ODEERE
ISSN 2525-4715
Vol 10, Nº 1, 2025, 199-217
DOI: 10.22481/odeere.v10i1.16903
Artigos Livres | Free Articles | Artículos Libres

Entre o véu e a vela: uma análise do filme "O dia em que me tornei mulher" de Marziyeh Meshkini

Ana Carolina Domingues[1]* Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa[4]
Ana Maria Ricci Molina[2] Nilson Fernandes Dinis[3]
[1]Prefeitura Municipal de São Carlos - Brasil
[2]Universidade Federal de São Carlos – Brasil
[3]Faculdade Anhanguera de Ribeirão Preto – Brasil
[4]Universidade Federal de São Carlos – Brasil
*Autor de correspondência: anacarolina.domingues@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE:
Cinema feito por mulheres
Cinema iraniano
Educação visual
Educação pela imagem
Gênero

RESUMO

Este artigo tem por objetivo apresentar uma discussão teórica a partir de uma análise interpretativa do filme iraniano "O dia em que me tornei mulher" (2000) da diretora Marziyeh Meshkini. O filme longa-metragem, em formato episódico, narra a história de três mulheres, em diferentes fases da vida que nos mostram as experiências vivenciadas pelas mulheres no Irã. O véu, que abre a primeira imagem do filme, usado também como vela de uma jangada, foi escolhido como objeto chave para nossa interpretação, por representar as mulheres iranianas no contexto de suas diferentes performances sociais.

KEYWORDS:
Cinema made by women
Education through image
Gender
Iranian cinema
Visual education

ABSTRACT

This article aims to present a theoretical discussion based on an interpretative analysis of the Iranian film "The Day I Became a Woman" (2000) by director Marziyeh Meshkini. The feature-length film, in episodic format, tells the story of three women, at different stages of life, showing us the experiences lived by women in Iran. The veil, which opens the first image of the film, is also used as a sail for a raft, was chosen as the key object for our interpretation, as it represents Iranian women in the context of their different social performances.

PALABRAS-CLAVE:
Cine hecho por mujeres
Cine iraní
Educación visual
Educación a través de la imagen
Género

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo presentar una discusión teórica basada en un análisis interpretativo de la película iraní "*El día que me convertí en mujer*" (2000) de la directora Marziyeh Meshkini. El largometraje, en formato episódico, cuenta la historia de tres mujeres, en diferentes etapas de la vida, mostrándonos las experiencias vividas por las mujeres en Irán. El velo, que abre la primera imagen de la película, también se utiliza como vela por una balsa, fue elegido como objeto clave para nuestra interpretación, ya que representa a las mujeres iraníes en el contexto de sus diferentes actuaciones sociales.

SUBMETIDO: 11 de junho de 2025 | **ACEITO:** 03 de julho de 2025 | **PUBLICADO:** 03 de setembro de 2025
© ODEERE 2025. Este artigo é distribuído sob uma Licença Creative Commons Attribution 4.0 International License

Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar uma análise interpretativa do filme iraniano "O dia em que me tornei mulher" da diretora Marziyeh Meshkini, lançado no ano de 2000. Entendemos que o filme faz parte de um movimento maior de produções filmográficas feitas por mulheres e responde a uma lacuna de estudos sobre educação pela imagem, voltados às análises e interpretações das produções cinematográficas de mulheres não ocidentais, de acordo com Domingues (2019).

O referido filme difere dos materiais fílmicos a que nos habituamos por termos, geralmente, como principal referência o modo europeu e norte-americano de produzir, dirigir e circular seus produtos audiovisuais, quanto mais endereçar identidades, representações e valores que regimentam os olhares sobre os outros e entre nós.

Nesse sentido, justificamos que, ao assistir a um filme que apresenta uma intenção e uma materialidade própria em sua composição visual, criando imagens que contam histórias, nossa experiência como espectadores/as é influenciada e moldada a entrar em contato com diversas impressões e sensações, nos possibilitando refletir, aprender, assimilar ou até mesmo discordar do que foi visualizado. Portanto, destacamos também que o filme, por meio de suas imagens, tem a intenção de nos mostrar e, consequentemente, nos educar sobre lugares e pessoas, formando e fixando em nós, memórias e inteligibilidade do mundo.

"*O dia em que me tornei mulher*" é um filme em formato episódico, cuja história nos apresenta três personagens femininas, uma em cada fase diferente da vida, em que os enredos mostram as múltiplas experiências vivenciadas pelas mulheres no Irã.

Por efeito, também nos enlaça ao fato dele abarcar tanto a re(a)presentação da construção de determinado feminino e, portanto, de um constructo identitário específico, quanto eleva uma realidade que nos escapa em diferentes aspectos (territorialmente; sócio-histórico e cultural; ético; estético e político), sem deixarmos de nos aproximar pelo desafio da decolonização e da alteridade.

Neste sentido, o filme também nos perturba a refletir sobre a complexidade de tentar entender a imagem criada pelo Ocidente em relação à cultura, à

política e à religião dos países que constituem a região compreendida como Oriente Médio, criando generalizações e conceitos simplistas, conforme ressalta o intelectual palestino-estadunidense Edward Said (Said, 1990). Tal afirmação também se aplica ao Irã, um país de origem persa e constituído por muçulmanos de jurisprudência xiita, em geral. Assim, o desafio de constantes decomposições no modo do olhar as cenas do filme são para situá-lo favor das mulheres que habitam o Irã ao nos mostrarem, por meio das imagens de seus filmes, o que podemos desvelar daquilo que traduzem sobre tornarem-se mulheres-muçulmanas; algo que esperamos interpretar, principalmente a partir de alguns signos marcantes presentes no filme analisado, como por exemplo, véu, a vela e a bicicleta.

O dia em que me tornei mulher: três gerações do tornar-se mulher

O longa-metragem da diretora iraniana Marziyeh Meshkini estreou no Festival de Cinema de Veneza, no ano de 2000, e recebeu mais de dez prêmios no ano de seu lançamento. O roteiro tem coautoria do esposo da diretora, Mohsen Makhmalbaf, e foi produzido pela *Makhmalbaf Film House*. Filmado na Ilha de Kish, no Golfo Pérsico, o filme mostra três histórias que ressoam de maneiras inesperadas, mas juntas somam individualidades que se conectam com uma territorialidade e uma identidade feminina.

A diretora traz sua perspectiva a respeito da construção do feminino mediante os desafios dados em três fases do ciclo vital, que, articuladamente compõem e denotam o processo de tornar-se mulher muçulmana. Então, somos apresentados a três personagens: Hava, uma criança; Ahoo uma mulher na idade adulta; e Hoora, uma idosa. Cada uma das histórias dessas três personagens tem em comum um aspecto ritualístico e decisivo da vida, com o qual precisam lidar e que perpassa o campo da identidade, do pertencimento ao gênero e do tempo. Esta produção mostra uma narrativa de como podemos ver essas mulheres e como elas próprias se veem e resistem nas relações com seus pares femininos e masculinos em um mundo prescrito por regras e rituais religiosos, bem como assentado no patriarcado.

A cena que abre o filme é a mesma que encerra seu primeiro episódio: uma jangada no mar, tendo o sol a iluminar sua vela e o vento a movimentá-las. Para a diretora, a escolha dos barris de petróleo para a construção da jangada simboliza

as riquezas do Irã e o véu, utilizado como vela para jangada, representa as mulheres iranianas.

Figura 1 - O véu de Hava. Imagem de abertura e encerramento do primeiro episódio.



Fonte: Fotograma capturado pelos autores.

Em relação ao véu, que no filme pode ser visto tanto como uma vestimenta que cobre e vela, como também a vela de uma jangada, que atravessa, transgride e desvela novas fronteiras, podemos dizer que é um sinal diacrítico muçulmano como fio condutor do tornar-se mulher.

De acordo com Molina (2022), consideramos que o ser-mulher-muçulmana tem uma relação com o véu a partir da relação entre aparência e a devoção que lhe são inerentes. Assim, seja *xador*, seja *mateau*, com ou sem *hijab*, em seus múltiplos arranjos, reconhecemos a liberdade delas em se expressarem visualmente segundo a consciência religiosa que possuem de um deus.

A percepção de mundo da diretora junto às questões políticas, sociais, culturais e geográficas da região que a atravessam, bem como a própria história do cinema iraniano e a importância culturalmente dada às produções imagéticas por lá, implicam em darmos vistas alteradas à linguagem cinematográfica, pois espectadoras e espectadores experienciam o filme a partir de novas formas de compreender o mundo, desnaturalizando alguns estereótipos construídos no Ocidente. De sorte que, sob a perspectiva de certo grau de provocação e liberdade, nos educam para o modo como as mulheres se veem e se representam em suas sociedades, possibilitando novas narrativas para as representações nas mídias e nas subjetividades contemporâneas.

A partir desta primeira imagem, somos apresentados à primeira personagem, Hava; interpretada por Fatemeh Cherag Akhar. Na história, a garota está prestes a

completar nove anos e entrou na puberdade; por essa razão, sua mãe e sua avó explicam a ela que a partir desse momento começará a usar o *hijab.*

A ação de colocar o lenço muçulmano poderá estar condicionada à puberdade, se a depender da tradição familiar e da linha religiosa, ou por escolha pessoal, em momento oportuno para a pessoa. No caso, se apresenta como um ritual que marca a despedida da infância e sinaliza à comunidade sobre a prontidão sexual daquele corpo, que deve ser ocultado, pois deve ser protegido de acordo com o costume de se manter coberto às vistas dos outros sempre que circular em ambientes públicos.

Assim, o véu possui um sentido atribuído a ele de "objeto-sinal", que carrega a partilha da consciência comunitária de proteção do corpo feminino. Algo que nos ajuda a compreender outras orientações que as mulheres da família de Hava dão ao seu melhor amigo, Hassan (interpretado por Hassan Nebhan), que chama a menina para brincar e comprar um sorvete, mas recebe a informação de que a menina deverá usar o véu e, portanto, não cometer ilegalidades (*haram*) como a de brincar com os meninos.

Hava é uma derivação do nome Eva e significa "a que vive". Como viver a mudança socialmente prometida quando, provavelmente, ainda desejaria sua infância junto ao amigo? O relógio indicava que faltavam quarenta minutos para o meio-dia, quando completaria seus nove anos a partir do nascimento. Com este argumento convence sua avó a deixá-la sair para brincar. A idosa a ensina a medir o tempo, por meio da sombra projetada de um graveto cravado na terra e, dessa forma, ela poderia dominar parte do curso da sua história.

A garota inicia sua busca pelo amigo margeando a orla da praia. Tem-se a silhueta da criança em relação à imensidão da ilha a procurar pelo amigo - nesta sequência há certa semelhança com a fotografia do filme *Where is the Friend 's House (1986),* de Abbas Kiarostami. Hava chama pelo amigo e não o encontra. Em seguida, Hava pergunta às outras crianças se haviam visto Hassan. Finalmente, Hava o encontra em casa, porque ele foi impedido de sair para que terminasse as lições de casa.

Figura 2: Hava procura por seu amigo Hassan.



Fonte: fotograma capturado pelos autores.

Novamente, as semelhanças com o cinema de Kiarostami nos mostram uma experiência narrativa que se valida no universo infantil. Mas, aqui, o recorte com a identidade cisgênero toma forma e retrata a maneira pela qual a menina Hava lida com sua condição de tornar-se mulher. A inocência infantil, comumente retratada como um valor virtuoso pelo cinema iraniano, cede à representação das artimanhas do feminino como estratégia para abarcar as contrariedades do cotidiano, regulado por facilidades e dificuldades provenientes com os papéis sociais de gêneros culturalmente designados.

É quando percebemos que a imagem de Hassan, filmada através das grades da janela de casa conversando com Hava, nos causa a impressão de liberdade inversa: o menino preso e a menina liberta. Contudo, denotamos Hava na posição de travessia entre dois mundos – das crianças e dos adultos. Ver Hava pelos olhos do menino incide sobre a distância que ele contemplaria dela, porque agora estariam ambos impedidos de se encontrarem à vontade para brincar, porque crescidos deveriam cumprir com as obrigações pertinentes a cada um. Mas juntos entendem que a garota ainda tinha resto de tempo para comprar os doces que os dois queriam, enquanto ele terminaria seu dever de casa, para ao final brincarem um pouco a mais.

Figura 3: Sequência de Hassan em casa sem poder sair, falando com Hava através da janela.



Fonte: fotogramas capturados pelos autores.

Na praia, durante o diálogo com os meninos à beira mar, notamos que eles estão construindo um tipo de jangada para ali brincarem. Um dos meninos a convence de trocar seu véu por um brinquedo. Hava brinca com o brinquedo sem perceber que os meninos utilizam seu véu como a vela para a jangada.

Surge o enquadramento da cena (figura 1) em que o véu agora estava como vela para a jangada e o mar ao seu fundo. Um deslocamento da sua função nos causa a impressão de o véu (tradicionalmente da ordem do feminino) ser regido pelas forças da natureza, o mar e o vento, que orientam e conduzem a jangada (tradicionalmente da ordem do masculino). O véu que cobre (vela) e descobre (desvela) como "objeto-chave" para a transição de Hava e a determinar seu presente, como mulher muçulmana e a manter-se na linha tênue entre a água, que a purifica para o sagrado, e o horizonte, que a levaria para o desconhecido, mas que é também um signo de atravessamento.

Entretanto, esse enquadre só foi possível pela capacidade de troca das crianças, que também é demonstrado na cena seguinte, quando Hava retorna da praia para a casa de Hassan. Ela, sem seu véu, o ameaça dizendo que se ele não saísse ela escolheria outras crianças para brincar. O amigo passa pela grade algumas moedas e pede que ela compre um sorvete para eles. Hava retorna com um pirulito e tamarindos. Na artimanha da menina, a tentativa do menino para dar conta da sua presença e pedido foi a de usufruir do seu poder de consumo e, assim, garantir seu domínio sobre ela.

Neste momento, há uma longa sequência das duas crianças, filmadas em *close-up* dividindo o pirulito. Hava estende a mão para oferecer o doce à Hassan, de modo a transferir o pirulito de sua boca para a dele por repetidas vezes. A

proximidade entre seus rostos nos faz observar suas línguas acariciando o doce. Estar sem o véu expõe Hava à Hassan, que tem eliminado o gradil de seus olhos. Ambos sujeitos à natureza do próprio corpo e suas descobertas, quando prestes a terminarem o pirulito, a mãe de Hava chega até ela e carinhosamente cobre seus cabelos com um novo véu. A imposição cultural de uma marca que os distinguirá socialmente; uma política do visual na qual se transmite intergeracionalmente um valor condicionado tanto ao referente de uma aparência, quanto às competências atitudinais sobre o normalizado para ser-mulher e ser-homem muçulmanos.

A simplicidade da narrativa, o carinho da mãe e da avó com a menina e a forma como as cenas são direcionadas proporcionam uma experiência cinematográfica que, antes de resolver qualquer conflito com alguma resposta pronta, gera novos questionamentos. Neste primeiro episódio, vemos o tempo como um personagem que tensiona o corpo e traduz suas escolhas. A constante verificação da sombra do graveto na areia exprime a providência da vida, que se finaliza entre passagens de rituais e práticas sociais e discursivas sobre os corpos e modos deles serem vividos. Nessas nuances, percebemos um cinema que experimenta a filosofia e a fotografia a potencializar com as suas imagens as relações entre natureza e cultura, o que perturba nossa inteligibilidade sobre determinado modo de tornar-se mulher em relação com seu par de oposição e complementar, o masculino, e aqueles que são operadores dessa transição: as outras mulheres, a mãe, a avó de Hava e a irmã de Hassan.

O segundo episódio segue na mesma praia em que Hava observou seu véu tornar-se uma vela para a jangada dos meninos. Mas agora conta a história de Ahoo, interpretada pela atriz Shabnam Tolouei. Ahoo é uma mulher casada que está participando de uma corrida de bicicleta junto a outras mulheres. Este episódio conta com um trabalho de câmera bastante notável e virtuoso ao filmar o desafio feminino de ciclismo. A jovem esposa compete ao lado de outras dezenas de mulheres, todas vestidas com xador. Há uma composição entre imagens pela diretora: das mulheres que giram seus véus com as rodas das bicicletas que transitam pela estrada, enquanto o marido de Ahoo, à cavalo, chama seu nome aos gritos. E, ordena a todo custo, que ela pare de pedalar e saia da competição.

O marido avisa que se ela continuar irá se divorciar dela. A câmera se divide entre seguir constantemente os impulsos e as fortes pedaladas de Ahoo na estrada e mostrar em *close-up* seu rosto aflito e determinado, de modo a nos fazer apreciar a paisagem, ao mesmo tempo em que experimentamos a sensação de participarmos da corrida junto a ela.

Seu marido surge na presença de um Mulá (clérigo islâmico) e a interpela novamente para sair da corrida. Também aparece o pai da jovem esposa que diz: "O divórcio não é o nosso caminho. Pare agora, senão você vai perder sua família". Mas apesar do peso que as figuras patriarcais assumem no episódio (o marido, o pai e o Mulá), Ahoo segue determinada na corrida, vemos seu rosto tenso, mas decidido a não parar. Em seguida, alguns anciões de sua tribo também aparecem para impedi-la por meio de ameaças. É quando na tentativa de alcançar o grupo de competidoras formado por mulheres muçulmanas, com xador, o marido surge, outra vez, para pronunciar o divórcio.

Mesmo motivada a continuar, de acordo com os closes que mostram seu rosto em alusão à competição, observamos que seu corpo já denota cansaço para atingir as outras mulheres, que, já distantes dela, se vê sempre sendo interrompida em seu objetivo pelos diversos homens que tentam sua desistência.

Durante o trajeto ciclístico para encontrar o grupo de mulheres, Ahoo é filmada sozinha na estrada entre imagens que dividem a composição entre cenas do véu do seu rosto, o mar e a estrada. Esta cena é impulsionada pela sonografia que se funde com seu movimento. No momento em que Ahoo decide continuar, a música entra como elemento de fundo e vemos as pedaladas pela estrada, o forte bater das ondas e uma placa na qual está escrito: "Você está aqui".

Figura 4: Sequência de imagens com Ahoo seguindo pela estrada.



Fonte: fotogramas capturados pelos autores.

Ahoo consegue alcançar o aglomerado de mulheres. Entretanto, ela vê de longe algo se aproximando e, ao colocar seu pé no chão para desacelerar a bicicleta, outra mulher a ultrapassa. Neste momento, passamos a ver essa mulher observando Ahoo, que vai ficando distante dela. Em sua perspectiva recuada, vemos dois cavaleiros da tribo forçando a jovem a descer da bicicleta. Os sons de gritos raivosos e protestos lamentosos tornam-se mais fracos e distantes e são substituídos pelos sons da natureza à medida que Ahoo fica cada vez mais longe e fora de sua bicicleta, sob o olhar atento da outra ciclista.

O mecanismo das filmagens em uma repetição quase que poética enfatiza imagens rápidas e rimadas seguindo Ahoo de lado (com tomadas de rastreamento), de frente em closes e de costas quando ela pedala entre o grupo de mulheres, ora se afastando dos homens que estão a impedir seu desafio, ora a aproximando de seus perseguidores. O passeio de ciclismo é um convite a seu experimento de liberdade e frustração.

Segundo Molina e Barbosa (2017) é esperado que a mulher muçulmana se case. O casamento possui caráter regulatório da vida sexual nas comunidades muçulmanas. É extremamente valorizado pelo Islã porque intenciona a conquista da metade da vida religiosa. Com o casamento se espera a manutenção da reprodução social e da socialização dos filhos na religião, bem como o exercício do amor nascido da cumplicidade e do companheirismo pelo casal. Contudo, a presença dos homens da família, do clero e da tribo no filme remetem ao constructo do patriarcado como operador das relações de gêneros na aliança entre eles.

Assim, a oposição entre cavalos e bicicletas tornam homens e mulheres em linhas e forças paralelas em respeito à organização da vida conjugal. Embora a bicicleta represente a modernização do mundo e dos costumes com a atualização de práticas sociais que incidem sobre todos, são as mulheres que a tomam para instrumentalização e construção do feminino. Ademais, a escolha pela diretora pelo aparente que há no xador parece indicar não sobre o conservadorismo religioso, mas das práticas opressivas e de referência patriarcal que incidem e configuram as relações e práticas sociais. Algo configurado na presença dos cavalos a evocar uma dimensão arcaica a sustentar a construção deste masculino.

Há uma descontinuidade parcial entre eles vista por meio da prática do ciclismo, que parece denotar sobre os desejos das mulheres e seus enfrentamentos diários. O agrupamento das mulheres serviria para as reinvindicações concernentes ao movimento feminista de uma forma geral, mas também ao feminista islâmico. Porém, a competição entre as ciclistas confere o modo como as mulheres não se apoiam necessariamente em uma agenda comum a todas, mas disputam ou se confrontam conforme as pautas que podem diferenciá-las e enfraquecê-las massivamente. Diferentemente dos homens, que cavalgam juntos e bradam a mesma mensagem: a de domínio sobre o processo de tornarem as mulheres muçulmanas suas mulheres, que termina por se sobrepor a elas.

O terceiro e último episódio mostra a personagem Hoora, interpretada por Azizeh Sedighi. Depois da menina (com a vela e a jangada) e da esposa (com o cavalo e a bicicleta) chegou a vez da idosa, nos apresentando os tensionamentos entre a tradição e a modernidade.

O episódio começa com a senhora decidida a comprar tudo que sempre teve vontade após receber uma herança. Hoora coloca em seus dedos tecidos coloridos para que se lembre de todos os itens desejados. Passeia pelos shoppings e lojas *duty free* da ilha (mesmo cenário da Ilha de Kish que compartilha os três episódios) e segue acumulando coisas. As lojas modernas, vitrines com roupas de grife, escadas rolantes e pisos de mármore. Tudo observado calmamente por Hoora e a contrastar com a simplicidade de sua aparência. O visual dos meninos da ilha também sugere tal simplicidade. Novamente dá-se a entender que os meninos barganham por trocas com o outro, no caso, por dinheiro, para empurrarem os carrinhos com os pertences adquiridos pela idosa.

Ao longo da vida Hoora acumulou desejos faltantes de concretizações, que foram representados no distanciamento entre ela e as lojas pela insustentabilidade do consumo. Mas no Islã está previsto que a comunidade deve cuidar de suas viúvas, a dependência material dos maridos não anula o direito pelo dote e pela herança. Se pobre, caberá à comunidade lhe assistir material e espiritualmente. Eis que o espólio chegou e fez com ele aquilo impedido anteriormente.

Então, após a longa compra, a idosa é levada até a mesma praia onde ocorrem os episódios anteriores, de Hava e Ahoo. À beira-mar, os meninos desempacotam as compras e expõem os objetos a configurarem ambientes de

uma casa na areia. Hoora contempla sua conquista organizada pelas figuras masculinas.

Este episódio beira à comédia; quebra um pouco a tensão do anterior. Em uma sequência, quando Hoora percebe que se esqueceu de comprar algo, um garoto a leva novamente ao shopping, e, enquanto isso, os demais meninos ficam em sua "casa" e brincam de forma parodial sobre as atribuições designadas ao papel feminino na vida doméstica, como cozinhar e limpar. Um deles fica em frente ao espelho, se maquia e coloca um vestido de noiva comprado pela idosa, que se encontra posicionado ao lado da cama. Os meninos dançam, comem, brincam e, ao perceberem que Hoora está retornando, imediatamente voltam tudo ao seu lugar.

Nesse ponto poderíamos inverter a centralidade da análise do filme sob os signos que constituem o feminino a favor da problematização do tipo de homens que se tornam os meninos, a partir dos mesmos elementos metafóricos de composição das cenas. Afinal, a presença deles atravessa o processo de se tornar mulher em cada episódio dirigido. Trata-se de como as relações de gêneros naquela sociedade podem ser operacionalizadas por meio das trocas e barganhas que a representação do masculino realiza para determinar o domínio sobre a menina e as mulheres posicionadas em relação aos seus desejos. Mas a cena analisada demonstra também o desejo de transgressão desses rígidos papeis, na medida em que os meninos ludicamente experimentam as funções tradicionalmente ligadas ao feminino.

Então a idosa novamente se senta em uma cadeira na cozinha improvisada na areia da praia e é filmada em *close-up* ao ter uma conversa com um dos meninos. Ela pede que ele a sirva chá. Nesta cena, com a praia de fundo, vemos Hoora conversar com o garoto dizendo a ele que gostaria de tê-lo como filho e anuncia o desejo por adotá-lo. O garoto diz que não poderia aceitar tal condição por já ter uma família.

A educação e o cuidado dos filhos são nessa cultura tradicional responsabilidades do feminino. Poderia Hoora reinventar o processo de modo a romper com a reiteração do patriarcado, no qual estão todos assentados e que incidirá sobre o dia que se tornarem homens? A especulação encontra um destino realístico e cíclico.

Neste momento duas mulheres vão se aproximando do enquadramento e entram em cena. Elas chegam em suas bicicletas e curiosas perguntam à senhora o que era tudo aquilo. Hoora as convida para sentarem em sua "sala" e elas se apresentam: "Entramos em uma corrida de ciclismo e ficamos para trás. Tinha uma mulher conosco. O marido dela apareceu a cavalo, aí veio toda a tribo. Seus irmãos a fizeram parar". Contam o episódio de Ahoo e a forma como a fizeram desistir da corrida. Mas a conversa é interrompida pelos meninos que vão desmontando a cena. Eles carregam os móveis para fora do enquadramento. A senhora, apoiada nas duas jovens, se despede delas, e, ao saírem da cena, assistimos ao enquadramento apenas das duas bicicletas na areia.

Figura 5: Duas garotas se aproximam de Hoora.



Fonte: fotograma capturado pelos autores.

Em seguida, os meninos colocam os móveis e utensílios domésticos da idosa em jangadas improvisadas, como a que aparece no primeiro episódio envolvendo o véu de Hava. Hoora, em cima de sua cama, já na jangada no mar, é levada pelos meninos, e, na sequência desta cena, vemos duas mulheres chegando para observá-la partir, e uma delas é justamente Hava, a menina do primeiro episódio.

A diretora instituiu na imagem de uma casa em ambiente público, tanto que Hoora estava despida de seu véu. Na cama, não existe mais a separação dela e seu homem; nem mesmo a cobertura para sua proteção contra o olhar malicioso de outros homens. A invisibilidade do véu foi projetada para as coisas que habitam e carregam nossas memórias, pois o que Hoora leva consigo é uma trama que fez da bicicleta uma luta encoberta.

Figura 6: Hoora em sua jangada improvisada.



Fonte: fotograma capturado pelos autores.

O desfecho do filme, com os meninos recolhendo os móveis e inserindo-os na jangada improvisada, assim como Hava observando a idosa partir, conecta as três narrativas no mesmo ambiente, permeado pela água. A alegoria da água é entendida aqui como fonte de vida, regeneração, desenvolvimento, atravessamento e retorno às origens. A escolha de filmar as três histórias no mesmo lugar potencializa esse envolvimento e de acordo com as imagens selecionadas, notamos que há um denominador comum no que se refere à construção da narrativa e com as perspectivas de gênero, identidade e pertencimento.

O movimento das mulheres: Gênero, cinema e Islã

Com base no cinema feito por mulheres e nos estudos de gênero, o filme "O dia em que me tornei mulher" pode ser interpretado à luz da tríade cinema, Islã e gênero, cuja compreensão engloba uma série de relações complexas e profundas. O encontro dessas três vertentes nos revela uma imagem personificada pela partilha de sensibilidades e a problematização da hermenêutica do sujeito sob o prisma do desejo e da liberdade durante o tornar-se mulher muçulmana na versão dada por uma diretora iraniana. Essa liberdade diz respeito à forma como as mulheres podem criar estratégias de resistências ao patriarcado que incide nas suas vidas, da mesma forma que denota clamar pelo desejo de apenas serem sob o prisma da devoção a um deus. A liberdade pela qual essas mulheres lutam não diz respeito somente ao Islã ou à sua cultura, mas sim às armadilhas produzidas que colocam todas as mulheres em uma rede de poder e dominação do masculino.

Em uma perspectiva eurocêntrica, se intensificaram os debates orientalistas quando o feminismo surtiu impactos na Europa e nos Estados Unidos, porque essas sociedades analisavam a condição das mulheres muçulmanas segundo seus parâmetros civilizatórios. Assim, se autorreconheciam como legítimas ao portarem a identidade moderna consonante à ideia de democracia pautada na expressão da liberdade. Por efeito, hierarquizavam sobre demais países não ocidentais e definiam uma agenda para as mulheres não correspondente à pluralidade étnica, contextual e requerida pelas muçulmanas, como se as próprias não vivenciassem suas próprias lutas feministas.

De acordo com a antropóloga de origem iraniana Ziba Mir-Hosseini (2004), as mulheres muçulmanas foram colocadas em um paradoxo ideológico: por um lado, as liberais ocidentais enxergavam o Islã como uma religião patriarcal e opressiva; por outro lado, pessoas nacionalistas iranianas enxergavam qualquer levante feminista como um projeto colonial que deveria ser resistido. Por fim, àquelas que adquiriram maior compreensão do movimento feminista e defendiam o direito das mulheres sofriam pressão para se conformarem com as prioridades anticolonialistas e nacionalistas, o que, segundo Ziba Mir-Hosseini (2004) tal pressão circunscrevia às mulheres muçulmanas a imposição de uma escolha dolorosa, decidirem-se entre sua identidade muçulmana e a consciência das questões relacionadas ao gênero.

Mas, quando o clero ascende ao Estado no final da revolução iraniana, em 1979, o projeto de retorno à *sharia* junto às interpretações ortodoxas a respeito das prescrições muçulmanas ou a lei aplicada na política, para a autora, resultou na intensificação do ativismo entre as mulheres a afirmarem vínculos lógicos entre os ideais islâmicos a respeito dos direitos das mulheres e o feminismo islâmico.

A proposição se refere à identidade islâmica e à luta pela igualdade de gêneros como partes não contraditórias em si mesma, uma vez que o livro sagrado do Islã e as *sunnas* já predizem e garantem direitos às mulheres, anteriormente à emergência dos movimentos feministas ocidentais, inclusive. A questão, portanto, são as interpretações ortodoxas sobre os textos sagrados proferidas por homens que detêm posições de poder, assim como em quase todas as sociedades, são eles que escolhem, definem e selecionam como deve ser a vida das mulheres.

Essa questão colocada por Ziba Mir-Hosseini (2004) nos leva a entender melhor, no que se difere de outros feminismos, o movimento das mulheres islâmicas. Assim como as diversas expressões do feminismo, a luta das mulheres islâmicas envolve múltiplas demandas e posições, já que abrangem os aspectos do território e da cultura e estes fatores impactam, inclusive em como se veem, uma vez que, algumas mulheres não se identificam como feministas ou feministas islâmicas. Dentro desta dinâmica, performam os meios ideais para alcançarem seus direitos, porque esses meios são vulneráveis e têm significados distintos para cada mulher, em cada região, que podem ou não se contrapor às suas percepções do mundo.

Um desses diversos aspectos de divergência remete justamente ao uso do véu pelas mulheres muçulmanas**.** O uso do *hijab*, *niqab*, chador e da burca é uma das discussões centrais em relação à preocupação contemporânea com as mulheres muçulmanas. A antropóloga palestino-americana Lila Abu-Lughod (2012) reforça a importância do olhar sensibilizado e descolonizado para enxergar que o uso do véu faz parte da tradição histórica e religiosa dos povos islâmicos.

Porém, se tornou pauta ocidental para construção de um regime de verdade sobre o mundo imerso no Islã, a fim de lhe instituir o terrorismo. Algo que reverberou quando o Talibã tomou por duas vezes o governo no Afeganistão. Na primeira vez, em 1996, o discurso emergido dessa ocupação, mais uma vez, recaiu sobre as mulheres ao serem obrigadas a utilizar a burca.

A autora também traz um estudo da antropóloga paquistanesa Hanna Papanek, que caracterizou a burca com uma definição interessante, referindo-se a ela como uma "reclusão portátil", para as mulheres se sentirem livres e, ao mesmo tempo, seguras, acerca dos homens com as quais não se relacionam, já que seu uso é uma forma das mulheres demonstrarem seu pertencimento à comunidade em que vivem e também uma maneira de exercerem a participação na vida pública, segundo a moral e a ética designada socialmente.

Barbosa (2013) traz também importantes contribuições teóricas acerca do uso do véu pelas mulheres muçulmanas como forma de construirmos referências e novas percepções sobre as noções de liberdade e como elas se relacionam com os estigmas sociais do Ocidente em relação a essa prática. Em 2010, a atitude do governo francês (projeto de Lei nº. 524) - que proibiu o uso do *hijab* e do *niqab* em espaços públicos - gerou um grande debate sobre a falta de autonomia à qual as

mulheres são submetidas. Segundo Barbosa (2013, p. 184) "considerar que toda mulher que usa burca ou *niqab* é submissa e deve ser ´salva' pelos ocidentais é tão violento quanto obrigá-la a usar tal vestimenta". Ela segue afirmando que usar tais vestimentas significa que estão agindo em consonância com as escrituras sagradas. Para elas é uma forma correta de se apresentarem publicamente.

A intolerância em relação à religião e seus hábitos esbarra em pressupostos que não a consideram como um processo construído, situado e pertencente à condição de existência dos povos, um subsistema cultural que incide significativamente nos modos de subjetivação. Por isto que Barbosa (2013) demonstra que o uso do véu pode ser também lido como uma forma de empoderamento sobre a identidade das mulheres muçulmanas, o que envolve reconhecermos o protagonismo delas na consciência que possuem de si mesmas e as tomadas de decisões que realizam em suas vidas e em relação às outras pessoas.

Então, junto a análise investigativa do uso do véu, o filme analisado também traz em sua materialidade o fato de ser produzido por uma mulher, no caso, não ocidental.

Os filmes feitos por mulheres são caracterizados pelas produções dirigidas e realizadas por mulheres que podem ou não endereçar seu conteúdo a outras mulheres. O que diferencia essas produções de outros filmes é a forma de percepção do mundo que é atravessada pela câmera e nos revela mundos diferentes e sensibilizados a enxergarem a realidade com os olhos de quem, historicamente, nunca esteve em posições de poder (Costa e Domingues, 2021). Como no caso do Irã, em que a liberdade expressiva que acompanha o processo de tornarem-se mulheres foi problematizada pelo domínio do masculino na designação visual do feminino.

São entre esses e outros aspectos pelos quais as mulheres, ao reconhecerem que as múltiplas perspectivas sobre sua condição de ser no mundo devem ser entendidas, estudadas, compreendidas e transformadas e, por isso, se movimentam para expressar seus desejos e suas escolhas. É por meio do cinema e da arte, cujo reconhecimento consideramos como meios legítimos, pelas performances e comunicações que, no caso deste trabalho, explora as visões e

percepções de muçulmanas e como elas se mostram e nos mostram mediante a produção da imagem cinematográfica.

O que as mulheres nos mostram são suas preocupações, que beiram o desejo pela liberdade que lhes é negada pela sociedade patriarcal. Suas lutas envolvem os enfrentamentos pela liberdade de escolher. São desejos colocados em perspectiva contra a força patriarcal que decide por elas, pelos seus caminhos e também pela forma como velam e desvelam seus corpos.

Considerações finais

Com base nesta trajetória investigativa, ressaltamos que ao educarmos a visão para outros modos de percepção, educamos nosso olhar e nossas zonas de sensibilidade a compreender também outras culturas, modos de vida e diferentes formas de tornar-se e ser mulher. A discussão de um filme produzido por uma mulher iraniana traz uma perspectiva de não só entendermos aspectos da sociedade patriarcal, mas também, a forma como o orientalismo impactou e intensificou a visão do ocidente, sobretudo em relação às imposições colocadas às mulheres.

Por meio da expressão artística, das narrativas visuais e, no contexto deste estudo, da linguagem visual do cinema - cuja legitimidade reconhecemos por meio das interpretações e pela capacidade de promover a compreensão do outro na relação entre alteridade e cinema, conforme explorado por Dinis (2005), tivemos também a oportunidade de investigar a perspectiva e a percepção da diretora iraniana Marziyeh Meshkini.

A reinterpretação da educação pela imagem em um contexto cinematográfico liderado por uma diretora ofereceu uma compreensão mais ampla das vivências e experiências associadas à feminilidade iraniana. Ao assistir ao filme e explorar suas alegorias visuais, percebemos uma partilha de impressões e sensações que podem ser desnaturalizadas ao nos deslocarmos do território habitual de compreensão.

A experiência cinematográfica, ao criar um ambiente de desterritorialização e estranhamento, nos conduz a um espaço propício para a manifestação do diferente, estimulando o pensamento crítico e a apreciação da alteridade. Por meio das imagens, as fronteiras entre nós e o outro podem ser dissolvidas.

A educação pela imagem nos ensina que, ao assistirmos filmes que retratam realidades diferentes das nossas, somos incentivados a transcender nossas próprias limitações e preconceitos, a questionar nossas perspectivas de mundo e a adotar uma postura mais receptiva. Dentro desse cenário, o cinema se manifesta como uma ferramenta que promove o diálogo e a interseção entre gênero e cultura.

Referências

ABU-LUGHOD, Lila. **As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação? Reflexões antropológicas sobre o relativismo cultural e seus Outros**. Traduzido por João Henrique Amorim. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 20, n. 2, p. 451–470, maio/ago. 2012. https://doi.org/10.1590/S0104-026X2012000200006

BARBOSA, Francirosy Campos. **Diálogos sobre o uso do véu (Hijab): empoderamento, identidade e religiosidade.** *Perspectivas*. São Paulo, v. 43, p. 183-198, jan./jun. 2013.

COSTA, Alan Victor Pimenta de Almeida; DOMINGUES, Ana Carolina. **Cinema feito por mulheres: figurando gêneros no cinema**. *ETD – Educação Temática Digital*. Campinas, São Paulo, v. 23, n. 4, p. 904-925, out./dez. 2021. https://doi.org/10.20396/etd.v23i4.8658580

DINIS, Nilson Fernandes. **Educação, cinema e alteridade**. *Educar em Revista*. n. 26, p. 67-79, 2005. https://doi.org/10.1590/0104-4060.384

DOMINGUES, Ana Carolina. **Cinema feito por mulheres: um estudo sobre a produção da imagem cinematográfica e a educação visual em Tão Longe é Aqui.** 2019. 127f. Dissertação (Mestrado em Educação). Centro de Educação e Ciências Humanas. Universidade Federal de São Carlos, 2019.

MIR-HOSSEINI, Ziba. **The quest for gender justice: emerging feminist voices in Islam**. *Islam 21*, v. 36, 2004. https://www.fu-berlin.de/sites/gpo/tagungen/tagungfeministperspectives/Mir_Hosseini.pdf

MOLINA, Ana Maria Ricci. **Fotografia-chave para compreensão possível do hijab.** *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia*, São Paulo, v. 7, n.1, 2022. https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185807

MOLINA, Ana Maria Ricci; BARBOSA, Francirosy Campos. **A ética sexual no Islã e no mundo ocidental: interpretando o corpo e o sexo**. *Reflexão*, Campinas, São Paulo, v. 42, n. 1, p. 95-111, 2017. https://doi.org/10.24220/2447-6803v42n1a3808

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente.** tradução Tomás Rosa Bueno - São Paulo: Companhia das Letras, 1990.