualidade.

No livro que inspirou o filme, a questão da homossexualidade é radicalizada e levada ao âmbito da mesquita: o imã que aconselha Abeeda se revela gay e é assassinado por um amante rejeitado. Nazeem Manuel lembra que esse episódio está associado a um escândalo da comunidade:

This brings to mind the incident of a local Muslim cleric who was sacked from his teaching post at a progressive Muslim school for confessing to the media that he was homosexual. Furthermore, Beeda's youngest child is dying of AIDS. These are unspoken issues in the community. The question that naturally arises, then, is "How fictitious is fiction?" These are real issues, in real communities that need to come to terms with such pressing human dilemmas (Jacobs, 2004).

Nessa perspectiva, a comunidade islâmica Cape Malay se confronta com questões próprias de uma sociedade secular, a despeito de um ambiente cultural geralmente conservador. E lembremos que, apesar desse ambiente, a constituição sul-africana, pioneira no mundo, tornou legais práticas como a interrupção voluntária da gravidez e o casamento homossexual.

Com a morte do filho. Abeeda sente-se traída por Deus e busca aconselhamento com o imã de sua mesquita, um homem progressista e tolerante, que lhe recomenda reflexões e orações. Em rituais, orações e visitas à mesquita, Abeeda cobre a cabeça e veste xador.

As amigas se esforçam para consolar Abeeda e a levam num passeio até um cassino. Ela reluta, mas vai; em poucos minutos, Abeeda se torna refém do fascínio exercido pelos caça-níqueis. Ela passa a freqüentar o cassino e, como conseqüência, endivida-se com todos: as amigas, o filho, a empregada

doméstica. Chegando ao limite, resolve livrar-se do carro para conseguir mais dinheiro.

Ela vai a um mecânico, cujas atividades suspeitas já conhecia. Ela precisa da ajuda dele para encenar o roubo de seu carro e obter o dinheiro do seguro. A fim de não ser reconhecida, Abeeda veste xador e cobre o rosto com niqab. Aproxima-se do mecânico e diz que já o conhece, mas ele responde: "Não posso ver seu rosto, não sei...". Abeeda mantém o rosto oculto e, ao barganhar o trambique, ela se escandaliza com o preço e apela: "Como, só isso? Mas você é muçulmano também, homem!" Ao que o mecânico responde, profissional: "Isto não tem nada a ver com religião. É negócio!"

De certa forma, esse diálogo contextualiza e esclarece o uso do véu em *Confessions of a Gambler*. Como em *Batalha de Argel*, o véu é usado como disfarce para a prática da contravenção -- mas aqui por motivos puramente pessoais. O véu é opcional e usado para significar alinhamento religioso -- mesmo que seja para barganhar o preço de um golpe. Por outro lado, o véu em *Confessions of a Gambler* adquire um caráter carnavalesco, que dá tons de comédia a um filme no geral carregado de seriedade. De certa forma, essa comicidade absurda atribui à personagem Abeeda um desespero patético, como se o espectador estivesse sendo interpelado para se apiadar da personagem.

Depois das peripécias com o roubo encenado do carro -- em que ela, mais uma vez, acaba perdendo dinheiro para os caça-níqueis -- e com a tristeza de perder sua irmã, doente com câncer, Abeeda se encarrega de criar o bebê deixado pela irmã e, o filme sugere, dá início a uma relação com o viúvo de sua irmã, sua paixão juvenil.

Há poucos casos do uso do véu no cinema como elemento tão profano, e eles geralmente ocorrem quando homens se travestem para fugir de uma situação perigosa, geralmente com efeito cômico. Em *A Batalha de Argel* há uma cena desse tipo, mas adequada ao gênero ação, absolutamente sem comicidade. Os militantes -- todos homens -- tentam escapar vestidos com xador, mas são surpreendidos pelo exército francês.

Outro exemplo de mulher fazendo uso de um véu carnavalesco e

supostamente muçulmano é o de Carmen Miranda em *Copacabana* (Alfred E. Green, 1947). Ela faz o papel de Carmen Navarro, uma cantora brasileira decadente (como Carmen já o era, na ocasião); para animar sua carreira, seu marido-empresário (vivido por Groucho Marx, também em carreira descendente) recomenda que ela use um véu sobre o rosto para não ser reconhecida pelo público e pelos empresários. Eles criam, assim, a personagem Mlle. Fifi, uma improvável cantora franco-marroquina coroada por basta cabeleira loira, que se apresenta com um repertório de canções eróticas e gestos sensuais. Se o véu foi criado para ocultar a sedução feminina, o véu de Carmen surge, assim, como um significante pleno de subversões carnavalescas.

Entretanto, em *Confessions of a Gambler* o véu sobre a cabeça -- e não o niqab sobre o rosto, que é usado como recurso para a contravenção -- mantém um tom de dignidade. Nas imagens finais, vestida com xador, Abeeda medita e fuma, à mercê do vento frio da Cidade do Cabo. E se o filme nos deixa em dúvida sobre seu vício, ela compartilha algo de seu diálogo com Deus ao confessar, em voz off: "Sobre o jogo, eu fiz um pacto com Deus; os detalhes desse pacto estão entre nós". É um pacto privado, ao qual não teremos acesso. Não saberemos se Abeeda deixou realmente o jogo, ou se acomodou seu vício a uma nova, ainda que sofrida realidade. É a protagonista que decide o que deve mostrar e como deve se mostrar. Abeeda tem, em suas mãos, o poder de determinar tanto sua visibilidade quanto sua invisibilidade. O véu, em *Confessions of a Gambler*, é absolutamente opcional.



Usos e desusos do véu

Com o risco de evocar um tom igualmente confessional, creio ser necessário alertar para o tipo de questionamento que me levou a comentar esses filmes. Esse questionamento pode funcionar como um armadilha de caráter retórico, ao implicar que a escolha das mulheres deveria ser soberana. Isso não é fácil, pois historicamente mulheres de muitas comunidades *que tiveram esse poder* optaram por uma inserção subalterna num mundo pré-definido por homens conservadores. Mas o que me interessou aqui é de que forma esse questionamento pode ou não ser encontrado no próprio tecido das obras. Isso pode se manifestar através de personagens, de escolhas de mise-en-scène ou mesmo de relações específicas que possam ser estabelecidas entre uma obra e diferentes comunidades espectatoriais. Um filme como *A Batalha de Argel*, que tem enorme circulação entre grupos partidários de certos movimentos políticos, poderá ser recebido de formas diferentes, por exemplo entre militantes progressistas não-religiosos do euro-ocidente, ou entre militantes islâmicos. Mas até que ponto os espectadores euro-ocidentais percebem as implicações não-seculares no gesto de se vestir ou despir um véu sobre a cabeça ou sobre o rosto? E para os espectadores muçulmanos, a luta maior por uma pátria independente justificaria a profanação de princípios entendidos como religiosos?

A Caminho de Kandahar, por sua vez, parece desafiar esses valores tradicionais ao incorporar na decupagem e na mise-en-scène a visão de uma subjetividade que acumula experiências de pertencimento e, ao mesmo tempo, de renovação -- na medida em que a autora/atriz traz consigo a vivência de outras sociedades e recusa o papel subalterno reservado a ela no Afeganistão fundamentalista. Ela fala a língua local e assume, ainda que temporariamente, o papel tradicional reservado às mulheres no Afeganistão, mas sua postura crítica (vedada às mulheres locais) é expressa continuamente. Ela já veio com as escolhas feitas.

A personagem-narradora-autora de *Confessions of a Gambler*, por outro lado, parece reservar para a vivência religiosa um espaço individual, em que sua

própria subjetividade se expressa sem as restrições tradicionais. Ela pratica a liturgia num processo de contínuo reconhecimento de sua própria identidade. Não é a religião que está em jogo em *Confessions of a Gambler*, é antes a possibilidade de um indivíduo manter sua fé -- e, em última instância, confiança -- no Deus de sua comunidade. Os desafios de um mundo secular e especialmente profano, como o vício, são expostos e discutidos e, mais do que isso, o filme sugere que esses desafios também atingem as mulheres, mesmo aquelas que parecem absolutamente disciplinadas pela purdah.

Não surpreende que estes dois últimos filmes tenham sido realizados, total ou parcialmente, por mulheres. Estes filmes abrem perspectivas para um cinema ainda inexplorado, na medida em que as mulheres muçulmanas assumam o controle de sua voz e seu olhar.

Referências Bibliográficas

- "O estranho", vol. VII da tradução brasileira da Standard Edition. Rio: Imago, 1980.
- Armstrong, Karen. *Em Nome de Deus: o fundamentalismo no judaísmo, no cristianismo e no islamismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- Barbour, de Ana Maria. *O Irã sob o chador*. São Paulo: Editora Globo, 2010.
- Benhabib, Seyla. *The Claims of Culture – Equality and Diversity in the Global Era*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- Benhabib, Seyla. *The Rights of Others (Aliens, Residents and Citizens)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Eckert, Cornélia; Rial, Carmen. "O véu que divide a França". *Revista Outra*, vol. 1 nº 2, 1992.
- Gole, Nilufer. *Musulmanes et modernes: voile et civilization em Turquie*. Paris: Découverte, 1993.
- Gole, Nilufer. *The Forbidden Modern: Civilization and veiling*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.
- Jacobs, Rayda. Cape Town: Kwela Books, 1998.
- _____. *Confessions of a Gambler -- a novel*. Cape Town: Kwela Books, 2004.
- _____. "Rayda Jacobs' Confessions of a Gambler", in *Arisa*, Centre for Contemporary Islam, University of Cape Town, 2004, vol. 7.
- Meleiro, Alessandra. "A Ferramenta das Imagens", entrevista. *Caderno Mais!, Folha de S. Paulo*, 1º de dezembro de 2002, p. 3.
- Moaveni, Azadeh. *Lipstick Jihad : a memoir of growing up Iranian in America and American in Iran*. New York : Public Affairs, 2005.

Pinto, Celi Regina Jardim. "*Quem tem direito ao 'uso do véu'?(uma contribuição para pensar a questão brasileira)*", *cadernos pagu* (26), janeiro-junho de 2006.

Shohat, Ella; Stam, Robert. *Critica Da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Williams, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. 1975.