

## Protegidas Do Sol: A Religião E O Cárcere Privado No Cinema Iraniano

Jansen Hinkel

**Resumo:** Um estudo sobre o longa-metragem de origem persa *A Maçã* (*Sib*, Samira Makhmalbaf, 1998); que, na análise de seu conteúdo pretende demonstrar as características de uma sociedade demarcada (especialmente e moralmente) pela religião. O texto dedica-se, a partir da obra audiovisual, correlacionar questões religiosas dentro de uma linguagem cinematográfica sob censura; e o que tal obra apresenta no seu sentido crítico ao olhar a sociedade. Também perpassar teoricamente pelos métodos de registro fílmico onde a temática parte de um evento real: o cárcere privado de duas crianças devido a uma interpretação individual da religião islâmica vinda dos responsáveis pelo cárcere, assunto principal do filme em questão.

**Palavras-chave:** Cinema Iraniano. Controle. Espaço Social. Prisão. Religião.

### Introdução: A Maçã

E com enganos os seduziu. Mas quando colheram o fruto da árvore, manifestaram-se-lhes as vergonhas e começaram a cobrir-se com folhas, das plantas do paraíso. Então, seu Senhor os admoestou: não vos havia vetado esta árvore e não vos havia dito que Satã era vosso inimigo declarado?

*Al'Araf (Os Cimos) 7:22*

Na sétima *surata* (capítulo) do Alcorão, intitulada *Al'Araf (Os Cimos)*, é relatada a história de Adão e Eva e a expulsão deles do paraíso por terem comido o fruto proibido da árvore. Tal como o judaico-cristianismo, o mito fundador do pecado feminino também ocorre na religião islâmica e compreende sua cultura. A *sharia* (leis islâmicas) infringe às mulheres um conjunto de regras milenares que atuam sobre o modo individual e social de seus comportamentos e a integração dos mesmos numa sociedade em que o governo e sua estrutura são teocráticas; da vestimenta à subserviência aos homens, as mulheres islâmicas são as identidades mais controladas do mundo contemporâneo.

Sob o preceito religioso (de ordem fundamentalista) de que as mulheres são como flores delicadas e, por isso, devem ser protegidas da luz solar; um homem, no Irã, trancafiou suas duas filhas dentro de casa por mais de uma década, e elas, “longe do sol”, desenvolveram uma deficiência psicológica com problemas de fala e cognição social. Do fato se fez um filme, e a partir de sua análise o texto se dedica a um tipo de prisão que talvez seja, de todas, a mais injusta, se é que a injustiça é mensurável: o cárcere privado, com o agravante de os prisioneiros serem crianças.

*A Maçã* (*Sib*, Samira Makhmalbaf, 1998) é a realização audiovisual que expõe a prisão das irmãs gêmeas Zahra e Massoumeh, que, até os onze anos de idade, nunca tiveram contato com outras pessoas que não seus pais e, desde o nascimento, nunca saíram do espaço doméstico: uma casa localizada numa região periférica de Teerã.

Com roteiro de Mohsen Makhmalbaf (pai da cineasta que assina a direção do filme), *A Maçã* registra, entre a ficção e o documentário, o cotidiano das meninas no espaço de confinamento imposto a elas e tenta, através do cinema, a captação da geografia psicológica de um espaço de aprisionamento cujo o prisioneiro (as gêmeas, no caso) não tem a consciência dessa prisão.

Tratar o espaço da prisão a partir de um fato verídico, incorporá-lo à ficção cinematográfica e simbolizá-lo através da maçã discute, no Irã, a realidade da forte presença fundamentalista na população e, principalmente, como as mulheres e os aspectos relativos ao feminino são interpretados socialmente e como tais interpretações agem sobre as iranianas. O filme em questão, portanto, tem sua primeira preocupação na evidência de uma prática (social e estética) comum no retrato do universo feminino; a exemplo do cinema de entretenimento, da literatura policial, da publicidade e da teledramaturgia (em grande parte) que corroboram e assimilam, também propagam, um ideal a esse respeito. “A mulher, gênio maligno do homem: a literatura criminal participa do mito da eterna Eva.” (PERROT, 1988, p.258). Assim, *A Maçã*, na politização do símbolo do fruto proibido, se encerra num espaço para criticar e analisar um macro-modelo de sociedade, e, na ocorrência da tradição, é diametralmente oposta a ela no apontamento da fragilidade do modelo. O símbolo da maçã no filme percorre a exposição contígua entre o pecado e o conhecimento, a construir, a partir do mito, sua demonstração imagética sobre os significantes associados ao símbolo.

**Folha:** A maçã percorre toda a trama e dá título ao filme. Qual seu significado para o povo iraniano?

**Samira:** Em nossos poemas, a maçã é símbolo da vida. Quando crianças, nossos pais nos contam que a razão pela qual viemos à Terra foi a maçã que Satanás deu a Eva. Ou seja, essa fruta é símbolo da vida e do conhecimento. (FOLHA DE SÃO PAULO ILUSTRADA, 2017)

O filme não se faz apenas como um discurso unilateral sobre o mito fundador do pecado essencial atribuído à figura feminina; contudo, por esse simbolismo que Samira Makhmalbaf utiliza para associá-lo às percepções críticas de um evento particularizado; *A Maçã*, aos poucos, marca o território social de seu objetivo: o registro de uma prisão; e a falta de consciência de assim considerá-la da parte dos responsáveis por essa prisão.

### **De Ordem Íntima**

A situação dramática de *A Maçã* acontece, inicialmente, a partir do registro de uma encenação simbólica e por uma informação escrita. Primeiro se vê um vaso com uma planta, sem flores nem frutos, e a mão de alguém a tentar regá-lo; esta mão, com dificuldade, consegue pôr um pouco de água na planta, porém muito do líquido é desperdiçado. O plano é próximo, em conjunto, com um corpo fora de campo, onde apenas se vê o braço e a mão que segura uma xícara com água.

O plano posterior à primeira imagem são duas pessoas de costas, um homem e uma mulher (toda coberta pelo chador), a entoar uma oração que se pode ouvir parcialmente: “...onde está você? Você pode vir e me segurar?”

A primeira imagem retorna (a mão que não consegue regar) e o plano corta para o homem na rua a vender pão. Após toda essa abertura de ordem simbólica, a imagem de um papel com a seguinte informação é mostrada, enquanto mãos assinam o papel e uma maçã é posta sobre ele; são os créditos iniciais do filme que informam:

*“Para o diretor do Departamento de Bem-Estar, nós o informamos por meio desta, que em Valiasr, Teerã, na estrada para Saveh, décima avenida de Sajadi, vive – ou sobrevive – uma família composta de um homem, uma mulher cega e duas meninas de doze anos. As duas meninas nunca estiveram fora de casa, até mesmo a porta de lá fica fechada. Elas não podem falar, não tomam banho há anos e todos os*

*vizinhos estão se queixando da situação, mas ninguém intervém. Assim, nós, com o abaixo-assinado, lhe pedimos que entre com ação urgente.”*

A primeira exposição teórica que se faz aqui sobre o filme de Samira Makhmalbaf tem, a partir do modelo do cárcere privado, questões referentes ao ambiente doméstico significado pelas seguintes conjunções: um espaço de ordem íntima, o micropoder dentro desse espaço, e a relação que esse espaço privado tem com o espaço público e urbano.

Sabe-se que o século XIX se desenvolveu no fortalecimento de um senso de privacidade, as esferas de poder e as organizações financeiras e familiares tornaram-se mais privadas que públicas. Da porta para dentro se instauraram as manifestações sócio-políticas, isso não excluiu o vínculo de tais espaços com as formas de governo, suas características e os meios de produção de uma determinada região ou nação; contudo, a potencialização do espaço íntimo (e subjetividades) reconfigurou o espaço urbano do século XIX em diante.

Os historiadores e sociólogos urbanos tendem a centralizar sua atenção na economia das cidades, sua estrutura social e sua organização política, contudo uma última geração começou a se interessar cada vez mais pelo que foi denominado <<a cidade como artefato>> e pela história do espaço urbano. <<O declínio do homem público>> e seu oposto complemento – o crescente valor atribuído à vida privada – são estudados pelo sociólogo norte-americano Richard Sennet em termos espaciais. (BURKE, 2000, p.147, grifo do autor, tradução minha)

Em *A Maçã*, na demonstração de um espaço privado – em que um pai de família, junto a sua esposa (que é cega, e sai de casa muito pouco), prendem suas filhas por mais de uma década com as desculpas de que elas precisam ser protegidas da sociedade e por causa da deficiência visual da mãe, que não tem como cuidar delas – ocorre o conflito entre a decisão dos pais (dentro de suas crenças e do núcleo familiar) com a vizinhança: que percebe a prisão, denuncia, o fato vira um evento midiático, influencia a opinião pública e, após a comoção da imprensa e dos vizinhos, esta família passa a ser vigiada pela assistência social. Ou seja, um espaço de confinamento que opera entre o individual e o público, em que se percebe tal encadeamento e por ele uma

estrutura sociocultural que é trabalhada no filme por um procedimento simbólico (o início do filme, já descrito); preocupado em explorar imagetivamente a prisão dessas crianças.

A criação de uma geografia pública, em outras palavras, tem muito a ver com a imaginação enquanto um fenômeno social: quando um bebê é capaz de distinguir o eu do não-eu, deu um primeiro e definitivo passo para o enriquecimento de seus poderes de fabricação de símbolos; nem todo símbolo precisa ser necessariamente projeção das necessidades do bebê sobre o mundo. A criação de um senso de espaço público é o paralelo social adulto desta distinção psicológica que ocorre na infância com resultados paralelos: a capacidade de uma sociedade produzir símbolos torna-se tanto mais rica uma vez que a imaginação do que seja real, portanto verossímil, não se prende a uma verificação daquilo que é rotineiramente sentido pelo eu. Visto que uma sociedade urbana dotada de uma geografia pública tem também certos poderes de imaginação, a degeneração do público e a ascensão do íntimo têm um profundo efeito sobre as modalidades de imaginação que predominam nessa sociedade. (SENNET, 1988, p.60)

Tal ideia de simbolismo social é bastante comum no cinema persa, muito provavelmente, também, por ser uma cultura ligada à poesia. Carl Jung explica que um sinal e um símbolo se correlacionam mas possuem diferenças; a cruz, por exemplo, carrega significações de grande peso no mundo social, é possível definir um espaço que a contenha como um lugar de austeridade e ascese; ou marcar ali algo relativo ao sagrado, ao respeito, ao silêncio, à hierarquia e até mudar o sentido de qualquer espaço e a emoção que o mesmo causa em quem ali estiver, simplesmente por ali existir uma cruz. Agora, ao se ver três fotografias de rostos humanos, e numa delas houver uma pequena cruz desenhada, tal desenho apenas sinaliza a morte do sujeito fotografado, portanto um sinal. (Cf.: JUNG [s.d])

Se tal definição for concatenada ao espaço urbano no sentido de que ele é enriquecido pelos símbolos e pela imaginação, e dessa forma acaba por ser mais íntimo do que público, é possível pensar em *A Maçã* como um filme que na utilização do símbolo (a maçã, a mão que não consegue regar a planta) reflete e politiza uma ordem espacial privada, e critica tal ordem ao percebê-la como a reprodução de algo maior: o fundamentalismo religioso.

Por esse ponto de vista, então, chega-se a noção de reprodução e/ou substituição dos poderes por micropoderes, outra ideia a se considerar.

Mas quando penso na mecânica do poder, penso em sua forma capilar de existir, no ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana. (FOUCAULT, 1979, p.74)

Na hipótese de um micropoder numa sociedade islâmica, o desenvolvimento teórico cria uma imprecisão passível de esclarecimento. Hipótese e imprecisão porque o micropoder está mais associado à estruturas sociais ocidentais, onde o estado e sua relação com a burguesia, no aparecimento de uma vigilância realocada ao invés das punições, cria microcosmos de poderes e sujeições de um em relação ao outro (da parte dos sujeitos) em núcleos encerrados, em que a figura do soberano não é mais física, contudo seu ideal ainda é presente num rizoma<sup>1</sup> confuso e particular.

Já em sociedades e espaços urbanos em que a soberania é outra que não um estado democrático, como um regime fundamentalista de natureza teocrática, mesmo a ser uma república, talvez a soberania seja ainda uma forma de grande poder a invadir o pensamento dos indivíduos. Entretanto, mesmo esse grande poder (no caso do Irã: os imãs com suas regras, códigos e forte influência), quando reproduzido num núcleo familiar (como representado em *A Maçã*) se encontra, talvez, no mesmo rizoma de um micropoder definido aos estados do ocidente, que difere na prática de ação, mas é próximo de qualquer outra prática de sujeição e/ou controle.

Na dialética entre espaços urbanos, simbolismo e micropoder construída a partir do filme *A Maçã*, se presume que a representação de uma prisão não reside apenas no específico cinematográfico e seu espaço fílmico, ou seja, uma prisão que simplesmente existe pela encenação; mas o que tal representação pode trazer às interpretações da sociedade, que é aqui a intenção desenvolvida.

---

<sup>1</sup> Rizoma no sentido de labirinto de pensamentos e ideias, tal como uma raiz com múltiplos acessos que levam a diferentes caminhos; um labirinto sem início ou fim, e sem o fio condutor de Ariadne (que desenha uma saída, a mostrar o centro e a periferia), portanto obscuro, subterrâneo num sentido conotativo, conforme as ideias dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Felix Guattari. Cf.: NOTA TERAPIA. O que é um rizoma? O conceito de Deleuze e Guattari explicado em um breve vídeo. Disponível em <<http://notaterapia.com.br/2016/04/14/>>. Acesso em: 14 de agosto 2017.

## Filmar A Prisão

Após o início do filme (que são os planos com o vaso de planta e os créditos iniciais com o papel de um abaixo-assinado sendo feito), *A Maçã* documenta – com câmera na mão e uma fotografia crua e suja (que lembra as primeiras câmeras digitais da década de 1990, como a *MiniDv*, por exemplo) – a intervenção da assistência social que leva os pais das meninas para deporem no *Departamento do Bem-Estar*.

É nesse pedaço documental do filme que se explicam as questões do porquê da prisão das meninas. Através dos depoimentos do pai, confuso e com raiva, a justificativa de que as gêmeas, por terem uma mãe cega e por serem mulheres, é então informada ao espectador como explicação ao cárcere. O documentário também mostra as meninas na assistência social, quando chega a mãe cega para buscá-las, e com o toque percebe que elas estão sem o véu, fica bastante nervosa, xinga suas filhas e incisivamente pede que as meninas sejam cobertas. Além disso, o bloco-documentário do filme também incorpora a reportagem televisiva que filmou o resgate das meninas, com entrevistas de vizinhos e a comoção causada pelo fato.

Pela abertura simbólica dos créditos iniciais e pelo documentário que registra o crime, então, se é transportado para o terreno da prisão. Terreno este desenhado quando, logo depois do depoimento, um *plongée* (agora com certa sofisticação de fotografia e iluminação) mostra a varanda da casa com o pai, a mãe e as meninas que chegam ali, e o pai a trancar as grandes portas de ferro. É por esse *plongée* (ou seja, uma câmera alta, que filma de cima para baixo), que *A Maçã*, na dimensão espacial do confinamento pela escolha de enquadramento, se autoriza à ficção.

A ficcionalização desse cárcere privado, acontece, portanto, após o julgamento dos pais. Quando o filme mostra a prisão das meninas, esta prisão já deixou parcialmente de existir, pois agora os pais precisam responder às visitas da assistente social e criar suas filhas com dignidade e liberdade. O que *A Maçã* apresenta, portanto, é uma encenação do cárcere anterior, a usar o pai e as gêmeas como atores.

**Folha:** Você não usou atores. As pessoas interpretam elas mesmas. Como foi esse trabalho?

**Samira:** Rodei tudo em tempo real, logo após o pai ter sido denunciado. Fui à casa da família e contei sobre o filme. Eu sabia quais seriam suas reações, mas não ditei os diálogos. Para

conseguir que as garotas "atuassem", tive que usar dois caminhos: instigá-las a participar e me imitar, já que as duas são retardadas [sic] e não falam. (FOLHA DE SÃO PAULO ILUSTRADA, 2017)

Nessa encenação, a cineasta mostra tanto a deficiência intelectual das meninas causadas pelo crime dos pais, quanto a situação social dessa família: de uma classe menos favorecida, onde nem geladeira há em casa (o pai busca gelo todos os dias) e também uma família que não teve acesso à educação. Por esse contexto social, o filme, desde seu início, ataca o fundamentalismo religioso e a cegueira que ele pode causar nos sujeitos, onde o afetado é sempre alguém que não pode se defender, a exemplo das crianças.

Entretanto, em *A Maçã*, não existe melodrama, nem se busca um discurso emocional em relação às vítimas; o que existe na narrativa são simbolismos imagéticos e uma observação documental que, ao projetar um microcosmos, ideologicamente se afasta de certos preceitos e costumes ditados por um regime teocrático, critica a pobreza e a ignorância de seu país e, por lógica, quer dar voz às mulheres; voz que aparece na figura da vizinha e da assistente social, por exemplo.

A vizinha, ao discutir com o pai das meninas, que a acusa de tê-lo caluniado à imprensa, responde a ele que suas filhas não iam à escola, sequer tomavam banho, e que nem falar elas conseguem. Também ela se oferece para cuidar das crianças enquanto ele (o pai) vende pão na rua, e oferece dinheiro caso ele aceite os cuidados; o homem não aceita nenhuma das coisas. A sequência é filmada em planos-próximos, com a câmera a construir seu eixo de plano-contra-plano através da porta da casa, como se ali fosse o limite do confinamento.

Já a assistente social é colocada no filme de forma mais enérgica, como se ela fosse a ponte para a quebra do cárcere.

*The Apple*, de Samira Makhmalbaf, que ganhou sete prêmios em festivais internacionais, narra a história verídica de duas gêmeas que viviam sem contato com a realidade exterior. Um casal as mantinha trancadas desde o nascimento. *The Apple* começa com os vizinhos relatando o caso para uma assistente social que as liberta para brincar na rua, mas não sem antes trancar o pai. O filme mostra a impressão das garotas em seu primeiro contato com o mundo exterior, simbolizando o início

de um movimento de maior liberdade para as mulheres. (MELEIRO, 2006, p.90, grifo da autora)

A visita da assistente social à casa – que destranca as gêmeas e diz a elas para irem brincar na rua, como qualquer outra criança da idade delas, e tranca o pai das meninas dentro de casa, a perguntar-lhe como se sente sem poder sair –; intensifica o absurdo da situação por uma didática e simples mise-en-scène. As meninas voltam minutos depois, fato que deixa a assistente ainda mais nervosa quando grita ao pai delas: “*Elas já estão tão acostumadas à prisão, que quando saem, voltam em seguida!*”

Também a assistente traz um espelho de presente para as irmãs, e, quando pergunta o que elas querem da próxima vez, elas respondem que querem maçãs. Novamente, a presença de símbolos femininos no discurso interno do filme. Num outro momento, a assistente social tenta entender um pouco melhor as razões do pai, e este lhe apresenta *O Conselho Aos Pais*, que informa que as meninas são como flores e devem ser protegidas do sol, pois o sol as enfraquece. A assistente lhe pergunta de qual escola veio a cartilha que apresenta o fundamento, e o homem responde que veio da casa de um amigo onde ele estudou quando criança (por quatro invernos), que era o método antigo de estudo pois não haviam muitas escolas. O caderno segurado pelo pai é velho e empoeirado, ao mostrá-lo, uma entoação religiosa extra-diegética aparece e corta para um plano das irmãs a brincar na rua com um menino, ainda com a reza na banda sonora.

É nessa parte, onde se filma as meninas em espaços externos (uma rua próxima da casa) que o discurso de liberdade às mulheres islâmicas será reiterado pelo símbolo. As meninas passam embaixo de uma janela, ali um menino segura um barbante com uma maçã amarrada, e as desafia a pegarem essa maçã. Uma delas, que carrega um pente e um espelho (presente da assistente social), deixa os objetos no chão para tentar pegar a maçã. Nessa brincadeira entre crianças, a câmera filma o espelho com a imagem da maçã refletida, segurada pelo barbante. No reflexo do espelho se vê ora a mão da menina, ora a maçã, mas nunca as duas imagens no mesmo reflexo.

As sequências que chocam com a figura paterna e uma sociedade masculina são intercaladas com a solidão das meninas dentro de casa, uma solidão vista de maneira contemplativa, com os “silêncios” do som ambiente e pequenas ações cotidianas: brincadeiras, serviços domésticos como lavar e estender roupas, varrer a casa, e momentos em que elas, nas grades da janela, olham para a janela da vizinha, vedada

por um lençol branco onde se ouve o choro de um bebê dentro da casa. São em tais sequências contemplativas, que, num dado momento do filme, uma das meninas tenta regar a planta fora de casa, mas não consegue porque seu braço não alcança e o ombro é impedido pela grade. Assim, o quadro simbólico que é a primeira imagem de *A Maçã* é contextualizado à narrativa, deixa de ser uma metáfora pictórica e passa à realidade interna do filme, com o símbolo a ganhar um corpo.

### **Filmar A Liberdade**

*A Maçã* se divide em dois momentos de captação dos espaços, o primeiro, já descrito, se concentra na casa da família e nas demonstrações referentes aos métodos de criação do pai em relação as filhas; e no conflito sofrido por ele quando contestado por mulheres: a vizinha e a assistente social.

O segundo momento, a última parte do filme, é uma tentativa imagética sobre a liberdade quando as meninas passam a ser filmadas em externas. Após a brincadeira com o menino e a maçã presa ao barbante; as irmãs, pelas ruas, compõem encenações que sugerem uma mudança. A rua, para essas meninas, representa então uma entrada, ou realocação, na sociedade. Ou seja, a oposição conceitual (prisão e liberdade) é, no filme, uma exposição espacial (locação interna e externa); oposição que não se afasta da forma artesanal pela qual a cineasta concebe sua narrativa; forma comum no cinema persa que, por restrições orçamentárias e pela presença religiosa no corpo social, faz da simplicidade uma forma de ação ética.

O artesão singulariza-se pela importância igual que as considerações de forma e de economia adquirem em suas decisões e em sua reflexão e até pelo fato de que elas se tornam inseparavelmente vinculadas: uma decisão formal é automaticamente avaliada também em termos de custo, e o tipo de produção é decidido também em razão do assunto e do gênero. Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (...) frequentemente lembraram: cada obra pede um tratamento técnico específico, portanto um orçamento mais ou menos imutável. (...) Ademais, nesses cineastas, a atenção dada à economia e à técnica acompanha opções rigorosamente clássicas, opostas a qualquer adição inútil e a qualquer tratamento da imagem e do som que se afaste da reprodução mais direta e mais simples. (AUMONT, 2004, p.161)

Portanto, é possível interpretar *A Maçã* como um tratamento técnico-espacial simbólico através da performance metafórica presente na mise-en-scène e na oposição: espaço da casa-prisão e o espaço social da rua; que é também uma oposição entre fundamentalismo masculino e religioso com as mulheres islâmicas.

Na rua as irmãs brincam com outras crianças, meninos e meninas, compram sorvete com o dinheiro dado por uma vizinha, vão ao mercado buscar maçãs, mas não têm dinheiro para comprá-las e são expulsas do lugar pelo vendedor, pulam amarelinha e brincam nos trilhos do trem. Estas ações são paralelas ao pai dentro de casa, que serra as grades da porta a mando da assistente social, que lhe diz que se assim não o fizer as crianças lhe serão tomadas.

*A Maçã* termina com a seguinte sequência: as irmãs e suas amigas voltam da rua, ao chegarem em casa encontram a assistente social do lado de fora e o pai trancado. A mulher diz ao pai das meninas que até que suas filhas não consigam abrir e fechar a porta por conta própria, ele ficará ali dentro, preso. O espelho está pendurado no trinco da grade. As irmãs tentam abrir a porta, e quando finalmente conseguem, tiram o pai dali de dentro. O pai então sai à rua com suas filhas, e avisa a sua esposa que levará as meninas para passear, e que a porta está aberta. Todos saem dali para a rua da frente, o pai e as crianças seguem por um lado, e a assistente social, pelo lado oposto.

Na casa, com as grades abertas, a mãe entra em quadro, sua voz num sussurro clama o retorno das filhas e do marido. Encontra a porta, a tatear pelas grades; seu rosto, coberto pelo chador, é refletido no espelho pendurado à porta. Finalmente ela consegue sair à rua, dá alguns passos, claudica pela calçada e encontra a maçã pendurada ao barbante, com o menino em cima da janela a controlar a trajetória da maçã. O sussurro da mulher ao mesmo tempo sugere a voz dessa personagem toda coberta pelo chador (em que nem seus olhos estão a mostra, tampouco sua boca), e também é uma voz colocada ali, em cima da imagem, para efeitos poéticos. A mulher tenta espantar a maçã que lhe incomoda, como se um inseto voasse ao seu redor, ao passo que diz “*deixe meu chador em paz.*”

Quando ela consegue pegar a maçã no barbante, a imagem congela e o filme acaba. Apesar do didatismo presente em *A Maçã*, não há o empobrecimento do discurso e da forma por causa dessa simplicidade; a reintegração social das gêmeas está para o filme numa esfera iminente de intervenção pelo cinema. No tratamento das prisões, ou

melhor, no seu ponto de vista, se estabelece a imagem em defesa de uma mudança, visto que os sujeitos mais afetados são sempre aqueles que, em teoria, não possuem nenhum poder de ação e não conseguem sair de uma exclusão. E é por esse ponto de vista, em defesa de uma mudança, que se pode aproximar o cinema persa de uma intertextualidade social, não apenas fílmica.

### **Considerações Finais: Um Ponto De Vista Social**

O cinema persa é tradicionalmente visto nas análises fílmicas ocidentais como um desdobramento, e uma evolução, da escola italiana do neorrealismo; também é rotulado como um cinema de características humanistas.

Por exemplo, o automóvel em Abbas Kiarostami é sempre mencionado numa comparação com *Viagem À Itália* (*Viaggio In Italia*, Roberto Rossellini, 1954), onde os personagens interpretados por Ingrid Bergman e George Sanders resolvem as tensões do casamento dentro do carro que passeia por Nápoles, “Rossellini constrói um personagem e psicologiza a temática, enquanto Kiarostami sugere um universo filosófico, usando o personagem como instrumento.” (BERNARDET, 2004, p.85). Da mesma forma que o hibridismo entre documentário e ficção (presente em *A Maçã*) é considerado quase como um exclusivo neorrealista, apropriado por outros cinemas como se estes apenas reproduzissem a técnica tal como os realizadores italianos do pós-guerra.

Roberto Rossellini é a nova realidade intelectual e estética da Itália, no após-guerra. Comunica-se através do Cinema, técnica saturada pelo mundo que morreu na guerra. Sem câmera, sem filme, sem laboratório, sem técnica, sem atores, sem produção... sem nada... apenas com ideias... Rossellini diria que “as ideias geram imagens” “...o desejo das ideias materializa...”. (ROCHA, 2006, p.207-208)

O lugar comum de aproximação de dois cinemas que diferem no tempo histórico e na cultura não é todo descartável; visto que o neorrealismo italiano obteve uma nova dimensão estética para o realismo, tornando-o sócio-político e ideológico de uma forma distinta da experiência cinematográfica soviética, que até então era o cinema político mais conhecido.

É possível aproximar a escola italiana do cinema iraniano em sua utilização de não-atores, na temática concentrada numa condição social, no plano fílmico a funcionar (ou sugerir) a observação de uma realidade, numa decupagem subjugada pela escolha de locações reais e pela predileção à improvisação na mise-en-scène e na atuação e, por fim, pelo baixo custo das produções devido à restrição ocasionada pela segunda guerra mundial.

Entretanto, o cinema persa, apesar dos encontros formais com os italianos do pós-guerra, ao mesmo tempo se afasta dessa cinematografia. Um afastamento auferido pelas qualidades pictóricas, plásticas e poéticas presentes no cinema do Irã, com narrativas próximas de metáforas e metonímias a partir de objetos cenográficos (uma maçã, um jarro, um caderno, por exemplo); aspecto muito distante do neorrealismo e seu fotojornalismo estilístico e ideológico. É possível a avaliação do cinema iraniano por outros caminhos (mesmo a considerar aproximações), a exemplo de uma filosofia e sociologia que têm no espaço social e no contexto da prisão os objetos de análise.

A sociologia deve incluir uma sociologia da percepção do mundo social, isto é, uma sociologia da construção das visões de mundo, que também contribuem para a construção desse mundo. Porém, dado que nós construímos o espaço social, sabemos que esses pontos de vista são, como a própria palavra diz, visões tomadas a partir de um ponto, isto é, a partir de uma determinada posição no espaço social. E sabemos também que haverá pontos de vista diferentes, e mesmo antagônicos, já que os pontos de vista dependem do ponto a partir do qual são tomados, já que a visão que cada agente tem do espaço depende de sua posição nesse espaço. (BOURDIEU, 2004, p.157)

A intertextualidade que o cinema possui com outras artes também deve ser considerada uma intertextualidade com outras ciências que não a análise fílmica. A projeção do espaço-tempo e a busca por um específico cinematográfico podem encontrar um aprofundamento também por estudos sociais: que são percepções.

É certo que as interpretações de uma sociedade não são um distintivo a buscar um pensamento definitivo, ou pelo menos assim não devem ser. A multiplicidade na leitura do cinema, e sua interseção e intervenção na sociedade, torna crível conceituar *A Maçã* como um ponto de vista no registro de uma prisão, transformando-a num espaço de ação social.

A representação dessas prisões e confinamentos contribui para a definição de um espaço social; tal definição percorreu o texto pela sociologia, história e teoria fílmica. Tentou-se espécie de progressão dialética conforme o desenvolvimento do tema; a exemplo dos estudos sobre o espaço que se iniciam a partir das infraestruturas sociais e que evoluem para uma noção de privacidade; com os conceitos de prisão, poder e religião correlacionados nessa progressão, junto a esclarecimentos da ordem do campo estético: linguagem, representação e símbolo; que são também conceitos socioculturais.

Além disso, as manifestações artísticas, ao revelarem diferentes culturas e formas de pensamento, transformam-se em espaços (simbólicos) de empatia; ou seja, uma produção de conhecimento que retira, mesmo em tentativa, preconceitos direcionados a outras culturas e identidades. Em suma, a estrutura do texto aqui idealizado seguiu por esses caminhos, e o espaço do cárcere privado (sua ideia) foi utilizado como matéria de análise.

Por fim, ao considerar *A Maçã* como o registro de uma prisão (espaço físico representado) e tal prisão, assim, um ponto de vista a partir de um espaço; se pensa também na elaboração da prisão feita pela cineasta em cima da particularização do responsável pelo cárcere privado e de suas prisioneiras: as irmãs gêmeas. No projeto de com isso se fazer um filme, Samira Makhmalbaf, então com dezessete anos, filmou a prisão por um delicado ponto de vista, perigoso para qualquer artista do Oriente Médio: aproximar um crime à religião.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Editora Papirus, 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **Coisas Ditas**. Tradução: Cássia R. da Silveira e Denise M. Pegorim. 1ª. Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.
- BURKE, Peter. **Formas de Historia Cultural**. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- FOLHA DE SÃO PAULO ILUSTRADA**. Entrevista com Samira Makhmalbaf. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq15079803.htm>> Acesso em: 3 de junho 2017.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1979.
- JUNG, Carl G. **O Homem e Seus Símbolos**. 5ª. Edição. Tradução: Maria Lucia Pinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, [s.d].
- MELEIRO, Alessandra. **O Novo Cinema Iraniano: Arte e Intervenção Social**. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.
- PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Tradução: Denise Bottmann. 4ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- ROCHA, Glauber. **O Século do Cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade**. Tradução: Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.