

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (DOUTORADO)

ANA LÚCIA DACOME BUENO

**DOBRAS DO HIBRIDISMO DIASPÓRICO EM SIMBIOSES ESPACIAIS:**  
PRÁTICAS DISCURSIVAS AUTORAIS INTERSECCIONADAS EM *WOMEN*  
*WITHOUT MEN*, DE SHIRIN NESHAT

MARINGÁ  
2024

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (DOUTORADO)

ANA LÚCIA DACOME BUENO

**DOBRAS DO HIBRIDISMO DIASPÓRICO EM SIMBIOSES ESPACIAIS:**  
PRÁTICAS DISCURSIVAS AUTORAIS INTERSECCIONADAS EM *WOMEN*  
*WITHOUT MEN*, DE SHIRIN NESHAT

Tese apresentada à Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Estudos Linguísticos, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Roselene de Fátima Coito

MARINGÁ

2024

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

B928d

Bueno, Ana Lúcia Dacome

Dobras do hibridismo diaspórico em simbioses espaciais : práticas discursivas autorais interseccionadas em *Women without men, de Shirin Neshat / Ana Lúcia Dacome Bueno*. -- Maringá, PR, 2024.

147 f. : il. color., figs.

Orientadora: Profa. Dra. Roselene de Fátima Coito.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

1. Análise do Discurso. 2. Autoria diaspórica. 3. *Shirin Neshat, 1957- - Análise*. 4. Imagens - Cinema irano-estadunidense. 5. Re-existência - Mulheres iranianas. I. Coito, Roselene de Fátima, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. 401.41

ANA LÚCIA DACOME BUENO

**DOBRAS DO HIBRIDISMO DIASPÓRICO EM SIMBIOSES ESPACIAIS:  
PRÁTICAS DISCURSIVAS AUTORAIS INTERSECCIONADAS EM *WOMEN  
WITHOUT MEN*, DE SHIRIN NESHAT**

Tese apresentada à Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Estudos Linguísticos, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Letras.

Aprovada em: 03 de abril de 2024.

**BANCA EXAMINADORA**

Documento assinado digitalmente  
 **ROSELENE DE FATIMA COITO**  
Data: 05/04/2024 10:04:47-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Roselene de Fátima Coito  
Presidente da Banca (UEM/PLE)

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alba Krishna Topan Feldman<br/>Membro Titular (UEM/PLE)</p> <p>Documento assinado digitalmente<br/> <b>ALBA KRISHNA TOPAN FELDMAN</b><br/>Data: 12/04/2024 15:27:42-0300<br/>Verifique em <a href="https://validar.iti.gov.br">https://validar.iti.gov.br</a></p>         | <p>Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Geniane Diamante Ferreira Ferreira<br/>Membro Titular (UEM/PLE)</p> <p>Documento assinado digitalmente<br/> <b>GENIANE DIAMANTE FERREIRA FERREIRA</b><br/>Data: 16/04/2024 10:53:05-0300<br/>Verifique em <a href="https://validar.iti.gov.br">https://validar.iti.gov.br</a></p> |
| <p>Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosemeri Passos Baltazar Machado<br/>Membro Externo (UEL)</p> <p>Documento assinado digitalmente<br/> <b>ROSEMERI PASSOS BALTAZAR MACHADO</b><br/>Data: 16/04/2024 13:37:53-0300<br/>Verifique em <a href="https://validar.iti.gov.br">https://validar.iti.gov.br</a></p> | <p>Prof. Dr. Guilherme Figueira Borges<br/>Membro Externo (UEG- Catalão - GO)</p> <p>Documento assinado digitalmente<br/> <b>GUILHERME FIGUEIRA BORGES</b><br/>Data: 05/04/2024 11:45:46-0300<br/>Verifique em <a href="https://validar.iti.gov.br">https://validar.iti.gov.br</a></p>                                 |

Por tudo que ainda não sabemos que podemos ser.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Sônia e Bil, pelo cuidado amoroso, pelo suporte indispensável à minha formação e pelo constante incentivo ao desenvolvimento das minhas potencialidades.

Aos meus irmãos, João Bruno e Geovanni, pela torcida incansável e pelo afeto genuíno, que também estendo com carinho às suas famílias.

À minha própria família, Eduardo e Neruda, por enfrentarem comigo todas as tempestades e pela companhia de tantas alegrias, dos sonhos e da vida.

Às professoras Alba Krishna Topan Feldman, Rosemeri Passos Baltazar Machado, Geniane Diamante Ferreira Ferreira e ao professor Guilherme Figueira Borges por aceitarem o convite para avaliarem este trabalho e contribuírem fundamental e gentilmente para o meu aperfeiçoamento.

À minha orientadora Roselene de Fátima Coito por tantos e diversos ensinamentos, pela confiança, paciência e respeito por minhas ideias e processos durante todo o meu percurso na pós-graduação.

Às professoras Leila Maria Meri, Eliane Sebeika Rapchan, Patrícia dos Santos Lessa e ao professor Walter Lúcio Praxedes, Alba e Rose, profissionais especialmente importantes na minha constituição acadêmica, por iluminarem meu caminho e me impulsionarem como mulher sensível e pensante. O trabalho e o suporte de vocês me marcaram para sempre.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) por possibilitar meu acesso ao ensino público, gratuito e de qualidade no mestrado e no doutorado junto ao Centro de Ciência Humanas, Letras e Artes (CCH) e à toda Universidade Estadual de Maringá (UEM) – pessoas, serviços e espaços.

Finalmente, à CAPES por proporcionar os 18 meses de bolsa de doutorado, fundamentais para minha dedicação exclusiva a esta pesquisa.

## RESUMO

Esta tese de doutorado expande as discussões da minha pesquisa de mestrado (BUENO, 2017), centradas na utilização do véu islâmico no cinema como forma de resistência artística. Em ambos os casos, aproximo o pensamento foucaultiano e os estudos anticoloniais para investigar a produção de sentidos sobre as mulheres nas e pelas imagens do cinema irano-estadunidense. Desta vez, trato da diáspora de mulheres iranianas como objeto do discurso fílmico em *Women Without Men* (2009), de Shirin Neshat, cujo trabalho imagético multiplica o (des)velamento feminino em espaços simbólicos do êxodo biográfico e ficcional de diferentes mulheres. Uma vez que a narrativa dialoga com acontecimentos históricos similares que marcam o deslocamento e a (re)territorialização das mulheres iranianas para/no Ocidente, analiso relações véus-mulheres-espacos do filme para explorar a constituição da autoria diaspórica em uma simbiose espacial. Para tanto, formulo um certo olhar genealógico a partir de Foucault (1997, 1999, 2000, 2013a etc.) como recurso teórico e metodológico de problematização da autoria destacando a relevância biográfica e artística de Neshat como uma forma de resistência discursiva anticolonial, considerando os “espaços da diáspora” (BRAH, 2011) dados pela sua autobiografia, sua localização e função. A partir desses espaços, trato das condições de “produção” e “emergência” (FOUCAULT, 1997, 2013a) das imagens do véu nas suas obras pregressas e no cartaz do filme. Finalmente, discuto os usos do véu na constituição das quatro personagens diaspóricas do filme em sua multiplicidade. Demonstro como os sentidos produzidos nesse funcionamento embricam o utópico, o atópico e o heterotópico (FOUCAULT 2001, 2006, 2013b), pois que certa simbiose de sujeitos e espaços, por seus hibridismos intrínsecos e singulares, coloca relações discursivo-espaciais ímpares. Também defendo que há, nesse funcionamento, uma *re-existência* dos sujeitos diaspóricos (autoral e ficcionais) que se realizam como multilocalizados. Com tal investigação, ofereço minha perspectiva como modos de ver existências subversivas a sistemas dominantes de pensamento que imobilizam sentidos e sujeitos.

**Palavras-chave:** Análise do Discurso. Imagens. Shirin Neshat. Autoria diaspórica. Mulheres iranianas. Cinema irano-estadunidense. *Re-existência*.

## ABSTRACT

This doctoral thesis expands upon my master's research discussions (BUENO, 2017), which explored the use of the Islamic veil in cinema as a form of artistic resistance. Drawing upon Foucauldian thought and anti-colonial studies in both instances, I delve into the construction of meanings concerning women within the realm of Iranian-United Statesian cinema. This time, my focus is on the diaspora of Iranian women as depicted in *Women Without Men* (2009), by Shirin Neshat, whose imagery unfolds symbolic spaces of women's exodus through (un)veiling. As the narrative engages with historical events that shape the displacement and (re)territorialization of Iranian women to the West, I analyze veil-women-space relationships in the film to explore the constitution of diasporic authorship amid spatial symbiosis. Employing a genealogical approach rooted in Foucault's theories (1997, 1999, 2000, 2013a, etc.), I interrogate the authorship of the colonized subject, highlighting Neshat's biographical and artistic relevance as a form of anti-colonial discursive resistance considering the "spaces of diaspora" (BRAH, 2011) given by her autobiography, its location and function. I examine the conditions of "production" and "emergence" (FOUCAULT, 1997, 2013a) of veiling imagery in Neshat's previous works and the movie poster. Additionally, I discuss how the veil is employed to construct the four diasporic characters, revealing the multiplicity of Iranian women in the diaspora. I argue that the meanings engendered in this process intertwine utopic, atopic, and heterotopic spaces (FOUCAULT 2001, 2006, 2013b) in a mutually beneficial or cooperative relationship signifying unique discursive-spatial relationships born out of hybridity. Furthermore, I posit that the *re-existence* of diasporic women authorial and fictional as multilocalized subjects challenges dominant systems of thought. Through this investigation, I offer my perspective as a way of seeing existences that contest the ossification of meanings and subjects.

**Keywords:** Discourse Analysis. Images. Shirin Neshat. Diasporic authorship. Iranian women. Iranian-United Statesian cinema. *Re-existence*.

## LISTA DE IMAGENS

|                  |                                                                          |     |
|------------------|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>IMAGEM 1</b>  | Shirin Neshat em “Women of Allah” .....                                  | 87  |
| <b>IMAGEM 2</b>  | Mulheres iranianas e seus diferentes <i>hijabs</i> .....                 | 92  |
| <b>IMAGEM 3</b>  | O <i>bi-hijab</i> e o chador vistos em contraste nos anos 70 no Irã..... | 93  |
| <b>IMAGEM 4</b>  | Cartaz do filme: Munis em meio ao protesto.....                          | 102 |
| <b>IMAGEM 5</b>  | Quando o véu de Munis é a sua capa.....                                  | 108 |
| <b>IMAGEM 6</b>  | O Véu de Munis ao chão.....                                              | 110 |
| <b>IMAGEM 7</b>  | Faezeh é encontrada na cidade.....                                       | 112 |
| <b>IMAGEM 8</b>  | Munis e Faezeh deixam a cidade em direção ao grande jardim.....          | 113 |
| <b>IMAGEM 9</b>  | Zarin adoecendo no prostíbulo.....                                       | 114 |
| <b>IMAGEM 10</b> | O longo “véu” de Zarin.....                                              | 116 |
| <b>IMAGEM 11</b> | Fakhri chora a morte de Zarin.....                                       | 117 |
| <b>IMAGEM 12</b> | Faezeh segue seu caminho sem o véu .....                                 | 119 |
| <b>IMAGEM 13</b> | Faezeh olha para si mesma.....                                           | 119 |
| <b>IMAGEM 14</b> | Fakhri em seu véu mínimo.....                                            | 121 |
| <b>IMAGEM 15</b> | A queda final de Munis.....                                              | 122 |

## SUMÁRIO

|                                                                                                                                 |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1 INTRODUÇÃO.....</b>                                                                                                        | <b>11</b>  |
| <b>2 GENEALOGIA E RESISTÊNCIA: INSURREIÇÃO DE SABERES PELA AUTORIA</b><br>.....                                                 | <b>22</b>  |
| <b>2.1 Um olhar genealógico foucaultiano para saberes e sujeitos marginalizados</b><br>.....                                    | <b>24</b>  |
| <b>2.2 Genealogias da dominação colonial: saber, poder e resistência.....</b>                                                   | <b>33</b>  |
| 2.2.1 Discurso hegemônico e poder colonial.....                                                                                 | 36         |
| 2.2.2 Hegemonia discursiva e sujeitos orientalizados: multiplicando opressões sobre as mulheres.....                            | 39         |
| <b>2.3 Resistência e transformação do poder colonial: insurreição de saberes marginalizados, voz do sujeito colonizado.....</b> | <b>44</b>  |
| <b>3 DOS LUGARES DA AUTORIA DE <i>WOMEN WITHOUT MEN</i>, DE SHIRIN NESHAT</b><br>.....                                          | <b>56</b>  |
| <b>3.1 A diáspora iraniana de Shirin Neshat: espaços de existência e resistência</b><br>.....                                   | <b>58</b>  |
| 3.1.1 Narrativas (auto)biográficas e (auto)reflexivas de uma artista iraniana diaspórica<br>.....                               | 66         |
| <b>3.2 Estratégias a partir de uma função-autor diaspórica: prenúncios.....</b>                                                 | <b>76</b>  |
| <b>4 ESPACIALIDADES DA DIÁSPORA: <i>RE-VELAR, DES-VELAR</i> E MULTIPLICAR</b><br>.....                                          | <b>81</b>  |
| <b>4.1 Do princípio de comentário.....</b>                                                                                      | <b>83</b>  |
| 4.1.1 Estratégias de comentário e limitações dos modos de ver <i>Women of Allah</i><br>.....                                    | 84         |
| 4.1.2 Atrair o olhar, abalar “modos de ver”.....                                                                                | 97         |
| <b>4.2 Estratégias de resistências na narrativa fílmica: diferentes biografias, múltiplas mulheres.....</b>                     | <b>104</b> |
| 4.2.1 Do véu à visibilidade: dispositivos de desvelamento.....                                                                  | 106        |
| 4.2.2 Desestabilizando sentidos e levantando questões: espaço e <i>re-existência</i> das personagens<br>.....                   | 123        |
| <b>4.3 Das resistências e <i>re-existências</i> de Shirin Neshat retornar a um “novo espaço”.....</b>                           | <b>127</b> |
| 4.3.1 Espaços de resistência como espaços de <i>re-existência</i> da autora: uma simbiose espacial .....                        | 129        |
| <b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                                                                                              | <b>136</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>                                                                                                        | <b>140</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

Essa introdução reúne as motivações teóricas e políticas da presente pesquisa. No primeiro nível, apresento o contexto político-cultural que dá relevância à temática escolhida, a diáspora das mulheres iranianas, bem como explano a pertinência de alguns conceitos usados para a abordagem do objeto e análise do *corpus* — imagens da diáspora das mulheres no filme irano-estadunidense *Women Without Men* (2009) — que conduzem à minha pergunta de pesquisa. No segundo nível, trato do meu envolvimento com o filme estudado e com a problemática anticolonial que me colocou enquanto pesquisadora. Em seguida, sintetizo os capítulos da tese passando por metodologias de análise e principais discussões teóricas.

A ideia de trabalhar com cinema feminista irano-estadunidense pelo viés da Análise do Discurso, campo de estudos a que me filio, surgiu no meu Mestrado em Linguística na Universidade Estadual de Maringá em 2015, quando me deparei com o filme *A Girl Walks Home Alone At Night* (2014), da irano-estadunidense Ana Lily Amirpour. A maneira como o filme abordava o uso do véu islâmico me causou grande estranhamento e a visão que eu tinha das mulheres islâmicas foi sobremaneira questionada.

À época, eu cursava uma disciplina de estudos literários dedicada às teorias pós-coloniais através da qual estava descobrindo o Orientalismo (SAID, 2007) e o chamado Feminismo das Mulheres de Terceiro Mundo (MOHANTY, 1984) e começava a perceber suas primeiras possíveis relações com o pensamento foucaultiano. De um lado, os estudos discursivos de Michel Foucault enquanto ferramenta crítica de análise das relações saber-poder e, de outro, análises de discursos ocidentais perigosamente reducionistas a respeito de um Oriente islâmico e suas mulheres me ajudavam a entender que o filme me impressionou por conta de um imaginário ocidental do qual eu compartilhava. Por conseguinte, a base teórica da minha pesquisa de mestrado se estabeleceu nas conexões entre os estudos linguísticos e literários, a partir da minha experiência com a (des)construção imagética das mulheres islâmicas.

Desde então, as relações discurso-poder-resistência, que já ressoavam para mim enquanto militante e acadêmica feminista, passaram a se desenhar no propósito

investigativo da minha dissertação. Com Foucault (1997, 2013), entendi que o discurso consiste em prática de poder que se imprime, por meio das linguagens, nas mais diversas materialidades e se difunde por todo o tecido social. Uma vez que o discurso tem o poder de moldar sujeito e objeto de que fala, ele se constitui em um objeto de desejo — “aquilo de que queremos nos apoderar” — e a linguagem, em uma arena de disputa. Resistir é encontrar espaços de liberdade nas brechas das redes de poder, da linguagem ao poder.

Para Said (2007) e Mohanty (1984, 2008) as relações entre saber e poder colonial têm grande força de articulação na hegemonia discursiva eurocêntrica acerca das culturas e sujeitos islâmicos, útil para o contínuo exercício de sua dominação. Seus estudos para compreender como o conhecimento foi ou é instrumentalizado para a prática do poder colonial me conduziram para construções discursivas das mulheres islâmicas que funcionavam na ocasião da proibição do uso do véu islâmico na França em 2011.

Relacionei principalmente as regulações de produção do discurso e de produção discursiva da verdade (FOUCAULT, 1997, 2013a) enquanto uma forma de dominação (neo)imperial discursiva e remontei algumas relações saber-poder que se realizavam em imagens sobre uso do véu islâmico sob a legitimidade do fotojornalismo em reportagens francesas ilustradas por mulheres veladas. Após exemplificar tais formas de difusão do poder via imagens do uso do véu, eu as confrontei com imagens das personagens veladas do filme de Amirpour para mostrar como essas se constituíam como um tipo de resistência feminista na linguagem do cinema (BUENO, 2017).

A investigação de tais relações de poder sob o contexto da proibição do uso do véu islâmico me deram condições de conhecer as possibilidades de resistir a elas pela arte (ASHCROFT, 2001; BONNICI, 2009) e encontrar no filme irano-estadunidense, sob regulações de uma tradição cinematográfica ocidental, por meio da imagem, um jogo tático e estratégico de rompimento com estereótipo de inferiorização das mulheres islâmicas no e para o Ocidente e de enfrentamento da hegemonia discursiva orientalista.

Dando continuidade ao meu interesse pela (des)construção da imagem das mulheres islâmicas e pelas visualidades do cinema como arte anticolonial<sup>1</sup>, a presente tese de doutoramento constitui uma extensão daquele trabalho de dissertação. Sigo propondo a análise de imagens do (não)uso do véu islâmico enquanto enunciados do discurso fílmico motivada pelo combate à hegemonia discursiva orientalista/colonial, agora tratando da produção de sentidos sobre as mulheres iranianas em diáspora no filme *Women Without Men* (2009).

Este filme é permeado por fotografias amplas e cenas emblemáticas dos espaços diaspóricos de quatro diferentes mulheres que deixam suas casas em Teerã quase vinte anos antes da Revolução de 1979 no Irã. Sua narrativa está entre a veracidade do contexto da época e o sonho de uma outra realidade para as mulheres que testemunhavam o avanço das forças conservadoras no país. No contar, o jogo imagético no longa-metragem de Shirin Neshat desenvolve um trabalho artístico primoroso com um importante valor de documento histórico.

A diáspora é um fato central do colonialismo, pois levou os europeus a diversas partes do mundo. Em contrapartida, no período pós-colonial, há um movimento de “retorno”, em que os sujeitos colonizados procuram melhores condições de vida ou proteção política no Ocidente colonizador. Contudo, em razão das especificidades de cada diáspora, forçada ou voluntária, suas configurações contemporâneas se complexificam junto à própria noção de colonialismo, e seus efeitos são tão diversos quanto os sujeitos, os locais de destino e as condições de fronteira (FELDMAN, 2009).

O território diaspórico, enquanto um espaço de fricção cultural e política — de contato, interação e atrito entre diferentes sujeitos e práticas — é também um território epistemológico, onde conhecimentos eruditos e populares são produzidos sob os efeitos dessas dinâmicas, como se observa nos estudos diaspóricos, na literatura pós-colonial e nas artes diaspóricas em geral.

---

<sup>1</sup> Chamo de “anticolonial” os esforços intelectuais para pensar, compreender e criticar o poder colonial em sua difusão e continuidade bem como as ações e elaborações, sempre políticas, de intervenção e combate às práticas coloniais, sejam eles orientados pelos pensamentos pós-colonial, decolonial ou outro, que cruzo na soma de forças para a resistência aos poderes coloniais na política e na cultura. Segundo De Sousa Santos (2022), embora os campos pós-colonial e decolonial não compartilhem academicamente de um consenso entre foco de análise, meios, métodos ou estratégias anticoloniais, o colonialismo teve e tem práticas e consequências heterogêneas impossíveis de serem reduzidas a um único campo disciplinar. Desfazendo essa fronteira, além de encontrar importantes intersecções, é possível considerar suas diferenças para ampliar a concepção de colonialismo em seus diferentes espaços de imposição. Para Brah (2011), acionar diferentes campos de saber pode se dar como uma mestiçagem teórica, um recurso investigativo pertinente às dinâmicas contingentes de circulação do poder colonial, dos modos de resistência e dos deslocamento contemporâneos.

Em *Cartografias de la Diáspora* (1996), Brah (2011) empreende um estudo genealógico em que as contingências das localizações dos sujeitos diaspóricos traçam as especificidades de suas diásporas. A socióloga remonta os diferentes modos com que os poderes atravessam tais sujeitos — principalmente relativos às questões de gênero, econômicas e raciais — enquanto interseccionalidades fundamentais nos seus êxodos, entre o “lar” e o assentamento. Seguindo a linha genealógica foucaultiana, tal investigação também se ocupa de uma historiografia pautada em reunir acontecimentos dispersos, que fazem aparecer discursos e biografias marginais, saberes que a história linear, oficial ou hegemônica não contempla (BRAH, 2011, p. 211).

Segundo Brah, genealogias das diásporas fundamentam estratégias e táticas de resistência que consideram a dinâmica e as diferenças, e, portanto, mais coerentes com um projeto de feminismo global que coopere na luta anticolonial. Por razão desses fins, ela conceitua “espaços das diásporas” como agrupamento de “diáspora, fronteira e políticas de localização” enquanto variáveis das diásporas que multiplicam a interseccionalidade das mulheres diaspóricas.

Para Foucault (2000b), a genealogia consiste em um tipo de pesquisa histórica interessada na singularidade dos acontecimentos a partir das irregularidades inerentes às suas contingências. Ao trazer à luz tais aspectos ocultados nas narrativas históricas dominantes, a genealogia opõe-se aos saberes que se pretendem unívocos, às verdades absolutas e à uniformidade histórica. Com uma proposta de resistência clara, a genealogia como um princípio analítico desamarra os saberes históricos dos universalismos e de suas hierarquias sociais e culturais, revelando essas contingências através dos saberes locais, descontínuos/interrompidos, não-legitimados.

Nesta forma historiográfica de cartografar os sujeitos, estes podem ser estudados em sua biografia pelos modos como a história se articula (diferentemente) em seus modos de existência, em seus corpos e em seus deslocamentos, suas experiências elevadas à condição de fonte destes saberes. Assim, a genealogia foucaultiana busca compreender a multiplicidade do passado, não a partir de sua origem, mas como ela se inscreve nos sujeitos (seja em seus corpos, seja em seus modos de existir) e inspirar a luta contra poderes e ordens que limitam as suas formas de existência.

As biografias dos sujeitos diaspóricos enquanto superfícies de emergência do discurso funcionam, portanto, “dentro de um sistema estratégico onde o poder está implicado e pelo qual funciona” (FOUCAULT 2000a, p. 253) que pode ser estudado a partir do seu potencial de resistência à história unívoca e nos sentidos de multiplicidade que aciona sob as condições do dizível e do visível.

Para Foucault (1997, 2000b), o poder do discurso de moldar aquilo de que fala é resultado de relações historicamente construídas entre as palavras e as coisas, fundada na movência dos sentidos.

Assim sendo, a análise do discurso depreendida de procedimentos teórico-metodológicos foucaultianos analisa o discurso sobre um determinado tema ou objeto mostrando o modo como os seus sentidos são atribuídos, seja pelos procedimentos internos de produção dos discursos, seja pelos poderes externos que lhes são impostos por forças sociais, políticas, econômicas e culturais (FOUCAULT, 2013a). Na arena de disputa pelos discursos está implícita a disputa pelos sentidos. Combater o pensamento unitário é também desfazer a rigidez do significado e mostrar a complexidade, a dinâmica e a contingência dos sentidos, desfazendo a nossa ingenuidade diante das linguagens, da naturalização das relações de poder. Tal resistência epistemológica é, portanto, a própria razão da genealogia.

Quanto à diáspora em sua importância de resistência discursiva anticolonial, as biografias e outros saberes produzidos pelos sujeitos diaspóricos desafiam a hierarquia dos saberes hegemônicos quando representam o que eles não contam (seja por omissão, ignorância ou arrogância), inclusive sobre a própria colonização e diáspora, ou mesmo quando as formas de representação produzidas por esses saberes se opõem às construídas pelo poder colonizador. O hibridismo diaspórico possibilita, via linguagem, encontros e diálogos transnacionais.

Como na proposta de Brah para uma resistência feminista interseccional e anticolonial, em que a genealogia empreenda uma investigação para qual as biografias e os saberes diaspóricos importam, é interessante e oportuno analisar o discurso sobre a diáspora sob alguns princípios e conceitos da perspectiva foucaultiana naquilo que eles podem oferecer de produtivo para a problematização dos sentidos dados pela hegemonia (neo)colonial, bem como naquilo que eles inspiram (por seus prós ou contras) os estudos da crítica feminista anticolonial.

No filme de Neshat, os sentidos de diáspora das mulheres iranianas produzidos pela arte de imagens se multiplicam a partir do lugar de onde a história é contada. A princípio, a película é em si um produto cultural oriundo de uma localização diaspórica complexa, considerada a biografia pessoal e a condição de exílio da cineasta. Pela autoria, o filme emerge sob as possibilidades de um espaço diaspórico específico.

A contemporânea diáspora iraniana para o Ocidente é, em geral, motivada pela instauração e continuação do regime autoritário e patriarcal no país e outros conflitos mais pontuais na região do Golfo Pérsico, como a guerra Irã-Iraque. Os sujeitos migrantes se assentam principalmente na América do Norte, Europa Ocidental e Austrália (LAI & BATALOVA, 2021), constituindo um espaço de contato (ou atrito) direto com o Ocidente onde as culturas islâmicas são racializadas e marginalizadas. Nesses espaços físicos, políticos e simbólicos localizados entre seu país de origem e seu país de moradia, as mulheres iranianas são interseccionadas por múltiplas dinâmicas (d)e poder.

Diferentes tensões entre Irã e Ocidente se colocam e tem importantes implicações na imagem das mulheres diaspóricas iranianas. No imaginário ocidental contemporâneo, a racialização do islamismo atribui aos véus muçulmanos um grande impacto visual de diferença Oriente-Occidente, a equiparar distintas mulheres e histórias (BRAH, 2011; BUENO, 2017; EBRAHIMI, 2019); no Irã, o velamento compulsório das mulheres é uma história complexa, e, ao mesmo tempo, uma lei, um símbolo das práticas discriminatórias de gênero e um instrumento de protesto (HATEMI, 2019; SEDGHI, 2007).

A repressão e a censura camuflada (RSF, 2024) continuam a forçar migrações contemporâneas de mulheres iranianas ativistas e propiciar o feminismo iraniano transnacional no ambiente diaspórico (HATEMI, 2019; SAMEH, 2019). Assim, nos territórios diaspóricos surgem movimentos artísticos de mulheres iranianas conectadas com as questões políticas do Irã e da sua racialização no Ocidente (EBRAHIMI, 2019; GRIGOR, 2014) localizando uma certa resistência feminista e anticolonial.

As histórias dessas mulheres e suas obras proveem conhecimento sobre esse contexto, permitindo a contemplação do momento histórico de emergência da sua arte e a afetação por temas e modos de contar no que tangem a culturas e lugares

singulares. Sob tais circunstâncias específicas, *per se*, a potência de resistência discursiva tem na espacialidade um aspecto de importante ressonância.

Em *Women Without Men* (2009), a questão espacial e diaspórica se realiza no filme pela narrativa de êxodos cujas motivações embricam o pessoal e o político. Os diferentes lugares dos quais saem as quatro mulheres, suas viagens e os lugares para onde vão são permeados por referências históricas e culturais, que atribuem certos sentidos à vida das mulheres pela primazia das imagens.

Como materialidade discursiva poética (EBRAHIMI, 2019) e metafórica (BRAH, 2011) das histórias de diásporas que se inscrevem nos sujeitos, o filme se dedica a certas especificidades da categoria "mulheres iranianas" como sujeitos diaspóricos. A construção imagética dessas mulheres está fortemente associada ao uso do chador — o longo véu negro iraniano —, que, além de ser um marcador importante na história moderna no Irã, também é um elemento distintivo das obras de Neshat.

Relações imagem-véus-narrativa conduzem um percurso do meu olhar, espectador e pesquisador, para lugares e espaços da diáspora das mulheres iranianas que constituem a historicidade das quatro personagens principais em suas diversas biografias ficcionais. As cenas são ambientadas em um passado político, histórico e cultural complexo para as mulheres no Irã e para as relações entre Oriente e Ocidente. Os “espaços da diáspora”, representados nos lugares físicos da película, refletem essa complexidade. As motivações, os deslocamentos e a comunidade diaspórica que as personagens formam podem ser analisados a partir do entrecruzamento desses diferentes espaços.

Procurando nessa ficção os modos de produzir (e ampliar) sentidos sobre mulheres iranianas nos espaços físicos e simbólicos da diáspora questiono: De que modo *Women Without Men*, de Shirin Neshat, é produto de uma autoria diaspórica específica e singular quando o hibridismo diaspórico se dá em uma simbiose espacial?

Para responder tal pergunta de pesquisa, empreendo minha análise (uma entre tantas outras possíveis) do modo como o objeto diáspora ganha condições de existência específicas no e pelo discurso fílmico quando as imagens exploram os (não)velamentos das personagens centrais, me valendo da espacialidade como condição exterior e interior de seus dizeres/visualidades.

Adoto a metodologia da arqueogenealogia foucaultiana, com ênfase na análise de imagens do véu como superfícies de emergência do discurso sobre as mulheres

islâmicas/iranianas. A partir da arqueologia, busco entender os mecanismos que regulam a prática discursiva e como ela se valida dentro das construções de verdade de uma época (FOUCAULT, 1997). Nesse processo, observo como a produção de sentidos em torno do véu é moldada pela ordem do discurso, investigando a autoria como uma função discursiva e o comentário como uma estratégia autoral.

Os objetivos da pesquisa, então, se desdobram a partir dessa abordagem: com a genealogia, com seus conceitos de poder difuso, dispositivo e construção discursiva do sujeito e da subjetividade, busco investigar como o discurso filmico/imagético atua como um dispositivo de poder e resistência (FOUCAULT, 2000a). Analiso como os regimes de verdade orientalistas constroem a imagem do sujeito colonizado/diaspórico e como as relações saber-poder-resistência se articulam através do discurso na autoria diaspórica.

Assim, estabeleço imagens da relação véu-diáspora em *Women Without Men* como o *corpus* dessa tese, o qual analiso sob quatro principais aspectos: 1) pelas condições de produção e emergência das imagens do filme; 2) no seu valor para a problematização das dinâmicas de poder na história do presente, enquanto recursos táticos de linguagem; 3) pelo seu papel na constituição dos espaços na narrativa enquanto pelos modos de dizer/mostrar a diáspora das mulheres e 4) nas formas de *re-existência* das mulheres diaspóricas real e ficcionais que apresentam/constituem.

Dedico o primeiro capítulo a estabelecer a genealogia como a amálgama teórico-metodológica que une discurso, poder e resistência dos saberes marginalizados enquanto meio de luta e práticas de *re-existência* dos sujeitos colonizados. Elaboro meu “olhar genealógico” a partir das diferentes fases do pensamento foucaultiano como um modo de problematizar a construção discursiva das mulheres orientalizadas e a resistência discursiva e artística que colocam sua autoria como forma de resistência.

No segundo capítulo, trato de narrativas autobiográficas e autorreflexivas de Shirin Neshat como fonte histórica da sua “experiência de diáspora” e materialidade discursiva das relações de poder e resistência constitutiva dos seus “espaços da diáspora” (BRAH, 2011). Aciono então a autoria de Neshat, saber biográfico e local fundamental para o aparecimento do filme e para abordagem do seu objeto. Baseada na artista visual e cineasta enquanto sujeito diaspórico que “fala de” e que ocupa um lugar complexo no discurso sobre a diáspora, trato de sua função-autor (noção

foucaultiana) que chamo diaspórica, pois elaborada nas especificidades das condições de produção da narrativa fílmica, no entrelugar, em suas relações com a sua própria arte pregressa.

No terceiro e último capítulo, coloco as imagens de Neshat enquanto materialidades discursivas sobre a diáspora alicerçadas nas condições de sua produção e emergência que se dão na “experiência de diáspora” de Shirin Neshat. Continuo as discussões sobre a autoria explorando o princípio de “comentário” (FOUCAULT, 2013a) na reelaboração das personagens veladas que ligam sua arte pregressa à linguagem do cinema em *Women Without Men* (2009). No nível da narrativa, metáfora das relações de força implicadas na diáspora das personagens, pontuo algumas diferenças entre as personagens que podem ser vistas com a ajuda de imagens dos véus. Explico como o (des)velamento das mulheres atua nesse mostrar. O véu como inscrição da história nas personagens é tomado, assim, em relação com os espaços diaspóricos de Munis e Faezeh, de Zarin e Fakhri, que formam uma comunidade interseccionada onde todas se desvelam. Por fim, os múltiplos “espaços da diáspora” confluem na problematização da questão espacial diaspórica como um lugar de multiplicidade, cujos efeitos de sentidos elaboram a *re-existência* das personagens e da autora.

Desse modo, discuto a função autoral de Neshat nos mecanismos interiores e exteriores ao discurso, que ligam o véu ao objeto diáspora no filme e na resistência anticolonial.

Para análise das imagens, parto dos “modos de ver” (BERGER, 1999) afim de entender o processo da narrativa em imagens como construção discursiva de mulheres iranianas, uma vez que é o filme um lugar onde as heterogeneidades se inscrevem e, ao mesmo tempo, se dão como espaços diaspóricos no que é dado a ver. Considero ainda uma linguagem cinematográfica que produz uma certa pensatividade (ALLOA, 2015) sobre os espaços políticos implícitos e explícitos que as mulheres ocupam dentro das possibilidades ficcionais.

É importante reiterar que enquanto mulher, analista do discurso e feminista, estou interessada em discutir no meu fazer acadêmico questões que ampliem as possibilidades de existência e liberdade das mulheres. Ressalto que este trabalho de pesquisa procura estabelecer uma relação ética com o objeto e os saberes que aqui mobilizo, mas que tem seu percurso forjado ao longo das minhas lutas pessoais,

interesses, disputas e paixões, assim como é qualquer produção de conhecimento, quando se considera os acidentes constitutivos da história e dos sujeitos (FOUCAULT, 2000b). Portanto, evidencio a seguir minha perspectiva.

O filme se apresenta como uma materialidade discursiva para refletir sobre a diáspora de mulheres racializadas, como as iranianas, cuja comunidade não faço parte. Ele amplia meu próprio feminismo, desafiando minhas limitações e o imaginário ocidentoeurocêntrico, e encontra no hibridismo da diáspora linguagens relevantes para esses objetivos. Meu interesse na temática do filme e meu compromisso com um feminismo que reconhece especificidades e demandas diversas motivam minha admiração pelo objeto de estudo. Minhas leituras buscam compreender minha relação com as teorias e os objetos simbólicos que analiso. Ressalto, contudo, que não pretendo apagar as distâncias espaciais (culturais, raciais, políticas e econômicas) entre o meu lugar e o das mulheres iranianas em diáspora, embora, como espectadora e pesquisadora, viva uma experiência de aproximação.

A importância de marcar minha posição me coloca autora desse texto, bem como me faz (re)pensar como o princípio de autoria foucaultiano importa para produzir sentidos sobre meu objeto de estudos. Também por isso, ao longo da escrita deste trabalho, continuo assumindo minha parte acadêmica em primeira pessoa.

Isso posto, declaro que os propósitos desta tese incluem a contribuição com uma perspectiva para ver e pensar as mulheres iranianas em sua pluralidade e, ao mesmo tempo, singularidade.

*A ignorância é uma versão simplificada da realidade.*

(autoria desconhecida)

## 2 GENEALOGIA E RESISTÊNCIA: INSURREIÇÃO DE SABERES PELA AUTORIA

O pensamento de Foucault instigou o revisionismo em diversas áreas de conhecimento a partir das suas reconsiderações conceituais, dos seus métodos e enfoques de pesquisa inovadores. Ao problematizar a produção do conhecimento e da verdade, Foucault abala a hierarquia entre os saberes e ampara todo um levante contra a rigidez dos significados naquilo que eles contribuem para a manutenção do *status quo*, de relações políticas, sociais e culturais de dominação. No campo dos estudos linguísticos e literários, Foucault é uma importante referência para pensar relações de poder e de resistência que se dão pela linguagem.

No campo dos estudos anticoloniais, as relações saber-poder implicadas na noção de discurso foucaultiana lançam luz sobre os aspectos da dominação e da resistência colonial, pós-colonial e neocolonial. A crítica pós-colonial, em particular, se atenta para o funcionamento desses aspectos observáveis na literatura e outras formas de expressão artística.

Na Análise do Discurso, campo da linguística, depreende-se de seus trabalhos, entrevistas e conferência um amplo aparato teórico-metodológico de pesquisa. A própria noção de discurso mobilizada por Foucault nomeia uma prática social que não possui uma significação plena ou controlável, mas que emerge, em um tempo e espaço dados, de diversas formas e em variadas superfícies materiais — textos, imagens, espaços e corpos — e se produz nas possibilidades de circunstâncias históricas específicas. Enquanto prática de poder, esse funcionamento da linguagem (o discurso) é capaz de construir, formar, conceber ou criar aquilo de que fala, uma vez que media a nossa relação com todas as coisas, com o real (FOUCAULT, 1997, 2013a).

A partir dessa “virada interpretativa”, a linguagem pode ser pensada enquanto *locus* de poder e as materialidades (discursivas) podem ser analisadas naquilo que elas possuem de conforme ou contrário a determinadas relações de dominação. O que se obtém dessa oportunidade podem ser angústias ou esperanças, mas certamente uma visão menos ingênua diante daquilo que dizemos ou nos dizem ou daquilo que mostramos ou nos mostram, de tudo que está permeado pelos símbolos,

pelos códigos, pelos sinais ou outro sistema de expressão que perpassasse nossa vida e institua nossos modos de viver e pensar.

Na investigação sobre as questões relacionadas aos usos do véu islâmico que empreendi no mestrado (BUENO, 2017), as relações entre saber e poder implicadas nos sentidos do uso do véu foram esmiuçadas a partir de questões do colonialismo. No íntimo, o que eu buscava era entender como o filme *A Girl Walks Home Alone at Night* (2014) me causou tamanha surpresa com seus usos do véu e me modificou como pessoa e feminista. Contudo, na ocasião, eu não tinha recursos conceituais suficientes para aproximar minhas questões pessoais de uma questão de pesquisa com segurança e considerei arriscado assumir esse tom.

Dessa vez, ousou transparecer o que me mobiliza. *Women Without Men* (2009) ultrapassou minhas reservas com o elitismo do cinema artístico e me transportou para lugares onde eu pude considerar pessoas e formas de vida pela primeira vez. Alguns elementos explorados pela linguagem de imagens do primeiro longa metragem da iraniana Shirin Neshat me deram uma ideia do que a noção de discurso foucaultiana poderia extrair daquela materialidade. Como expectadora, esse percurso se ancorava no meu desejo de conhecer a alteridade. Como analista do discurso, eu precisava tornar esse percurso relevante para o meu campo. Com o tempo, as leituras e os esboços da presente pesquisa, eu encontrei outros caminhos foucaultianos que pareciam ainda mais coerentes com os meus propósitos pessoais e políticos.

Investigando a biografia de Neshat, encontrei na sua autoria o locus de articulação estratégica da narrativa imagética que guiou meu olhar pelos espaços da diáspora ficcional das quatro mulheres iranianas. Espaços esses que misturam a realidade de um momento histórico crucial para a política do Irã e suas mulheres com o sonho de outras formas de ser e conviver.

Antes de entrar no âmbito da materialidade fílmica, é importante elaborar a autoria como um saber insurrecto, seja como eixo de coerência para o discurso sobre as mulheres iranianas, seja como lugar de voz da mulher iraniana na cultura ocidental.

Neste capítulo, fundo meu “olhar genealógico” em um percurso pelos ditos e escritos foucaultianos naquilo que eles têm de “tentativa de [...] tornar os saberes históricos capazes de oposição e luta contra uma ordem do discurso” (REVEL, 2011, p. 52). Como hermenêutica, ferramenta de análise e propósito ético-político, suas genealogias fazem aparecer, por saberes marginais e biográficos, certas relações de

poder a fim de desfazer uma visão simplificada da história e dos sujeitos, mostrando a sua multiplicidade; problematizam os indivíduos enquanto sujeitos e objetos de um história complexa, acidentada, sobre os quais incidem diversas forças, mas também os mostram capazes de tomar poderes, de se levantar em luta de modos pouco evidentes.

Em seguida, aproximo a genealogia foucaultiana dos estudos discursivos anticoloniais. Fundamento então o papel da autoria do sujeito colonizado como autor pelas concepções discursivas dos estudos anticoloniais, a saber: a construção discursiva do sujeito colonial, a colonização discursiva das mulheres orientalizadas e a resistência discursiva e artística como um espaço de expressão e visibilidade desses sujeitos e seus saberes marginalizados.

No capítulo seguinte, a autoria de Neshat será propriamente abordada em sua função nos e pelos espaços da sua diáspora, uma vez que se desdobrarão, no último capítulo, nos espaços da ficção filmica.

## **2.1 Um olhar genealógico foucaultiano para saberes e sujeitos marginalizados**

A noção de discurso mobilizada por Foucault nomeia uma prática social que se materializa e produz sentidos sob circunstâncias históricas específicas e pode instituir verdades e nutrir realidades (FOUCAULT, 1997, 2013a). Embora as suas próprias investigações e seus respectivos objetos estejam, por conseguinte, sempre bem localizados em seus contextos, épocas e lugares, deduz-se de conceitos desenvolvidos e de procedimentos teórico-metodológicos utilizados por Foucault um modo particular de analisar discursos que acentuou de maneira decisiva a dimensão política e social da linguagem e trouxe para o campo da história saberes marginalizados.

Com os saberes marginalizados, a análise do discurso foucaultiana quer trazer à luz as contingências inerentes a uma “história efetiva” que estão ocultadas por saberes dominantes em sua pretensão universalizante (FOUCAULT, 2000b). Nesse grupo de discursos invalidados, rebaixados, ignorados, a trajetória das genealogias de Foucault encontra não somente narrativas outras que mostram o acidente, o acaso e os desvios no curso da história para analisar a singularidade dos acontecimentos

fora das significações fixas, das verdades instituídas por certos saberes, mas também o propósito político de um saber perspectivo que quer contribuir com a insurreição dos sujeitos ante aos poderes que conformam e limitam suas possibilidades de existência (CORREIO, 2014).

A partir dos modos com que Foucault pesquisa, discute e elabora conceitos dados à investigação dos poderes no e do discurso, a questão da *perspectiva* se abre não somente um gesto autocrítico na compreensão dos limites de qualquer saber (ou a reiteração dos recortes no fazer analista), mas um meio de valorizar diferentes visões dos acontecimentos e de extrair de seus múltiplos horizontes força para negar a história dominante e unívoca que nos atravessa. Com isso, os saberes locais, sem status científico, e os saberes da pessoa e das biografias entram no horizonte da Análise do Discurso pela história, na pesquisa da historicidade da constituição dos sentidos e dos sujeitos.

Apostando na surpresa da minha própria experiência com os sujeitos e os espaços mostrados por Neshat em *Women Without Men*<sup>2</sup>, invisto na genealogia para tomá-lo como produto de um saber marginalizado cujas estratégias do dizer/mostrar serão investigadas nos capítulos seguintes por procedimentos genealógicos a fim de extrair-lhe seu funcionamento como resistência discursiva. É, portanto, pela importância dos saberes locais, da pessoa ou da biografia na genealogia foucaultiana que inicio esse trajeto.

Correio (2014) denomina “olhar genealógico” uma ferramenta analítica forjada no projeto geral que perpassa todo o conjunto do pensamento foucaultiano, convergindo em um mesmo modo de problematizar os saberes. Tal já que, juntos, os diferentes trabalhos de Foucault sempre consideram

[..] o conjunto das práticas discursivas ou não discursivas que faz alguma coisa entrar no jogo do verdadeiro e do falso e o constitui como objeto para o pensamento (seja sob a forma da reflexão moral, do conhecimento científico, da análise política etc.). (FOUCAULT, 2010b, p. 142 *apud* CORREIO, 2014, p. 104).

---

<sup>2</sup> Eventualmente, usarei a sigla *WWM* para me referir ao filme de Shirin Neshat (*WOMEN*, 2009). Já para me referir ao livro homônimo que ele adapta, de Shahrnush Parsipur, o farei sempre de forma extensa, em português, seguido da sua data original: *Mulheres sem Homens* (1989).

O percurso das suas variadas pesquisas realizadas sob este denominador comum se explica nas suas pesquisas, bem como ao longo dos seus cursos e em entrevistas e debates travados com aqueles que questionavam seus procedimentos e sua perspectiva teórica.

De acordo com uma leitura canônica, o conjunto desses trabalhos pode ser organizado em três fases distintas — arqueológica, genealógica e estética da existência — e três eixos fundamentais — saber, poder e subjetivação (DELEUZE, 2006; DREYFUS & RABINOW, 1995). Contudo, de certo modo, as ditas fases são complementares no conjunto dos seus propósitos de uma historiografia “efetiva” ancorados em Nietzsche, estabelecidos no texto *Nietzsche, a genealogia, a história*, de 1971 (FOUCAULT, 2000b). O propósito arqueológico de descrever a constituição do campo — rede discursiva que se forma na interação de diversos saberes cuja abrangência e particularidades dão as possibilidade de emergência do discurso — e o propósito da genealogia de analisar a proveniência histórica se encontram na virada interpretativa e na proposta de uma história efetiva e insurrecta. Uma história que, em Foucault, encontra no sujeito um lugar de realização, transformação e subversão do poder.

Segundo Correio (2014), ao longo de todas as três fases (arqueológica, genealógica e estética da existência) a genealogia se realiza, respectivamente, como hermenêutica, como ferramenta e como atitude engajada, e desenvolve o olhar genealógico de Foucault confluindo na construção da “*problematização*” como um gesto de apontar “o *como* e o *porquê* de certas práticas e conhecimentos em um dado momento histórico” (p. 104), desaguando finalmente em seu propósito ético da historiografia como ferramenta e como meio de resistência política.

Os fundamentos da genealogia desenvolvidos nas considerações de Foucault sobre a crítica nietzschiana da história essencial e universal (FOUCAULT, 2000b) podem ser encontrados nesse mesmo processo, com a ajuda do qual aponto o papel dos saberes dos sujeitos marginalizados em suas pesquisas.

Em Nietzsche, interpretar é “atribuir fins e valores a um mundo que não os possui.” Sua *Genealogia da Moral* (1887) designa, assim, um novo modo de investigação que irá fundar sua filosofia da interpretação, da qual Foucault depreende a genealogia como um instrumento para problematizar a história. Nesse movimento,

Foucault observa que o filósofo alemão retira certas limitações do pensar<sup>3</sup> que antes encerravam a mirada filosófica moderna na busca pela essência primeira da humanidade e aproxima a tarefa filosófica de uma reflexão radical sobre a linguagem enquanto um espaço que valida uma dada interpretação ordenada do mundo e, portanto, está carregada de valores (FOUCAULT, 2000b).

Para Nietzsche, as essências, os começos, a linearidade são construídos nessas valorações, assim como são as verdades. A ideia que se faz das coisas é, portanto, contingente, temporal, impura, irregular e permeada de desejo. Para Foucault, os próprios métodos e rigores de produção dos saberes científicos também são perpassados por acidentes e forjados nas falhas, no desejo e nas lutas pessoais entre pares. Desnaturalizar as valorações constitui parte do propósito genealógico em historicizar os termos, as palavras, as lógicas e os valores, considerando as condições históricas do saber e questionando um *a priori* histórico em sua suposta neutralidade (FOUCAULT, 2000b).

Se forja nessa premissa um modo de análise histórica foucaultiana em que, segundo Correio (2014), se faz preciso transformar o material histórico em arquivo, ou seja, em um conjunto de materialidades variadas (textos, espaços, imagens) que possam ser vistas como monumentos, ao invés de documentos. Isso porque os documentos, já naturalizados em sua significação, são estruturas de signos estáveis. Ao contrário, o que Foucault quer e faz é olhar para esse conjunto de materialidades como monumentos, pois descritíveis e analisáveis na mobilidade dos seus sentidos e passíveis, enfim, de problematização.

As interpretações são, como aprende com Nietzsche, modos de se apoderar de um sistema de regras que não têm em si um significado e dobrá-lo a uma nova vontade, fazê-lo entrar em um jogo e submetê-lo a novas regras (FOUCAULT, 2000b, p. 270). Por isso, a genealogia expõe “um jogo de regras que determinam o aparecimento e desaparecimento dos enunciados” (partículas mínimas do discurso) e a reunião das diferentes e numerosas tensões envolvidas na constituição dos objetos pelo discurso.

Assim, a análise do discurso foucaultiana em seu propósito genealógico consiste, primeiramente, em um modo de detectar a movência, a heterogeneidade dos sentidos sob um determinado jogo de forças, traçando a história da emergência de

---

<sup>3</sup> Oriundas de um “sono antropológico” (FOUCAULT, 2000b).

diferentes interpretações a partir de um arquivo (FOUCAULT, 1997). Uma vez que os sentidos não estão dados nem são fixos, mas se produzem nas contingências, sob certos procedimentos, a análise histórica dos saberes se realiza como hermenêutica e ferramenta para fazer aparecer as forças contingentes que produzem ou movem os sentidos, como feito, por exemplo, em *As palavras e as coisas*, de 1966.

A autoria é pensada nesse momento como o lugar do sujeito<sup>4</sup> na trama discursiva, cuja função é reunir e dar coerência à reunião de um certo grupo de enunciados responsáveis por atribuir sentidos aos objetos dos discursos dos saberes (FOUCAULT, 1997, 2013a). Assim como outras forças que evitam ou delimitam o aparecimento do discurso, a autoria funciona sempre na interação com as regras internas de um determinado campo de saber e com poderes externos ao discurso. Essas variáveis dão mobilidade aos sentidos e à própria importância da autoria, na medida em que a dinâmica dessa interação está circunscrita em um determinado tempo e espaço.

No âmbito do poder, relações discursivas e não-discursivas se interligam nas análises foucaultianas voltadas às forças que conjuram os aparecimentos dos discursos a partir daquilo que lhe é exterior (FOUCAULT, 2013a). Sua genealogia compreende, novamente a partir de Nietzsche, que os poderes estão dissolvidos e por isso são difíceis de serem localizados e apreendidos em sua totalidade (DUARTE, 2010). Os indivíduos<sup>5</sup> são atravessados pelas historicidades contingentes e não somente seres em seus propósitos naturais, as inscrições dos acontecimentos nos indivíduos se realizam como marcas de linguagem e dissolução de ideias em seus corpos. “A genealogia como análise da proveniência, está, portanto, na articulação do corpo com a história.”, por isso, deve mostrar o corpo como o lugar onde se encontra o estigma dos acontecimentos passados, o locus do desejo e dos erros (FOUCAULT, 2000b, p. 267).

A sua investigação da dissolução dos poderes na sociedade aponta para a microfísica do poder governamental e Foucault se concentra nas múltiplas relações de poder que perpassam as instituições sociais a fim de produzir o sujeito disciplinado e normalizado, a exemplo de *Vigiar e Punir* (1975) e *A Vontade de Saber* (1976). Desse modo, “As relações entre verdade, teorias e valores e as instituições e as

---

<sup>4</sup> Termo utilizado por Foucault, de modo geral, para referir-se ao indivíduo constituído em seus modos de existência.

<sup>5</sup> Termo empregado pelo próprio Nietzsche (FOUCAULT, 2000b).

práticas sociais nas quais elas emergem” (DREYFUS & RABINOW, 1995, p. XXI) são também tematizadas no pensamento foucaultiano. O filósofo francês se interessa pelos mecanismos e procedimentos que tentam ou mantêm o poder (FOUCAULT 2008).

As implicações dos saberes na vida social e material dos sujeitos são tratadas como pulverizações dos poderes governamentais do estado moderno as quais se realizam nas formas como pensamos ou mantemos a vida (FOUCAULT, 1999)<sup>6</sup>. Como modos de subjetivação, os efeitos de verdade estabelecidos historicamente, sob condições específicas do campo discursivo, submetem os indivíduos (que nesse jogo se fazem sujeitos) a certos saberes (legitimados, autorizados, regulamentados) nas suas formas de ser, de pensar e de agir sem que estes percebam que são as suas formas de conhecer e se relacionar com o mundo que limitam e governam sua existência. Desse modo, o corpo é marcado pela disciplina.

Com *Pierre Rivière* (de 1973) e a *Vida dos Homens Infames* (de 1977), o genealogista acrescenta à hermenêutica e às exterioridades das relações saber-poder as “marcas de existências”. Foucault quer mostrar em seus trabalhos “as lutas e confrontos que marcam certas existências e que deixam à mostra relações de poder vigentes na sociedade na qual esses mesmos discursos vigoram” (CORREIO, 2014, p. 108). Descrever-se é tornar-se objeto de múltiplos saberes, quando as formas jurídicas exigem que os sujeitos produzam discursos sobre si mesmos nas confissões (REVEL, 2011, p. 78). A mesmo tempo, eles podem encontrar formas de escapar à essa ordem do discurso por suas biografias, seja enquanto saber marginal mostrado, do ponto de vista da história efetiva das articulações da história contingente nos corpos, seja na transgressão empreendida pela sua escrita/narrativa de si, burlando as reduções discursivas da sua existência.

Assim, se ampliam os modos de escapar à unicidade da narrativa histórica tradicional e nos arquivos se inserem os saberes marginalizados, os saberes das pessoas, por onde se mostram desvios narrativos da história massificada e massificante. Os sujeitos são também (e sobretudo) superfícies materiais onde

---

<sup>6</sup> No curso *Em Defesa da Sociedade*, de 14 de janeiro de 1976, Foucault explica que o saber se liga ao poder no discurso da racionalidade clássica através da separação entre o científico e o não-científico. Tal herança funciona na ordenação dos indivíduos a partir do Estado, no poder governamental moderno, que se dilui a partir da relação sujeito-conhecimento e de procedimentos disciplinares, na operação do poder governamental localizada nos espaços entre as instituições e os sujeitos (FOUCAULT, 1999; REVEL, 2011 p. 77-78).

emergem discursos. Nesse movimento a biografia dos sujeitos marginalizadas se realiza como uma fonte histórica genealógica.

Em *Genealogia e Poder*, de 1976, Foucault destaca o “retorno do saber” no fazer genealógico como um modo de insurreição dos saberes dominados, definidos como

[...] blocos de saber histórico que estavam presentes e mascarados no interior dos conjuntos funcionais e sistemáticos e que a crítica pode fazer reaparecer, evidentemente através do instrumento da erudição.

[bem como]

[...] uma série de saberes que tinham sido desqualificados como não competentes ou insuficientemente elaborados: saberes ingênuos, hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível requerido de conhecimento ou de cientificidade [...] saberes não-qualificados, e mesmo desqualificados que chamarei de saberes das pessoas [...], um saber particular, regional, local, um saber diferencial incapaz de unanimidade e que só deve sua força à dimensão que o opõe a todos aqueles que o circundam [...] (FOUCAULT, 2004, p. 170).

Tal junção do saber sem vida (ou supostamente neutro) da erudição aos saberes locais, desqualificados pela hierarquia dos conhecimentos é identificada por Foucault como responsável pela força da crítica produzida nas análises genealógicas do poder de então, pois permitem a constituição de um saber histórico das lutas e dão possibilidade de utilização desses saberes nas táticas “atuais” (Ibidem).

O corpo do indivíduo, superfície de inscrição histórica e lugar dos desvios narrativos da história é mais que uma fonte de contestação da história unívoca, é corpo do próprio devir histórico.

No conhecimento estratégico das lutas e dos desvios à normas e normatizações do passado está, portanto, um saber instrumental para construir as resistências do presente. A genealogia se faz, por conseguinte, em relação à hierarquia dos saberes, como “um empreendimento para libertar da sujeição os saberes históricos, isto é, torná-los capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso [...] unitário” (Ibidem, p. 171), formal ou hegemônico, dada a força dos seus efeitos de saber e de poder.

Correio sinaliza o “último Foucault”, como um momento de sua produção em que a genealogia já não é mais método, mas a *problematização* filosófica “daquilo que somos através de uma analítica do campo ético, na procura por uma outra invenção do sujeito” (CORREIO, 2014, p. 120). Segundo Correio, uma marca desse momento pode ser encontrada na aula *Em defesa da sociedade*, de 7 de janeiro de 1976, em que Foucault se autoavalia e aponta a necessidade de mudar radicalmente seu pensamento, mas sem perder de vista o seu objetivo geral. Na busca genealógica por uma nova configuração de forças que desestabilizem o poder, Foucault lança outros saberes produzindo um tensionamento na racionalidade que regem as práticas, tornando possível que pensemos o campo ético “[...] como um espaço de resistência, na recusa por aquilo que se é e na procura de uma reinvenção de si.” (Ibidem, p. 120)

Revel (2011, p. 43-44) aponta que o tema da estética da existência emerge de forma clara nos dois últimos volumes da *História da Sexualidade*, publicados em 1984 (ano da morte de Foucault), através da descrição de duas morais profundamente distintas: a moral greco-romana, que concebia a vida como 'uma obra de arte', e a moral cristã, centrada na obediência a um código. Essa dualidade estabelece uma conexão estreita entre ética e estética da existência. Juntas, essas perspectivas delineiam o tema da invenção de si nas problematizações de Foucault. A primeira, iniciada nos estudos literários da década de 1960, se atualiza em sua análise da atitude moderna, refletindo sobre as relações que mantemos com nossa própria contemporaneidade, como visto em seus trabalhos mais recentes.

Com o tema da estética da existência como produção inventiva de si, ou autoinvenção do sujeito, Foucault deixa claro que não busca conceber o sujeito como soberano, fundador ou universal. Pelo contrário, ele propõe que “o sujeito se constitui através de práticas de sujeição, ou, de maneira mais autônoma, através de práticas de liberação.” (FOUCAULT, 2004, p. 291). Desta forma, segundo Revel (2011), “A estética da existência, na medida em que é uma prática ética de produção de subjetividade, é, ao mesmo tempo, assujeitada e resistente: é, portanto, um gesto eminentemente político.” (REVEL, 2011, p. 144). A autobiografia, como prática (literária) de si, manifesta sua potência de resistência. O conceito de “escrita de si” descreve o exercício literário de um gênero narrativo no qual o narrador em primeira pessoa se identifica explicitamente como o autor biográfico (RAGUZA & DO SANTOS OLIVA, 2021/2024).

A estética da existência, assim entendida, pode ser vista como um modo de dar forma à própria vida enquanto resistência ao controle sobre a existência; trata-se de reivindicar o direito de governar a si mesmo, contrapondo-se à submissão da subjetividade (PASCAL, 2017).

O caráter político da genealogia enquanto finalidade ética continua em busca de descobrir um sistema complexo de elementos múltiplos, distintos e que não seja dominado por nenhum poder de síntese, ao propósito de conhecer o que somos e procurar por uma outra invenção do sujeito (FOUCAULT, 2000b) no campo moral. Assim, a história efetiva do passado e do presente são reavaliados por Foucault como saberes que cooperam na luta contra as configurações do poder, pela mutação, pela resistência (DELEUZE, 2006), conectando as relações de força e os jogos de poder que nos formam/formaram para podermos nos reinventar, para dizer algo mais de quem nós somos e vislumbrar as possibilidades do que poderíamos nos tornar (FOUCAULT, 2000b).

A partir desse percurso, compreendo que a hermenêutica, o método e a atitude ético-política apreendidos do conjunto de ditos e escritos de Foucault configuram diferentes focos de um mesmo propósito de resistência onde conhecer as formas conjuradas de ser devem apontar para múltiplas possibilidades de ser. A genealogia dos discursos, cujo fim é o combate ao pensamento unitário, constitui, em última instância, uma estratégia de libertação dos sentidos sobre os sujeitos, para libertar os sujeitos. Nesta direção, operam os saberes locais, os saberes da pessoa, marcados a exemplo de seus acidentes, irregularidades, falhas e desejos, bem como daquilo que eles projetam nas práticas de si.

As formas de expressão dos sujeitos marginalizados podem ser assim pensadas genealogicamente por duas diferentes e complementares perspectivas analíticas, a saber: 1) como função que o sujeito exerce na trama discursiva sob certas condições, a valorar os objetos do discurso sob sentidos circunscritos espaço-temporalmente. Por conseguinte, é importante conhecer os tempos e locais de seu exercício para saber como o objeto do discurso ganha condições específicas no e pelo discurso; 2) como voz marginal, espaço de saberes da pessoa que é sujeito da história efetiva e das disciplinas, das práticas de si, da resistência e da *re-existência*. Onde é possível encontrar certas formas de existência a partir das quais é possível projetar outras ou novas formas de existir; lugar do devir.

Como arte iraniana que fala sobre mulheres iranianas em diáspora, tomo o filme como saber marginal em sua insurgência no contexto de hierarquia discursiva específico relativo ao imperialismo ocidentoeurocêntrico e à hegemonia cultural sobre os povos e as culturas do Oriente Islâmico. Essa discussão encontra-se nas bases dos estudos pós-coloniais como campo para o qual o discurso é exercício de poder colonial e de resistência anticolonial. A seguir, aproximo a genealogia foucaultiana dos modos de pensar discurso, poder e resistência discursiva anticolonial como uma possibilidade de antagonismo para o sujeito colonizado que se dá na autoria.

## **2.2 Genealogias da dominação colonial: saber, poder e resistência**

A pesquisa genealógica foucaultiana concebe a linguagem como a mediação fundamental das nossas relações com a história, a vida, as coisas, as pessoas. Por isso o discurso é um objeto de disputa, aquilo de que queremos nos apoderar (FOUCAULT, 2013). Tamanho poder é contido e regulado por um conjunto de procedimentos requeridos para a validação dos dizeres. Foucault crê que em toda sociedade há um cerceamento da produção do discurso preocupado em controlar suas potências. Em suas próprias palavras:

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2013a, p. 8-9).

Sua análise de tais procedimentos de controle elabora algumas forças reguladoras do discurso, os quais distribui entre mecanismos de rarefação exteriores e interiores ao discurso, responsáveis por selecionar, organizar e (re)distribuir os dizeres, e as condições de possibilidade do dizer, as quais realizam a seleção de quem fala (FOUCAULT, 2013a). Desse modo, a legitimidade do que é dito implica a validade dos modos de dizer e de quem diz. São essas relações de poder que se realizam *no* discurso e são responsáveis por instituir, manter ou reforçar certa hierarquia entre os saberes.

Quando trata das relações de poder que se realizam *pelo* discurso, Foucault se distancia da análise das relações jurídicas entre Estado e cidadão para concentrar-se nas múltiplas relações de poder que perpassam instituições sociais a fim de produzir o sujeito disciplinado e normalizado (DUARTE, 2010). Nas configurações difusas do poder estatal, a linguagem é a matéria dos saberes que nos constituem e nos governam.

A partir da ascensão dos saberes das ciências humanas no Ocidente no período moderno, o “indivíduo” torna-se objeto de diversos estudos que proferem acerca dele dizeres. Com a legitimação e distribuição institucional desses saberes, o indivíduo é sutilmente moldado, a fim de torná-lo e mantê-lo politicamente dócil e economicamente útil (FOUCAULT, 1999). Essa é a biopolítica, um modo de governo descentrado característico da modernidade ocidental.

Fundamentalmente, contribuem com a distribuição dessa forma de controle social os gestos discursivos dos próprios “indivíduos” por meio dos quais se materializam, para além dos dizeres, condutas e relações instituídas pelos saberes. O indivíduo converte-se então em sujeito e objeto de relações de poder, sujeitando-se voluntária ou involuntariamente às ideias e práticas instituídas discursivamente, tornando-se sujeito assujeitado. Nele e por ele o poder age e se distribui sobre o corpo da população (FOUCAULT, 1999). Nas relações entre saber e poder os discursos compõem um amplo processo de dominação governamental.

Ao invés do poder como descendente de uma autoridade estatal ou como operado pelas instituições, enquanto braços governamentais do Estado, o poder em sua difusão passa pelo próprio sujeito. E como o poder atua de modo tão difuso e tão amplo, a genealogia foucaultiana não pretende localizá-lo ou apreendê-lo em sua totalidade. Foucault está interessado em seu funcionamento nas articulações entre sujeito, linguagem e história.

Para Foucault o exercício do poder se dá de forma generalizada, plural e relacional por meio de dispositivos discursivos: as instituições, criações arquitetônicas, decisões regulamentárias, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, propostas filosóficas, morais, filantrópicas que se destinem a transmitir saberes que formam os sujeitos; todas as coisas ditas e não ditas que têm o poder de trazer os discursos à luz, de modo que incidam sobre o corpo da população; qualquer coisa que “de algum modo tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar,

modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” (AGAMBEN, 2009, p. 13). Isso porque o poder não tem uma essência ou uma identidade única e circula entre todos os sujeitos, a variar suas implicações que a alcançam todas as regiões da vida social (DUARTE, 2008).

Segundo Foucault, de diferentes maneiras

[...] o discurso cumpre uma função dentro de um sistema estratégico onde o poder está implicado e pelo qual funciona. O poder não está, pois, fora do discurso. O poder é algo que funciona através do discurso, porque o discurso é, ele mesmo, um elemento em um dispositivo estratégico de relações de poder. (FOUCAULT, 2000a, p. 235).

As práticas discursivas são, destarte, práticas de poder.

Como as linguagens ou os discursos permeiam todas as relações simbólicas e materiais que estabelecemos, os poderes estão em toda parte. Via dispositivos, a linguagem assegura que todos os indivíduos sejam formados em seu modo de pensar, agir e se relacionar de acordo com certas configurações do poder. Assim, o poder não é apenas restritivo, mas também produtivo, pois produz e reproduz relações sociais e subjetividades. Tais recursos conceituais — poder difuso, dispositivo e formação do sujeito/constituição da subjetividade — servem para examinar as diferentes maneiras em que o discurso cumpre sua função de dispositivo de poder (FOUCAULT, 2000a).

A multiplicidade das relações de poder como uma extensão do poder estatal sublinha o aspecto político da produção da verdade e, sobretudo, reformula a própria questão política. Essas são importantes contribuições de Foucault para pensar as minúcias das relações de poder colonial. Em diferentes campos como a sociologia, a antropologia, estudos literários e feministas, genealogias anticoloniais elaboram a construção do objeto pelo discurso e o funcionamento do poder pelo discurso e pelo sujeito para analisar a continuidade da dominação colonial. Quem fala, o que fala, como fala e como esses dizeres são distribuídos são questões para diferentes abordagens das relações entre colonizadores e colonizados.

### 2.2.1 Discurso hegemônico e poder colonial

O estudo do discurso como prática de poder aponta para diversas direções. A história, por sua vez, acidental, heterogênea, torna impossível um percurso de análise que não cruze ou deságue em outros rios, ou não deixe pontas soltas nas bordas da tecitura do discurso, das redes de poder percorridas, que serão pontos de partida para a continuação de uma genealogia ou para o início de diferentes outras. Talvez por isso a genealogia seja um trabalho de minúcias e retornos, que leva tempo (FOUCAULT, 2000b). Sabido o seu caráter perspectivo e seu avesso ao unívoco, tampouco é desejável reduzir as genealogias à uma “tradição” ou a purismo teórico em qualquer campo de conhecimento que dela se utilize.

Nos estudos pós-coloniais, a concepção foucaultiana de discurso é um recurso de problematização e análise de saberes hegemônicos identificados como responsáveis pelo contínuo exercício de dominação (neo)colonial sob povos inteiros e seus territórios. Esses saberes assumem grande força por meio de diferentes tipos de materialidades, tais como fotografias, filmes, textos acadêmicos e literários, cujo objeto é o sujeito colonizado — indivíduo cuja subjetividade e práticas estão afetadas pela colonização.

Bonnici afirma o discurso conforme concebido por Foucault (1971 apud BONNICI, 2005, p.24-25) como um conceito chave da teoria pós-colonial, descrevendo-o em seu funcionamento colonial e eurocêntrico: “Discurso é o sistema de afirmações pelas quais se conhece a realidade” e, portanto, um sistema pelo qual a própria realidade emerge nas e a partir das relações entre sujeito e objeto, entre colonizadores e colonizados; “um conjunto de signos de práticas que organiza a existência e a reprodução social” e, portanto, um *locus* de poder colonial; um funcionamento para o qual há normas de organização e classificação dos saberes que categorizam sua natureza e seus objetos e, portanto, separam colonizados e colonizadores; na qualidade de soma de saber e poder, tenta se manter monolítico e, por isso, repele ou rechaça qualquer ameaça à sua hegemonia.

No caso, as hierarquias envolvidas nas relações de poder entre colonizador e colonizado são dadas pelas próprias relações de dominação colonial, uma vez que os colonizadores impõem vigorosamente seus sistemas de saber histórico e literário

(escritos) às sociedades colonizadas. A noção de hegemonia<sup>7</sup> alude às assimetrias entre os saberes em um sistema econômico dado que estende seu governo ao âmbito cultural. O entendimento da microfísica do poder está descrito junto à crítica dos poderes do estado e do capitalismo nos seus desdobramentos coloniais.

O colonialismo referido, por sua vez, corresponde a um “conjunto de opressão militar, econômica e cultural de um país sobre outro, como foi na modernidade a invasão europeia da África, Ásia e América a partir do século 16” a partir da expansão marítima iniciada por Portugal e Espanha, seguida por Holanda, França e Inglaterra (BONNICI, 2009a, p. 21).

Suas particularidades com relação às invasões imperialistas anteriores, tais como nas colonizações pré-capitalistas da antiguidade e as cruzadas na Idade Média, estão nos modos como ultrapassam a exigência dos tributos, bens e riquezas dos países conquistados. O colonialismo moderno europeu exigiu a reestruturação econômica dos territórios dominados de tal modo que “o relacionamento entre colonizador e colonizado interferiu no intercâmbio de recursos materiais e humanos entre ambos” e desenvolveu uma complexa história sócio-política a nível global. (BONNICI, 2009a, p. 21-22).

A respeito da complexidade implicada nessas relações de poder no que tange à constituição de colonizadores e colonizados, Ashcroft coloca, a partir de Turner, aspectos discursivos envolvidos:

A modernidade tem a ver fundamentalmente com conquista, ‘regulamentação imperial da terra, disciplina da alma e criação da verdade.’ (Turner 1990: 4) [*sic*], um discurso que possibilitou a regulação em larga escala da identidade humana tanto na Europa quanto em suas colônias. (ASHCROFT, 2001, p. 211-212, tradução minha<sup>8</sup>).

---

<sup>7</sup> Para Gramsci, pensador marxista, o exercício do governo nas sociedades modernas é constituído por estratégias não-violentas de dominação, pois a conquista/manutenção da supremacia política se daria também no embate de ideias. A hegemonia na sociedade capitalista, portanto, se realiza no modo como uma classe dominante, em conjunto com os aparelhos estatais de coerção, se vale de ferramentas culturais e ideológicas para garantir o consenso favorável a interesses que lhes são próprios, estendendo-os estrategicamente à sociedade como um todo. Ou seja, a hegemonia é também resultado da eficácia das estratégias da classe política em fazer as outras crerem e concordarem, pelo âmbito cultural e ideológico, com a manutenção da sua posição de poder. (COSTA, 2012).

<sup>8</sup> Considerando a grande quantidade de citações em idiomas estrangeiros presentes nesta tese, opto por não incluir nas notas de rodapé as versões originais dos trechos citados ao longo do texto, mas sempre indico que se trata de tradução minha.

A emergência da modernidade coincide com a dominação europeia do mundo, e do eurocentrismo difundido com a expansão imperial. Na relação entre aqueles que habitavam os territórios invadidos e os invasores, houve a dominação direta, física, bélica e indireta, pelos saberes jurídicos, religiosos, enfim, pelos discursos legitimados e impostos pela autoridade colonial. Uma relação discursiva que afetou ambos, mas que se deu em condições desiguais de forças e que produziu, pelo contraste, uma diferença negativa no sujeito colonizado, cuja cultura e costumes foram diminuídos e silenciados nesse processo. Também os recursos de manutenção da vida, no território apropriado pelas metrópoles, foram substituídos por relações econômicas desvantajosas para os locais.

A expansão do poder europeu se estendeu pelos saberes eurocêntricos mesmo após a retirada da administração imperial desses territórios, e suas consequências são sentidas até hoje. Simultaneamente, o período pós-colonial contemporâneo está marcado por novas dinâmicas de imperialismo, nas quais o controle indireto de um país ou região sobre outras/os pode se realizar com ou sem a invasão direta e a interferência armada. Para ambos os casos, as estratégias de domínio neocolonial se valem mais e mais dos aspectos culturais e ideológicos e se aproveitam do rastro de pobreza deixado pelo período colonial moderno para manter sua posição de poder. Aquilo mesmo que se chama globalização se funda sobre as assimetrias geradas nesse processo.

No fenômeno da globalização, a dominação de uns territórios por outros continua sob redes de trocas financeiras desiguais, envolvendo as questões de produção, importação e exportação, juntamente com certa dominância de aspectos culturais, antes restritos a territórios específicos, que passam a circular mundialmente. As relações coloniais se complexificam, uma vez que “as forças de poder e de organização da globalização [ainda] se concentram no mundo ocidental” (BONNICI, 2009a, p. 35) ao passo que novas tecnologias de comunicação e de viagens promovem a expansão e naturalização da sua cultura.

Essas novas formas de propagação do poder cultural e econômico de certos países sobre outros configuram novos colonizadores e novos colonizados, como no caso dos Estados Unidos, que mantém um neoimperialismo à lógica da soberania de mercado e de sua interferência bélica política ou economicamente estratégica em diversos territórios da periferia global.

Segundo Ashcroft, "A globalização e o imperialismo estão fundamentados em uma orientação discursiva semelhante em relação ao mundo, uma naturalização semelhante da realidade histórica das relações de poder." (2001, p. 212, tradução minha) onde os Estados Unidos assumiram o comando da retórica imperial da missão civilizatória e do progresso. Na sociedade estadunidense se iniciam a produção em massa, a comunicação em massa e a o consumo em massa que hoje podem ser consideradas características globais.

Sob o pretexto comum da modernização e do desenvolvimento, a Europa ocidental e os Estados Unidos continuam, sob as novas configurações, a expandir ou manter seu poder político, econômico e cultural sobre outros países, os empurrando ou mantendo na periferia da economia global.

Nesses termos, na referência a um sujeito, um território ou uma cultura como colonizados, também estão implicadas tais relações assimétricas oriundas das reconfigurações do poder colonial praticadas na globalização. O pensamento pós-colonial em suas diversas áreas de conhecimento trata então de analisar o poder colonial em seus funcionamentos conjunturais e descrever seus impactos nas e pelas relações entre colonizador/a e colonizado/a em todo lugar onde o sujeito colonizado está, tanto nos territórios das ex-colônias modernas como nas migrações contemporâneas dos povos periféricos para os grandes centros econômicos, tal como a diáspora dos povos do Oriente Médio para o Ocidente.

### 2.2.2 Hegemonia discursiva e sujeitos orientalizados: multiplicando opressões sobre as mulheres

As mulheres islâmicas têm no discurso eurocêntrico o epicentro da construção da sua imagem para o Ocidente. Uma imagem composta com a ajuda da construção discursiva do próprio Oriente Islâmico, lugar das mais antigas e ricas colônias europeias.

A investigação de regimes de verdade coloniais caracterizados como hegemônicos foi inaugurada com *O Orientalismo* (1978), de Edward Said. Seu trabalho com a concepção discursiva foucaultiana foi responsável por fundar os

estudos pós-coloniais como campo e fomentar um posicionamento acadêmico crítico e engajado no campo dos estudos literários.

Said (2007) desenvolve uma abordagem discursiva que liga a concepção de saber e poder de Foucault com o conceito de hegemonia de Gramsci ao combinar a análise da dinâmica da política colonial europeia com as questões representacionais sobre o Oriente Islâmico.

Ele analisa como o discurso ocidental é capaz de instituir os povos e as culturas islâmicas de que fala e ainda estender as representações desde sua comunidade intelectual a diversas outras, prolongando sua dominação para o período pós-colonial e tornando-a mais sutil e menos onerosa que durante a invasão propriamente dita, a abarcar países que sequer haviam sido diretamente colonizados.

As formações culturais do Ocidente e do Oriente sob o fenômeno do *orientalismo* são estudadas como “construtos discursivos que criam um mundo oriental e um mundo ocidental” (FELDMAN, 2009, p. 264) em oposição um ao outro. Nas assimetrias dessas relações, as diferenças entre as duas culturas, seus povos e territórios se forjam sob valores eurocêntricos articulando o Oriente naquilo que lhe falta e sempre lhe faltará de Ocidente. O distanciamento geográfico entre os dois territórios se converte, assim, em distanciamento simbólico entre o Ocidente e o outro, aquele que não possui valores ocidentais.

Com o grande potencial de circulação dos saberes ocidentoeurocêntrico e seu estatuto de verdade, produções intelectuais, artísticas, científicas e políticas acerca do território, cultura e identidade do Oriente, local das mais ricas e antigas colônias europeias, constituíram pela hegemonia “uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram presença no e para o Ocidente” (SAID, 2007, p. 32) muitas vezes, usados para justificar sua dominação bélica, política, econômica e cultural. “Um sinal do poder europeu-atlântico sobre o Oriente como um discurso verídico sobre o Oriente.” (Ibidem, p.33), que constitui um sistema referencial de representações, funcionando como um filtro para enxergá-lo, valorá-lo e julgá-lo.

Um exemplo contemporâneo do funcionamento desse sistema de crenças é o mundo do terrorismo, segundo o qual “todos ou qualquer membro da população oriental seria um terrorista pronto a atacar.” (FELDMAN, 2009, p. 265). Os efeitos desse discurso generalizante e essencialista vêm tensionando as relações entre

Oriente e Ocidente, seja nas “guerras contra o terrorismo” empreendidas em seus territórios economicamente importantes, seja na diáspora de suas populações para o Ocidente.

No espaço pós-colonial contemporâneo da diáspora, o imaginário orientalista estereotipa, racializa e discrimina diferentes povos e sujeitos do Oriente Islâmico que vivem no Ocidente, os tomando todos como produto monolítico de uma interpretação radical, conservadora e misógina do Islã e, sob essa justificativa, reprimindo suas manifestações culturais ou religiosas.

Em vista disso, a temática do terrorismo foi usada como importante justificativa para a proibição do uso do véu islâmico na França em 2011. A cobertura total dos rostos e corpos femininos pelos véus totais islâmicos, como a burca e o nikab, ativou o estigma do estereótipo terrorista quando descreveu a prática como um tipo de ocultação da identidade que colocava em risco a população local. O risco que as mulheres totalmente veladas ofereciam à população francesa ou europeia foi irrefutável no discurso favorável ao banimento dos véus.

A análise das relações saber-poder proposta por Said está na base do feminismo de Terceiro Mundo, ou seja, dos feminismos provenientes das periferias econômicas globais. Chandra Mohanty (1984, 2008)<sup>9</sup> desenvolve uma definição de colonização predominantemente discursiva, que se refere à apropriação e codificação do "conhecimento acadêmico" sobre as mulheres do Terceiro Mundo, utilizando categorias analíticas específicas. Mohanty, ao analisar um conjunto de textos do feminismo "ocidental" — assim chamado por suas estratégias analíticas que retratam as mulheres do Terceiro Mundo como o "Outro" não-ocidental — argumenta que tais textos contribuem para a outremização dessas mulheres, tratando-as como uma alteridade inferior, estereotipada e monolítica. Esses discursos, predominantemente articulados na Europa e nos Estados Unidos, consolidam uma visão homogeneizadora e desumanizante das mulheres de culturas "não-ocidentais".

O trabalho crítico de Mohanty é referencial para os feminismos contemporâneos na problematização da categoria “mulher”, “patriarcado” e “feminismo” como conceitos generalizantes que operam na construção discursiva das mulheres não-brancas e afirmam um ativismo feminista universal, sem distinção de

---

<sup>9</sup> Texto publicado em 1984 e ampliado em 2008 (MOHANTY, 1984, 2008).

opressões e de estratégias de enfrentamento, a desconsiderar a especificidades regionais, as diferenças de classe e de cor.

Inclusive no que diz respeito à cultura islâmica, discussões feministas ocidentais sobre o uso religioso do véu são destacadas pela autora como racistas e reducionistas. Mohanty (2008) explica que as mulheres islâmicas podem sofrer, assim, uma múltipla colonização: como alteridade inferiorizada dos homens em algumas de suas culturas originais; pelos costumes patriarcais impostos pela cultura colonial e sob a colonização discursiva do feminismo ocidental, que se autodeclara seu porta-voz, silenciando-as diante de suas próprias questões.

A reverberação desse tipo de abordagem feminista ocidental também encontra sua expressão na ocasião da polêmica gerada pela proibição do uso de véus islâmicos na Europa, quando a discussão feminista chegou ao âmbito do Tribunal Europeu dos Direitos Humanos. Em 2004, na França, qualquer tipo de véu como símbolo de manifestação religiosa foi proibido nas escolas sob a justificativa da laicidade do Estado. Em 2011, discussões públicas sobre a proibição do véu total em qualquer espaço público francês excluíram as próprias mulheres islâmicas do debate e a lei foi aprovada sem consultá-las (BUENO, 2017). No que diz respeito ao debate feminista sobre o assunto, a questão do silenciamento dessas mulheres mostrou uma contradição interessante. Mayorga (2013) fala dessa atitude como um tipo de paternalismo islamofóbico exercido pelas feministas europeias, pois que elas julgavam as mulheres muçulmanas incapazes de agência ou de pensar as próprias questões.

Tanto no âmbito civil quanto institucional do debate europeu, se ressaltou a prática do velamento como degradante, restritiva, ameaçadora. Ironicamente, a decisão pela proibição terminou por limitar a liberdade de ir e vir de muitas mulheres: muitas não podiam mais sair de casa, outras eram multadas por desacato quando saíam veladas, sem mencionar a humilhação pública. Conforme já havia dito Mohanty (2008, p. 14), assumir que a prática do véu sempre indica a opressão ou uma segregação sexual negativa para as mulheres é tanto analiticamente redutivo quanto inútil quando se trata de elaborar estratégias de resistência política mais eficazes.

As mídias funcionaram como um dispositivo ativo na fabricação desse consenso, oferecendo uma série de conteúdos negativos sobre o assunto. Na minha pesquisa de mestrado, destaquei a contribuição do Jornal francês *Le Figaro* na

repercussão negativa dos casos de autuação das mulheres veladas na França sob a legitimidade do fotojornalismo. Uma hegemonia discursiva orientalista se manteve produzida no silenciamento das mulheres muçulmanas e sob a legitimação dos discursos feministas eurocêntricos e universalistas. Como efeito desse consenso, considere as restrições legais do uso dos véus totais que se seguiram em outros países como Bélgica, Espanha, Dinamarca, Áustria e Holanda (BUENO, 2017). Depois da conclusão do meu trabalho, o debate acerca da proibição de outras variedades de véu islâmico continua na Alemanha, Suíça, Estônia, Letônia, Lituânia e Noruega (MÜLLER, 2019).

O silenciamento das mulheres de territórios ou culturas do Oriente Islâmico é um importante ponto de debate na resistência anticolonial, uma vez que a mudez mantém sua existência marginalizada e oprime repetidamente as mulheres, multiplicando desigualdades e mantendo a relação de dominação. Afinal, sem conhecer os saberes locais, próprios dessas mulheres, como elaborar estratégias mais coerentes para a sua libertação? Para o feminismo pós-colonial, a expressão das mulheres de terceiro mundo não é somente uma forma de resistência, mas um caminho para a sua própria liberação.

Em *Pode o Subalterno Falar?*, de 1985, Gayatri Spivak desafia os discursos hegemônicos no seus efeitos de poder sobre os sujeitos das classes subalternas na sociedade indiana pós-colonial, multiplicados ao se tratar de mulheres.

A teórica critica a ausência da história e da voz dos subalternos no debate (ocidental) sobre seus problemas de desigualdade na Índia pós-independência e argumenta que esse silenciamento só reproduz e reforça hierarquias. No caso das mulheres, Spivak (2014) considera que a condição de subalternidade se agrava, pois isso se soma às diferentes relações de desigualdade locais que as silenciam. Desse modo, as subalternas constituem um grupo sob o qual são exercidas as opressões econômica, racial e de gênero, triplicando sua marginalização e multiplicando seu silenciamento. Spivak mostra a urgência de recuperar essas vozes suprimidas e invalidadas para livrar as mulheres do status de objeto do discurso e permitir que se mostrem ou se tornem agentes na luta contra o poder colonial e outras formas de dominação.

As questões de raça, gênero e classe são, portanto, definitivas para as mulheres e para a causa anticolonial. São as dinâmicas desses eixos de poder,

produzidos e reproduzidos na colonização discursiva dos povos periféricos da economia global que articulam a dominação colonial em seus corpos e sua vida, material e imaterial. A partir dessas discussões referenciais (MOHANTY, 1984, 2008; SPIVAK, 2014), as autoras propõem que um movimento epistemológico reclama voz e visibilidade às próprias mulheres orientalizadas, subalternas, colonizadas. Trata-se de uma proposta de crítica interna dos feminismos hegemônicos do “Ocidente” aliada à formulação de interesses e estratégias feministas baseadas na autonomia, geografia, história e cultura (MOHANTY, 2008, p. 1).

Tais aproximações das perspectivas discursivas de Foucault nos estudos pós-coloniais, que não acontecem sem crítica aos seus limites diante das demandas anticoloniais, colocam a voz do sujeito colonial no centro do debate. No combate à hegemonia, as próprias mulheres orientalizadas são as pessoas cujos saberes importam para conhecê-las em sua heterogeneidade e para a formulação das estratégias de sua resistência.

### **2.3 Resistência e transformação do poder colonial: insurreição de saberes marginalizados, voz do sujeito colonizado**

O sujeito do discurso não apenas reproduz a sua ordem. Ele pode subvertê-la.

A genealogia funciona como um método ou um recurso de distanciamento do universalismo histórico e da pretensão da neutralidade na produção do saber ou na pesquisa histórica, pois desnaturaliza as relações de poder que se realizam no e pelo discurso.

Dada a importância do funcionamento do discurso para a formação de objetos e para construção da verdade nas quais se apoia uma certa hierarquização dos saberes e o governo das populações, os saberes marginalizados são invocados pela história efetiva, genealógica, precisamente no que ele se opõe aos saberes essencialistas, hierarquizantes e limitantes. Os saberes locais, da pessoa, das biografias são fonte histórica do que contraria as linearidades que levam a um ideal de normal e de conformidade forçada, porque os indivíduos têm em si/seus corpos as inscrições dos acidentes, dos desejos, das falhas, dos acasos e dos retornos os quais história unívoca rejeita, ignora ou omite. Ademais, investigar a multiplicidade nos

indivíduos é uma forma de escapar às narrativas massificantes e a normalização dos corpos na medida em que o múltiplo mostra ou projeta outras possibilidades de existência (FOUCAULT, 2000b).

Uma vez que o discurso é prática de poder, pois o difunde por todo o tecido social, para Foucault, as possibilidades de resistência dos sujeitos se dão sempre com o auxílio de estratégias e táticas nas fissuras desse funcionamento (REVEL, 2011). Desta perspectiva, a prática genealógica pode ser compreendida, em si mesma, como um ato de resistência à história dominante, ao seu essencialismo (pois que esta não pondera a movência histórica dos sentidos) e ao ocultamento dos desvios e das falhas e assim, estrategicamente, abrir espaço para escapar aos dispositivos discursivos que conjuram nossas formas de ser. Como tática, ela quer mostrar nos corpos as articulações da história contingente para lançar luz ao que é esquecido, apagado, silenciado, obscurecido pela ordem do discurso dominante.

Ademais, a noção de resistência em Foucault é precedida pela noção de transgressão. O último termo expressa certa exterioridade no sistema saber-poder, um escape a esse sistema que se realiza, voluntaria ou eventualmente, pelo procedimento da escrita. Como explica Revel (2011), na década de 1960, Foucault fala de transgressão e exterioridade para descrever a maneira estratégica pela qual o indivíduo singular realiza um procedimento de "escape" provisório aos dispositivos discursivos através da própria escrita. Era esse seu interesse, por exemplo, em Pierre Rivière: compreender as formas como ele conseguiu se esquivar de dispositivos de identificação, classificação e normalização do discurso.

Nos anos 1970, Foucault amplia a noção de transgressão para examinar outras formas de ruptura nas relações de poder, tanto na ação coletiva quanto nas práticas não discursivas. Além das práticas discursivas — ou seja, das maneiras pelas quais produzimos e reproduzimos saberes através da linguagem, que moldam tanto a nós mesmos quanto nossas práticas — Foucault aponta para práticas não discursivas, relacionadas a formas de governar os indivíduos e as populações, com base em condições sociais, econômicas, históricas e políticas específicas. Nesse contexto, o conceito de resistência descreve uma prática inserida nas relações difusas de poder, surgindo das possibilidades de criar espaços de luta e de agência para transformação onde quer que o poder se exerça. A resistência, portanto, é uma consequência das

relações de poder que visa contestar, enquanto o poder é, por sua vez, a resposta à resistência (REVEL, 2011).

O poder, por sua vez, responde à resistência e à liberdade em reação contraofensiva. Portanto, pode fundar novas relações de poder ou converter a resistência em novas formas de dominação, por exemplo quando incorporada à certas dinâmicas de poder — não é isso que acontece quando o capitalismo transforma práticas de liberdade em mercadoria e continua usurpando o sonho de existência fora dele? Ou quando as formas de expressão que subvertem um campo são incorporadas e assimiladas pelo próprio campo para que ele mesmo continue vigorando? Em todo caso, é essa operação paradoxal de retroalimentação entre poder e resistência que atribui à última seu caráter temporário e localizado.

Isso indica que poder e resistência são práticas impulsionadas uma pela outra também na dinâmica da disputa discursiva, seja na sua transgressão pela escrita, seja em práticas de outra ordem. Trata-se de um tipo de reciprocidade permanente cuja dinâmica não pode ser menosprezada na análise de ambas as práticas e cuja compreensão deve contribuir com a própria elaboração estratégica das resistências e aprimorar suas eficácias.

É preciso, portanto, pensar e repensar as estratégias de linguagem, bem como é necessário conhecer o funcionamento dos poderes em práticas discursivas e/ou não discursivas a fim de procurar suas brechas e encontrar ou erguer resistência; é importante somar focos de resistência para enfraquecer o jogo amplo da dominação. Se o trabalho genealógico leva tempo, também é constante o trabalho da resistência. Para funcionar assim como o poder, as práticas de liberdade, a resistência precisa ser tão móvel e tão inventiva e tão produtiva quanto o poder (FOUCAULT, 2004).

Visto que dinâmica do poder colonial se dá por formas de dominação mais sutis — produzindo e dominando discursivamente seus súditos a partir de seus saberes disseminados globalmente, naturalizando sua cultura, suas práticas e seus modos de pensar pela hegemonia — seu combate requer estratégias e táticas que penetrem diferentes esferas de poder, focos ou maneiras de resistir.

As reduções discursivas dos sujeitos colonizados colocadas pela imposição dos saberes coloniais através do ensino nas colônias, do idioma às formas de expressão, levaram à naturalização de valores construídos tais como civilização e humanidade, os quais, inversamente, estabeleceram "selvageria" e "primitivo" como

suas antíteses (e como objetos do entusiasmo reformista colonial) (ASHCROFT, GRIFITHS & TIFFIN, 2004, p. 3).

Para a antropóloga Ochy Curiel (2020), feminista decolonial, o termo “território epistêmico” concebe a intersecção dos espaços físicos, sociais e simbólicos ocupados pelas subalternas, em sua fertilidade para a produção de conhecimentos locais a fim de subverter os conceitos impostos pela cultura colonial ou brancocêntrica. Diante do poder de circunscrição dos conceitos dos saberes coloniais, suas tendências binaristas<sup>10</sup> e seus efeitos nas populações, nos sujeitos e suas relações, buscar a elaboração de conceitos próprios das experiências locais, emergente das comunidades de mulheres subalternas, é um modo de romper com as limitações que acompanham o pensamento colonial imposto.

A autoria enraizada na experiência do sujeito colonizado é, desse modo, resistência anticolonial. Trata-se de identificar conceitos, categorias, teorias, que emergem das experiências subalternizadas, que geralmente são produzidos coletivamente, que têm a possibilidade de generalizar sem universalizar, de explicar realidades diferentes contribuindo com o rompimento da ideia de que esses conhecimentos são locais, individuais e incomunicáveis. No entanto, para que isso aconteça, é preciso reunir esforços dos feminismos em reconhecer e legitimar os saberes subalternizados “a partir das experiências vividas e que contribuem com a proposição de mundos mais justos e humanos, fora da matriz liberal/colonial.” (Ibidem, p. 40).

São essas estratégias de descolonização discursiva para abrir novas oportunidades de pensar grupos oprimidos específicos, majoritários ou minoritários, mas que também podem servir a outros grupos e realidades sufocados pelas maneiras de se pensarem a si mesmos a partir dos mesmos recursos que serviram/servem para lhes dominar. Desse modo, o feminismo decolonial que ir mais fundo, dentro dos próprios estudos anticoloniais, no combate à violência epistêmica e resgatar ou vislumbrar outras possibilidades de ser que ainda não contempladas pelas

---

<sup>10</sup> Segundo Curiel (2020), outra concepção binária essencialista pode ser observada nos binarismos de gênero, trazidos pelos colonizadores europeus para os territórios americanos. Esse tipo de concepção binárias essencialista é herança colonial limitante dos modos de existência dos sujeitos subalternos, pois se pensavam com outras nuances de gênero antes da invasão.

narrativas dominantes. Para construir uma metodologia feminista a partir do feminismo decolonial, Curiel pensa por meio e além da genealogia.<sup>11</sup>

Nessas e em outras acepções da resistência anticolonial, a importância da linguagem, dos saberes e das experiências locais colocam diferentes formas de expressão dos sujeitos colonizados no centro do debate.

O pós-colonialismo localiza produções culturais dos sujeitos colonizados a fim de detectar as estratégias com as quais as sociedades “pós-coloniais” têm se engajado e se apropriado o discurso imperial, bem como para estudar a maneira com que essas estratégias reemergem em diferentes circunstâncias políticas e culturais (ASHCROFT, 2001).

Uma vez que, após a colonização moderna, mais de três quartos da população mundial teve sua vida moldada pela experiência do colonialismo, a crítica literária pós-colonial coloca literatura como uma importante fonte para desvendar as influências menos evidentes do colonialismo nas estruturas de percepção dos povos contemporâneos. Em 1989, Ashcroft, Griffiths & Tiffin explicam que

A literatura [pós-colonial] oferece uma das formas mais importantes de expressão dessas novas percepções, e é em seus escritos e em outras artes, como pintura, escultura, música e dança, que as

---

<sup>11</sup> Diferentes concepções entre os estudos pós-coloniais e decoloniais são expostas por Curiel (2020, p. 122-125) ao marcar a posição do feminismo decolonial. Principalmente no que diz respeito às reservas deste com os estudos pós-coloniais por sua limitação espaço-temporal (que pressupõe o término do período colonial a considerar localidades específicas, geralmente das colônias inglesas) e à incorporação de conceitos europeus restritivos em seus estudos (uma vez que estes são conhecimentos geralmente produzidos em instituições acadêmicas europeias por intelectuais diaspóricos, a exemplo de Said, Spivak, Bhabha e Mohanty). Contudo, arrisco utilizar seu texto dentre outros chamados pós-coloniais uma vez que o que me interessa nesse ponto é aquilo que faz da sua proposta um tipo de estratégia anticolonial genealógica, cujas táticas são dadas no pressuposto de que “decolonizar” é um movimento de (re)apropriação histórica e cultural a partir da própria perspectiva histórica dos povos oprimidos, contrapondo os frutos do pensamento colonialista, “as colonialidades”. As relações saber-poder são, certamente, um ponto de partida comum na elaboração da perspectiva dos dois campos feministas (pós-colonial e decolonial), bem como são conciliantes as bases de suas diferentes estratégias fundadas em propostas como a problematização das condições de produção do conhecimento e da relação sujeito-objeto do discurso; a tática da insurreição dos saberes marginalizados locais e da elaboração da interseccionalidade raça, gênero e classe para pensar as diferentes condições entre os sujeitos colonizados — todas unidas no fim de combate ao poder colonial. Apesar das distinções e demarcações acadêmicas entre pós-colonial e decolonial, ambos os campos constituem juntos o que De Sousa Santos (2022) chama de “pluriverso dos estudos anticoloniais”, onde é possível encontrar elementos comuns ou afinidades eletivas desses saberes no combate ao colonialismo construídos na copresença das lutas anticapitalista, anticolonialista e antipatriarcal. É precisamente pelas diferentes dinâmicas que o poder colonial assume em diferentes tempos e espaços e sobre diferentes sujeitos que pensar os estudos anticoloniais em suas sobreposições e complementaridades (inclusive as construídas a partir das críticas de um campo a outro) contribui para multiplicar as estratégias de resistência.

realidades cotidianas vividas pelos povos colonizados foram codificadas de forma mais poderosa e tão profundamente influentes. (ASHCROFT, GRIFFITHS & TIFFIN, 2004, p. 1, tradução minha).

Tal importância se realiza na política de revide do sujeito colonial aos efeitos dos conceitos eurocêntricos e hierarquizantes impostos com o ensino da língua e outros saberes no território colonizado. A contestação através da literatura, mediante estratégias forjadas pela escrita ou por outros procedimentos de linguagem, em se tratando de outras formas artísticas de expressão, são formas do sujeito colonizado recusar a posição de objeto do saber que lhe foi colocada pelas narrativas históricas, científicas ou ficcionais dos colonizadores.

Esse fenômeno observado na confluência entre língua, educação, literatura e incorporação cultural sinaliza formas de resistência discursiva que continuam a ser encontradas em obras da chamada literatura pós-colonial, que hoje emergem de variados lugares, sob as novas formas do poder colonial. Guardadas suas características distintivas regionais especiais de cada obra, o que (ainda) as reúne sob o mesmo termo são o fato de que todas elas

[...] emergiram [ou emergem] em suas formas presentes a partir da experiência da colonização e se afirmam a si mesmas colocando em evidência a tensão com o poder imperial e enfatizando suas diferenças com os pressupostos do centro imperial. (ASHCROFT, GRIFFITHS & TIFFIN, 2004, p. 3, tradução minha).

Atualizada a ideologia do revide contra o neocolonialismo, as resistências anticoloniais podem ser encontradas ou empreendidas no próprio período colonial moderno, no período pós-independência ou mesmo nas produções contemporâneas a partir de outros lugares, oriundas dos povos marginalizados e historicamente silenciados nas periferias econômicas do mundo.

Para Ashcroft (2001), se considerarmos a resistência não como um confronto imediato, mas antes como um processo plural, em que diferentes focos de resistência se entrelaçam, podemos observar que houve e ainda há uma série de reações sutis das culturas dominadas frente à sua colonização. Para além dos levantes violentos (armados), as maneiras pacíficas e discursivas de resistência aparecem como formas complexas de recusar a dominação imperial.

Ademais, as resistências discursivas podem se dar de diferentes maneiras. Segundo Ashcroft (2001), o confronto discursivo é direto quando seus sentidos de resistência e combatividade se encontram explícitos na linguagem utilizada, mas é indireto quando os sentidos de resistência não são tão evidentes. Em qualquer dessas formas, a resistência discursiva pode se associar, inicialmente, ao deslocamento do sujeito colonizado da posição de objeto do discurso para a posição de sujeito do discurso, a assumir a posição de sujeito que fala, que escreve, se expressa e se pensa. Esse é tipo de movimento com que o sujeito colonizado se apodera do discurso sobre de si mesmo como uma tática para inserir seus dizeres nas brechas de uma hegemonia discursiva colonial. É quando ele rompe com esse lugar de silêncio, de intelectualmente incapaz, de alteridade do discurso colonial, cristalizada pelo eurocentrismo, pelo racismo, pela arrogância imperial.

Uma amostra de resistência discursiva explícita são as manifestações das feministas islâmicas quando da proibição do uso do véu na Espanha. Em *Carta de una mujer indignada* (2011), Wassyla Tamzaly, se posiciona como "feminista laica, muçulmana e livre pensadora" (*apud* MAYORGA, 2013) e expressa seu descontentamento com o simplismo com que algumas feministas ocidentais trataram questões pertinentes a diferentes mulheres muçulmanas e suas diferentes razões para usarem véu. Tamzaly questiona diretamente os estereótipos orientalistas e fala de "islamofobia". Enquanto mulher muçulmana, reclama o direito de pensar suas próprias questões, considerando seus próprios valores e inquietações.

É interessante que mesmo assumindo a sua agência, a expressividade desse discurso nem se aproxima de um consenso. O que prevaleceu foi o ponto de vista ocidental, da hierarquia entre os saberes.

Contudo, diferentemente desse tipo de resistência de contestação panfletária, há ainda as formas artísticas de reagir ao poder colonizador. Segundo Ashcroft (2001), a arte oferece uma experiência subjetiva e uma via de elaboração complexa daquilo que não se poderia dizer ou que não seria aceito se fosse dito de modo explícito, a disseminar sutilmente ideias e valores contestatórios. Esse tipo de resistência discursiva é especialmente relevante porque pode penetrar de forma indireta o cotidiano das pessoas e atingir aquilo que os processos políticos por si só são incapazes de transformar: a cultura e o imaginário social.

Homi Bhabha (2007) fala de uma certa relação de hibridismo discursivo, um momento implicado na transformação das identidades culturais de colonizadores e colonizados, que se produzem em um "terceiro espaço de enunciação" (p. 37) como identidade cultural pós-colonial. Esse espaço onde as duas identidades se encontram, se afirmam diferentes ou se assimilam é também um espaço de práticas contradiscursivas do sujeito colonizado, onde se pode afetar a cultura do colonizador. A dinâmica de interdependência entre as duas identidades que acontece nesse espaço promove, entre distanciamentos e aproximações culturais, a transformação de ambas, uma a partir da outra.

Certamente, existem críticas dentro do próprio campo pós-colonial à forma como Bhabha circunscreve as dinâmicas das relações discursivas. Suas bases textuais e idealistas são frequentemente questionadas por reduzir a complexidade das relações de poder envolvidas, além de "des-historicizar" e obscurecer os contextos específicos e muitas vezes majoritários, nos quais a hibridização cultural não necessariamente atenua a dominância discursiva de um grupo sobre o outro. Tais críticas apontam ainda que a violência e a drástica transformação da identidade do sujeito colonizado pela colonização não são adequadamente abordadas (ASHCROFT, GRIFFITHS & TIFFIN, 2007, p. 109-111).

No entanto, a concepção de hibridismo de Bhabha se revela relevante para reavaliar e historicizar o funcionamento do "terceiro espaço", oferecendo uma reflexão sobre a produção da diferença, a assimilação cultural e a aculturação. Nesse sentido, o conceito de Bhabha complementa e expande a noção de "zona de contato" de Pratt (1999), que descreve o espaço onde culturas entram em contato direto, muitas vezes em condições de desigualdade e conflito. Enquanto Pratt enfatiza as interações assimétricas entre culturas dominantes (o império) e subjugadas (os colonizados), Bhabha propõe que o terceiro espaço como o lugar onde essas interações criam possibilidades de significação e resistência, gerando uma hibridização que desafia as hierarquias estabelecidas. As zonas de contato, portanto, não são apenas espaços de imposição de valores e normas de uma cultura sobre a outra, mas também de transformação, adaptação e contestação. Nesse processo, as culturas se reconfiguram sob a pressão da dominação imperial, mas também encontram formas de resistência e de *re-existência*, criando formas de subjetividade e de agência.

O caráter híbrido da cultura pós-colonial é relevante porque outra característica da resistência discursiva artística apresentada por Ashcroft (2001) é a sua potencial permeabilidade pelas linguagens do colonizador. Quando o sujeito colonizado utiliza linguagens hegemônicas para se expressar, ele se apropria também de seu potencial circulatório. Essa tática reverte aspectos de dominação, tais como a imposição da língua e de saberes, dentro mesmo de suas ordens discursivas a fim de difundir um discurso outro e quebrar o monopólio da circulação discursiva a seu respeito (Ibidem). Assim, no lugar mesmo onde o poder está, nas brechas do colonialismo, pela sutileza com que as artes podem penetrar a cultura, pela ampla audiência da linguagem hegemônica, o sujeito colonizado encontra seus espaços de resistência à hegemonia discursiva colonial de modo que ela mesma possa compreendê-la e apreciá-la.

Ashcroft (2001) valoriza a intervenção discursiva artística como parte importante dos processos de independência em seu funcionamento estratégico na fusão do político com o cultural. Para relações assimétricas de poder como as colocadas na hegemonia discursiva (neo)colonial, as estratégias contradiscursivas são parte de uma resistência mais ampla, no nível macropolítico. De fato, isoladas, nem a resistência discursiva opera a descolonização das periferias, nem a resistência revolucionária, armada, de interferência nas estruturas do poder estatal ou institucional, seria suficiente para fazê-lo.

Similarmente, quando Foucault (2000a) falou dos gulagui, disse que a guerra direta contra o Estado ou a economia não é necessariamente a maneira mais eficaz de buscar a transformação social. Sem a luta contra os excessos de poder em todo o lugar onde se difundem, no imaginário, na cultura ou nas práticas cotidianas, a revolução política não poderia libertar. No mesmo sentido, sem a genealogia contra um pensamento unitário e uma história unívoca, não há como desfazer as formas de pensar que conjuram nossas mentes e as nossas formas de ser (FOUCAULT, 2000b).

Para os estudos anticoloniais, as questões do silenciamento dos sujeitos, do apagamento da cultura local pela violência epistêmica, da hierarquização dos saberes pela ordem do discurso hegemônica valorizam a autoria como lugar da emergência dos saberes marginalizados, locais. Os espaços de resistência são encontrados no âmbito da própria linguagem para a (re)elaboração dos sujeitos colonizados. Como agentes de transformação, esses sujeitos atuam na complexidade dos poderes que os produzem, cujas formas se distribuem nos espaços entre eles e as instituições. Sua

resistência discursiva anticolonial é, portanto, colocar os saberes da pessoa colonizada ou da mulher subalternizada em um processo de enfrentamento aos poderes centralizados, agindo nas práticas de linguagem que têm garantido sua manutenção.

Nas diferentes dinâmicas da resistência discursiva anticolonial trazidas, as estratégias envolvem a ação do próprio sujeito colonizado a partir da ocupação do lugar de sujeito do discurso ou nas estratégias que permitam a ele esta posição, na fertilidade do território epistêmico; na manifestação das mulheres islâmicas ativistas em diáspora; no campo da literatura e de outras artes (híbridas) pós-coloniais como espaço de manifestação estratégica do sujeito colonizado, a colocar dizeres outros sob o potencial de circulação das línguas e linguagens hegemônicas.

As narrativas ficcionais chamadas pós-coloniais, oriundas de sociedades afetadas pelo fenômeno histórico do colonialismo, as representações da resistência dos sujeitos colonizados são de grande importância nos processos de negociação, luta e resistência entre uma formação cultural dominada e uma dominante, naquilo que têm de potencial transformativo, anticolonial. Tomando-as como práticas discursivas, essas narrativas são modos de expressão do sujeito colonizado como autor e sujeito do discurso; como ficção, elas são uma estratégia de linguagem a partir da qual é possível acionar diversas biografias, dar espaço a diferentes experiências em personagens e enredos, e multiplicar a experiência dos sujeitos colonizados autores nos sujeitos colonizados inventados, rompendo o silenciamento de maneira criativa. Desse modo, as práticas da autoria das mulheres do Oriente Islâmico sobre mulheres do Oriente Islâmico podem ser práticas de resistência.

A ideia de orientalismo tem sido altamente influente para o entendimento das representações ocidentoeurocêntricas na literatura, na pintura, na fotografia e no cinema, geralmente preconcebidos ou selecionados para reforçar o ponto de vista ocidentalizado em sua posição de superioridade e dominação. É importante, portanto, desafiar essas representações da mídia na medida em que as culturas e os sujeitos do Oriente islâmico são construídos como exóticos, irracionais e carentes de cultura ou intervenção ocidental (PONZANESI, 2018, online).

Em época de diáspora do Oriente para o Ocidente, de fronteiras fortemente armadas ensejadas por um discurso protecionista e xenofóbico tanto da Europa quanto dos Estados Unidos, mais especificamente sobre os povos do Oriente, discutir

a agência das mulheres islâmicas reais ou ficcionais em contexto político específico ou no cenário geopolítico contemporâneo e trazer sua complexidade por meio da arte mostra-se relevante para se pensar não mais a questão do território físico, mas de um território imaginário e cultural de diversidades étnicas e das possibilidades de ser que se mostram na ficção.

Quando Neshat se utiliza do espaço discursivo do cinema para narrar a diáspora das mulheres no Irã, ela joga com representações de uma alteridade radical — as mulheres islâmicas visualmente reconhecidas no Ocidente pelo uso do véu. Como coloca Mehraneh Ebrahimi, o seu filme expõe a corporalidade das mulheres iranianas no cruzamento da história, da política e da explosão democrática de 1953, entrelaçando mulher, nação e liberdade (EBRAHIMI, 2019, p. 135). A cineasta/autora, diaspórica ela mesma, encontra/conquista um certo espaço de visibilidade dos sujeitos discursivamente colonizados e seus saberes marginalizados. Nesse processo, penso que ela multiplica a sua imagem em outras personagens e em outros espaços que contam, a partir da sua própria história emigrante, outras diásporas.

São por essas noções dos saberes marginais insurrectos (pela autoria na diáspora) e dos espaços dos sujeitos marginalizados na ficção (narrativa sobre a diáspora das mulheres iranianas), na arte que se infiltra no cotidiano das pessoas, que elabore *Women Without Men* em sua importância genealógica daqui em diante.

*“For Women, then, poetry is not a luxury. It is a vital necessity of our existence. It forms the quality of the light within which we predicate our hopes and dreams toward survival and change, first made into language, then into idea, then into more tangible action. Poetry is the way we help give name to the nameless so it can be thought.”*

**Audre Lorde, em *Sister Outsider***

### 3 DOS LUGARES DA AUTORIA DE *WOMEN WITHOUT MEN*, DE SHIRIN NESHAT

*Women Without Men* (2009) tematiza a diáspora de quatro mulheres em 1953, ano do golpe de Estado que abalou a história moderna do Irã e atingiu seu ápice na Revolução de 1979.

Durante o verão daquele período turbulento, as vidas de Faezeh, Munis, Zarin e Fakhri, mulheres de diferentes origens sociais, se entrelaçam e encontram consolo umas nas outras. Concomitantemente, na tensão de suas histórias individuais e universo subjetivo, o filme mostra a complexidade das forças intelectuais, políticas e religiosas que permeiam suas vidas pessoais e entorno elaborando as diferentes forças que constitui as personagens por temas como velamento, casamento, violência sexual, prostituição, participação política e diáspora.

A produção multinacional filmada no Marrocos encontra na diáspora seu lugar de aparecimento. O corrente regime de governo iraniano mantém a censura dissimulada no território e as fronteiras fechadas a pensadores dissidentes, reprimindo qualquer discurso que possam “prejudicar” a República Islâmica ou “ofender” o clero e o “Líder Supremo” (RSF, 2024). As desigualdades de gênero intensificadas na conjuntura nacional junto às profundas desigualdades econômicas e outras restrições da liberdade das mulheres consentidas pelo governo no Irã, como a polícia religiosa, estimulou muitas iranianas a deixarem o país. Por razão dessas tensões, um movimento de êxodo transnacional moderno e contemporâneo, a diáspora iraniana, abriga uma comunidade artística crítica de mulheres. Assentadas em terras estrangeiras, iranianas e suas descendentes puderam exercer certas liberdades políticas e artísticas, abordando temas proibidos no Irã e discutindo as questões políticas que espessam as fronteiras que as separam do país.

No exílio, o filme só pode existir como resistência discursiva porque é uma manifestação de sujeitos diaspóricos, e a autoria desse trabalho assume uma natureza complexa em sua localização.

Para a análise do discurso foucaultiana (FOUCAULT 1997, 2009, 2013a), a autoria é um mecanismo de controle discursivo, cuja função basal é agrupar uma série de enunciados que dão forma ou sentido ao objeto, mas que tem diferentes valores em diferentes contextos. Para a história efetiva genealógica, a autoria pode ser a

insurreição de um saber marginal e uma forma de expressão dos desvios da história para projetar novos modos de existência (FOUCAULT, 2000b, 2013b; REVEL, 2011; CORREIO, 2014). Para os estudos pós-coloniais (BONNICI, 2005; SPIVAK, 2010; ASHCROFT, GRIFFITHS & TIFFIN, 2007), a vida do sujeito colonizado real e ficcional tem um grande valor no caráter representativo da obra literária; com relação a autoria, seu papel de resistência e transformação do poder colonial parte da posição que se assume como sujeito do discurso. Na soma dessas forças, a biografia, história pessoal afetada pelo colonialismo, e o trabalho de autoria da mulher orientalizada operariam juntas na formulação da sua resistência discursiva anticolonial.

Com a autoria pensada na biografia, sobretudo, me interessa pela posição de fala do sujeito a partir dos seus traços da história, dos poderes que o atravessam para que sua expressão seja um protesto ou outra forma de resistência. Neste capítulo, essa ideia de biografia da autoria está dedicada a isso e a conhecer genealogicamente a função da autoria como um saber insurrecto em uma diáspora específica, a da autora/cineasta de *WMM*, Shirin Neshat.

A fim de analisar o modo como o objeto diáspora no filme ganha condições de existência específicas na e pela autoria diaspórica, mapeio espaços da diáspora de Neshat conforme propostos por Avtar Brah (2011), tomando as declarações e (auto)reflexões da iraniana como suas narrativas autobiográficas, constituídas e constitutivas de sua própria subjetividade, pelas quais é possível apreender espaços de suas diásporas.

Busco na sua autoria os modos como Neshat formula seu trabalho e seu papel de artista partir de sua “experiência de diáspora” e como ela reflete sobre a necessidade de formular e reformular estratégias de resistência com a imagem das mulheres iranianas e islâmicas.

No capítulo seguinte, o véu será discutido em sua importância na construção da mulher islâmicas de modo que constitua um modo de ver os espaços da diáspora das personagens principais da narrativa fílmica.

### 3.1 A diáspora iraniana de Shirin Neshat: espaços de existência e resistência

A diáspora pode ser definida de modo geral como um movimento massivo de migração livre, incentivada ou forçada de um território a outro. Esse tipo de dispersão populacional aparece diversas vezes em ao longo da história como, por exemplo, a diáspora grega, a diáspora judaica, a diáspora africana etc.

O colonialismo moderno provocou todas essas modalidades de diáspora: a migração europeia se deu, de forma voluntária ou incentivada, aos milhões para as colônias da América, África e Austrália; com sistemas de escravidão adotados pelos impérios, milhões de pessoas de África foram transportadas forçadamente como mercadoria para as Américas; nos períodos pós-independência ou pós-colonial moderno, diferentes povos cujas vidas foram precarizadas pela exploração colonial ou pelas guerras civis típicas do pós-independência migram massivamente para os centros metropolitanos (BONNICI 2009b, p. 278).

Dentre esses últimos estão povos caribenhos, árabes, africanos e sul-americanos que entre as décadas de 1950 e 1960, aproximadamente, saíram de seus diferentes países de origem à procura de trabalho e estudo nos grandes centros de irradiação econômica e cultural, tais como a Europa Ocidental e a América do Norte.

A diáspora moderna e contemporânea iraniana para o Ocidente foi e é amplamente motivada pelas consequências da instauração e da continuação do regime autoritário no Irã, compreendido nos períodos de conflitos civis locais e de armadas na região do Golfo Pérsico, como foi a guerra Irã-Iraque. De acordo com o *Migration Policy Institute (MPI)*, emigrantes do Irã se assentam mormente na América do Norte, Europa Ocidental e Austrália. Nos Estados Unidos, a diáspora iraniana é composta por mais de 577.000 indivíduos nativos do Irã ou declarantes de ascendência iraniana, de acordo com o *US Census Bureau 2019 ACS (LAI & BATALOVA, 2021)*.

A análise desses estudos sobre políticas migratórias dos Estados Unidos afirma que

Embora os iranianos tenham vivido nos Estados Unidos em pequeno número desde a década de 1930, o apoio do governo dos EUA ao Xá Mohammad Reza Pahlavi e a sua subsequente derrubada na Revolução Islâmica de 1978 e 1979 ajudaram a impulsionar a emigração iraniana na segunda metade do século XX. Do final da

década de 1940 até a revolução, as chegadas de imigrantes vindos do Irã aos Estados Unidos consistiam principalmente de estudantes internacionais, juntamente com profissionais e turistas. Os iranianos representaram 9 por cento de todos os estudantes internacionais dos EUA no ano letivo (AL) de 1974-75 e 18 por cento no AL de 1979-80 — o maior grupo em ambos os anos. A imigração do Irã aumentou dramaticamente nos anos que se seguiram à Revolução Islâmica e à Guerra Irão-Iraque de 1980-88. Estes recém-chegados incluíam iranianos de classe alta e média, bem como minorias religiosas e étnicas, como bahá'ís e armênios. Ao mesmo tempo, muitos estudantes iranianos nos Estados Unidos permaneceram no país após sua formatura. Entre 1980 e 2000, a população imigrante iraniana mais que duplicou, passando de 122.000 para 283.000. Este crescimento populacional continuou no século XXI, embora a um ritmo mais lento, com 385.000 imigrantes iranianos vivendo nos Estados Unidos em 2019. (LAI & BATALOVA, 2021, online, tradução minha).

Os impactos da (não)religiosidade nos períodos pré e pós-revolucionário e a migração das famílias de classe alta e média marcam uma faceta socioeconômica e educacional particular na comunidade irano-estadunidense. O *MPI* atesta que “Em comparação com a população total nascida no estrangeiro<sup>12</sup>, os imigrantes iranianos têm muito mais probabilidade de ter um diploma universitário, rendimentos familiares mais elevados e maior proficiência em inglês.” (Ibidem). Além disso, a alta concentração de iranianos na Califórnia<sup>13</sup>, principalmente na região metropolitana de Los Angeles, Baía de São Francisco ou em grandes capitais como Nova York pode ser outro indicativo de seus privilégios econômicos, pois são regiões muito caras para se viver nos Estados Unidos.

Mehraneh Ebrahimi fala um pouco sobre conexões entre a questão religiosa e a questão ideológica dentro dessas condições de classe expressivas e específicas. Segundo ela

Os membros da diáspora iraniana que saíram às vésperas da Revolução ou durante a guerra com o Iraque vêm principalmente de famílias burguesas de classe média alta com pouca ou nenhuma ligação com as tradições religiosas do país. (EBRAHIMI, 2019, p. 21, tradução minha).

---

<sup>12</sup> “Nesse ano [2019], os iranianos representavam menos de 1 por cento dos mais de 44,9 milhões de imigrantes nos Estados Unidos.” (LAI & BATALOVA, 2021, online, tradução minha).

<sup>13</sup> De acordo com o *MPI*, a Califórnia é o estado onde vive mais de um terço de toda a população iraniana nos Estados Unidos (LAI & BATALOVA, 2021).

Os casos de emigração por viagens educacionais para América do Norte e Europa Ocidental também sublinham a questão intelectual e artística na diáspora iraniana da primeira geração. O privilégio de deixar o país para estudar no exterior no período pós-revolucionário é um luxo restrito a poucas famílias. Ao mesmo tempo, segundo Ebrahimi, as famílias iranianas que incentivavam a partida de seus membros nessas viagens não estavam apegadas ao discurso nacionalista nem concordavam com o radicalismo religioso como via de fortalecimento dos valores e da cultura local em reação às tentativas do Ocidente de impor sua cultura no Irã (Ibidem).

Ademais, com o acirramento da polícia religiosa e da censura informalizada no Irã pós-revolução, houve também uma classe política, intelectual e artística oposicionista que migrou em busca de proteção ou foi banida para fora do país (Ibidem). Desse modo, a diáspora iraniana para o Ocidente também se realiza como refúgio, asilo político ou exílio.

Contraditoriamente, as tensões políticas entre Irã e Estados Unidos e Europa Ocidental envolvem questões relevantes para as condições de vida do sujeito diaspórico iraniano nesses países.

Localizado nas proximidades da Ásia Central, no Oriente Médio, o Irã é um dos países com as maiores reservas de petróleo do mundo. É povoado por diversas etnias asiáticas e árabes e abriga um número significativo de refugiados, formando uma população total de 84 milhões de habitantes (CAMPOS, 2024).

O período histórico da sua modernidade, no efeito da economia ocidental, é marcado inicialmente pela sua “ocidentalização”, ou seja, a adoção de práticas econômicas e culturais liberais realizadas com a abertura política do governo pré-revolucionário para as relações internacionais. Relações estas ligadas às relações de comércio Ocidentais com a região, que buscavam extrair do Irã os recursos minerais (e humanos) aos mais baixos custos (COUP, 2019).

A Revolução de 1979 é uma tomada de poder a nível estatal para controlar uma série de conflitos internos em reação a essa abertura, instituindo uma República Islâmica sob o apelo nacionalista de conter as práticas “ocidentalizantes” sem tolerar nenhuma oposição política e religiosa. Esse cenário de oposições, aquecido desde o golpe de 1953 preparado pelo Reino Unido e Estados Unidos (COUP, 2019; INDIEPIX, 2010), assume diferentes dinâmicas ao longo dos anos, mas, apesar das

resistências nacionais e transnacionais, o Estado continua a reprimir fortemente seus oponentes e funcionar sob uma leitura do islamismo conivente com as desigualdades sociais e altamente restritiva para as mulheres (EBRAHIMI, 2019).

Economicamente, o Irã sofre com sanções de nações ocidentais, que dificultam o seu crescimento. Esse tipo de retaliação é frequentemente justificado pelas práticas de violação de direitos humanos impunes no país (CAMPOS, 2024). Contudo, embora o país tenha um IDH elevado (de 0,774, em 2021), o reflexo dessas punições econômicas na amplitude das desigualdades locais permite que a elite governante e as classes abastadas se esquivem da escassez que atinge a massa subalterna. Por esses efeitos, essas sanções são, ao fim e ao cabo, de caráter geopolítico.

Esses junto a tantos outros aspectos particulares dos deslocamentos e motivações de diáspora colocam novas configurações de poder no ambiente pós-colonial e proliferam novas fronteiras geopolíticas, físicas, simbólicas e psíquicas, como explica Brah (2011), como lugares ocupados pelos sujeitos diaspórico. A depender do contexto específico de seus assentamentos, a racialização dos imigrantes nos territórios estrangeiros e a feminização da emigração são outras variáveis expressivas das relações de poder as quais formam os sujeitos diaspóricos na sua multilocalização (Ibidem).

Em consideração aos efeitos das configurações do domínio colonial na contemporaneidade pela globalização, Brah propõe que se repense a diáspora a partir das diferentes “experiências de diáspora” pelas quais é possível cartografar diferentes sujeitos diaspóricos para conhecer os poderes que os constituem e, então, suas diferentes demandas. No caso das mulheres orientalizadas, conforme tratado no primeiro capítulo, considerar suas diferentes constituições e demandas no ambiente diaspórico também é fundamental para a elaboração de estratégias mais coerentes com a luta anticolonial e com um feminismo global.

Complexificar a constituição dos sujeitos diaspóricos é uma proposta genealógica de Brah (2011) para a investigação das diásporas serem tomadas como historicamente contingentes e como parte das novas dinâmicas de dissolução dos estados-nação, pela ênfase nas relações de poder arraigadas nos discursos, nas instituições e nas práticas cotidianas. No sentido foucaultiano, as diásporas como genealogias implicam para a socióloga no estudo das práticas sociais de poder e dos

processos de subjetivação que dão importância às narrativas explicitamente pessoais, uma vez que as práticas discursivas formam a subjetividades (Ibidem).

Tendo em vista que cada diáspora é um cruzamento de diferentes experiências cujas narrativas podem ser exclusivas e até díspares, tal heterogeneidade

[...] pode configurar um único sujeito através de uma confluência de narrativas conforme se vive, se revive, se produz, se reproduz e se transforma a memória individual e coletiva e a lembrança sobre as diásporas (BRAH, 2011, p. 215, tradução minha)

fazendo com que as comunidades formadas por diferentes migrações coletivas sejam imaginadas (ou discursivamente constituídas) de diferentes formas sob as circunstâncias históricas dessa confluência de narrativas. Por conseguinte, fazer a genealogia das diásporas é lançar mão de “um conjunto de tecnologias de investigação que constroem a história da trajetória de diferentes diásporas” (Ibidem, p. 21, tradução minha) pelas biografias de diferentes sujeitos diaspóricos.

Brah elabora algumas questões para apreender as diferenças e intersecções que envolvem 1) as circunstâncias de partida específicas do sujeito diaspórico e 2) as circunstâncias de sua chegada e assentamento.

No primeiro ponto

A questão não é simplesmente ‘quem viaja?’ mas ‘como quando e em quais circunstâncias?’, ‘quais condições socioeconômicas, políticas e culturais marcam o percurso dessas viagens?’, ‘quais regimes de poder inscrevem a formação de uma diáspora específica?’ (BRAH, 2011, p.213, tradução minha).

Desse modo, é possível analisar o que aproxima ou distancia uma formação diaspórica de outra, por quais efeitos do colonialismo uma formação foi construída. Se foi a partir da conquista e da colonização ou se é resultado da escravidão ou trabalhos forçados, ou se os sujeitos foram forçados a fugir no início de algum conflito político, de uma guerra que deu lugar a criação de um novo estado-nação, se foi um êxodo induzido pela necessidade de mão de obra em outra parte etc.

Já no segundo caso, é importante saber “[...] como e de que maneira se insere um grupo [diaspórico] dentro das relações sociais de classe, gênero, raça, sexualidade ou outros eixos de diferenciação do país ao qual se migra” (Ibidem, p.

213-214, tradução minha), para entender suas condições materiais e subjetivas no contexto estrangeiro.

Essas são questões-ferramentas que funcionam para desconstruir as forças que operam na distinção dos sujeitos diaspóricos dentro de um mesmo grupo e de uma diáspora com relação às demais. Forças estas que são usadas para representar os sujeitos diaspóricos como similares ou diferentes e para inclui-los ou excluí-los das construções da nação e da entidade política local, os inscrevendo como sujeitos “políticos, jurídicos ou psíquicos” (Ibidem, p. 214, tradução minha). Em outros termos, a maneira com que um grupo diaspórico se situa em e por meio de discursos e que é inserido em outros processos tais como as políticas econômicas, estatais e práticas institucionais são fundamentais para a sua constituição e, certamente, para o seu futuro.

Brah (2011) fala ainda sobre a experiência de deslocamento e localização em narrativas autobiográficas e autorreflexivas dos sujeitos diaspóricos como um modo de desemaranhar as múltiplas operações de poder cujos efeitos naturalizam as suas constituições identitárias e apagam as diferentes formas que estas estão afetadas. Em um sentido foucaultiano, penso em como esse mesmo processo pode cartografar particularmente as subjetividades e subjetivações, mostrando certas especificidades constitutivas das mulheres iranianas diaspóricas enquanto sujeitos afetados pela colonização bem como suas diferentes estratégias de resistência às limitações de sua existência dão visibilidade a uma multiplicidade das formas de ser. Depreendo disso que os diferentes espaços da diáspora que constituem diferentes diásporas e diferentes sujeitos diaspóricos trazidos por suas narrativas pessoais não somente permitem conhecer os diferentes espaços das diásporas constitutivos dos diferentes sujeitos diaspóricos, mas os modos pelos quais os sujeitos podem resistir e “*re-existir*” a partir de sua (multi)localização nos próprios modos de produção de suas narrativas, ou seja, discursivamente.

Nas cartografias de suas diásporas (BRAH, 2011), as subjetividades das mulheres podem estar inscritas em diferentes práticas políticas de uma mesma diáspora. Desse modo, as mulheres diaspóricas ocupam diferentes posições-sujeito e articulam diferentes posições políticas nas interseccionalidades de classe, gênero e raça. Por isso, se fazem importantes os efeitos desses diferentes eixos de poder — a serem observados nas diferentes narrativas autobiográficas e autorreflexivas — para

as reconfigurações discursivas dos “espaços da diáspora” de cada sujeito diaspórico, para as suas relações com o lugar de origem, com as fronteiras entre esse lugar e o lugar de destino, bem como para os diferentes modos com que são afetados pela sua corrente (multi)localização entre um lá e um cá, seja em termos geográficos, políticos e/ou psíquicos (Ibidem).

Assim, a própria multiplicidade de narrativas acaba por diferenciar as diásporas dentro de uma mesma formação diaspórica, tal como é a diáspora moderna das mulheres iranianas, para as quais as diferenças econômicas e geracionais configuram diferentes relações com o Irã e com a cultura do lugar estrangeiro. Também se encontram aí as diferentes motivações de partida, diferentes condições de viagem e de chegada ao local de destino e seu assentamento.

Entretanto, é possível destacar a política do Irã como fundamental na motivação de partida para uma massa contemporânea significativa de mulheres diaspóricas iranianas, principalmente da primeira geração (nativa do Irã), e as relações políticas do Irã com o Ocidente como constitutivas de um espaço diaspórico tensionado por questões geopolíticas correntes e por diferenças culturais reforçadas em negatividade para e pelo imaginário orientalista a seu respeito.

Conforme especifica Brah, esse é um espaço de localização marcado pela racialização dos sujeitos diaspóricos ou a racialização da sua religião, um exemplo de que as construções racializadas se articulam com as construções de gênero, etnicidade, religião e classe. O peso do orientalismo na literatura, na pintura, no desenho, na fotografia, no discurso científico, no debate político e nas práticas estatais cria um cenário hostil em que “a” mulher “oriental”, especialmente “a” mulher muçulmana, ocupa a posição do Outro por excelência. Este espaço discursivo “a exotiza tanto quanto a representa como enormemente oprimida e necessitada de liberação ou a vê como uma vítima/emblema enigmático do fundamentalismo religioso” (BRAH, 2011, p. 166, tradução minha) a ameaçar continuamente os “valores civilizados” ocidentais.

Sob essas “fantasias” ocidentais ou ocidentocêntricas, se forma uma aura de mistério, luxúria e perigo na qual o véu constitui um ícone definitivo, frustrando o olhar ocidental em sua opacidade e na aparente recusa do Ocidente a movimentos hegemônicos. O véu, é, portanto, a metáfora da orientalização das contradições inseridas no gênero e no imperialismo (Ibidem).

É interessante que, embora a orientalização dos sujeitos, seus territórios e práticas seja um processo que envolve continuidades e descontinuidades, os véus continuam<sup>14</sup> operando uma construção discursiva das mulheres muçulmanas como alteridade negativizada, em que é possível observar diferentes dinâmicas de subjetivação.

Ebrahimi (2019) observa que o acontecimento do 11 de setembro de 2001 incitou uma fúria a qualquer pessoa islâmica do Oriente Médio e reforçou-se a ideia de ameaça associada à prática do velamento. Curiosamente, este retorno/reforço do “inimigo oriental” desencadeou um fenômeno importante em que as preocupações com o véu como forma de restrição das mulheres afetam não somente o imaginário ocidental acerca do Ocidente, mas uma certa formação diaspórica iraniana burguesa. A autora justifica que a preocupação com o velamento acima dos problemas (geo)políticos e econômicos enfrentados pelo Irã é também uma questão de classe, econômica e ideológica, pois que “A diáspora proveniente de famílias ricas, vanguardistas e não tradicionais se agarrou ao único denominador comum entre a causa de seu deslocamento do Irã e a causa de sua subjugação no Ocidente: o Islã!” (Ibidem, p. 19, tradução minha).

Esse contexto de racialização/orientalização assimilada por uma parcela da diáspora iraniana coloca certos paradoxos e ilustra a constituição do próprio sujeito orientalizado pelo orientalismo no Ocidente.

Ademais, a questão do véu continuou em pauta com as polêmicas de proibição na Europa Ocidental, restringindo as práticas religiosas e o cotidiano das mulheres islâmicas em diáspora (BUENO, 2017). Nos Estados Unidos, em 2019, as duas primeiras mulheres muçulmanas eleitas para o Congresso Nacional tiveram que pedir vistas das leis que há quase dois séculos proibiam o uso do véu na Câmara de Representantes, apelando para os seus direitos constitucionais à liberdade religiosa.

É nesse lugar ocidental de interferência discursiva e institucional, de reiterada discussão sobre a mulher islâmica, sobre suas práticas políticas, religiosas e culturais, que se destaca a arte diaspórica de Shirin Neshat.

Em *Women Without Men*, a diáspora se dobra sobre si mesma na medida em que o filme encontra suas condições de emergência na diáspora de uma mulher

---

<sup>14</sup> Desde que o original de Avtar Brah em questão, *Cartographies of Diaspora*, foi publicado pela primeira vez em 1996.

iraniana, a autora, ao passo que ela também tematiza diásporas. Ao contar a história das quatro personagens principais que deixam a cidade de Teerã em direção a um espaço apartado, onde passam a viver em comunidade, Neshat tematiza diferentes biografias e êxodos, feitas de diferenças e semelhanças entre si.

No primeiro nível, a importância da constituição da autoria da mulher orientalizada na diáspora passa, a princípio, pela autobiografia de Neshat, na medida em que suas narrativas pessoais mostram a constituição de sua subjetividade e as condições de sua existência, que ela relaciona com a arte que produz. Como um sujeito-autor que se encarregada de responder pelos sentidos de sua obra (FOUCAULT, 2013a), suas narrativas biográficas me ajudam a pensar como seus espaços diaspóricos compõem, conforme tratarei mais adiante, a articulação estratégica dos espaços das diásporas das personagens no filme, a partir do qual ela apresenta essas mulheres.

### 3.1.1 Narrativas (auto)biográficas e (auto)reflexivas de uma artista iraniana diaspórica

Foi me perguntando sobre os sentidos de diáspora em *Women Without Men* que encontrei nas entrevistas e relatos de Shirin Neshat a importância de sua própria experiência diaspórica e de sua relação com a sua própria arte na formulação estratégica dos espaços da diáspora das mulheres do filme. A ideia é pensar sua autoria como um trabalho artístico que constrói narrativas com imagens a partir da sua própria constituição diaspórica. Desse modo, quero entender como sua autoria é função exercida nas conformidades de uma certa ordem do discurso, mas também uma posição de prática de resistência discursiva valorada nas dinâmicas das estratégias anticoloniais. Para tanto, procuro na autobiografia da cineasta iraniana uma certa constituição dos seus espaços diaspóricos que reflete em formas de compor seu trabalho.

A biografia do sujeito colonizado na genealogia da diáspora é uma ferramenta para fazer aparecer as especificidades de sua diáspora, de suas demandas e para formular — e compreender — em seu contexto específico, estratégias de (sua) resistência. Nos propósitos de encontrar nas multiplicidades dos sujeitos diaspóricos uma diversidade de formas de existência e as práticas que constituem sua *re-*

*existência* nos locais de seu assentamento, sua cartografia é também um modo de pensar sua estética de existência como forma de resistência.

Nesse contexto, Shirin Neshat é mulher iraniana assentada nos Estados Unidos e ali produz suas narrativas autobiográficas e autorreflexivas a partir das condições específicas de sua diáspora. Sua trajetória intelectual e profissional está marcada em diversos registros de seus dizeres, pois que se trata de uma artista reconhecida e premiada no Ocidente e que fala publicamente sobre si e sua arte alegando que não é possível compreender seu trabalho sem compreender a sua vida. Nessas sobreposições narrativas entre vida pessoal e autoral é possível observar questões como motivação de êxodo, de suas produções artísticas e da sua atuação como ativista política, pensadora e conferencista.

Shirin Neshat nasceu em 26 de março de 1957 em uma família de classe média alta na pequena Qazvin, uma das cidades mais religiosas do Irã, e se mudou para os Estados Unidos em 1974 para estudar artes na Universidade de Berkeley na Califórnia, onde se graduou em 1983 (OUT OF SYNC, 2016; DANTO, 2015).

Antes de sua viagem para realizar seus estudos, já havia fortes tensões políticas no Irã, principalmente em decorrência do golpe de Estado de 1953. Daí a Revolução Islâmica em 1979, que foi seguida pela guerra contra o Iraque (1980-1988). O caráter geopolítico desses conflitos — na medida em que envolvem fronteiras diversas, instituídas nos apoios e sanções econômicas dos principais centros econômicos internacionais, tais como Rússia, Inglaterra e Estados Unidos, impulsionados por interesses na localização estratégica do território iraniano moderno — imprime certas particularidades ao seu deslocamento e realocização.

Neshat conta que na ocasião dos seus 17 anos ela foi com sua família visitar os Estados Unidos. Quando eles retornaram para o Irã, ela permaneceu para estudar por um curto tempo e depois retornar. No começo, ela se sentia desconfortável por não estar com a família e queria voltar, mas seus pais insistiram para que ficasse. “Por má sorte”, a revolução ocorreu 4 anos depois e por razão da subsequente guerra Irã-Iraque na década de 1980, ela não pode retornar ao país e passou 12 anos sem ver a família (WALK ART CENTER, 2010, 35’9”, tradução minha). Essa separação forçada pela política marca um tipo de nostalgia que tem importantes efeitos em sua biografia e em sua arte. Neshat diz que a distância lhe foi devastadora e que ela não

teria se tornado uma artista se não fossem as marcas desse longo período de separação na sua subjetividade.

Ela conta que se encontrava “muito jovem e totalmente sozinha” nos Estados Unidos e teve sua relação com a família, tão amorosa, totalmente reformulada pelo governo Iraniano e não podia fazer nada a respeito disso. Conforme seu relato,

Nós [ela e outros iranianos que vivem uma situação similar] pagamos um preço muito alto por essa revolução e essa separação que foi imposta a nós, sem possibilidade de escolha, seja pela guerra, seja pela revolução e por esse governo repugnante, seja o que for. Eu não vi o meu pai até o dia que ele morreu, sabe... sem querer ser melodramática, as questões da nostalgia são muito pessoais para nós e não importa por quantos anos eu tenha vivido aqui, eu ainda me sinto incrivelmente dolorida por essa distância e o fato de que eu nunca mais vi meu pai e de que nunca mais eu pude me reunir com ele novamente. E ainda não posso voltar para casa [*home*]. (Ibidem, 36’14”, tradução minha).

O pai, Ali Neshat, foi descrito pela artista (OUT OF SYNC, 2016) em outra ocasião como altamente educado e, por ser médico, muito bem informado; uma pessoa que tinha muitos sonhos maiores que a sociedade iraniana. Neshat diz que havia sido enviada para estudar no Ocidente com suas irmãs porque o pai era fascinado pela cultura ocidental e porque fazia questão que, assim como seus filhos homens, suas filhas também estudassem. Ele se tornou um “grande ídolo” e a sua morte um enorme sofrimento para ela.

Essas marcas das políticas estatais iranianas estão, por conseguinte, na subjetividade da iraniana diaspórica, nas suas narrativas sobre si e sobre sua diáspora, que misturam a história política do Irã moderno à vida pessoal e sentimental da artista e a (re)configuram singularmente sua relação com a ideia de “lar”, com o sentimento nostálgico do lar e da dor da perda que honra em sua arte:

A revolução, desse modo, criou uma grande divisão entre mim, o país e minha família [...] e isso se tornou um assunto crucial, a base dos meus sentimentos e pensamentos dentro do meu trabalho. E desde então isso se converteu nessa série de perguntas e respostas e modos de me fazer capaz de confrontar minha obsessão com a ideia de lar e da ausência de lar, da perda do lar, e criar um trabalho que não é exatamente autobiográfico, mas que levanta muitas questões. (OUT OF SYNC, 2016, 1’18”, tradução minha).

Logo depois de sua graduação, em 1983, Neshat se mudou para Nova York, onde realizou diversos cursos e teve experiências fundamentais para começar a trabalhar “seriamente” com arte em 1993. Ela conta essa história de sua trajetória na arte em entrevista à Arthur Danto (2015) explicando que passou muito tempo se sentindo incapaz de desenvolver qualquer trabalho artístico “relevante”. Depois de 10 anos trabalhando na administração do laboratório cultural transdisciplinar no espaço *Storefront*, em Manhattan, voltou a querer fazer trabalhos de arte novamente. Segundo ela, isso se deveu ao fato de que aquele ambiente profissional propiciou um intenso contato com artistas, arquitetas/os, críticas/os culturais, escritoras/es e filósofas/os que frequentavam o laboratório e a levou a pensar sobre si mesma como artista.

Nos anos de 1990, Shirin Neshat finalmente volta a visitar o país de origem. É a partir de então que ela inaugura em Nova York sua primeira série fotográfica, *Women of Allah* (Mulheres de Alá), cujas imagens foram produzidas entre os anos de 1993 e 1997 a explorar as questões de gênero em composições iconográficas de mulheres iranianas. Sobre a série, ela conta:

O primeiro grupo de trabalho fotográfico que produzi em 1993 certamente refletiu o ponto de vista de uma iraniana vivendo no exterior, olhando para o passado e tentando analisar e compreender as mudanças que haviam ocorrido no Irã desde a revolução. Era a abordagem de uma artista que tinha ficado longe por muito tempo, e era um ponto de virada importante para mim, artística e pessoalmente, já que se tornou mais que uma produção artística, um tipo de jornada de volta para o meu país de origem. Eu estava profundamente empenhada em compreender as concepções ideológicas e filosóficas por trás do islamismo contemporâneo, acima de tudo, a origem da revolução e como ela mudou meu país. Eu sabia que o tema era muito complexo e amplo, então minimizei meu foco para algo tangível e específico. Escolhi me concentrar nos significados por trás de “martírio”, um conceito que se tornou o centro da missão do governo islâmico na época, particularmente durante a guerra entre Irã e Iraque. Ela [a guerra] promovia a fé, o autossacrifício, a rejeição ao mundo material e, por fim, a vida após a morte. Eu estava principalmente interessada em como suas ideias de espiritualidade, política e violência eram e ainda são tão interconectadas e inseparáveis uma da outra. (DANTO, 2015, online).

Ao encontrar o país transformado pela revolução, Neshat experimentou um grande sentimento de deslocamento que inspirou seu trabalho fotográfico e

cinematográfico (WALKER ART CENTER, 2010). A sensação de não-pertencimento ao lugar de onde veio nem ao lugar onde se assentou afetou substancialmente suas narrativas ficcionais, as histórias que conta com imagens, pois que ela as compreende como uma jornada de retorno ao Irã que concebe o trabalho que passa a desenvolver e que tem hoje. A artista explica que, desde esse início, o tema da mulher em relação com a sociedade iraniana e a revolução foi o seu foco (DANTO, 2015).

As fotografias da série em questão, centrada inúmeras vezes no busto de mulheres que fazem uso do longo véu religioso negro considerado tipicamente iraniano, o chador, elaboram um grande contraste do véu com a pele do rosto. Por cima das imagens, Neshat caligrafou em persa textos poéticos, a exemplo da poeta e cineasta modernista iraniana Forough Farrokhzad (1934-1967).

Suas figuras femininas veladas circularam globalmente com a advento da internet doméstica e com esses trabalhos Neshat se tornou uma das artistas iranianas mais conhecidas (se não a mais conhecida) no Ocidente (INDIEPIX, 2010). Sua repercussão e abordagem “diretamente política” incomodou o governo do Irã e acabou por modificar o status de sua diáspora. A partir de 1996, um ano antes de concluir a série, Shirin Neshat, não é mais bem-vinda pelo governo iraniano.

As configurações da fronteira entre seu país e o lugar onde vive, que já estavam geopoliticamente tensionadas pelo envolvimento do país norte-americano no próprio golpe de 1953, na revolução em 1979 e nos anos da guerra com o Iraque, se enrijecem para Neshat em consequência do seu trabalho com a arte. Em contrapartida, a artista busca transpor esses muros com a própria arte, revisitando ou reconstruindo o país para si mesma pelos seus trabalhos, em sua “jornada de volta”.

Em pesquisa como cineasta, a iraniana passa a observar o país à distância e se aproxima de seu território e paisagens visitando outros países do Oriente Médio. Com a finalidade de produzir sua filmografia sobre o Irã “no Irã”, ela, estrategicamente filma no Egito, no Marrocos e na Turquia. A respeito dessa tática de constituição narrativa ficcional imbricada ao pessoal, ela explica:

Eu aprendi a trabalhar em países e fazer com eles pareçam com o Irã. Eu também aprendi a ser completamente ocidental e completamente oriental e ser capaz de, de alguma forma, navegar emocional, política e geograficamente assim. (OUT OF SYNC, 2016, 2'33”, tradução minha).

Desse modo, Neshat coloca como aprendeu a usar esses aspectos tristes da ausência de lar, desse não-lugar que ocupa em sua sensação de não-pertencimento diaspórico, para poder retornar ao lar pela sua arte aceitando essa cisão na sua constituição e trabalhando com ela para sublimar suas próprias questões.

Contudo, esse não-lugar subjetivo é também constitutivo do seu entrelugar situado política e culturalmente entre seu país de origem e o seu lugar de assentamento. Sua identidade híbrida em sua multilocalização coloca uma questão delicada para sua arte: o imaginário ocidental como um regime de verdade que tem no orientalismo um filtro para enxergar o Oriente.

Na mesma entrevista concedida a Danto, Neshat continua contando sobre sua relação com *Women of Allah* (1993-7) e menciona preocupações com a formulação de sua abordagem artística que surgiram a partir da série.

[...] após alguns anos, senti que tinha esgotado o tema [do martírio] e precisava seguir em frente. Eu não queria mais fazer um trabalho que lidasse tão diretamente com questões da política. Queria fazer um trabalho que fosse mais lírico, filosófico e poético. (DANTO, 2015, online).

Ela relaciona esse desejo com o contato com o público e a com a crítica, que fez com que ela começasse questionar suas próprias estratégias para compor as imagens, conforme é possível depreender da sua fala:

Houve vários problemas lá [na série] com a questão da tradução, literalmente em termos da escrita que registrei nas fotos e uma má interpretação cultural. Devo admitir que, quando fiz esse grupo de trabalhos, eu não tinha um público em mente. Nunca tinha feito uma exposição antes e não tinha planos para isso. Eventualmente, quando tive um público, me senti em conflito sobre como poderia sair traduzindo ideias que eram inteiramente baseadas em uma racionalidade não ocidental sem comprometer sua autenticidade e significado. Olhando para trás, para esse trabalho, vejo problemas, mas foi uma tentativa honesta de reconectar e levantar questões em relação à minha cultura. Eu reduzi minhas referências para lidar com o tema do martírio, mas talvez tenha me perdido entre os dois. Senti que devia seguir em frente, fazendo trabalhos que, embora etnicamente específicos, poderiam permitir interpretações mais amplas. (DANTO, 2015, online).

Seus propósitos de reconexão com Irã e suas tentativas de levantar questões sobre o país esbarraram nas diferenças com a racionalidade ocidental e os seus modos de ver. A barreira da língua, impressa sobre as mulheres veladas, também foi um fator relevante para contrariar os intuitos da autora com o trabalho.

Sobre esses contratempos que experimenta com a exposição da série, ela complementa que as obras são parte de uma época em que ainda pensava as mulheres no Irã “de um outro modo” e que, posteriormente, revisa com criticidade os impactos desse trabalho no imaginário ocidental (NESHAT, 2011).

É interessante observar aqui que Neshat ela mesma não fazia uso do chador e a sua posição relativa às mulheres islâmicas veladas representadas em sua série era de alteridade (EBRAHIMI, 2019) e, conforme ela mesma, de dúvidas e de críticas. Contudo, na elaboração de sua autocrítica, ela compreende um outro impacto daquelas imagens para o Ocidente, bem como reformula, ao longo do tempo, sua própria relação com o objeto “mulheres islâmicas”, como é possível observar, por exemplo, em sua fala sobre a agência que elas assumiram no chamado movimento verde.

Se na Revolução Islâmica as imagens das mulheres retratadas eram submissas e não tinham voz, agora vimos uma nova ideia de feminismo nas ruas de Teerã — mulheres que foram educadas com pensamento moderno, não-tradicional, sexualmente abertas, corajosas e seriamente feministas. Essas mulheres e esses jovens homens iranianos unidos no mundo todo, dentro e fora. Eu então descobri por que eu me inspiro tanto nas mulheres iranianas. Que, apesar das circunstâncias, elas foram além dos limites. Elas confrontaram a autoridade. Elas quebraram todas as regras de todas as maneiras — da mínima à máxima. E mais uma vez, elas se provaram. Eu estou aqui para dizer que as mulheres iranianas acharam uma nova voz, e a voz delas está me dando minha voz [sic]. (NESHAT, 2011, online).

O que também é possível notar nessa fala é como ela (re)significa em sua narrativa pessoal essas mulheres e reconfigura seu próprio ativismo como uma via de mão dupla, porque se apoia nessas “novas vozes”, na força dessas mulheres e no modo com que ocupam posições ativas na resistência política no Irã como um impulso para o seu trabalho. Ao mesmo tempo, ela manifesta o propósito de mostrar essa agência a partir do seu próprio lugar de visibilidade.

Nas contradições entre sua constituição oriental e ocidental, Neshat busca alternativas para estabelecer um diálogo com o público de um modo mais geral, sem que isso afete o caráter étnico de sua arte e em seus propósitos pessoais de retornar à terra que lhe foi proibida. Esse tema de reflexão implica em estratégias de constituição dos objetos tratados em seus trabalhos.

Em entrevista a Hamid Dabashi (2009) quando *Women Without Men* lhe rendeu o prêmio de melhor diretora no Festival de Veneza, ela fala sobre a importância da arte e dos artistas para dar forma às lutas políticas iranianas e considera que

Quando tem a ver com a forma do trabalho artístico em si, estão envolvidas emoções, modos de expressão e poesia, e de como tornar questões políticas menos explícitas, e como [desse modo] causar impacto na audiência — o que um/a político/a e um/a acadêmico/a não conseguem fazer. (DABASHI, 2009, 4'35", tradução minha)

Para renunciar a um certo caráter panfletário e ampliar a perspectiva a respeito das mulheres iranianas de modo a atingir o público de maneira mais reflexiva e menos taxativa, Neshat, como artista visual e como cineasta, busca lançar mais questões do que as responder e se esquivar dos sentidos fixos e estagnantes em seus trabalhos, propósitos esses que se iniciam na sua fotografia e que se desenvolvem também na sua filmografia.

A partir de 1998, Neshat conhece o também artista e cineasta iraniano Shoja Azari, seu companheiro de vida e de trabalho, com quem passa a elaborar suas primeiras filmagens e atuações. Juntos, eles produziram uma trilogia de curtas-metragens — *Turbulent* (1998), *Rapture* (1999), e *Fervor* (2000) — tematizando restrições dos papéis de gênero na sociedade iraniana e explorando poeticamente o tema da liberdade das mulheres.

Em *Turbulent*, a narrativa coloca o espectador entre a projeção de duas diferentes telas, uma ocupada por atores homens e outra por mulheres. Desse modo, os gêneros estão fisicamente separados na arte, assim como na sua visão da realidade do Irã. Neshat e Azari, eles mesmos performam, como atores no curta. Em *Rapture* ela fala sobre mulheres que se deslocam pelo deserto e como algumas delas acabam partindo em um pequeno barco em direção à liberdade.

Em um nível mais pessoal, Neshat ela própria performa *Rebellious Silence* (1994), parte da série *Women of Allah* e no curta *Soliloquy* (1999), no qual tematiza

seu próprio deslocamento diaspórico, dispondo lado a lado duas projeções de si mesma: uma no Oriente e outra no Ocidente, colocando-se como dupla, cindida.

Nesses primeiros trabalhos cinematográficos da autora, a questão espacial ou a sua multilocalização são expressas em questões diaspóricas e de gênero. As fronteiras entre homens e mulheres; os deslocamentos e as diásporas das mulheres no barco; sua multilocalização no entrelugar ocidental e oriental.

O tema da cisão de Neshat na diáspora continua mobilizando sua arte e ação política nos anos subsequentes, em que o imaginário orientalista constitui um desafio.

Em entrevista na ocasião do *Blouin Creative Leadership Summit*, em 2012, a artista fala sobre as responsabilidades de ser uma artista iraniana, e que, por diversas vezes, se encontra em uma situação controversa quando fala sobre a cultura do seu país para o Ocidente. Ela diz que necessita defender repetidamente regimes islâmicos enquanto, ao mesmo tempo, está em luta contra o governo iraniano atual (BLOUIN ARTINFO, 2012). O trabalho de diálogo com o Oriente e o Ocidente desde seu entrelugar se dá sob paradoxos da sua diáspora que a estimulam a ampliar o alcance de sua arte.

Suas narrativas autorreflexivas não deixam de traduzir seu lugar subjetivo na diáspora, de angústia nos lugares aos quais não-pertence, mas também onde encontra pertencimento, nas comunidades dentro do Irã (no movimento de mulheres) e fora do Irã, assumindo uma posição artístico-crítica transnacional, que se dirige tanto ao público ocidental quanto ao público oriental/iraniano e aos seus respectivos governos.

Sobre seu primeiro longa-metragem, Neshat discorre sobre a importância do cinema no contato com o público. Em suas próprias palavras:

Eu venho aprendendo, instintivamente, nos últimos anos, que a razão pela qual eu tenho me atraído pelo cinema é, em partes, por conta da minha frustração com, eu acho, um tipo de elitismo que existe no mundo da arte, o qual automaticamente elimina parte do público que poderia adentrar em galerias e museus devido, entre outras coisas, à sua falta de educação artística. Eu acho que o cinema é muito mais próximo da cultura popular e mais acessível. E há artistas envolvidos nisso também, não como uma forma de comércio, mas para contar histórias mesmo. E eu, principalmente desde os últimos anos, que meu país tem passado por tantas mudanças políticas, eu acho que foi pelo meu longa-metragem *Women Without Men* que eu pude realmente me aproximar do meu próprio povo, porque eles de fato se

identificaram com a história que eu pude contar. (BLOUIN ARTINFO, 2012, online, tradução minha).

A linguagem do cinema, tão marcada no Ocidente pelas formas das produções comerciais hollywoodianas ou por uma abordagem artística bastante aut centrada, tem para o Irã uma função política importante. O cinema iraniano, seja qual for sua temática, é internacionalmente expressivo com nomes como Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf e Marjane Satrapi dentre tantos outros, e constitui desse modo, um meio que, em última instância, dá visibilidade ao país, seus sujeitos e suas histórias para Ocidente. Isso em um contexto em que os iranianos estão entre os povos mais demonizados do planeta (EBRAHIMI, 2019, p. 142). Neshat encontra aí uma popularidade estratégica.

Esse espaço de sujeito do discurso, dadas as proporções de alcance do seu trabalho e sua constante exposição como artista e ativista, coloca a arte diaspórica iraniana como instrumento de voz no sentido de oposição ao silenciamento das mulheres orientalizadas. Conforme ela continua:

Eu cheguei à conclusão de que em cada retrato, estamos buscando por nós mesmas/os, seja fotografando a mim mesma, atuando ou fotografando uma outra pessoa, há algo naquele conceito que eu estou tentando criar que, no fim das contas, projeta minha própria obsessão. Seja ela a religião, seja ela o fanatismo, seja a questão da alienação, a questão do exílio, a questão do combate às figuras de poder...seja um único conceito ou um fio narrativo, isso sempre retorna à obsessão da/o artista. Eu particularmente acredito que, especificamente nesse tempo tão intensamente problemático que vivemos, nós precisamos muito dos nossos artistas, mais do que nunca, e de que eles/as se envolvam e que eles se coloquem frente-a-frente com outras pessoas — desde líderes de governo a políticos e diplomatas e a ativistas e cientistas — porque nós somos capazes de ser diferentes vozes, e nós mesmos/as somos vozes que as pessoas estão ouvindo. (BLOUIN ARTINFO, 2012, online, tradução minha).

No motivo do encontro de lideranças criativas, Neshat elabora para o público sua relação com a própria arte baseada em sua própria subjetividade, assim reconhecendo a complexidade do seu ser artístico múltiplo marcado pela diáspora das mulheres iranianas para o Ocidente.

Conjuntamente, ela se refere e se inclui em uma classe artística, de destaque, e que pode e, portanto, deve fazer uso disso para multiplicar vozes. Dessa maneira,

o que a cineasta chama de “obsessões”, quer contribuir para além da autobiografia, a engajar-se no compromisso de um trabalho de importante valor coletivo e promover o alcance dos seus dizeres para o Oriente e para o Ocidente pelos seus modos de fazê-lo.

Pensando no nível da autoria como função, as estratégias de Neshat para projetar sua subjetividade nas narrativas ficcionais, usar da visibilidade da arte para tratar das mulheres iranianas e multiplicar sua voz em outras vozes passam pelas regulações do dizível e do visível, onde o comentário é não somente uma condição, mas um recurso e uma estratégia no território de fricção da diáspora iraniana no Ocidente.

### **3.2 Estratégias a partir de uma função-autor diaspórica: prenúncios**

As problematizações de Foucault sobre a autoria podem ser datadas da conferência *O que é um Autor?*, em 1969, quando discute sobre o desaparecimento do autor na literatura (FOUCAULT, 2009). Posteriormente, suas reflexões sobre o tema aparecem no conjunto das pesquisas genealógicas: na hermenêutica, onde a autoria é função agrupadora do discurso; no âmbito das relações de poder externas ao discurso, que tratam de subjetivação e de resistência com as biografias marginais; na “fase” ética, sobre a escrita de si, nas práticas de linguagem em que o sujeito estabelece uma relação consigo mesmo e sobre a parresía, no franco-falar.

Para uma certa genealogia da diáspora, entendo que essa função pode ser resultado de processos de subjetivação, que ligam o sujeito diaspórico à função autor. Contudo, quando o sujeito diaspórico autor busca ampliar sentidos sobre os sujeitos colonizados e suas trajetórias, projetar vozes, multiplicidades de ser ou mesmo de *re-existir* através de suas narrativas ficcionais ele subverte uma certa ordem do discurso a partir de uma posição estratégica para a resistência anticolonial.

Desviando da tendência ao essencialismo, Foucault está interessado na autoria pelo seu funcionamento variável ao longo da história. Portanto, para conhecer seus poderes de atribuição de valor ao que diz, é preciso descobrir os locais e os tipos de discursos onde sua função é exercida; saber o que se cobra do autor em determinadas épocas e lugares para sua posição seja legitimada, tal como quando se pede que dê

satisfações ao público ou explique os sentidos dos seus dizeres. Para saber o que importa quem fala, é preciso investigar em qual sistema de valorização o autor foi acolhido, e como e em que momento ele foi valorizado (FOUCAULT, 2009).

Quando Neshat se coloca como artista subjetivada pelas particularidades da sua experiência diaspórica na perda do lar, no não-pertencimento, nas dinâmicas de enrijecimento das fronteiras entre o seu lugar de assentamento e seu lugar de origem, nas constantes estratégias de retorno metafórico empreendidas em seus trabalhos e no seu compromisso político e coletivo, ela fala de um lugar de autoria que se dá na condição de sua própria biografia. Como um tipo de acaso que começou na dor de um trauma e como uma estratégia de comunicar ao público o caráter coletivo do problema, como uma missão que se colocada, a partir de si mesma, diante da história moderna e contemporânea do Irã.

Para Foucault, uma vez que os discursos dos saberes constituem seus objetos, nas disputas pelos sentidos, há sempre certos procedimentos internos e externos ao discurso que querem conjurar seus poderes (e perigos) e que operam para o seu controle, sua seleção, sua organização, sua (re)distribuição através de regulações, instituições e mecanismos que, entrelaçados, incidem sobre a produção e distribuição de discursos. Tais procedimentos de rarefação constituem uma certa ordem do discurso a ser obedecida para que dizeres sejam tomados como saberes verdadeiros em uma determinada época e contexto (FOUCAULT, 2013a).

Inseridos nos sistemas de pensamento ocidentais, na disputa pela atribuição de sentidos aos seus objetos, todos entendemos ou produzimos sentidos a partir da conformidade com uma certa ordem do discurso. No mesmo sentido, conhecer essa ordem em suas contingências é primordial para formular ou identificar estratégias e táticas de subversão dos saberes hegemônicos.

Na ordem do discurso, a autoria é despersonalizada e destacada por Foucault como um dos mecanismos que controla o discurso dentro do seu próprio interior para classificá-lo, ordená-lo e distribuí-lo. Em sua designação, a autoria constitui um eixo de coerência à reunião de diversos enunciados que constituem o discurso. A partir dela, é possível pensar não a origem de um discurso (relacionada à uma essência do sujeito ou do sentido), mas o *modo* pelo qual se dá essa coerência e sob que circunstâncias (FOUCAULT, 2013a).

Ao recusar as essências do sujeito autor, a genealogia se ocupa, por conseguinte, dos *modos de funcionamento* da autoria; de *como* funciona essa relação sujeito-autoria na constituição dos objetos do discurso ou de *como* essa função exerce o poder de ordenar, classificar e (re)distribuir os discursos sobre determinado objeto em uma certa ordem do discurso; *se, como e em quais contextos* a função-autor tem peso sobre a recepção das materialidades que constrói; *quais as relações* essa função estabelece com outras regulações da ordem do discurso em diferentes épocas, contextos e campos de saber<sup>15</sup>, tais como a ciência ou a literatura, conforme fez Foucault (1997, 2009, 2013a).

A princípio, as relações entre sujeito, autoria e diáspora estão na base das condições de produção do discurso fílmico em *Women Without Men* (2009). Ao pensar a diáspora como parte de sua biografia, Neshat elabora e se constitui em sua própria experiência de diáspora. As marcas da diáspora em sua subjetividade, segundo ela, a constitui como artista visual e cineasta.

Por esse caminho, há uma certa transposição da sua narrativa sobre si para suas narrativas ficcionais. Quando elabora a diáspora como objeto do filme, a função autoral tem a diáspora dentro da diáspora, um processo legitimado pelos estudos anticoloniais na busca dos saberes locais e das especificidades dos sujeitos diaspóricos e suas demandas.

Brah diz que as metáforas são materialidades discursivas das relações de poder. As metáforas das diásporas nas narrativas do sujeito podem formular seus temas caros, tais como lar, fronteira e localização, dados os aspectos subjetivos desses espaços diaspóricos em suas narrativas, inscrições dos efeitos desses espaços nos sujeitos (BRAH, 2011, p. 230). Por isso, penso que assim como é possível encontrar a uma multiplicidade diaspórica nas narrativas da biografia real também é possível encontrá-la nas narrativas ficcionais, no modo como a arte de Neshat conta histórias partir de sujeitos diaspóricos inventados. Nas demandas anticoloniais, a autoria diaspórica é biografia e saber local desses sujeitos.

Ademais, um significativo valor também é atribuído aos dizeres de Neshat, na sua biografia problematizada pelas suas reflexões públicas e, sobretudo, pelo seu reconhecimento profissional no Ocidente, que chama a atenção para as suas

---

<sup>15</sup> Na conferência de 1969, Foucault fala principalmente da literatura e da ciência, mas argumenta que essa função não se limitaria a esse campo, pois que também era preciso falar da função autor na pintura, na música, nas técnicas etc. (FOUCAULT, 2009).

narrativas ficcionais. Desse modo, sua função de autora diaspórica ganha força em sua biografia e na história inscrita em Neshat pelo seu deslocamento e sua (re)localização.

Uma vez que suas relações com espaços da diáspora a partir de sua experiência de diáspora estão repetidamente colocados por Neshat enquanto autora como fundamentais para a compreensão do seu trabalho, recolho das suas falas citadas neste capítulo trechos que apontam para a formulação das estratégias as quais discutirei na análise de suas imagens do filme por um viés discursivo e filosófico-discursivo.

No capítulo seguinte e final, invisto no seu modo de explorar o velamento das personagens do filme como reveladores de diferentes experiências da diáspora e, portanto, de diferentes mulheres. Para tanto, tomo o filme como materialidade discursiva das relações de poder inscritas em diferentes biografias, em que os movimentos das mulheres iranianas ficcionais para deixar suas vidas em Teerã e reconstruírem-se em outras relações podem ser pensados na análise dos seus diferentes espaços da diáspora por meio das suas diferentes interseccionalidades, observáveis com a ajuda dos (não)usos do véu.

Quero mostrar como este emblema visual da diferença cultural entre Oriente e Ocidente constitui um elemento estratégico na reformulação de sua arte e na elaboração de “modos de ver” que guiam meu olhar pelo seu fluxo pelos deslocamentos constitutivo das personagens. A partir do véu, demonstro como é possível ver outras dinâmicas de poder ou outras formas de existência das mulheres iranianas diaspóricas nos e a partir dos espaços de suas diásporas; como esses espaços se constituem tão múltiplos e distintos quanto as diferentes biografias que unem as mulheres sem homens em comunidade; como essa arte de imagens no filme, práticas de arte e de *re-existência* da artista na diáspora, encontra, enfim seu poder de narrativa para a (trans)formação da memória coletiva que institui a história.

*“O que é a vida se não um sonho?”*

**Milton Cunha, carnavalesco e psicólogo**

#### 4 ESPACIALIDADES DA DIÁSPORA: RE-VELAR, DES-VELAR E MULTIPLICAR

O que é a imagem? Emmanuel Alloa (2015) problematiza a imagem a partir de algumas ideias acerca de uma resposta à essa pergunta e chega a uma constatação bastante interessante: pensar o ser da imagem, ontologicamente, pode resultar em ignorar sua tendência a se disseminar e, em e outros tempos e espaços, se transformar; sua tendência a ser declinada em formas plurais.

A partir de uma perspectiva genealógica foucaultiana, a imagem me interessa não pelo que ela é em permanência, mas nos sentidos que pode acionar/assumir com seus modos de ser, nas contingências de certa linguagem de imagens. Isso porque não é possível definir sua essência, mas seu *funcionamento*.

No mesmo sentido, pensar os sentidos das imagens como já dados é reduzi-las a uma ordem de saberes já estabelecidos e ignorar seu caráter de objeto múltiplo, em seu potencial de pensatividade e de subversão. Segundo Alloa, pensar a imagem como simulacro, por exemplo, seria reduzi-la, “ignorar seu caráter de objeto como e perturbador, da ordem dos significantes” e discordar de uma “legitimidade que vem de fora do objeto ao qual fornecemos sentido” (ALLOA. 2015, p. 11-12).

Ao contrário, ao pensar a imagem como discurso, a tomo em sua conformidade com uma ordem do discurso, do dizível e do visível, ou em sua desconformidade com essa ordem: no *modo* com que ela funciona para burlar essa ordem; que tipo de estratégias em sua composição ou linguagem é capaz de fazê-lo a fim de produzir sentidos resistentes a saberes hegemônicos; onde encontra, nessa ordem, brechas de resistência para dizer coisas que não seriam aceitas se ditas de outra forma (ou com palavras). O que interessa na imagem como resistência aqui, é portanto, o que ela pode provocar no espectador.

Para John Berger (1999) a questão da imagem e da representação passa pelos “modos de ver”. Há diferentes modos de ver, pois “A maneira com que vemos as coisas é afetada pelo que sabemos e pelo que acreditamos.” (p. 10). Nesse sentido, o que vemos pode ser muito particular, perspectivo e localizado. O que a imagem mostra está sujeito a essas especificidades ou limitações para produzir sentidos.

Segundo o autor, ver precede as palavras na aquisição da linguagem; ver é reconhecer, por isso e porque também estabelece nosso lugar no mundo circundante,

porque explicamos o que vemos com palavras. “Contudo, essa visão que chega antes das palavras [...] não é uma questão de agir mecanicamente.” (BERGER, 1999, p. 10). Vemos o que vemos a partir da nossa própria visão de mundo no sentido de que o que vemos é aquilo que, com os recursos que temos (ou que nos foram dados), podemos ver.

A fim de aplicar esses recursos, penso nos regimes de verdade que aciono para pensar ou ler as imagens, nos saberes de que lanço mão para compreender o que é o mundo, quem sou eu, quem sou eu diante do mundo, e o que, portanto, as imagens representam para mim. Por isso, neste capítulo, pensar “modos de ver” têm uma dupla função. A primeira é colocar a leitura que realizo das imagens de Neshat como perspectiva, porque parte do meu horizonte. Segundo, porque é principalmente a partir dessa relação (discursiva) entre imagem e sentidos que desenvolvo ao longo do meu texto os efeitos de sentido que puderam/podem ser provocados em meu olhar ocidentalizado.

Conforme já disse na introdução desta pesquisa, o que mobiliza pessoalmente meu olhar no cinema feminista irano-estadunidense não é exatamente aquilo que serve para discutir as teorias feministas, mas o meu compromisso feminista ético em buscar humanidade, e portanto, multiplicidade nas mulheres iranianas/islâmicas. Isso porque a ideia que eu tinha delas as constituem para mim como uma alteridade que fui ensinada a imaginar como sempre negativa, carente, limitada, precisamente a partir dos contatos visuais, de imagens do uso do véu. Essa multiplicidade é precisamente o que procuro aprender com as imagens que Neshat me proporciona, em acordo com um olhar genealógico.

A partir disso, o que ofereço a quem lê é um saber perspectivo e um modo de dar coerência ao meu percurso pelos saberes acionados para conhecer o funcionamento das imagens do véu no filme, ou mesmo como essas imagens encontram na ordem de certos saberes hegemônicos as brechas para dizer outras coisas, lançar outros sentidos a respeito das mulheres iranianas de modo que possam romper com a perspectiva orientalista da qual, em partes, compartilho. Assim como pretendo sair dessa pesquisa eticamente modificada por esse percurso, desejo, genealogicamente, que ele faça com que alguém mais possa modificar algo nos seus próprios modos de ver o véu e as mulheres.

As falas de Neshat trazidas neste e no capítulo anterior são meus pontos de reflexão e referências de recorte analítico. Suas próprias palavras funcionaram até aqui como meio para investigar as multiplicidades que a constitui como pessoa e artista/cineasta/autora em seus espaços da diáspora, bem como um recurso para dar espaço à sua própria voz, como sujeito do discurso sobre se si mesma, como já feito anteriormente. Na sequência do texto, além disso, uso falas suas como sinais para buscar como suas estratégias de resignificação do objeto mulheres iranianas veladas são construídas na transição entre *Women of Allah* e *Women Without Men* nas imagens que produz. Mais adiante, neste mesmo capítulo, o conjunto dos seus dizeres autobiográficos e autorreflexivos, ainda condutores do meu olhar para suas próprias estratégias de resignificar seu trabalho, são tomados, enfim, como marcas da sua busca por localizar-se em sua própria arte como um modo de *re-existir*. É por seus dizeres autobiográficos e autorreflexivos, em suma, que me guio para a uma análise de imagens e das imagens como forma de resistência/*re-existência*.

#### **4.1 Do princípio de comentário**

Visto que, para Foucault (2013a) os dizeres se conectam uns aos outros, produzindo sentido na historicidade de sua ligação com as coisas, não há, no pensamento foucaultiano, interesse na origem do discurso. O sujeito-autor importa naquilo que lhe cabe nesse sistema: agrupar enunciados advindos dos mais variados campos sob um eixo de coerência. Enquanto um mecanismo interno de controle discursivo, a autoria é uma posição a ser ocupada pelos sujeitos ao produzir materialidades de linguagem. Pelos modos de fazê-lo e pelas circunstâncias desse fazer é que autores conferem singularidade ao que dizem ou mostram.

Dado que os sentidos não são fixos, mas produzidos nas fricções da história, faz-se importante investigar regulações que agem sobre a produção do discurso para saber como elas interferem no processo de significação de um objeto artístico, seja ele verbal ou não.

A partir da autoria como função, lugar que o sujeito pode ocupar na trama discursiva e operar sua expressão sob uma certa ordem do discurso, posso pensar como o seus dizeres trabalham com já ditos, com dizeres anteriores a eles para

reforçá-los ou para modificá-los, a produzir outros sentidos. Retorno, portanto, ao tema do controle discursivo para continuar discutindo como a condição de Neshat como artista e cineasta diaspórica, portanto autora, coloca a questão da autoria para a produção de sentidos de diáspora no filme. Procuo mostrar que certas especificidades do mostrar, que se dão sob estratégias de ressignificação de sua arte progressa têm um peso discursivamente importante no caráter resistente de *Women Without Men*.

#### 4.1.1 Estratégias de comentário e limitações dos modos de ver *Women of Allah*

Em *A Ordem do Discurso*, Foucault supõe que, em todas as sociedades, haja, regularmente, um desnivelamento entre os discursos, uma vez que certos dizeres permanecem, retomados em novos “atos de fala” [*sic*], enquanto outros discursos passam. Os cânones literários são mantidos, bem como os textos religiosos e jurídicos, os clássicos, já que se repetem, se glosam e se comentam. Chama-se comentário, portanto, a reaparição dos discursos “que ficam”.

Dentre aqueles discursos que permanecem ditos para além de sua formulação, há coisas que se conservam dada a sua importância “porque nelas se imagina haver segredo e riqueza” (FOUCAULT, 2013a, p. 21). Segundo o autor, a literatura, particularmente, possui textos que encerram inesgotáveis sentidos e que merecem (ou podem merecer) ser relançados e comentados infinitamente. Assim poderíamos pensar, em nosso tempo, o funcionamento das reedições, das traduções, das versões, das adaptações, dos resumos, das resenhas, das críticas, das releituras, das citações e mesmo das aulas, dos artigos e dos trabalhos acadêmicos que se debruçam sobre obras literárias e promovem seu retorno ou sua reatualização.

Qualquer que seja a forma assumida “no que se chama globalmente comentário”, haverá sempre relação solidária entre ele e o texto primeiro, pois ao passo que o texto comentado é condição para a existência do comentário, este último faz o papel de manter e reavivar o texto primeiro, seja para assimilá-lo ou contestá-lo, repeti-lo ou transformá-lo.

O filósofo francês explica que a referida solidariedade estabelece pelo menos duas principais relações com a produção de sentidos. Sobre a primeira,

[...] no que se chama globalmente um comentário, o desnível entre texto primeiro e texto segundo desempenha dois papéis que são solidários. Por um lado, permite construir (e indefinidamente) novos discursos: o fato de o texto primeiro pairar acima, sua permanência, seu estatuto de discurso sempre reutilizável, o sentido múltiplo ou oculto de que passa por ser detentor, a reticência e a riqueza essenciais que lhe atribuímos, tudo isso funda uma possibilidade aberta de falar. (FOUCAULT, 2013a, pp. 23-24).

São os textos primeiros os fundadores dos dizeres de seus comentários, mas a partir deles se abrem possibilidades para outros dizeres, novos discursos, para aquilo que ainda não havia sido dito.

Foucault continua a respeito da segunda relação da solidariedade entre textos, apresentando-a como paradoxal à primeira:

Mas, por outro lado, o comentário não tem outro papel, sejam quais foram as técnicas empregadas, senão dizer *enfim* o que estava articulado silenciosamente no *texto primeiro*. Deve, conforme um paradoxo que ele desloca sempre, mas ao qual não escapa nunca, dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito. A repetição indefinida dos comentários é trabalhada do interior pelo sonho de uma repetição disfarçada: em seu horizonte não há talvez nada além daquilo que já havia em seu ponto de partida, a simples recitação (FOUCAULT, 2013a, p. 24, grifos do autor).

Portanto, como é da natureza histórica do discurso significar a partir de já-ditos, apesar do valor ancestral do texto primeiro (qualquer que seja seu alcance, canônico ou não), se novos discursos são possíveis a partir daquele, é somente naquele que seu comentário encontra condições de emergência para os seus dizeres e de onde será possível acrescentar-lhe ou subtrair-lhe sentidos. Dessa maneira, o comentário se realiza como um mecanismo de rarefação dos discursos, precisamente porque conjura o seu acaso quando permite que se diga algo mais além do texto primeiro, sim, mas sempre com a condição de que este seja de algum modo redito, reatualizado. Nesse aspecto, o que é dito não é novo, somente as circunstâncias de seu retorno (FOUCAULT, 2013a, p. 25).

Contudo, o que mais anima e instiga a retomar dizeres anteriores das materialidades artísticas está no contrário dessa restrição, naquilo que é possível

acrescentar, subtrair, reformular, escapar ao texto primeiro e encontrar nessas brechas do controle discursivo, espaços para se dizer algo mais ou diferente. Ou, pelo menos, nos novos modos de dizer, no que se pode então enfatizar (ou ocultar) em seu retorno; no que de novo se pode construir a partir do texto primeiro; na possibilidade de afloração de uma surpresa, de conexões ainda não feitas, de trazer à tona sempre outros dos múltiplos sentidos possíveis. Para Foucault (2013a), com o comentário, o que se busca na riqueza da arte literária é aquilo que a faz perdurar. O que se quer dela, afinal, é que seja grande o suficiente para se fazer atemporal para a nossa própria temporalidade e que as possibilidades infinitas de seus retornos falem daquilo que os dizeres que lhes são posteriores *ainda* querem dizer.

Além disso, para a satisfação da necessidade de retomar os já-ditos para se dizer algo mais, as novas circunstâncias da repetição seriam o suficiente para afetar os processos de significação, pois sempre serão outras as condições à sua volta, e portanto, os sentidos se atualizam nas novas condições do seu dizer. Nesse sentido, o comentário, independentemente de sua forma, seja na repetição idêntica, seja na modificação, resumo, resenha, citação, alusão ao texto primeiro etc., é sempre novo, simplesmente pela nova temporalidade de seu retorno.

Também por isso, nos deslocamentos de seus pontos de aplicação, “muitos textos maiores se confundem e desaparecem, e, por vezes, [seus] comentários vêm tomar o primeiro lugar” (FOUCAULT, 2013b, p. 22), movendo e invertendo a hierarquia inicial/anterior do desnivelamento, que nunca desaparece por completo. Há uma modificação incessante dessa relação através do tempo, a qual toma formas múltiplas inclusive divergentes em uma época dada.

Há ainda os gêneros que incluem citações e referências a textos primeiros, mas, na mesma ou em maior extensão, os reelaboram em conjunto para um campo distinto, promovendo o deslocamento dos textos primeiros e criando, a partir deles, e em suas múltiplas possibilidades de combinações, uma outra linha de coerência.

É aqui que vejo o trabalho de Neshat em *Women of Allah* uma vez que além de um trabalho fotográfico e performático, em que as modelos são personagens, representam certas mulheres do passado, as caligrafias sobre as imagens foram adicionadas após a impressão do papel e citam poemas de mulheres iranianas (imagem 1).

## Imagem 1- Shirin Neshat em “*Women of Allah*”



“Shirin Neshat, *Rebellious Silence*, 1994, RC print and ink, 118.4 X79.1 cm [sic]”. Fonte: Grigor (2014, p. 215).

A série é formada por inúmeras fotos, iniciada a partir do retorno de Neshat ao Irã, 11 ou 12 anos depois<sup>16</sup> de ter emigrado para Estados Unidos, em visita à família. Uma das mais famosas imagens da série foi performada pela própria Shirin Neshat (imagem 1). Neste trabalho, a personagem descansa uma arma de fogo à frente do seu próprio rosto, ao mesmo tempo vigilante.

Conforme resume Tallin Grigor (2014) sobre a temática política desenvolvida

Na época em que Neshat começou a abordar esse tópico [o martírio], a guerra entre o Irã e o Iraque havia deixado cerca de 1 milhão de vítimas [...]. Naquela época, também, a República Islâmica havia entrado em uma nova fase de reconstrução sob o comando do presidente Rafsanjani. O conceito de martírio estava sendo oficialmente

---

<sup>16</sup> A autora oscila entre os dois números nos seus relatos.

historicizado em museus e cemitérios [...]. Foi nesse clima de pós-guerra que *Women of Allah* (1993-7), de Neshat, retratou, principalmente para o público americano [sic], a "percepção" da artista diaspórica. (GRIGOR, 2014, p. 213-214, tradução minha).

Ebrahimi (2019) dá mais alguns detalhes relevantes sobre o contexto. Ela explica que os 8 anos de guerra entre Irã e Iraque que seguiram a Revolução Islâmica aproximaram as mulheres das armas, pois na falta dos homens jovens mortos na guerra, “as mulheres se tornaram as guardiãs da terra e suas memórias verdes” (p. 109). Em seguida, acrescenta que apesar das pressuposições de que as mulheres iranianas não participaram de lutas armadas, seu apoio ou a falta dele é a causa oculta dos sucessos e das falhas de “todas” as revoluções iranianas (de 1953 em diante).

A sugestão de agência das mulheres retratadas para ilustrar esse contexto, segundo Neshat, está também nos escritos sobre as fotografias como uma estratégia de direcionamento de sentidos: a poesia iraniana moderna de autoria feminina caligrafada sobre a imagem a acionar outras artistas iranianas, como Forough (1934-1967), poeta e cineasta de grande expressividade no Irã, considerada uma grande voz da coragem e da complexa subjetividade feminina, e figura muito cara a Neshat (EBRAHIMI, 2019). Em último caso, considerando uma maior imprecisão do não-verbal, os poemas podem funcionar como um recurso mais explícito para compensar o silêncio das personagens, no sentido das limitações do meio fotográfico, ou no complemento de sentidos das fotos.

Diversas vezes, Neshat diz que fazer a série sobre essas mulheres armadas como figuras enigmáticas das mulheres islâmicas iranianas pretendia jogar com contradições: se por um lado as mulheres veladas estão cerceadas por uma leitura sexista do Islã, por outro, elas mostram sua força quando pegam em armas para defender o território, sempre alternando, segundo Ebrahimi, entre a “subjetivação e objetificação” (EBRAHIMI, 2019, p. 109, tradução minha).

Apesar disso, a repercussão da série no Ocidente teve um efeito frustrante para Neshat, de certo modo, até inverso ao proposto, na medida em que o público não foi capaz de acionar as mesmas referências. Nas palavras de Neshat sobre o trabalho:

Os temas são muito contemporâneos da revolução, mas o estilo e a técnica voltam-se a algo muito antigo e clássico. Muitas pessoas pensaram que se tratava de textos religiosos, mas eram sempre poesias que foram escritas por mulheres iranianas e alguns poemas,

na verdade, foram o que instigou a [produção da] própria imagem. (TATE, 2021, 3'09", tradução minha).

É interessante que essa interpretação equivocada a respeito dos textos sobre as fotos de que ela fala foi a mesma que eu fiz. Ao me deparar com as imagens, o que, no meu caso, aconteceu depois de ter visto *Women Without Men* pela primeira vez, eu achei muito contraditório aqueles sentidos tão orientalistas que pude extrair dessa (imagem 1) e de outras imagens da série a partir do que eu havia então entendido do filme. O que pensei, naquele momento e por um algum tempo, foi que a série era mais do mesmo: uma repetida associação do islamismo com o terrorismo, a reiteração da opressão das mulheres iranianas pela religião, e que as marcas dessa religião tomavam ali a forma de véu e dos dizeres do Corão, que me vieram imediatamente à cabeça como referência da caligrafia. Cheguei a considerar Neshat uma artista menor diante das questões do Feminismo de Terceiro Mundo sobre o estereótipo e a racialização das mulheres islâmicas.

Contudo, Neshat argumenta sobre a composição das imagens. Segundo ela:

Passei a entender o quanto minha família havia sofrido. O Irã sofreu uma grande transformação, desde a revolução, em um país muito rigoroso religiosamente. Todas as mulheres com o véu negro, incluindo minha própria família...Embora as mulheres pareçam muito silenciosas e passivas na superfície, há tanto que elas querem dizer e que isso está manifesto pela caligrafia. (TATE, 2021, 3'3", tradução minha).

Precisamente onde o texto verbal encontraria as brechas na imagem do véu, antigo "inimigo" ocidental, para escapar ao silenciamento das mulheres, a mensagem não chegou. Meus modos de ver, ocidentais ou ocidentalizados, esbarraram na forma, na composição das imagens, e não permitiram a produção de efeitos de sentidos enigmáticos sobre as mulheres islâmicas iranianas. Ao contrário, me limitei a uma interpretação taxativa das imagens, relacionando-as prontamente com a falta de agência das mulheres islâmicas. Certamente, a língua foi uma barreira fundamental para a produção de sentidos resistentes a esse estereótipo. As referências históricas e artísticas tampouco puderam ser alcançadas por mim ali. Provavelmente que porque foram distanciadas do meu horizonte pela hegemonia eurocêntrica acerca das culturas e mulheres islâmicas, das quais a história se conhece muito pouco, e cuja

construção discursiva opera em um simplismo reducionista, subtraindo-lhes qualquer dinâmica ou complexidade (SAID, 2007; MOHANTY, 2008).

Não se pode negar que imagem do véu para o Ocidente continuou a reiterar um estereótipo e atualizar, no mesmo sentido, a lente do orientalismo para enxergar o Oriente Islâmico, seus povos e culturas, assim como ocorreu na ocasião da proibição na França (BUENO, 2017) e na Espanha (MAYORGA, 2015). Mais de uma década depois do fim da série fotográfica, que foi produzida por cerca de 5 anos, o tema do velamento das mulheres ainda fomenta discussões institucionais e regulações da prática em outros países ocidentais (MÜLLER, 2019).

A associação do véu com a diáspora é uma questão complexa. Contudo, tem um reflexo claro de sua importância na obsessão dos leitores ocidentais com o tema, cativados pelas narrativas que rompem com a vestimenta para que possam ver “por detrás” ou “por dentro” dos véus. Ebrahimi (2019) diz que isso se dá porque o véu é um objeto fetichista, sintomático de um mal estar com a diferença oriental e representativo das sociedades muçulmanas. Um demarcador cultural sob risco iminente de ser tomado superficialmente, ignoradas as questões envolvidas, e colocado como elemento central de crítica às políticas do Oriente, apagando a escassez material que assola os diferentes países e desviando a atenção das necessidades sociopolíticas das mulheres muçulmanas.

Penso que, mesmo com a barreira da língua e toda a questão do estereótipo, a série se tornou tão conhecida no Ocidente também porque permitia que a islamofobia local reafirmasse suas convicções. Esse público que “não entendeu” as referências pode, inclusive, legitimar os próprios preconceitos na origem da artista, que, como autora, confere certa autoridade ao que se pode apreender do trabalho, já que é uma mulher iraniana que *diz*, e seus dizeres são tomados, ingenuamente, como aquilo mesmo que se *entende*. Pelo menos, os relatos e as declarações de Neshat agem muito no sentido de reparar essas reduções das imagens em questão. O funcionamento dos modos de ver do público, que partem de seus próprios horizontes físicos e referenciais para a produção de sentidos das imagens, podem ser facilmente apagados em uma sociedade que pensa o autor como a “origem” do discurso.

As mulheres veladas se mostram constituídas como objetos emaranhados nos efeitos produzidos pela formação cultural em que se inserem (vistas como indivíduos representativos do Oriente Islâmico) e pelas questões de gênero e de políticas estatais

que as afetam nessa diferença. Questões que constituem discursivamente sua imagem, mas também a sua subjetividade, a partir de políticas estatais implicadas tanto em territórios do Oriente Islâmico, quanto do Ocidente de sua diáspora, como acontece na interferência de suas práticas e nas múltiplas consequências de sua racialização.

Grigor (2014) relaciona a repercussão controversa da arte de Neshat com a segunda geração de artistas irano-ocidentais, quando escolhem não tematizar o véu na composição de sua arte por causa do estigma a ele associado. Por outro lado, as artistas iranianas da primeira geração, diaspóricas, tais como Neshat e Sonia Balassanian, continuam a fazer do uso do véu uma constantemente em seus trabalhos, porque, segundo Grigor, o véu é uma luta que está no dia a dia das mulheres no Irã. Seus trabalhos inspiram o que a crítica começou a chamar de “estética do chador”, pois desencadeiam a produção de outras artistas diaspóricas (Ibidem, p. 2015), cujas obras também podem ser tomadas enquanto comentários, no sentido foucaultiano, daqueles trabalhos referenciais, na medida que estes lhes são posteriores e pegam carona na sua popularidade. A exemplo desses casos está Marjane Satrapi (1969), iraniana baseada em Paris desde 1983, que tem uma expressividade global com *Persepolis* na forma dos quadrinhos (2000) e da sua adaptação para o longa-metragem de animação homônimo (2007).

No Irã, de acordo com Merve Hatemi (2019), “A Revolução de 1979, ao mudar a estrutura política [...], teve como objetivo a reconstrução da vida social de acordo com a ideologia da revolução.”. O uso do véu está entre as práticas que começaram a reconstruir a imagem das mulheres no país já no primeiro ano após o período revolucionário. Antes disso, o chador era um véu típico de grupos específicos de mulheres, localizados em maior número nas regiões mais religiosas e, geralmente, mais pobres do país.

Janaína Elias (2012) explica que o *hijab* (“cobertura” ou “véu”) designa uma conduta de pureza e modéstia na religião islâmica e tem uma longa história no Irã. Contudo, a imposição do seu uso sobre as mulheres iranianas se deu somente após a conquista dos árabes no século VII permanecendo até momento atual. Publicamente, o uso contemporâneo do chador, uma das variações iranianas desse traje, se localiza principalmente em algumas cidades santuários como Qom e Meshhad, onde o “manto negro que cobre o corpo da mulher da cabeça aos pés,

deixando a mostra somente o rosto e as mãos” (ELIAS, 2012, online), um tipo de “véu total” que constitui uma forma de seguir o *hijab* à risca.

Contudo,

O chador é um traje persa antigo, cujo uso é documentado desde o século XVIII, e se popularizou no Irã na época da Dinastia Qājār. O monarca Reza Shah proibiu o seu uso em 1936, em meio ao processo de ocidentalização forçada do país. Com a Revolução Islâmica de 1979, o chador foi encorajado pelas autoridades xiitas, por ser uma vestimenta tradicional que se enquadra nas recomendações da doutrina islâmica ortodoxa, apesar de não ser usado apenas pelas muçulmanas, mas também por mulheres de outras comunidades religiosas iranianas, como as zoroastrianas. Sua cor mais comum é o negro, mas ele pode ser confeccionado em outras tonalidades inclusive com estampas. (ELIAS, 2012, online).

Além disso, existem outras variações de véus totais que podem ser vistas no país como a burca iraniana, que assume acessórios particulares no sul do país, combinando chador e máscara, e o *manteau*, um traje moderno feito na combinação do véu e um vestido que cubra os joelhos, mais uma calça ou saia mais longa por baixo.

### Imagem 2 – Mulheres iranianas e seus diferentes *hijabs*



Imagem fotográfica dos anos de 2010. Fonte: Elias (2012, online).

Atualmente, com a dinâmica de moda e a resistência ao rigor do traje, as tendências do *hijab* no Irã estão naquilo que se chama *bad hijab* (imagem 2), designando um uso do véu mais solto, que cobre mal a cabeça e/ou um *manteau* muito curto ou apertado, considerado incorreto dentro do ponto de vista islâmico, e o chamado *bi-hijab*, ou “sem *hijab*” (imagem 3), prática resgatada dos tempos em que o *Hijab* foi proibido como medida do governo do Xá Reza em 1936 em meio ao processo de ocidentalização do país. Ambas as variações são vistas como uma forma de protesto contra o uso obrigatório o *hijab*.

### Imagem 3 – O *bi-hijab* e o chador vistos em contraste nos anos 70 no Irã



Imagem fotográfica de mulheres em espaço público no Irã. Fonte: Elias (2012, online).

No contexto pós-revolucionário, o velamento compulsório foi definido como resistência ao Ocidente, à ocidentalização e ao imperialismo, e foi uma implementação clara da Revolução sustentada por “razões como prevenir o assédio das mulheres na esfera social e ser um freio para o machismo e uma forma de controlar a sexualidade e os corpos femininos assim como [faziam com uma certa leitura de] as referências religiosas” (HATEMI, 2019, p.1).

A fim de ilustrar os “fundamentos ideológicos” dessa construção, Hatemi explica que

Um dos marcos da história iraniana, o líder da Revolução de 1979 Ruhollah Khomeini, pediu o apoio político das mulheres no processo

de protestos contra o Xá; no entanto, o objetivo era colocar as mulheres em uma posição baseada na família para contribuir com a produção social após a revolução. (HATEMI, 2019, p. 1)

Os esforços para que a massa assimilasse esses papéis também se deram no nível das políticas públicas. Houve um grande financiamento para encorajar e promover o uso do chador e do código de vestimenta *hijab* a âmbito nacional. Esses “incentivos” são mais aparentes nas instituições públicas e educacionais, mas o chador também se tornou traje obrigatório nos espaços religiosos e atuou na identificação das dissidências dos princípios do recém-estabelecido Estado Islâmico. Por consequência, o sistema que se ampara nesse modelo de feminilidade forjado nos resquícios (ou na borra, conforme o original) da revolução parece ter alcançado seus objetivos. Mesmo que hoje haja milhões de mulheres que não aceitam esses padrões e praticam a desobediência civil, principalmente contrariando o uso obrigatório do véu (HATEMI, 2019).

Embora o apelo de campanha pró-islamismo tenha se confirmado como uma simples artimanha política quando as lideranças tomaram o poder e não priorizaram a emancipação das mulheres na estrutura estatal, Hatemi (2019) observa que essa iniciação da participação feminina no processo formou as bases para as mulheres iranianas atuarem na esfera pública.

Por razões das campanhas nacionalistas e pró-islâmicas, as questões paradoxais envolvidas nos movimentos de mulheres no país estão bastante relacionadas às questões da modernidade e do capitalismo industrial. Nayereh Tohidi (2010) fala sobre como isso produz uma certa relação do feminismo local com o Ocidente.

Ao mesmo tempo o movimento de mulheres, especialmente o feminismo, tem desafiado e criticado os aspectos androcêntricos da modernidade. A modernidade no Irã e em muitos outros países do Oriente Médio tem sido associada à intrusão ocidental, ao imperialismo ou ao colonialismo, resultando em sentimentos contraditórios, resistência e ressentimento nacionalista antiocidental entre muitas mulheres e homens. (TOHIDI, 2010, p. 12, tradução minha).

Tohidi continua sobre os resultados dessas relações na constituição dos movimentos de mulheres no Irã dizendo que ele

[...] tem estado interligado com o nacionalismo. As feministas muitas vezes têm que navegar cuidadosamente entre políticas de identidade, uma busca social por “autenticidade” e independência, por um lado, e a aspiração por direitos individuais e valores universais por outro, como igualdade, direitos humanos, liberdade de escolha e democracia. (TOHIDI, 2010, p. 13, tradução minha).

Entre as continuidades e as discontinuidades dos avanços nas lutas pelos direitos das mulheres no Irã, a questão do véu ainda não se resolveu e sustenta sua importância (HATEMI, 2019). O governo iraniano, entre maiores ou menores aberturas, a depender de cada representante eleito, procura manter a construção da imagem das mulheres relacionadas ao véu desde aqueles tempos. A interferência da polícia moral e da milícia *Basij* na vestimenta das mulheres, “bem como a formação das relações entre homens e mulheres, defendendo a privacidade com base em julgamentos religiosos, são o reflexo desta imagem.” (HATEMI, 2019, P. 2)

Atualmente, a obrigação de usar o véu nos espaços públicos do Irã divide a população e é tratada diversamente pelas novas gerações (imagem 2), que costumam questionar mais e se negar ao uso “correto do véu” quando praticam o *bad hijab* e o *bi-hijab*. Contudo, esse tipo de comportamento desviante ainda é altamente reprimido e causa feminicídio no país.<sup>17</sup>

A relação do velamento com as questões de gênero no Irã, passam, portanto por questões históricas, socioeconômicas e políticas que o constituem como um emblemático elemento nas relações entre Oriente e Ocidente no âmbito da “ocidentalização”, demandando das ativistas locais estratégias equilibradas entre o nacionalismo e as raízes pré-revolução, contra o apagamento do protagonismo feminino nos textos religiosos e na vida cultural e social anterior à instituição do governo conservador.

---

<sup>17</sup> Em 2022, Mahsa Amini, universitária de 22 anos morreu em decorrência dos traumas cranianos sofridos após ser detida “por supostamente violar o código de vestimenta para mulheres”. As autoridades envolvidas negam a causa do óbito (PAI [...], 2023, online). Amini se tornou um mártir do movimento de mulheres no Irã, mas “Os protestos perderam força após uma repressão que causou 551 mortes de manifestantes, segundo a organização *Iran Human Rights* (IHR), e mais de 22 mil detenções, segundo a Anistia Internacional.” (Ibidem). Em 2023, Armita Garawand, secundarista de 17 anos, foi levada à morte após ter sido agredida pela polícia moral/religiosa no metrô de Teerã por não usar o véu (MORRE [...], 2023, online).

Na diáspora, por sua vez, o objeto “véu” está relacionado às imagens das mulheres, à religiosidade, ao sexismo e à rivalidade cultural e política entre os dois territórios também se realizando, a seu modo, como uma visualidade emblemática das mulheres islâmicas no Ocidente.

Contudo, a complexidade da história do uso do véu, bem como suas diferentes dinâmicas em diferentes países muçulmanos, carece de maiores recursos para serem compreendidas. Conforme já havia dito Mohanty (2008) e Mayorga (2013) a questão não é, portanto, algo que as feministas ocidentais devam ou possam resolver. As mulheres veladas elas mesmas é que precisam de espaço como sujeitos dos discursos e das ações, de lugares de protagonismo nas reflexões ocidentais sobre o tema, pois as estratégias devem considerar a diversidade e as diferentes localidades de agência dessas mulheres, aspectos estes pouco conhecidos no Ocidente. Ainda há muito trabalho cultural e intelectual a ser feito para que se compreenda a multiplicidade das mulheres islâmicas, suas diferenças entre si e suas diferentes formas de resistência. Assim como ainda há muito trabalho a ser feito no Ocidente no que diz respeito às violências cotidianas, sutis ou hediondas sofridas por mulheres ocidentais. A coerência de um feminismo global para garantir espaços de voz para as mulheres islâmicas requer das mulheres e feministas ocidentais humildade para aprender sobre si mesmas com a história e com as agências das daquelas mulheres, e sensibilidade para entender de que maneira é possível apoiar e colaborar em suas lutas.

No caso do chador, a mais rigorosa vestimenta islâmica iraniana, o emblema se associa, na arte de Neshat, especificamente à diáspora das mulheres iranianas, uma vez que a “estética do chador” estabelece uma relação entre as mulheres iranianas e o véu, legitimada pela própria diáspora da artista quando tomada como autoridade no assunto. Neshat, que em *Women of Allah* procurava dar visibilidade ao papel das mulheres nos movimentos armados à época da guerra contra o Iraque, acionar a história da participação ativa das mulheres na Revolução e criticar seu silenciamento no período pós-revolucionário, não conseguiu atingir como gostaria o público ocidental neste sentido.

#### 4.1.2 Atrair o olhar, abalar “modos de ver”

As primeiras estratégias de Neshat para *comentar* a poesia iraniana de autoria feminina encontra na diáspora, no Ocidente, as barreiras dos regimes de verdade orientalistas, que restringem seu intuito provocativo e questionador. Se, como diz Berger, “Nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre a coisa e nós mesmos.” (1999, p. 11), os modos de ver as mulheres islâmicas moldadas na distância cultural enquanto sua degradação, no estereótipo da opressão e do inimigo islâmico, enfim, na negatificação de sua imagem, não consegue aprender muito mais que isso das figuras femininas veladas a partir do jogo de imagens mais ou menos estáveis, pela constituição das fotografias, o qual opera sua “opacidade”<sup>18</sup>.

Segundo Berger (1999), sobre os modos de produção da fotografia, a cena da imagem que foi recriada ou reproduzida constitui

[...] uma aparência ou um conjunto de aparências, destacada do lugar ou do tempo em que primeiro fez sua aparição e a preservou — por alguns momentos ou séculos. Toda imagem incorpora uma forma de ver.” (BERGER, 1999, p. 11-12).

Inclusive as fotografias, porque não são um registro mecânico, são a perspectiva de quem a produziu. Contudo, “nossa percepção ou apreciação de uma imagem depende também do nosso próprio modo de ver” (Ibidem, p. 11). A antiga ideia da imagem como registro do real ainda está muito arraigada no senso comum ocidental. Embora, em se tratando de um objeto de arte, os modos de ver acionem códigos de leitura de uma mídia específica, os lugares que cultivam esse tipo de leitura, onde elas levam sempre um tempo maior do olhar, tais como os museus, são lugares hostis à maioria da população na Europa, por exemplo (Ibidem).

As limitações do público ocidental carecem, portanto, de outros recursos para ver nas imagens mais questões que respostas, mais multiplicidades que estereótipos. De acordo com o que Neshat explicou a Danto (2015), é precisamente a partir do

---

<sup>18</sup> Em aspas pois que conforme à própria Neshat sobre o problema da série no contato com o público ocidental em entrevista a Danto (2015), como citei diretamente no capítulo anterior. Penso que no sentido de dizer que não foi possível que vissem além da superfície ou daquilo

contato com esse público que ela considera reformular suas estratégias para abrir, ampliar os sentidos políticos da sua arte.

Berger (1999) diz ainda que “Só vemos aquilo que olhamos. Olhar é um ato de escolha. Como resultado, aquilo que vemos é trazido para o âmbito do nosso alcance.” (p. 10). Entendo que Neshat procura trazer ao alcance do público esses sentidos abertos quando fala do cinema como estratégia para desviar do elitismo das artes encerradas em galerias e museus, principalmente quando se trata de chegar a um público que não é educado artisticamente. (BLOUIN ARTINFO, 2012). É importante considerar também que para um público amplo ocidental, os modos ver do cinema operam na lógica comercial da sua constituição como linguagem, que acionam já-ditos ou já-mostrados para produzir outros sentidos.

Para Edgar-Hant, Marland e Rawle (2013), a produção de discursos filmicos, acontece a partir de uma rede de formas expressivas e de materiais já existentes. Os filmes são inseridos em uma herança cultural compartilhada a partir da qual produzem sentidos. Segundo os autores, os filmes

[...] surgem de uma tradição cinematográfica e são produzidos em um contexto social que contribui perfeitamente com o filme e sua recepção. Como outras formas narrativas, a produção cinematográfica requer pouco no sentido da invenção pura. Em geral, envolve uma montagem cuidadosa de elementos já existentes. Cada filme é amparado por um conjunto de órgãos vitais: mitos antigos, tipos conhecidos de personagens e convenções narrativas já usadas [...] (EDGAR-HANT, MARLAND & RAWLE, 2013, p.69).

Neste sentido, uma nova obra sempre retoma outras em relação às quais apresentará maiores ou menores desvios de sentido. As diversas combinações de elementos anteriores vão contribuir para dar sentido ao filme a uma comunidade de espectadores, que compartilham de uma memória discursiva e cinematográfica. Esse novo rearranjo são condições para a produção de sentidos pelo “discurso fílmico”.

A respeito das reflexões de Neshat sobre a função do cinema nos seus propósitos artísticos, adiciono o que ela diz sobre as diferenças entre seus trabalhos fotográficos em *Women of Allah* e suas produções de cinema:

Eu realmente disfruto de usar minhas mãos para produzir a caligrafia manuscrita e do trabalho necessário para isso, mas ao mesmo tempo,

eu gosto de ser uma contadora de histórias [...]. Eu sempre tive um caso de amor com as imagens em movimento. Na primeira pequena exposição que eu realizei, eu fiz uma experiência com o super 8 e vídeos. E os vídeos se tornaram tipos de poemas curtos e os filmes se tornaram história [narrativa]. (TATE, 2021, 4'04", tradução minha).

O que entendo disso é, a princípio, uma questão de duração da experiência espectral. As fotografias têm menos tempo e espaço para elaborar a narrativa sobre as personagens, as filmagens conseguem compor sentidos com mais tempo e direcionar e redirecionar o olhar para uma certa complexidade.

Na mesma ocasião da reflexão anterior, Neshat fala um pouco sobre os seus curtas (*Soliloquy*, de 1998, e *Turbulent*, de 1999) como um movimento do seu trabalho nesse sentido, e explica a estratégia da projeção dupla para colocar o público, literalmente, entre as duas telas separadas, e fazer desse público, a partir do seu conflito entre olhar para uma tela ou para a outra, um tipo de editor dos filmes, envolvendo-o com o trabalho e tomando o seu tempo para fazê-lo.

De uma arte à outra, as referências a poemas, à poesia e à poética das narrativas no trabalho de Neshat continuam em *Women Without Men* (2009) e podem ainda ser vistas a partir do princípio foucaultiano de comentário.

O filme independente, seu primeiro longa-metragem, é uma adaptação cinematográfica do romance realista-mágico homônimo *Mulheres sem Homens*, de Shahrnush Parsipur (1989). A respeito do contexto de produção do texto literário, Ebrahimi elucidada que:

O romance *Mulheres sem Homens* foi publicado pela primeira vez durante a presidência do moderado Mohammad Khatami, que desejava relaxar as restrições de publicação impostas aos intelectuais. O livro esgotou em menos de duas semanas, mas logo foi proibido no Irã. Apesar do ar de mudança que Khatami introduziu, ele não era onipotente na arena cultural. O poder não é centralizado no Irã. Diferentes facções da linha dura reagiram fortemente a uma onda crescente do que eles entendiam ser uma "estrutura ocidental de feminismo". Os tradicionalistas proibiram a publicação devido ao tratamento supostamente leve de questões pertinentes à virgindade feminina, infidelidade e assim por diante. (EBRAHIMI, 2019, p. 137).

O livro, censurado no Irã, já está em sua 35ª edição no exterior e foi republicado em diversas línguas até ser tornado filme por Neshat, já no contexto de exílio dela e

de Parsipur nos Estados Unidos. Como cineasta e roteirista, Neshat foi responsável por acrescentar os aspectos sócio-políticos ao enredo original, situando a narrativa no contexto do golpe de Estado de 1953 no Irã (NESHAT, 2011; WOMEN, 2009), que derrubou o primeiro-ministro democraticamente eleito Mohammad Mossadegh e restituiu o poder ao Xá Reza Pahlavi com o apoio da inteligência britânica e da CIA (TOHIDI, 2010).

O retorno do romance em forma de filme a partir dos Estados Unidos, duas décadas depois da sua primeira publicação no Irã, e os novos modos de recontar sua história têm na condição das diásporas das duas autoras um caráter resistente duplo quando se considera as influências ocidentais no golpe, interessadas em um governo autoritário para o Irã que lhes vendesse a baixo custo o recém-descoberto petróleo local.

O apelo ao texto primeiro constitui uma dobra da diáspora de mulheres iranianas sobre si mesma na medida em que a autora reafirma os dizeres “proibidos” do livro, atualizando seus sentidos em um outro território onde as forças políticas implicadas se realizam de forma menos explícita, mas que ainda reforçam o paradoxo do entrelugar. Um lugar estrategicamente importante para dialogar com as duas culturas, a partir daquilo que Bhabha (2001) explicou como um terceiro espaço, e que acontece quando Neshat resolve se aproveitar da demanda que encontrou no público ocidental para traçar uma linha narrativa que provoque e denuncie as duas partes, os dois países.

No filme, Neshat preserva o persa como idioma original, mas já de saída, as legendas em inglês são anexadas, dissolvendo a barreira da língua para o Ocidente e ampliando as possibilidades de alcance do trabalho na mesma proporção da hegemonia deste idioma no mundo.

Além da representação direta das manifestações populares contrárias e favoráveis ao retorno do Xá, que tomavam as ruas em 1953. O longa-metragem também faz alusão verbal explícita a rivalidades com a Inglaterra e dos movimentos nacionalistas pela estatização do petróleo como uma forma de defesa que se dá nas vozes que podem ser ouvidas ao longo da narrativa nos rádios das casas e dos carros naqueles tempos. Um grupo militar da elite nacional a favor do Xá também aparece envolvido com a repressão da oposição local. A notícia do poder estadunidense dentro da própria ação nacionalista, ao contrário, aparece pela articulação de uma minoria

militante que panfleta sobre isso, alertando os manifestantes da iminência de um golpe (WOMEN, 2009) em que os Estados Unidos se utilizam do discurso conservador nacionalista para atuar junto ao poder conservador na concretização do golpe (COUP, 2019)

Sobre outras modificações feitas por Neshat no texto primeiro, Ebrahimi explica que o romance

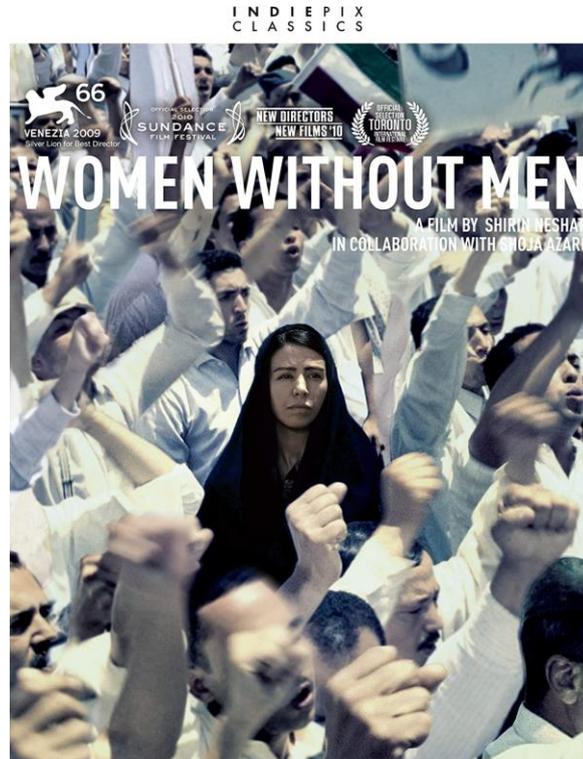
[...] foi originalmente escrito como uma coleção de vários contos sobre cinco mulheres diferentes. Mais na metade do volume, Parsipur decidiu conectar as histórias das personagens femininas e transformar a coleção em uma novela. (EBRAHIMI, 2019, p.138, tradução minha).

Juntamente com a mudança de pano de fundo, Neshat suprime uma das personagens do romance (Mahdokht) que passa a ser representada na natureza do jardim, e constrói a personagem Munis (imagem 4) como central, uma figura “não-mundana” (WALKER ART CENTER, 2010, 2’38”) que narra para o público a história e conduz a percepção espectral quando participa “magicamente” do movimento panfletário de oposição ao golpe após suicidar-se.

Elaborada com imagens de Martin Gschlacht, a adaptação, filmada em terras marroquinas, é muito rica visualmente e possui um intenso apelo estético, recheado de paisagens amplas e espaços emblemáticos do Irã, como os jardins, as casas de banho e as mesquitas. Paralelamente, na distribuição da história das diferentes personagens no fio narrativo, se pode ver os espaços privados das mulheres e os desgostos das vidas pessoais de Munis e de Faezeh, Fakhri e Zarin, até o dia em que todas elas decidem dar um basta na situação com os homens e deixar suas casas/a cidade. Esse jogo de cenas permitidos pelo cinema aciona imagens da história e da ficção que imbricam o pessoal e o político e mesclam o verossímil e o inverossímil.

O filme, a seu modo, continua a “estética do chador” através das personagens Munis e Faezeh. Mas também explora outros tipos de véus, comprometido em mostrar a dinâmica do traje e sua relação na constituição da imagem das diferentes personagens. É, portanto, a partir deles que exploro “as possibilidades dos espaços políticos colocados para os personagens femininos e sua incorporação de resiliência, resistência e revolta.” (EBRAHIMI 2019, p. 9) como mulheres diaspóricas impulsionadas pelas questões de gênero imbricadas nas forças políticas efervescentes no país.

#### Imagem 4 – Cartaz do filme: Munis em meio ao protesto



Capa e cartaz oficial de *Women Without Men* (2009). Fonte: IndiePix (2010)

O cartaz do filme (imagem 4) para a distribuição nos Estados Unidos (INDIEPIX, 2010) foi feito de um dos seus quadros (*frames*). No recorte da cena, é possível contemplar o contraste de cores que destaca Munis ao centro, com o rosto voltado para a câmera, no sentido diferente dos outros atores, mas seus olhos miram de esguelho, no mesmo sentido para o qual estes homens apontam com seus braços erguidos. Não é difícil perceber o rumo do seu olhar, porque o chador destaca o seu rosto. Além disso, qualquer que conheça as obras progressas de Neshat ou se lembre do uso do véu negro como prática religiosa islâmica pode reconhecê-los na imagem de uma mulher iraniana/islâmica aqui. Particularmente, reconheci de pronto. E foi a ela que me atentei antes mesmo de ler o letreiro.

O apelo para essa figura feminina velada, emblema da arte de Neshat ou das imagens de mulher construídas pelas forças políticas ocidentais e orientais comenta a obra progressa da própria autora e atualiza seus sentidos. Ao mesmo tempo, a linguagem verbal utilizada para divulgar/anunciar o filme não é óbvia. É possível

perceber uma certa discricção nos dizeres “WOMEN WITHOUT MEN” (imagem 4), que estão em branco e se misturam à cor das vestes dos homens que circundam Munis, dizeres estes que aparecem logo abaixo das premiações do filme em festivais de cinema independente/alternativo.

Principalmente a posição central da personagem com o chador estática acionam minha memória de *Women of Allah*, em seguida, procuro identificar o que compõe o fundo, um novo elemento para o público da série. Trabalho brevemente com o tempo que a estabilidade da imagem fotográfica me dá para pensar.

Alloa (2015) fala da capacidade da imagem de provocar e de “abrir um pensamento” (p. 10). Com um certo tempo, o congelamento da imagem única permite evocar outros dizeres imagéticos que nos são referenciais. Se a imagem for capaz de instigar esse tempo, de tomar esse tempo de quem olha, um espaço de pensatividade se instaura entre a imagem e o olhar. Assim, os dois modos de ver ligados aos horizontes de quem vê (BERGER, 1999) poderiam ressignificar a imagem a partir dos recursos que tem, da percepção de mundo e dos saberes acionados para compreender o que se vê e dos recursos de direcionamento do olhar a partir da minha própria posição de quem vê.

Se a imagem puder confundir um automatismo na atribuição de sentidos por quem vê, se pode buscar entender o que mais ela traz aos olhos além daquilo que já havia sido visto, do que foi visto em outros lugares/antes.

Desde minha posição de espectadora-pesquisadora, esse efeito certamente se realiza para mim. A partir dos relatos de Neshat, penso naquilo que muda e naquilo que permanece dos modos de ver da série fotográfica, do que muda de Neshat fotógrafa e artista visual à cineasta, e o que é trazido de diferente pela mudanças nos seus modos de ver, congelados na fotografia da cena. Desse modo, tomo seu filme como uma retomada de sua própria arte, nas continuidades e discontinuidades de seus recursos estéticos e temáticas. Penso, depois, no porquê desse título, já que a mulher se encontra rodeada de homens. Apanhada nessas estratégias de pensatividade, quero conhecer a narrativa anunciada para resolver o enigma.

Antes mesmo do movimento das imagens na elaboração da história, na expectativa desse movimento, os sentidos sobre aquela mulher (ou aquelas mulheres) são abertos para mim. Abertos, porque me sinto convidada a percorrê-los, e abertos porque amplos, medida em que não se encerram nessa imagem (4). O meio pensativo

criado me provoca para estender a pensatividade para além daquela composição, na busca de solucionar, seja com o filme ou seja com a pesquisa, o enigma como uma provocação e uma ampliação de sentidos do seu texto primeiro, o da série.

Na minha experiência com o filme, são esses meios pensativos que jogam com os usos e os não-usos do véu, respectivamente nos lugares onde a prática do velamento é necessária e onde ela é desnecessária, e se pode ver mais. A obsessão do olhar ocidental com a imagem da mulher islâmica, é claro, também me empurram para dentro dessa história a partir do véu.

#### **4.2 Estratégias de resistências na narrativa fílmica: diferentes biografias, múltiplas mulheres**

No filme, são focalizadas as quatro dessas mulheres, cujas histórias individuais são mostradas em diferentes espaços físicos onde suas experiências aparecem moldadas pelas estruturas sociais locais até que elas, em fuga, se cruzam. Tal qual no romance, Neshat trata das dimensões culturais e psicológicas dessas personagens centrais e como elas se encontram em um grande jardim metafórico onde podem coabitar sem os homens aos quais estavam inicialmente subordinadas.

Posso perceber na complexidade das imagens e na construção das cenas escolhas deliberadas que, nas possibilidades do (re)dizer, revelam a composição de cada personagem. Para além da riqueza de detalhes, da beleza visual e das composições espaciais, o que me interessa nesta análise são os modos de *mostrar*. Através desses modos, é possível enxergar as diferentes experiências de diáspora vividas por cada personagem. Essas diferenças, em suas dimensões materiais e subjetivas, são o que constituem a multiplicidade das mulheres retratadas, revelando suas individualidades ao público.

Considerando o papel central do véu na construção da imagem das mulheres iranianas, optei por concentrar minha análise nos véus usados por cada personagem, explorando essa perspectiva entre as diversas possibilidades interpretativas. Esta escolha visa retomar e resignificar as construções imagéticas, um processo que é também acionado pela arte prévia de Neshat. Embora o véu não seja abordado de

forma tão explícita no livro, ele aparece como um recurso simbólico que transcende a narrativa verbal, ampliando a construção visual da identidade das mulheres.

O modo como o cinema pode centralizar e descentralizar elementos, na mobilidade da câmera cinematográfica, e o modo pelo qual uma imagem segue a outra, em sequência, é capaz de construir argumentos que segundo Berger (1999) são irreversíveis. Embora, discursivamente, essa ideia de estabilidade seja questionável, de fato, há na associação da imagem em movimento com outros elementos verbais (como a história narrada, as falas etc.) um espaço de argumentação muito maior, pela composição das cenas, na elaboração dos sentidos a partir do conjunto da narrativa.

O tempo de pensatividade na imagem estática, por exemplo, pode se dar quando as imagens deixam “vir à tona o não-verbal” (COITO, 2015, p. 166). Além disso, o movimento do olhar exigido pela imagem em movimento gera uma espera “um suspense — cujo desenrolar é, no entanto, infinitamente referido, adiado, suspenso, o fim da imagem não podendo ser reduzido às suas bordas materiais (ALLOA, 2015, p. 16). Nesse jogo o significado da imagem muda de acordo com o que é visto antes e depois no filme (BERGER, 1999).

Assim, só posso entender as personagens de Neshat pelos (meus) modos de ver o filme completo. Contudo, penso em como os diferentes véus se aliam com a história contada, já que, ao fim e ao cabo, a fotografia do filme direciona o olhar para o que é importante na narrativa.

A exemplo do cartaz (imagem 4), o cinema pode constituir, sob estratégias de direcionamento do olhar, um certo *re-velar* enquanto modos de ressignificar as formas de velamento da sua obra pregressa para o Ocidente ou das construções das mulheres islâmicas como um sujeito monolítico, um outro homogêneo em sua negatividade oriental.

O cinema, tal como no cartaz (imagem 4), pode atuar como um dispositivo de *re-velação* ao direcionar estrategicamente o olhar, revelando modos de ressignificar as formas de velamento presentes na obra de Neshat. Isso é particularmente evidente ao trabalhar com a imagem do véu islâmico, tanto no contexto do Ocidente quanto nas complexidades históricas do próprio Irã. Ao fazer isso, Shirin Neshat oferece ao público uma visão que pode corresponder ao que ele espera ver — o velamento e desvelamento das personagens centrais. Contudo, esse desvelamento não se limita

apenas ao véu enquanto símbolo de opressão, como frequentemente é visto no Ocidente, mas amplia o olhar para outros aspectos da identidade e multiplicidade dessas mulheres: um *des-velar*.

Trabalhando com a força da imagem do véu islâmico no e para o Ocidente e, ao mesmo tempo, com a complexidade histórica do véu no próprio Irã, Shirin Neshat entrega ao público aquilo que provavelmente ele quer ou espera ver, o velamento e o desvelamento das personagens centrais.

Explorar o véu, então, não apenas desafia as construções tradicionais das mulheres islâmicas como um sujeito monolítico e homogêneo, mas também revela uma complexidade maior. Através do véu, Neshat direciona o olhar para além da imagem simplista do "outro oriental", convidando o público a enxergar a multiplicidade e a humanidade das mulheres iranianas, desafiando a visão unilateral e estereotipada imposta pelo Ocidente. Nesse jogo de (re)velamento e desvelamento, a fotografia e a cinematografia do filme tornam-se instrumentos que guiam o espectador a perceber essas mulheres em suas múltiplas dimensões, ampliando o horizonte de compreensão sobre suas identidades e histórias.

#### 4.2.1 Do véu à visibilidade: dispositivos de desvelamento

As primeiras personagens a emergir na narrativa de *Women Without Men* são aquelas que fazem uso do chador em diferentes contextos, trazendo à tona sentidos religiosos e sociais relacionados ao véu. Ao refletir sobre as imagens que o filme constrói com o uso do véu, percebo como ele se torna um elemento-chave na transição de visibilidade das personagens, funcionando como um meio para revelar não apenas suas identidades, mas as camadas de opressão, resistência e complexidade que elas carregam.

A narrativa inicia com o trágico momento que antecede o suicídio de Munis, mas logo se desvia para uma estrutura não linear, recorrendo a *flashbacks* e *flashforwards* para explorar as histórias das outras mulheres e a própria trajetória de Munis antes e depois da morte. Sua figura, que se apresenta quase como um fantasma, não é aterradora, mas profundamente imersiva, refletindo a angústia política e existencial da época. Munis, uma mulher de classe baixa, com uma família

muito religiosa e conservadora é um exemplo claro de como o véu, em sua presença inicial, simboliza o silenciamento e a marginalização das mulheres no contexto iraniano.

No entanto, a partir dessa figura um tanto mágica, marcada pelo véu, cuja vida após a morte também será retratada, o filme começa a desvelar as complexidades das personagens e das realidades que elas habitam. Ao adotar essa abordagem, Shirin Neshat propõe um jogo narrativo entre o real e o fantástico, desconstruindo a rigidez das representações de mulheres iranianas ao mesmo tempo em que dá espaço para múltiplas camadas de existência.

A cineasta, ao lado de seu parceiro Shoja Azari, reflete sobre essa escolha ao explicar que optaram por apresentar algumas personagens de forma mais realística, enquanto outras ganham contornos de uma dimensão mais mágica e etérea. Neshat esclarece:

A decisão foi de que nós [ela e Shoja Azari, enquanto roteiristas] manteríamos duas das personagens como personagens realísticas, Fakhri e Faezeh, como duas mulheres cujos dilemas e desejos são muito mundanos [*worldly*], muito realísticos. Depois, duas das personagens, Zarin e Munis, são as personagens não-mundanas [*unworldly*]. Novamente fazendo jus à natureza do romance, realismo-mágico. (WALKER ART CENTER, 2010, 2'37", tradução minha).

Essa divisão entre o "mundano" e o "não-mundano" serve para criar uma tensão entre diferentes tipos de narrativa e possibilidades de existência que as personagens podem habitar. Sem nos aprofundarmos no gênero do romance, essa mistura de verossímil e inverossímil pode ser vista como um recurso de Neshat para expandir os sentidos da obra e abrir espaço para questionamentos profundos. Munis, por exemplo, diz que não sabe se está morta ou se está viva (WOMEN, 2009). Sua ambiguidade existencial se torna um comentário poderoso sobre as fronteiras entre vida e morte, e seu status como uma personagem fantasmagórica amplia o alcance da narrativa ao questionar as limitações impostas às mulheres naquele contexto.

Munis é particularmente interessante nesse sentido, pois, ao ser uma figura que só pode existir na ficção, ela alude diretamente à temática de morte e renascimento presente na poesia de Forough Farrokhzad. Poemas como *The Bird May Die, Later On, Reborn* e *The Wind Will Take Us* — escritos por Forough na década de 1960 —

abordam, de maneira similar, as questões de transição, liberdade e transformação. A personagem de Munis, assim, não só se conecta com essas referências poéticas, mas também cumpre um papel central no filme: ela conduz o olhar do espectador pelos espaços de confronto político do momento histórico, manifestando as possibilidades (e impossibilidades) de agência das mulheres naquele cenário.

Munis é uma mulher órfã que, apesar de interessada no fervor político da época, deve obediência ao seu irmão, Amir Khan, um homem rigorosamente conservador, que tenta casá-la contra a sua vontade e a subjuga com sua autoridade. A tensão política, combinada com o confinamento imposto pelo irmão, leva Munis ao limite. Sua decisão de se jogar do telhado de sua casa representa um momento de transição, não apenas uma tentativa de suicídio, mas um "salto" para uma outra forma de vida. No filme, esse salto simboliza sua fuga da opressão, uma viagem que a liberta das amarras do controle masculino e a leva a um estado de existência onde, mesmo que esteja "morta", encontra uma forma de ser livre. Assim, Munis encarna a resistência tanto no plano físico quanto simbólico, ao atravessar os limites entre vida e morte e questionar a possibilidade de agência para as mulheres naquele contexto político repressivo.

### **Imagem 5 – Quando o véu de Munis é a sua capa**



Quadro do filme. Fonte: Women (2009, 1'33").

Na primeira cena do filme, momentos antes de pular do telhado, Munis aparece pensativa e aflita, envolta em seu chador, que cobre seu corpo apenas do pescoço

para baixo, como se fosse uma capa. Esse uso não convencional do véu sugere uma leitura simbólica, quase heroica, que remete ao imaginário do cinema ocidental, onde muitos heróis se vestem com capas que lhes conferem a capacidade de voar. A cena (imagem 5) funciona como uma preparação visual para o salto de Munis, antecipando sua transição, tanto física quanto metafórica. O véu, nesse momento, deixa de ser apenas um símbolo de subordinação e passa a representar uma forma de transcendência, como se fosse a veste de uma heroína prestes a enfrentar seu destino.

A partir desse momento, a câmera assume um movimento suave, como um voo tranquilo, permitindo que o espectador se identifique com a perspectiva de Munis. A transição para essa nova paisagem é acompanhada por uma fluidez narrativa, em que ela parece atravessar um espaço de serenidade — um córrego tranquilo que serpenteia por uma mata densa e verde, com coqueiros altos ao fundo. Esse ambiente natural, calmante e imersivo, reflete o estado emocional da personagem enquanto sua voz serena narra um poema que fala sobre o alívio da morte. O contraste entre a intensidade de sua ação anterior e a paz dessa nova paisagem sugere uma espécie de libertação, onde o sofrimento de Munis é transmutado em uma forma de descanso, simbolizando uma transição para algo além da dor que a havia aprisionado.

Após isso, o corpo de Munis é encontrado no chão de concreto e enterrado pelo irmão no jardim da própria casa, comum com outras residências daquele vilarejo. Ele lamenta o transtorno sem muito sentimento. Faezeh presencia silenciosamente o momento. Já enterrada, Munis chama Faezeh de dentro de sua cova. Com a ajuda da amiga, ela se ergue e, juntas, as duas se velam mutuamente, partindo em direção ao centro da cidade. Nesse momento, o espírito de Munis ganha uma dimensão política, atuando ativamente no movimento militante contra o golpe.

As motivações específicas da partida de Munis encontram na morte uma forma de *re-existir* conforme seus próprios desejos. Ao cometer suicídio, ela resolve seu dilema com o casamento e, ao mesmo tempo, realiza seu anseio de lutar pela liberdade política e pela preservação da democracia no país. A primeira viagem diaspórica dessas mulheres, que deixam os homens e as casas, é, portanto, simbolizada pela trajetória de Munis — esse acontecimento de ordem inverossímil que lhe confere uma forma de agência, algo impossível em vida devido às restrições de

gênero impostas pelo contexto social, representadas, no caso, pela figura do irmão no ambiente doméstico.

O chador (imagens 5 e 6), em movimento, é ressignificado nos sentidos de religiosidade, passividade e silenciamento que normalmente lhe são atribuídos, transformando-se na figura de Munis, uma mulher politicamente engajada que desafia essas convenções. Ao longo de sua trajetória, o véu passa a remexer seus sentidos, oscilando entre opostos: na sua morte, ele se torna um símbolo de força, permitindo-lhe alçar voo (imagem 5), mas também algo do qual ela deseja se livrar. Inicialmente (imagem 6), vemos o véu cair, mas Munis continua a voar, simbolizando sua libertação da opressão representada por esse elemento.

### **Imagem 6 – O Véu de Munis ao chão**



Quadro do filme. Fonte: *Women* (2009, 1'59").

Ao mesmo tempo, a importância do véu em sua vida pública também é explorada. Quando Munis, ainda em vida, é proibida de sair de casa com Faezeh para se inteirar dos acontecimentos políticos do momento — já que sua amiga não sabia nem se interessava pelo assunto e o irmão havia cortado sua conexão com o mundo exterior através do rádio — Amir lhe arranca o véu à força (*WOMEN*, 2009, 21'28"). Esse gesto simboliza o véu como uma espécie de "passagem" para a rua, um elemento que, diante do irmão, marcaria sua permissão para sair. Contudo, ao mesmo tempo em que o véu representa a condição para que ela possa sair, ele também assegura a ela uma "passagem segura" pelas ruas, funcionando dentro das normas e

restrições impostas a ela enquanto mulher. O véu, portanto, opera como uma proteção simbólica e social, limitando sua liberdade, mas também concedendo-lhe uma forma de existir publicamente dentro dos parâmetros estabelecidos pela sociedade patriarcal.

Neshat explica em entrevista<sup>19</sup> que

Munis [...] representa um personagem político, uma mulher que acredita na justiça social sem ser ideológica. [...] Além disso, por estar morta, de certo modo, em seu espírito e em seu ser, ela conecta a história do país à história das mulheres. Então ela se torna a narradora. (WALKER ART CENTER, 2010, 3'40", tradução minha).

Neshat acrescenta que o voo de Munis simboliza a liberdade (Ibidem). No entanto, essa liberdade não está necessariamente em oposição ao véu, como discuti anteriormente. Quando Munis se junta à multidão que está vestida de branco (imagem 4), ela permanece velada. Em um primeiro momento, é a Munis velada que ganha as ruas, a partir da mais irreversível das viagens — a morte — e se destaca entre as demais personagens femininas. Essa cena ressalta a complexidade da liberdade, pois, mesmo em sua jornada de resistência e *re-existência*, Munis aparece marcada pela figura do véu, que ao mesmo tempo a restringe e a liberta, desafiando a dicotomia simplista entre o "opressor" e o "libertador".

Munis, enquanto ativista, se preocupa, se posiciona e atua a favor da democracia, mas desconfia de posicionamentos radicais. Essa construção da personagem com um viés político moderado indica uma autorreflexão da cineasta em entrevista a Dabashi (2009): “Eu nunca fui o tipo de pessoa que persegue uma ideologia” (6'58", tradução minha). Neshat acrescenta que existem outras formas de perceber a política (Ibidem, 7'28"), destacando a maneira indireta como a política se manifesta na estética dos corpos. Assim, Munis compartilha a visão política de Neshat e, de certa forma, reflete seu próprio ativismo e sua arte, propondo uma resistência mais sutil, expressa por meio dos modos de protestar através da arte.

---

<sup>19</sup> Todas as entrevistas de Neshat recolhidas para esta tese foram realizadas nos Estados Unidos ou na Inglaterra. Acidentalmente, todas as reflexões sobre sua própria vida e arte, incluídos os temas políticos envolvidos são tratados como resposta a perguntas feitas pelo Ocidente. Com exceção, talvez, da entrevista concedida em persa a Dabashi (2009) que, assim como Neshat, também é iraniano baseado em Nova York.

A outra personagem que usa o chador, Faezeh, pretendente discreta de Amir, representa, ao contrário, a mulher moldada pelo conservadorismo político, pela religiosidade e pelos ideais de recato e casamento. Ela funciona como um contraponto à postura de Munis, dando espaço para um discurso oposto nas conversas íntimas entre as duas. Quando sai à rua acompanhada pelo espírito de Munis, as duas se perdem uma da outra, e Faezeh é estuprada em um beco. "Desonrada" e traumatizada pela violência sofrida, Faezeh é reencontrada por Munis (imagem 7), que, como sua confidente, a ajuda e a leva para fora da cidade (imagem 8).

### Imagem 7 – Faezeh é encontrada na cidade



Quadro do filme. Fonte: Women (2009, 46'06")

Este momento, em que a violência contra Faezeh destrói a possibilidade de um futuro tradicional, aquele que sempre almejou, marca o ponto de motivação para a diáspora de Munis e o início de sua jornada. Vê-se nesse desenrolar que, embora Faezeh cubra completamente seu corpo com o véu (imagem 7), o chador não a protege da violência sexual, contrariando o discurso religioso que sustenta o velamento compulsório no Irã (HATEMI, 2019). Pelo contrário, seus esforços para se adequar aos ideais conservadores intensificam seu sofrimento psíquico, uma vez que a pressão moral sobre ela se agrava diante do ocorrido. A violência sofrida desmorona seu sonho de constituir uma família e projetar um futuro social e econômico. A notícia do futuro casamento de Amir com outra mulher, seguida da “perda” violenta de sua virgindade — um símbolo da opressão sobre o corpo feminino e da desmoralização

do sexo — é o ponto de ruptura para Faezeh, que, agora, vê a sua permanência em Teerã como insustentável.

### **Imagem 8 – Munis e Faezeh deixam a cidade em direção ao grande jardim**



Quadro do filme. Fonte: *Women* (2009, 47'10").

Mesmo seguindo os códigos conservadores, sozinha na rua, Faezeh não está a salvo em sua própria cidade, que representa ali o país. Com a ajuda de Munis, ela se vai em diáspora (imagem 8).

A estrada, enquanto metáfora, é um símbolo potente explorado direta ou indiretamente pelo filme na medida em que constitui os espaços da diáspora e diferentes tipos de viagem para cada uma das personagens, a evocar diferentes sentidos. De modo geral, a estrada pode representar a jornada da vida, escolhas, destinos ou até mesmo a luta pela identidade.

Na imagem 8, o fato de as duas amigas estarem de costas na imagem, caminhando apressadas, trazem sentidos de fuga, que representam a desconexão do momento atual ou afastamento da realidade imediata em busca de algo diferente, de um futuro incerto, já que não se pode saber para onde estão indo. Suas figuras de costas também podem indicar que estão voltadas para si mesmas, introspectivas, refletindo sobre seu caminho ou suas escolhas, se afastando do que já foi vivido para buscar algo novo.

Embora ambas as mulheres pertençam à mesma classe social, estejam sob a custódia da família e sofram com o sexismo, suas viagens são motivadas por razões distintas e seguem trajetórias diferentes. Embora o véu proporcione uma aparência uniforme às duas personagens, a narrativa já revela contrastes profundos entre seus dilemas e desejos. Ao longo da trama, fica claro que, apesar da semelhança visual de seus véus, há um abismo na subjetividade de Munis e Faezeh, uma diferença que não é perceptível nas suas aparências idênticas. Enquanto Munis se torna uma ativista e encontra sua forma de resistência na cidade, Faezeh, com sua luta mais pessoal e interna, segue outro caminho.

O drama de Faezeh desempenha um papel crucial na crítica às condições das mulheres e às restrições dos padrões de feminilidade impostos pelo conservadorismo local. Sua trajetória também remete àqueles que buscam a liberdade no Ocidente, em busca de um futuro sem as opressões do regime vigente. A estrada que ambas tomam, mas que só Faezeh segue, pode ser vista como um eco da própria história de Neshat, que, como muitas outras mulheres iranianas, foi enviada para os Estados Unidos pelo pai, em busca de educação e melhores oportunidades (DANTO, 2015). Dessa forma, a jornada de Faezeh se conecta simbolicamente à experiência de tantas mulheres que, até hoje, deixam o Irã em busca de maior liberdade e direitos.

### **Imagem 9 – Zarin adoecendo no prostíbulo**



Quadro do filme. Fonte: Women (2009, 9'39").

Se Faezeh representa a luta pela fuga das imposições sociais e os dilemas das mulheres tradicionais, Zarin encarna uma forma ainda mais extrema de deslocamento, cujas motivações para a diáspora são geradas por um desajuste social completo. Enquanto Faezeh vê seu futuro tradicional desmoronar sob a violência que sofre, Zarin, ao contrário, já vive em um estado de aflição contínuo, profundamente marcada por sua condição de prostituta. Sua vida, representada por um olhar perdido e uma aparência debilitada (imagem 9), denuncia não apenas as condições precárias de sua existência, mas também a tensão aguda em suas relações com o lar, que se tornam insustentáveis.

Neste momento, a humanização de Zarin, através do sofrimento físico e emocional da prostituição, ganha uma outra camada ao se entrelaçar com elementos não-mundanos. Sua história se conecta ao sobrenatural quando a exaustão é externada de maneira visceral, visível não apenas em seu corpo, mas também na imagem desfigurada dos homens que são seus últimos clientes naquele dia. Essa visão, que mistura terror e desgosto, é um ponto de ruptura para Zarin, dando início à sua jornada de fuga. A sobrecarga e o sofrimento extremo se tornam a gota d'água para sua decisão de partir, configurando sua viagem como uma forma de escapar não apenas das amarras sociais e da violência cotidiana, mas também de um destino de total desumanização.

Ao contrário das outras personagens, cujas trajetórias de diáspora são motivadas por desejos de liberdade política ou social, Zarin é impulsionada por uma necessidade de sobrevivência radical, que a leva a buscar uma saída para um futuro que, até então, parecia inexoravelmente predeterminado. Sua viagem, em termos figurativos e físicos, torna-se uma tentativa de se desvincular de um ciclo de abuso, exploração e degradação, sendo a sua diáspora um grito de resistência.

Na imagem do seu velamento improvisado com um lençol (imagem 10), tomado às pressas do varal do prostíbulo, Zarin pode ser vista em rápida fuga do lugar em ainda nas condições de sua extrema marginalidade, pois sequer possui um véu apropriado para as exigências daqueles dias. Uma vez que ela representa uma sociedade adoecida, também é possível pensar essa personagem em contraste com as demais, nas contradições de uma sociedade que obriga suas mulheres a uma vida violentamente casta e a outras impõe uma vida violentamente sexualizada, empurrando seus corpos para dois extremos, sempre a serviço dos homens.

## Imagem 10 – O longo “véu” de Zarin



Quadro do filme. Fonte: *Women* (2009, 14'48”).

No caminho de sua viagem, a personagem atravessa (ou visita) três importantes espaços, que segundo Neshat (WALKER ART CENTER, 2010), são responsáveis pela sua constituição como uma espécie de ser sagrado. Todos podem ser vistos como uma necessidade de purificar-se. Ela se limpa agressivamente em uma casa de banho pública e, em seguida, passa por um espaço de oração coletiva, onde todos usam trajes religiosos. Depois disso, Zarin adentra por um rio manso a propriedade de Fakhri, que a encontra desacordada e a recolhe para um leito. Aqui, a estrada pode representar divisões entre diferentes mundos, culturas ou realidades, sugerindo que o sujeito está atravessando fronteiras ou confrontando diferentes sistemas de poder.

Embora Zarin deixe a cidade e encontre abrigo no grande jardim de Fakhri, que a cuida, ela permanece profundamente conectada com o exterior da casa de campo e adocece mais a cada avanço das forças políticas no sentido do golpe de Estado de 1953. Ela representa o declínio da democracia.

Zarin permanece mais ou menos debilitada no espaço da casa, já habitado também por Faezeh. Na ocasião da festa no jardim, preparada pela anfitriã, um grupo de militares autoritários invadem o espaço para averiguar a casa em busca de dissidentes políticos e se deleitam com as comidas e as bebidas oferecidas. Esse episódio piora visivelmente o estado de saúde de Zarin, que já estava acamada. Antes mesmo do fim da festa ela morre (imagem 11).

### Imagem 11 – Fakhri chora a morte de Zarin



Quadro do filme. Fonte: *Women* (2009, 91'58").

Neshat fala da função metafórica que a personagem Zarin assume na adaptação para o cinema fazendo jus à natureza realista-mágica da narrativa literária de Parsipur. De acordo com a cineasta,

[...] Zarin se tornou, principalmente, um personagem espiritual no filme, a qual é uma pessoa que nunca se ajusta muito no mundo, de um modo que todo o seu ser, ao longo do filme, se torna bastante sagrado, embora ela seja uma prostituta. (WALKER ART CENTER, 2010, 2'43", tradução minha).

A partir dessa descrição, Zarin pode ser vista não apenas como uma personagem marginalizada, mas como uma representação de uma transição entre o "mundano" e o "sagrado", uma personagem cujo sofrimento e transgressões a conectam ao espaço de resistência, onde sua morte adquire um caráter simbólico.

A morte de Zarin (imagem 11), portanto, não é apenas um momento trágico de perda, mas também um ponto de inflexão na narrativa. Ela marca o momento do golpe e o fim do sonho de democracia e liberdade para as mulheres no Irã, representando a falência das esperanças de um futuro melhor. Fakhri, em seu luto, chora sobre o corpo de Zarin, simbolizando a perda de um ideal, de uma luta pela liberdade que se esvai com sua morte.

A partir do contato com o discurso autobiográfico de Neshat sobre a diáspora, vejo Zarin como uma representação das mulheres que, embora tenham se distanciado fisicamente do Irã, continuam profundamente conectadas aos acontecimentos do país. Essa conexão não é apenas pessoal, marcada pela saudade e pelo vínculo emocional com a terra natal, mas também política, por meio da prática do ativismo diaspórico e do feminismo transnacional. Mesmo longe, essas mulheres seguem envolvidas nas lutas pelos direitos das mulheres e na resistência contra o regime iraniano, sentindo-se parte de uma história compartilhada, marcada pela opressão e pelo autoritarismo. As mulheres diaspóricas, como Zarin, continuam a sofrer com as violências e os conflitos civis perpetuados por um nacionalismo contraditório, que, enquanto se diz defender a pátria, oprime as mulheres e nega o direito à expressão e à liberdade daqueles que desafiam o regime.

Esse fenômeno, em que as mulheres fora do Irã permanecem profundamente ligadas ao destino do país, reflete não apenas uma conexão emocional, mas uma prática política constante. Mesmo fisicamente distantes, essas mulheres se tornam parte de um movimento global que luta por mudanças no Irã e pelo empoderamento feminino, movendo-se através de fronteiras e lutando contra os sistemas de opressão que ainda dominam o país. Zarin, portanto, representa essa mulher que, embora fisicamente marginalizada dentro da sociedade iraniana, mantém uma conexão viva com as questões políticas e sociais de seu país, sendo uma das muitas que, ao se distanciar, se tornam ainda mais conscientes da complexidade e da gravidade da luta pelo feminismo no contexto iraniano.

Porém, a transição para a liberdade não se dá apenas através da distância geográfica, mas também por meio de um movimento interno. Ao contrário de Zarin, que permanece conectada ao Irã, mesmo à distância, Faezeh passa por uma transformação pessoal significativa. Quando a morte de Zarin a força a confrontar o fim de seus próprios sonhos, ela deixa a casa sem o véu (imagem 12). — um gesto simbólico que abre espaço para a possibilidade de reinvenção.

A estrada, nesse contexto, surge como o palco dessa mudança, representando tanto o fim de uma jornada quanto o começo de outra, mais voltada para a autodescoberta. Ao longo desse percurso, Faezeh se depara com um novo entendimento sobre si mesma, uma reconstrução de sua identidade e dos significados que ela atribui à sua própria liberdade.

### **Imagem 12 – Faezeh segue seu caminho sem o véu**



Quadro do filme. Fonte: Women (2009, 93'43").

A estrada funciona como uma metáfora para a transição, onde o sujeito está imerso em um processo contínuo de transformação. O retorno, nesse contexto, pode ainda representar o reencontro de Faezeh consigo mesma, um retorno ao ponto inicial para integrar algo que antes lhe escapava. Voltar à mesma estrada não implica que o sujeito seja o mesmo; ao contrário, ele retorna transformado, modificado ou enriquecido pelas experiências vividas ao longo do caminho.

### **Imagem13 – Faezeh olha para si mesma**



Quadro do filme. Fonte: Women (2009, 67'19")

Isso porque antes, dentro de casa, Faezeh descobre uma nova dimensão de si mesma: sua vaidade e sensualidade. No espelho, ela se despe e se encara nua (imagem 13). A cena de nudez, que é, de certo modo, inesperada para o que ela representava antes de sua diáspora na narrativa. Esse momento marca uma ruptura com sua identidade anterior.

No ponto da sua última aparição no filme (imagem 12), o véu já não é mais um elemento central de sua identidade, pois ela se modificou. Isso se reflete em suas roupas e sapatos, agora diferentes dos trajes modestos aos quais estava acostumada. Mesmo fora de casa, o véu negro deixa de ser o símbolo que define seu lugar na estrada. Sua dinâmica se desvela por completo.

Fakhri, assim como Faezeh, é uma personagem realista que simboliza a complexidade das mulheres iranianas em um momento de transição histórica. Ela faz uso do véu mínimo, cobrindo apenas uma parte da cabeça e deixando o pescoço e parte dos cabelos à mostra (imagem 13), o que reflete sua posição de classe privilegiada e a certa simpatia pela cultura ocidental. Fakhri é uma mulher que transita entre diferentes esferas sociais e culturais, sendo vista fora de casa sem o véu em ocasiões como a cerimônia de condecoração militar de seu marido. Sua personagem ilustra as dinâmicas de uso do véu em uma sociedade da época, que ainda permitia, em alguns espaços, o *bi-hijab* — uma prática mais flexível, que contrastava com as imposições mais rígidas de outros contextos, como a do chador.

A presença de seu antigo amigo Abbas, recém-chegado do Ocidente, é um momento chave na construção de sua personagem. Ele recita poesia, fala sobre cinema e reflete sobre a importância da arte na vida, lembrando Fakhri daquilo que a fazia feliz em tempos passados. O discurso de Abbas serve, além disso, como um ponto de crítica à mentalidade superficial das autoridades militares da época, personificadas em seu marido, Sadri, um militar pro-Xá. Essa interação coloca em evidência não apenas a desconexão de Fakhri com a rígida ordem estabelecida, mas também a crítica implícita à repressão cultural representada pelo regime.

Fakhri também encarna a relação com as artes, não apenas como uma apreciadora, mas como alguém que busca reviver a alegria e a vitalidade de sua casa por meio da música e da poesia. Ao organizar uma festa no jardim, ela utiliza a arte como uma forma de resistência sutil e de reconexão com seus próprios desejos e prazeres. A festa no jardim, portanto, se torna um espaço de *re-existência*, onde a

poesia e a música atuam como instrumentos de reabertura para a liberdade pessoal, mesmo que temporária, em um contexto de repressão política e social.

#### **Imagem 14 – Fakhri em seu véu mínimo**



Quadro do filme. Fonte: Women (2009, 38'05").

Ebrahimi (2019) destaca a importância da conexão entre o Irã, sua identidade nacional e a poesia. No país, os discursos das autoridades políticas frequentemente incorporam versos de poetas nacionais, e é comum que até mesmo as camadas menos educadas da população saibam de cor algum verso famoso. A autora vê isso como um traço de resistência cultural ainda presente no período pré-revolução, pois muitos dos temas poéticos recitados são de natureza mundana, abordando questões do cotidiano e sentimentos individuais. Essa relação íntima com a poesia é, portanto, um reflexo de uma tradição que transcende as fronteiras da erudição e se torna uma forma popular de resistência à repressão política e cultural.

O dilema de Fakhri, no entanto, não é de ordem econômica, ela enfrenta um dilema pessoal que transcende o material. Após o reencontro repentino com Abbas, sua insatisfação com a vida atinge o limite. Totalmente infeliz em seu casamento e cansada das humilhações impostas pelo marido militar, Fakhri decide romper com essa relação opressiva e se retira para uma casa de campo nos arredores de Teerã. Esse novo espaço adquirido graças às suas condições financeiras favoráveis torna-se um ponto de virada para ela e para as outras mulheres, Faezeh e Zarin, que ali se refugiam, transformando-o em um lugar de acolhimento e consolo.

A casa de Fakhri, com seu jardim e imenso pomar (imagem 14), não é apenas um refúgio físico, mas um símbolo de resistência e *re-existência* para essas mulheres. Ela se torna um espaço de retirada das imposições da sociedade patriarcal e política, e um lugar de criação de uma comunidade diaspórica imaginada. As mulheres que ali se encontram, com suas diversas origens sociais, histórias de exílio, experiências de conflitos com os homens e formas de lidar com o véu, constroem juntas uma nova forma de solidariedade e entendimento mútuo. Essa convivência, marcada pelas diferentes vivências de êxodo e busca por liberdade, transforma a casa de Fakhri em um microcosmo da diáspora, onde as mulheres se apoiam e se reconhecem nas suas múltiplas identidades e necessidades. É nesse espaço que elas encontram um consolo coletivo, no qual a resistência se dá não apenas no plano individual, mas no conjunto de suas experiências compartilhadas.

#### **Imagem 15 – A queda final de Munis**



Quadro do filme. Fonte: *Women* (2009, 94'55").

Após a morte de Zarin, o fracasso do movimento contra o golpe se confirma na última queda de Munis (imagem 15). Já sem o véu, ela não é mais capaz de voar. Em câmera lenta, seu rosto desiludido é capturado, refletindo o fim de suas esperanças e a perda de sua luta pela liberdade. A voz de Munis, ao fundo, recita um poema: "A morte não é difícil. O que é difícil é imaginá-la. Parece que o que todos nós estávamos procurando era encontrar uma nova forma, um novo caminho para a liberdade." (WOMEN, 2009, 94'55").

Essa espécie de segunda morte para a personagem, agora já sem o véu, indica que o que parecia uma possibilidade de liberdade até então era apenas um desejo não concretizado — a negação da possibilidade de um futuro diferente. Munis cai de fato, como alguém cuja busca pela liberdade e pela justiça está agora esgotada. Seu rosto desiludido, a câmera lenta e o poema que ecoa sua reflexão sobre a morte expõe a crueza de uma liberdade que nunca se materializou, mas que parecia ser o motor de sua existência. Dessa forma, a morte só encerra sua trajetória individual, mas também a possibilidade de resistência, simbolizando a falência do sonho coletivo de liberdade.

É nessa cena final do filme que se fecham as trajetórias das personagens, seus destinos e os significados de suas viagens. Embora suas histórias sejam marcadas por diferenças profundas, seja em suas trajetórias físicas ou internas, elas se unem. No fim, cada uma dessas mulheres, seja em sua busca pela liberdade, seja em sua dor e desilusão, representa aspectos de um processo coletivo de transformação — algo que transcende as fronteiras físicas e culturais, apontando para a luta contínua por liberdade e autodeterminação.

#### 4.2.2 Desestabilizando sentidos e levantando questões: espaço e *re-existência* das personagens

A relação entre o véu, o espaço e a subjetividade das personagens em *Women Without Men* revela uma narrativa que transcende os estereótipos fixos associados à mulher iraniana. O véu funciona não apenas como um símbolo de submissão ou religiosidade, mas como um elemento dinâmico que carrega múltiplos sentidos dependendo das condições materiais e subjetivas das mulheres, bem como dos espaços que habitam. Essa abordagem permite que as histórias individuais de Munis, Zarin, Faezeh e Fakhri exponham uma resistência discursiva às narrativas ocidentais que tratam o véu como um marcador estático de opressão.

Entre a história real do Irã e a história imaginada de mulheres, o véus aparecem como inscrição da história sobre seus o corpos. Uma história que vela as mulheres em certos espaços e momentos públicos, bem como as desvela em certos espaços e momentos íntimos, revelando mais do que somente o véu mostra, porque se usa dele

para levar o olhar até o momento político em que estão inseridas e a relação do momento e das suas diferentes condições com suas diferentes práticas de velamento.

As mulheres sem homens recusam sua condição e partem em uma espécie de diáspora metafórica, na qual suas diferentes experiências e subjetividades são mostradas entre o “lar” e o assentamento como diferentes espaços da diáspora e, portanto, diferentes diásporas.

Munis, figura central na narrativa, transcende o real ao simbolizar uma dissidência política e existencial impossível na realidade, mas poderosa no imaginário. Seu desvelamento a marca como uma mulher que rejeita as imposições sociais e encontra na ausência do véu uma forma de expor o que está além do visível: a luta pela autonomia e a reivindicação de espaço político. Sua jornada sugere um paralelo com as histórias das mulheres silenciadas pela repressão, cujo desfecho no filme oferece uma alternativa simbólica de resistência. O sonho de liberdade de Munis, vivenciado após sua morte, reveste a personagem de um caráter utópico, onde as metáforas da morte e da viagem tornam-se símbolos centrais de sua *re-existência*.

As *utopias*, para Foucault, são posicionamentos que não têm um lugar real, mas existem de algum modo como um “não-lugar”. Elas não são espacialmente localizáveis, mas surgem como aquilo que está fora, ou que nos coloca fora de todos os outros lugares existentes. As utopias são sempre formuladas em relação ao espaço real da sociedade, funcionando como uma analogia, seja para um aperfeiçoamento ou para um inverso da sociedade como a conhecemos, ou seja, uma sociedade idealizada ou distópica. Assim, as utopias podem ser entendidas como representações de um mundo melhor ou, ao contrário, de um mundo apocalíptico, mas que nunca se realizam plenamente no espaço concreto.

Neste sentido, a utopia de Munis não é apenas uma diáspora; é um contraponto à sociedade como ela é, onde a metáfora da morte e da viagem reflete tanto a desconexão com o presente quanto a possibilidade de um “vir a ser” político e existencial. Sua trajetória funciona como uma crítica a repressão das mulheres pelo tradicionalismo religioso no Irã e aponta para uma resistência que só pode existir fora do reino físico, ligando o imaterial à experiência material da opressão. A vida e a morte de Munis traçam um horizonte de liberdade que, embora utópico, alimenta a possibilidade de transformação.

Já Fakhri, Zarin e Faezeh encontram no jardim um refúgio coletivo, cuja mágica e tranquilidade contrastam com os tempos difíceis para a democracia e para as mulheres no Irã. Embora o jardim tenha uma atmosfera sobrenatural, como um espaço suspenso, ele também está enraizado no território físico do país, evidenciado pela invasão militar e pela ligação simbólica e emocional com o contexto político local. Assim, o jardim funciona como um espaço parcialmente oposto à tensão da cidade e, inicialmente, sem a presença masculina. Contudo, ele também reflete a angústia de uma fronteira física e psíquica que não separa totalmente as mulheres de suas origens, chegando a acolher, não sem desconforto, a presença de homens.

Em oposição a essas utopias, Foucault desenvolve o conceito de *heterotopia*, que se refere a espaços concretos, localizados no mundo, mas que funcionam como uma contestação à sociedade estabelecida. As *heterotopias* são, portanto, "espaços singulares" que possuem funções diferentes ou até opostas às dos outros lugares, operando como um contraponto à ordem social vigente. Essas heterotopias não são simplesmente abstrações ou ideias de lugares impossíveis, mas são efetivamente realizados na própria sociedade. Elas representam espaços de "aperfeiçoamento" ou de "inversão" da sociedade, funcionando como lugares de resistência ou de reflexão sobre a sociedade em que vivemos.

Enquanto utopias são "não-lugares" idealizados, o jardim heterotópico existe como uma inversão parcial da ordem social um vez que está em tensão com suas fronteiras, o(s) espaço(s) ou modo(s) de vida que contesta, mas que constitui, essencialmente um espaço onde as mulheres podem experimentar formas alternativas de existência ou resistência. O jardim materializa uma resistência tangível e concreta, funcionando como um lugar de reflexão e reconfiguração da identidade feminina naquele contexto político e cultural, mas fronteiras entre o exterior e o interior são porosas.

Na trajetória de Zarin, a relação com o véu se entrelaça com o espaço físico e o corpo e reflete sua tentativa de purificar-se. Em sua diáspora íntima, o véu e sua ausência não servem apenas para marcar limites entre público e privado, que se confundem na ideia da prostituição: seu ambiente privado, onde não é preciso usar o véu, é ao mesmo tempo público. O véu é novamente um elemento estratégico cujo uso a permite seguir em busca de liberdade e desconexão do mundo ao seu redor. No jardim, Zarin encontra uma forma de *re-existência* que mistura fuga e reconstrução,

utilizando o espaço como um lugar de cura. Contudo, o afastamento não é suficiente para que sobreviva. A conexão do seu corpo com Teerã continua a afetar sua saúde e a aproxima mais da morte a cada passo dado contra a democracia no Irã.

Faezeh, inicialmente conformada com as expectativas sociais, utiliza o véu como marcador de sua religiosidade e aceitação do *status quo*. Contudo, sua jornada a transforma, e o desvelamento torna-se um ato simbólico de ruptura e reconfiguração de identidade. O jardim, como espaço heterotópico, proporciona a Faezeh um lugar de resistência e reconfiguração. Ao ser simultaneamente enraizado na realidade política do Irã e suspenso em uma atmosfera quase mística, o jardim permite que ela experimente uma ruptura com as normas sociais, questionando as expectativas que lhe foram impostas. Nesse espaço, Faezeh não apenas ressignifica sua identidade, mas também se liberta das limitações externas. O jardim, portanto, simboliza um refúgio onde sua liberdade e subjetividade podem florescer, afastando-se dos estereótipos ocidentais de passividade e conformidade e abraçando a complexidade de sua diáspora.

Para Fakhri, o véu é menos um símbolo religioso e mais uma imposição patriarcal que limita sua autonomia como mulher madura. Sua diáspora é caracterizada pela busca por liberdade. A mudança de Fakhri para a casa de campo marca a passagem de uma vida infeliz para um espaço de criação e renascimento; um espaço heterotópico que desafia as imposições patriarcais que limitavam sua autonomia. Este local de assentamento permite que Fakhri se reinvente, redescobrando sua expressão artística e pessoal. Além disso, esse é o lugar onde ela pode nutrir e proteger as mais jovens, Zarin e Faezeh, exercendo sua liberdade não apenas para si mesma, mas também para as outras mulheres ao seu redor, tornando-se um refúgio de sabedoria e orientação.

Se a, princípio, o véu é o fetiche da diferença, os lugares para onde ele leva o olhar revela diferentes formas de existir e de resistir e pelos espaços das diásporas das diferentes personagens nas suas singulares relações com o lar, jornadas e o lugar de assentamento.

No jogo de instabilidade de sentidos entre o real daquele contexto político e cultural e o imaginado, os usos do véu como um sinal invariável da submissão e da religiosidade da mulheres são questionados na dinâmica das próprias diferenças objetivas (materiais) e subjetivas (psíquicas) entre as personagens. As variadas

razões para os usos e não usos do véu dão a ver uma complexidade inapreensível em sua totalidade, que funciona como resistência discursiva ao estereótipo ocidental ancorado na fixidez. O jardim, como um espaço heterotópico, atua como um símbolo dessa resistência e transformação, oferecendo às personagens um refúgio e um espaço de reconfiguração onde podem reconstruir suas identidades e desafiar as imposições sociais. Ao mesmo tempo, os ambientes urbanos e políticos que ambientam a ressurreição de Munis, com suas tensões e limitações, servem como contrapontos a esse espaço de liberdade.

#### **4.3 Da resistência e *re-existência* de Shirin Neshat: retornar a um “novo espaço”**

Neshat, por meio de sua arte (e vida), apresenta diferentes histórias e motivações que levam as mulheres a deixarem suas casas, questões que podem ser compreendidas a partir de sua própria relação com a diáspora. Essas questões, expostas em suas narrativas autobiográficas e autorreflexivas, são visíveis no filme, especialmente quando ela faz referência ao seu retorno ao Irã nos anos 1990. O impacto causado pela imagem das mulheres com o chador e a tristeza pelas mulheres de sua família, que permaneceram no país após a morte de seu pai, sua militância política tanto pessoal quanto artística, estão presentes nas biografias das quatro personagens.

Navegando entre suas especificidades como artista diaspórica e as multiplicidades da alteridade em seus sujeitos diaspóricos fictícios, a artista dialoga com Parsipur e Forough, mas também reflete sobre sua própria arte, atualizando os significados sobre o véu e as mulheres iranianas. Ao fazer isso, ela recria seus próprios dizeres imagéticos, agora sob um novo arranjo, cuja diferença material amplia os sentidos e direciona o olhar por trajetórias que constituem a complexidade das mulheres iranianas representadas.

Suas estratégias de *re-velar* e *des-velar* essas complexidades, ao misturar elementos não-mundanos com biografias mais verossímeis provocam a pensatividade e afetam modos de ver. Nesse jogo, não é possível resumir os sentidos sobre as figuras femininas a um simples olhar, tampouco esses sentidos estão restritos às imagens dos seus véus. Nos espaços privados ou na suspensão da prática permitida

pela vida comunitária no grande jardim, as mulheres iranianas fictícias são mostradas na complexidade de suas questões, seus sonhos, dilemas e desejos.

A adaptação cinematográfica de *Mulheres sem Homens* (1989) ao ser transposta para o formato audiovisual, carrega consigo o valor ancestral da referência literária, funcionando em uma nova materialidade, o vídeo. Os textos originais, transformados ou adaptados em imagens, agora se desdobram como uma narrativa em movimento, visível aos olhos daqueles que podem vê-la. Essa transposição produz, a partir de um legado de imagens, um novo movimento especialmente elaborado para (re)contar aquela história.

Quando as mulheres iranianas se *des-velam* em seus espaços de *re-existência*, suas figuras podem ser vistas como inteiras aos olhos do Ocidente “para além do véu” ou “por baixo do véu” (EBRAHIMI, 2019), desfazendo o mistério ou o perigo que pairava sobre sua imagem encoberta. Elas se constituem como figuras mais próximas e tangíveis, agora frente a frente com o público.

A abertura de sentidos se dá nesta multiplicidade que pode ser vista a partir do véu no *re-velar*: diferentes origens, viagens, relações com o lar; e, depois do véu quando desveladas, no *des-velar*. O que é dado a ver não é mais o véu, mas mais de suas peles, seus corpos e suas vidas, do que finalmente encontra maior semelhança no imaginário ocidental — seus dilemas e seus desejos.

Dessa forma, Neshat diz o que talvez não fosse acolhido de maneira explícita, utilizando as sutilezas das metáforas. Ao mesmo, expõe as forças políticas complexas que atravessam o momento histórico do Irã e a interseccionalidade das personagens, devolvendo à história do país não apenas sua dinâmica interna, mas também denunciando operações de poderes ocidentais e orientais sobre a vida das mulheres iranianas. Questões de gênero e classe se entrelaçam com questões raciais que compõem sua imagem no Ocidente.

A partir de um entrelugar marcado pelas questões políticas, culturais e psíquicas de sua própria experiência de diáspora, Shirin Neshat faz uso do terceiro espaço em que manifesta sua arte, constituindo-o como um local para outras vozes que deseja multiplicar (BLOUIN ARTINFO, 2012). As referências a outras mulheres artistas iranianas e as diferentes personagens colocam a sua narrativa ficcional como o lugar onde seus próprios espaços da diáspora se multiplicam. Uma arte híbrida, que dialoga ou levanta questões tanto para Oriente quanto para o Ocidente.

A resistência discursiva para o Ocidente se realiza nos sentidos de provocar o olhar orientalista com e pelo véu e ao fazer com que o espectador espere para ver como a narrativa constrói as personagens e a complexidade de suas histórias individuais.

A estratégia também está em trazer à tona saberes marginalizados, colocando em evidência uma história de golpe e revolução que ocorreu sob e pela interferência ocidental. Essa história costuma ser obscurecida pelo argumento do inimigo islâmico, que deve ser combatido, desistoricizando e desumanizando os povos e culturas do Oriente Médio, enquanto exime o Ocidente de sua responsabilidade. Nesse sentido, Neshat provoca o espectador a refletir sobre a dinâmica constitutiva das histórias das mulheres e da história do Irã.

Por outro lado, a crítica ao próprio Irã se dá nas práticas governamentais locais, que se mostram hipócritas e violentas, na mentalidade militar rasa e no papel da família na manutenção do poder estatal sobre as mulheres. Tais práticas, que já se faziam presentes nos anos 1950, foram massificadas com a Revolução de 1979, e estavam fundadas em ideias nacionalistas estratégicas para o controle do território e da população. A crítica também se estende à maneira como o Estado cerceia qualquer oposição interna e procura reprimir o ativismo das mulheres.

#### 4.3.1 Espaços de resistência como espaços de *re-existência* da autora: uma simbiose espacial

No contexto da análise das personagens e dos espaços no filme, as utopias e as heterotopias desempenham um papel fundamental na construção das narrativas e nas trajetórias de resistência das mulheres. As utopias, como definidas por Foucault, são ideias de lugares impossíveis, "não-lugares", que nunca se realizam no concreto, mas funcionam como análogas aos espaços reais da sociedade, oferecendo uma visão de aperfeiçoamento ou inversão da realidade. Elas representam, assim, um mundo idealizado ou apocalíptico, que sempre se mantém no campo do desejo e da fantasia. Em contraste, Foucault propõe as heterotopias como espaços capazes de concretizar essa contestação, localizados no mundo, mas que se opõem às normas da sociedade estabelecida. Esses espaços, que desafiam a ordem social vigente,

funcionam como um contraponto à realidade, proporcionando resistência e reflexão sobre o estado do mundo.

A partir dessa perspectiva, é possível identificar diferentes tipos de heterotopia, como os lugares de retiro, o corpo e o cinema. O corpo, por exemplo, é considerado uma “topia implacável”, um espaço onde somos obrigados a estar, mas também é o local onde surgem as utopias, as fantasias e os sonhos como formas de transcendência das limitações físicas e materiais (FOUCAULT, 2013b, p. 13). O corpo é, ao mesmo tempo, lugar e deslocamento. Como espaço onde todas as experiências sensoriais e cognitivas se processam, ele se apresenta como um ponto de partida paradoxal: estático em sua presença, mas constantemente deslocado subjetivamente. Esse deslocamento ocorre na relação dinâmica entre o corpo, o mundo e o pensamento, revelando sua condição simultaneamente fixa e em trânsito.

No âmbito utópico, ao imaginar um país ideal completamente aperfeiçoado, questiona-se a situação política atual e projeta-se um modelo político “inverso”, desejando que ele se torne, aqui e agora, aquilo que só é viável no campo do desejo. Trata-se de idealizar uma sociedade que (ainda) não encontra lugar no real, ou seja, uma utopia, um não-lugar. Contudo, ao fazê-lo, estamos, paradoxalmente, conferindo-lhe um espaço, inscrevendo sua existência nas superfícies da nossa fantasia e em nós mesmos. Assim, a utopia ganha localização, transformando-se em uma heterotopia.

O cinema, enquanto forma de arte e linguagem, pode ser compreendido também como uma heterotopia. A tela de cinema cria um espaço onde o real e o imaginário se encontram e se tensionam, produzindo uma realidade contestadora das normas sociais. O cinema, portanto, se torna um espaço de criação e subversão, onde as ideias de utopia podem ser exploradas e realizadas simbolicamente, mas com a potência de transformar nossa percepção do real. Neste sentido, o cinema serve como um espaço heterotópico por excelência, onde as narrativas, as utopias e as fantasias se materializam, proporcionando novas formas de ver e pensar o mundo, como é exemplificado pela arte de Shirin Neshat e pela construção dos espaços da diáspora no filme.

O corpo, simultaneamente um “lugar implacável” e um ponto de partida para o pensamento e a ação, e o cinema, como espaço de projeção de mundos possíveis e de alternativas, ilustram como as utopias podem se concretizar em espaços

heterotópicos. Esses espaços, por sua vez, permitem a criação de modos de existência, resistência e reflexão sobre o mundo e a sociedade que se afirmam por meio da criação artística.

Assim, ultrapassa-se a visão da utopia como um “não-lugar”, concebendo-a como uma prática de contestação que pode ser encarnada em espaços concretos e físicos — as heterotopias. Esses espaços funcionam como zonas de transgressão e possibilidade dentro da estrutura social, seja no corpo ou no cinema. São lugares de *re-existência* e subversão, onde a arte permite transformar a percepção da realidade.

Se no exílio, Neshat é impedida pelo seu próprio corpo de habitar seu país original, mesmo que o deseje ou precise, porque seu corpo não pode estar lá, é através de sua criação e do cinema que ela se transporta para o Irã imaginado. Ela o faz desde a imaginação dos lugares e dos outros espaços inventados pelo seu corpo, sua cabeça, para se libertar de sua exclusão — corpos e vidas fictícios, narrativas pensadas, construídas, imaginadas, materializadas no cinema. Assim, Neshat habita-sem-habitar o Irã novamente.

Analogamente, pelo seu cinema, a fábrica de utopias onde o país se materializa em heterotopia, a autora também permite que quem vê se transporte, trazendo para dentro de si, pelos olhos, aquilo que lhe é exterior.

No jogo entre a utopia, a topia, e a heterotopia Neshat encontra formas de resistência pela sua própria arte. No cinema, ela produz para si mesma, uma mulher iraniana diaspórica real, a possibilidade de habitar em um lugar que lhe foi negado agora como topos de sua *re-existência* diaspórica.

Às estratégias de resistência originadas de seu entrelugar diaspórico e de sua arte híbrida, que busca ressignificar a representação das mulheres iranianas, soma-se a criação de um espaço imaginado de contestação à realidade — uma forma de resistência ao seu exílio e à fronteira política que impõe a distância do lar. Essa resistência se materializa nas possibilidades abertas pela diáspora ficcional, através da construção de uma comunidade de mulheres e da criação de um Irã para elas, que se desdobra no filme. Neste espaço, o Irã é retratado de maneira utópica, imaginada ou invertida, distante da realidade histórica do país, mas sem a necessidade da presença física da autora.

Neshat afirma que o que a faz artista é a sua própria experiência de diáspora, e fala de como suas estratégias de voltar ao Irã, alternativo, onde quer que ela possa

filmá-lo, é uma forma de estar naquele lugar (DANTO, 2015). Sua relação com sua arte e, conseqüentemente, com o filme, constitui assim uma heterotopia para a prática de sua *re-existência*. De ação nesse tempo histórico no qual ela ainda não havia nascido.

A partir de uma espécie de escrita de si, na intersecção dos múltiplos espaços da diásporas ficcionais com espaços reais, geográfico e psíquico que podem ser encontradas no paralelo da narrativa fílmica com a narrativa biográfica de Neshat — presentes por relatos da história, elementos do irreal, da subjetividades, dos sonho e dos desejos — o filme se realiza como um espaço de *re-existência* de mulheres iranianas que inclui a própria autora, tornando-o uma plataforma onde diferentes dimensões de existências e identidades se entrelaçam.

Para a experiência da artista, cineasta, roteirista e autora, a resistência genealogicamente construída em *Women Without Men* se materializa nas estratégias de ressignificar sua própria arte e existir dentro de um mesmo trabalho. Este trabalho, que é simultaneamente a sua obra e a sua vida enquanto mulher iraniana exilada, é tecido por uma narrativa visual que não se limita a apenas reviver o passado, mas que busca viver de maneiras alternativas. Através de suas imagens, Neshat expande sua voz, multiplicando-a em outras vozes, sua diáspora em outras diásporas, fazendo dessas múltiplas vozes uma extensão da sua própria, nas dobras de sua diáspora sobre si mesma.

Mais do que um simples espaço de justaposição, o filme se configura assim como um lugar que abriga vários outros simultaneamente — distintos, mas interconectados. É um espaço de múltiplas resistências e de múltiplos lugares, que emergem de um entrelugar na multiplicação de sua voz e de seus espaços de diáspora, ficcionais e reais. Nesse espaço heterotópico, tanto as personagens quanto a própria autora encontram um lugar para viverem de outro modo. Dessa forma, as estratégias autorais de Neshat criam, em *Women Without Men*, uma simbiose espacial onde diferentes realidades e temporalidades se entrelaçam, reforçando a complexidade da diáspora e da resistência.

Além disso, as questões de individualidade e coletividade se entrelaçam nas narrativas autobiográficas e autorreflexivas de Neshat. Embora as suas experiências de nostalgia sejam profundamente pessoais, marcadas por sua singular vivência de diáspora, ela também fala de um "nós" — um coletivo de iranianos na diáspora que

pagaram um preço elevado pela revolução (DANTO, 2015). Em relação ao papel da arte e da sua prática como artista, Neshat se posiciona tanto como um indivíduo quanto como parte de um coletivo de "artistas", que compartilham uma responsabilidade com a narrativa e a representação. Mas, mais do que isso, ela constrói o "nós" de uma forma que se estende ao público que, por meio de seu filme, pode também "viajar" ao Irã — um Irã que é simultaneamente real e imaginado, construído pela arte e pela ficção.

As narrativas que buscam contar histórias permeiam o cinema de Neshat, que eleva a função do cinema a um espaço de trânsito entre mundos. Mais do que isso, o filme se torna uma passagem simbólica de ida e volta ao Irã, uma viagem que se dá não apenas no espaço físico, mas também na construção de uma memória coletiva e na reinterpretação do passado, ao mesmo tempo em que cria lugar de resistência para aqueles que estão distantes, mas ainda profundamente conectados com sua terra natal.

Berger trata da importância da imagem na relação dos espectadores com sua própria história e cultura. A exemplo das pinturas antigas ocidentais e o espectador ocidental, ele explica que

Quando "vemos" uma paisagem, situamo-nos nela. Se "vimos" [ou víssemos] a arte do passado, nos teríamos situado na História. Quando somos impedidos de vê-la, estamos sendo privados da história que nos pertence. (BERGER, 1999, p. 13)

Esse espaço de resgate histórico e de projeção da história e da *re-existência* do Irã e das mulheres iranianas, tanto reais quanto ficcionais, devolve a narrativa do Irã e das mulheres a quem ela realmente pertence. A linguagem do filme, nesse contexto, configura uma materialidade heterotópica onde se realiza, genealogicamente, a resistência discursiva múltipla de Shirin Neshat.

De maneira semelhante, *Women Without Men* cumpre, inicialmente, seu papel de resistência ao Ocidente, e, por meio de seus dizeres imagéticos, criando modos de fazer ver aquilo que a hegemonia discursiva orientalista silencia. O filme projeta novos horizontes a partir heterotopia do cinema. Nesse processo, Neshat reconfigura a narrativa de sua terra natal, apresentando uma visão alternativa e desafiadora ao olhar ocidental dominante. Ou, pelo menos, é nas aproximações de nossas distâncias que *WWM* preenche, com seus dizeres imagéticos, meu próprio desejo de conhecer seus

modos de fazer ver o que a hegemonia discursiva orientalista não conta, de projetar novos horizontes a partir do seu caráter “local” complexo.

Berger reflete sobre os modos de ver as imagens das artes como constitutivos da história e da memória de um povo e um modo do público tomar consciência de sua importância nessa constituição. Posteriormente, ele conclui que a linguagem das imagens

[...] poderia, por meio de seu uso, conferir um novo tipo de poder. Dentro dessa linguagem poderíamos começar a definir nossas experiências como maior precisão, em áreas onde as palavras são inadequadas. (O olhar vem antes das palavras.) Não apenas a experiência pessoal, mas também a experiência histórica essencial de nossa relação com o passado: isto é, a experiência de procurar dar sentido a nossas vidas, de tentar compreender a História, da qual podemos nos tornar agentes ativos. (BERGER, 1999, p. 35)

Nos territórios diaspóricos, emergem movimentos artísticos de mulheres iranianas que estão profundamente conectados às questões políticas do Irã e à sua racialização no Ocidente (EBRAHIMI, 2019; GRIGOR, 2014), situando uma forma de resistência feminista e anticolonial. No seu senso de comunidade com outros artistas diaspóricos, Neshat destaca a responsabilidade política e coletiva da arte diaspórica, bem como as estratégias utilizadas para expor e comunicar suas temáticas de maneira impactante ao público.

Ao fim e ao cabo, é graças a diáspora que esse filme passa a existir para mim e desafiar minha visão orientalista do Irã e das mulheres iranianas. Sem a diáspora das mulheres iranianas tampouco haveria tal significativo movimento de arte de resistência anticolonial, e eu jamais me conectaria com seus dizeres. Também não teria iniciado minha jornada nesses estudos, a partir das produções das mulheres iranianas em diáspora, de modo geral.

Essa arte produzida no terceiro espaço é onde encontro a oportunidade de me encontrar nas imagens da arte do Irã de Neshat, no potencial que elas têm de me situar *diante de* e voltar meu olhar para aquilo que mobiliza meu interesse e meu pensamento: as imagens das mulheres iranianas.

Ao me imergir nesta narrativa, no que me é dado ver pelo filme, tenho a chance de me aproximar de uma paisagem histórica até então desconhecida para mim. O filme me oferece a possibilidade de elaborar esse lugar como um espaço possível ou imaginável onde encaro de frente a alteridade, na multiplicidade de experiências dessas mulheres. Assim, ao observar e fazer ver este filme à minha maneira, também me reencontro e, de algum modo, *re-existo*.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Elaborei esta pesquisa em três etapas principais a fim de compreender como *Women Without Men* (2009), de Shirin Neshat, é produto de uma autoria diaspórica específica e singular, importante para a análise de imagens de mulheres iranianas como superfícies de emergência do discurso onde estão imbricadas relações de poder colonial e resistência anticolonial.

O foco inicial foi a genealogia foucaultiana como aquilo que conecta discurso, poder e resistência no resgate de conhecimentos marginalizados. Sob essas bases, elaborei a autoria como uma forma de expressão dos sujeitos diaspóricos que se realiza como resistência anticolonial, a saber: 1) enquanto função que o sujeito exerce na trama discursiva sob certas condições, a valorar os objetos do discurso sob sentidos circunscritos espaço-temporalmente. 2) como voz, espaço de saberes da pessoa que é sujeito da história efetiva, das práticas de si, espaço da resistência e da *re-existência* de sujeitos colonizados e mulheres orientalizadas.

Na segunda parte, abordei as narrativas autobiográficas e autorreflexivas de Shirin Neshat como uma importante fonte histórica de sua vivência na diáspora e da manifestação material das relações de poder e resistência presentes em seus espaços diaspóricos (BRAH, 2011). Como uma artista/cineasta que *fala de* e responde pelos sentidos de seu trabalho, também destaquei na sua autoria-diaspórica as marcas das suas estratégias de criação do filme como uma forma de ressignificar a imagem das mulheres islâmicas/iranianas em *Women Without Men* (2009) bem como aquilo que contribui para pensar, a partir do filme, a sua própria diáspora como mulher iraniana exilada.

Na última parte, analisei, pelos (meus) “modos de ver” (BERGER, 1999), a relação da sua arte pregressa com a construção da imagem de mulheres iranianas veladas enquanto materialidades do discurso, para entender como uma certa “estética do chador”, que destaca seu trabalho, reaparece no filme em questão sob estratégias de ressignificação de sua própria arte ao passo que remexe sentidos sobre o uso do véu desestabilizando hegemonias discursivas orientalistas, de tal modo que a materialidade fílmica constitui uma arte de imagens multirresistente.

A partir do princípio de comentário, na atualização de sentidos de sua e outras artes progressas, o trabalho permite ao público ocidental uma experiência com sentidos mais abertos sobre as mulheres islâmicas representadas em táticas de *revelá-las* e *desvelá-las* em sua multiplicidade e dinâmica através do jogo do verossímil e do inverossímil, da história real e ficcional, que é dado a ver pelo objeto véu como elemento estratégico. O trabalho também suscita para o Ocidente questões geopolíticas a respeito da participação dos Estados Unidos e da Inglaterra no golpe que marcou o declínio da democracia no Irã.

Ao mesmo tempo, o filme também se mostra resistente para o próprio Oriente, na medida em que mostra o véu como metáfora ou emblema das relações de poder estatais e de gênero inscritas no corpo das mulheres pela história moderna do Irã, devolvendo uma certa dinâmica a essa relações de poder que denunciam a hipocrisia do nacionalismo local e o apagamento da agência política das mulheres iranianas.

Por fim, tratei de *Women Without Men* de Shirin Neshat no que ele multiplicava sua própria “experiência de diáspora” (BRAH, 2011), reinventando sua arte e sua própria existência. Desde a localização física, cultural e subjetiva da autora e, por conseguinte, de sua arte localiza no entrelugar, entre o Irã e os Estados Unidos, a narrativa se mostrou uma resistência discursiva, espaço de voz de uma mulher iraniana diaspórica sobre outros espaços da diáspora, de um modo de mostrar a interseccionalidade das personagens principais do filme como mulheres diaspóricas ficcionais múltiplas, se opondo a uma hegemonia discursiva sobre as mulheres islâmicas/iranianas.

A partir da localização geográfica, política e psíquica da autora entre o Irã e os Estados Unidos — seus espaços da diáspora — *Women Without Men* (WWM) se apresenta como uma forma de resistência anticolonial, funcionando como um espaço de voz para uma mulher iraniana diaspórica sobre outros contextos da diáspora. O filme destaca as personagens principais como mulheres complexas, desafiando a construção imagética das mulheres islâmicas/iranianas, tanto para o Ocidente quanto para o Oriente, onde muitas vezes são cerceadas. Ao mesmo tempo, aborda as forças imperialistas que moldam as políticas iranianas, instigando reflexões sobre a dinâmica histórica das mulheres e do Irã, à luz do hibridismo da arte pós-colonial.

Além disso, a autoria se concretiza de maneira genealogicamente resistente no filme, pois ele funciona como um espaço constituído por vários outros lugares.

Primeiramente, representa um espaço heterotópico, onde as personagens podem *re-existir*, livre da presença masculina. Em segundo lugar, é um espaço heterotópico também para a autora, dado o exílio de Shirin Neshat e sua arte como uma experiência de “retorno” ao seu país. A multirresistência da autora se revela na maneira como o filme, por meio de sua autoria, cria um lugar que opera simultaneamente como vários, funcionando como um entrelugar de diáspora, com múltiplas resistências que dialogam entre espaços ficcionais e reais. Esses lugares são, ao mesmo tempo, distintos e, contudo, um só, refletindo as dobras da diáspora e as diferentes camadas de resistência.

Considerando o exílio de Neshat e sua “viagem” ao Irã, o filme não se limita a uma simples justaposição de espaços; ele constrói uma simbiose espacial entre o utópico e o heterotópico, criada pelas estratégias autorais que buscam existir de outras maneiras no Irã. *Women Without Men* torna-se, assim, um espaço de *re-existência* da autora e das personagens. Nesse contexto, o filme não apenas redefine os espaços, mas reconfigura a arte, a representação das mulheres islâmicas/iranianas e a própria vida, propondo uma nova forma de olhar e viver.

Portanto, ao refletir sobre as diferentes espacialidades representadas no filme, é possível perceber uma simbiose entre essas espacialidades, criando uma interseção que permite a ressignificação da arte, das mulheres iranianas e da vida através de *WWM*. As estratégias autorais de Neshat criam um campo híbrido que questiona a forma como esses espaços e sujeitos são vistos, tanto no Irã quanto no Ocidente, oferecendo uma nova perspectiva sobre a resistência e a *re-existência*.

Minha proposta, ao refletir sobre a obra de Neshat, foi contribuir para um feminismo global anticolonial e para os estudos foucaultianos, pensando o lugar das mulheres do Oriente a partir de um saber perspectivo. Ofereci um olhar genealógico para compreender as mulheres iranianas em sua pluralidade e singularidade, destacando a complexidade do sujeito diaspórico e autoral. A arte se torna, assim, um meio pelo qual essas mulheres *re-existem* e desafiam os paradigmas ocidentais, revelando os jogos de poder e resistência.

A relevância desta pesquisa para os estudos pós-coloniais/anticoloniais reside na capacidade do filme de problematizar a resistência das mulheres iranianas em diáspora, oferecendo uma visão que ultrapassa as narrativas unidimensionais. Para os estudos foucaultianos, *WWM* exemplifica como práticas autorais interseccionadas

e simbioses espaciais são produtivas para pensar como, por meio da arte, essas mulheres *re-velam* e *des-velam* suas *re-existências* diante do poder difuso.

## REFERÊNCIAS

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade: o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 7-19.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009

A GIRL walks home alone at night. Direção: Ana Lily Amirpour. Produção: Justin Begnaud, Sina Sayya, Elijah Wood. Idioma: Farsi/Persa. Estados Unidos: Vice Films, 2014. 1 DVD (101 minutos).

ASHCROFT, Bill. **Post-colonial transformation**. London: Routledge, 2001.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Hellen. **Post-Colonial Studies**. The Key Concepts. 2. ed. [Versão digital]. Londres; Nova York: Routledge, 2007.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Hellen. **The Empire Writes Back**. Theory and practice in post-colonial literatures. 2. ed. [Versão digital]. Londres; Nova York: Routledge, 2004.

BERGER, John. **Modos de ver**. Tradução: Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BLOUIN ARTINFO. **Interview with Shirin Neshat** - 2012 Blouin Creative Leadership Summit. YouTube, 28 set. 2012. 2min48s. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_ihZk8JhFro&ab\\_channel=BLOUINARTINFO](https://www.youtube.com/watch?v=_ihZk8JhFro&ab_channel=BLOUINARTINFO). Acesso em: 14 mai. 2022.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BONNICI, Thomas. **Conceitos-chave da teoria Pós-Colonial**. Coleção Fundamentum n. 12. Segunda reimpressão (2010). Maringá: EDUEM, 2005.

BONNICI, Thomas. **O Pós-Colonialismo e a literatura**: estratégias de leitura. Maringá: EDUEM, 2000.

BONNICI, Thomas. **Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais**. Maringá: EDUEM, 2009a.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências.** Maringá: EDUEM, 2007.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. *In:* BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas.** 3. ed. Maringá: Eduem, 2009b.

BRAH, Avtar. **Cartographies of Diaspora Contesting Identities.** Londres; Nova York: Routledge, 1996.

BRAH, Avtar. **Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión.** Tradução: Sergio Ojeda. Madri: Traficantes de Sueños, 2011.

BUENO, Ana Lúcia Dacome. **Uso do véu islâmico: táticas, estratégias e resistência(s).** Orientadora: Roselene de Fátima Coito. 2017. 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras/Linguística) — Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras. Maringá, 2017.

CAMPOS, Mateus. Irã: bandeira, dados, mapa, política, economia. **Mundo Educação.** UOL. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/ira.htm>. Acesso em: 19 jan. 2024.

CORREIO, Christian Fernando Ribeiro Guimarães Vinci. Michel Foucault: a genealogia, a história, a problematização. **Prometeus Filosofia.** Mestrado em Filosofia USP. São Paulo. v. 7, n.15, p.104-123, jan.- jun. 2014.

COSTA, Ricardo da Gama Rosa. **Antonio Gramsci e o conceito de hegemonia.** Blog do Dario. 30 nov. 2012. Disponível em: <https://dariosilva.wordpress.com/2012/11/30/antonio-gramsci-e-o-conceito-de-hegemonia1/>. Acesso em: 12 dez. 2016.

COUP 53. Direção: Taghi Amirani. Produção: Taghi Amirani, Paul Zaentz. Idioma: Farsi/Inglês. Reino Unido: Amirani Media, 2019. 1 DVD (118 min).

COITO, Roselene de Fatima. A ilustração: da representação como interpretação do simbólico. **Revista da Abralin.** Associação Brasileira de Linguística. v. 1, n. 1, p. 149-167, jun. 2002. São Carlos, SP: UFSCar, 2015.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. *In:* Heloisa Buarque de Hollanda (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p.120-138.

DABASHI, Hamid. **Interview with Shirin Neshat**. Série: The Week in Green, ep. 1. YouTube, 25 out. 2009. 9min56s Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=nzf9Lpz\\_rCI](https://www.youtube.com/watch?v=nzf9Lpz_rCI) . Acesso em: 17 dez. 2023.

DANTO, Arthur C. Entrevista com Shirin Neshat. **Revista Performatus**. 13. ed., ano 3, n. 13, n.p., jan. 2015. Disponível em: <https://performatus.com.br/traducoes/shirin-neshat/>. Acesso em: dez. 2023.

DE SOUSA SANTOS, Boaventura. **Poscolonialismo, Descolonialidad y Epistemologías del Sur**. 1. ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Coimbra: Centro de Estudos Sociais - CES, 2022.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

DNV DOCUMENTARY. **An encounter with artist Shirin Neshat**. YouTube, 1 abr. 2018. 25min50s Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WoFouzeYy0o>. Acesso em: 10 mar. 2023.

DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**. Além do estruturalismo e da hermenêutica. Tradução: Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

DUARTE, André. Biopolítica e resistência: o legado de Michel Foucault. *In*: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (org.). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 45-56.

DUARTE, André. Foucault no século 21. **Revista Cult**. Edição Especial Filosofia Francesa Contemporânea, a. 13, jan. 2010. São Paulo: Bregantini, 2010.

EBRAHIMI, Mehraneh. **Women, Art and Literature in the Iranian Diaspora**. Nova York: Syracuse University Press, 2019.

EDGAR-HANT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. Tradução: Francine Facchin Esteves. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

ELIAS, Janaína. O Hijab no Irã e suas variações. **Blog Chá de Lima da Pérsia**. 12 jun. 2012. Disponível em: <https://chadelimadapersia.com/mulheres/o-hijab-no-ira-e-suas-variacoes/> . Acesso em: 6 jul. 2020.

FAR, Tara Sepehri. Unveiling Resistance: The Struggle for Women's Rights in Iran. (English version). **Women's Right Watch**. 26 jun. 2023. Disponível em: <https://www.hrw.org/news/2023/06/26/unveiling-resistance-struggle-womens-rights-iran>. Acesso em: 10 fev. 2024.

FELDMAN, Alba Krishna Topan. Diáspora e resistência em *The Pickup* (2001), de Nadine Gordimer In: BONNICI, Thomas (org.). **Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais**. Maringá: EDUEM, 2009. p. 250-278.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

FOUCAULT, Michel. Diálogo sobre o poder. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Ditos & Escritos IV** : Estratégia Poder-Saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000a. p. 253-265.

FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos V**: Ética, sexualidade e política. MOTTA, Manoel Barros da (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do discurso**. Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 23. ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2013a.

FOUCAULT, Michel. Genealogia e poder. In: MACHADO, Roberto (org. e trad.). **Microfísica do Poder**/ Michel Foucault. 19. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979 (2004). p. 167-177.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia, a história. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Ditos & Escritos II**: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000b. p 260-281.

FOUCAULT, Michel. **O Corpo utópico; as heterotopias**. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013b.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (org). **Ditos & Escritos III**: Estética: Literatura e Pintura, Música e cinema. Tradução: Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro; São Paulo: Forense Editora, 2001. p. 411-422.

FOUCAULT, Michel. .O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. In: MOTTA, Manoel Barros da (org). **Ditos & Escritos III**: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p.264-298.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**: curso dado no Collège de France (1977-1978). Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GRIGOR, Talinn. **Contemporary Iranian Art: from the Street to the Studio**. Londres: Reaktion Books, 2014.

HATEMI, Merve. Women issue and women movement in Iran. **Academia**. n.p., 2019. Disponível em: [https://www.academia.edu/41018186/WOMEN\\_ISSUE\\_AND\\_WOMEN\\_MOVEMENT\\_IN\\_IRAN\\_%C4%B0RAN\\_DA\\_KADIN\\_SORUNU\\_VE\\_KADIN\\_HAREKET%C4%B0](https://www.academia.edu/41018186/WOMEN_ISSUE_AND_WOMEN_MOVEMENT_IN_IRAN_%C4%B0RAN_DA_KADIN_SORUNU_VE_KADIN_HAREKET%C4%B0). Acesso em: 19 jan. 2024.

INDIEPIX. Women Without Men. 2010. **Blog Women Without Men – IndiePix Films**. Disponível em: <http://womenwithoutmen.blog.indiepixfilms.com/> . Acesso em: 15 mar. 2023.

LAI, Tianjian; BATALOVA, Jeanne. Immigrants from Iran in the United States. **Migration Policy Institute**. 15 jul. de 2021. Migration Information Source. Disponível em: <https://www.migrationpolicy.org/article/iranian-immigrants-united-states-2021>. Acesso em: 02 jul. 2023.

MAYORGA, Claudia. Quem decide sobre o uso da burka? **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 402-404, abr. 2013. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2013000100022&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2013000100022&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 17 set. 2015.

MOHANTY, Chandra Talpade. Bajo los ojos de occidente. Academia Feminista y discurso colonial. Tradução: María Vinós. *In: **Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes***. Madrid: Ed. Cátedra, 2008. p. 1-23.

MOHANTY, Chandra Talpade. Under Western eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses. **Humanism and the University I: The Discourse of Humanism**. Boundary 2, v12, n.3., p. 333-358, Spring - Autumn 1984.

MÜLLER, Marco. Onde é proibido ocultar o rosto na Europa. **DW**. 01 ago. 2019. Política. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/onde-%C3%A9-proibido-ocultar-o-rosto-na-europa/a-49849482#:~:text=Pioneirismo%20da%20Fran%C3%A7a,vigor%20desde%20abril%20de%202011>. Acesso em: 17 fev. 2024

NESHAT, Shirin. Arte no exílio. **TED**, Estados Unidos da América, 2010. Transcrição e Tradução: Claudia Solano. Maio 2011. Disponível em: [https://www.ted.com/talks/shirin\\_neshat\\_art\\_in\\_exile/transcript?language=pt-br](https://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile/transcript?language=pt-br). Acesso em: 27 fev. 2023.

OUT OF SYNC. **Shirin Neshat**: Shirin on Shirin. YouTube, 08 dez. 2016. 8min36s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VXZkn0nL34Y>. Acesso em: 08 dez. 2023.

PAI de jovem iraniana morta por violar código de vestimenta é preso no Irã. **Correio Brasiliense**. 17 set. 2023. Mundo. Disponível em: [https://www.correiobrasiliense.com.br/mundo/2023/09/5126026-pai-de-jovem-iraniana-morta-por-violar-codigo-de-vestimenta-e-presno-no-ira.html#google\\_vignette](https://www.correiobrasiliense.com.br/mundo/2023/09/5126026-pai-de-jovem-iraniana-morta-por-violar-codigo-de-vestimenta-e-presno-no-ira.html#google_vignette). Acesso em 9 dez. 2023.

PASCAL, Túlio. Foucault e a Resistência: da Biopolítica à Estética da Existência. **Revista Filogenese**. Foucault e a Resistência. v.10, p. 66-76, 2017. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/6.pascal.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2024.

PARSIPUR, Shahrnush. **Mulheres sem homens**: uma novela. Tradução de Cristina Cupertino. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

PERSICANO, Léa Evangelista; FERNANDES JÚNIOR, Antônio. Função-autor e lugares de sujeito em Narradores de Javé. *In*: MILANEZ, Nilton; GAMA-KHALIL, Marisa Martins; COITO, Roselene de Fátima (org.). **Literatura e artes nos ditos & escritos**: pirotecnias foucaultianas [livro eletrônico]. Salvador, BA: Labedisco, 2023. p.118-132.

PONZANESI, Sandra. Postcolonial Theory in Film. **Oxford Bibliographies**. Cinema and Media Studies. 22 fev. 2018. Disponível em: [www-oxfordbibliographies-com.proxy.library.nyu.edu](http://www-oxfordbibliographies-com.proxy.library.nyu.edu) . Acesso em: 10 jul. de 2019.

PRATT, Mary Louise. **Os Olhos do Império**. Relatos de viagem e transculturação. Bauru, EDUSC, 1999.

RAGUSA, P.; DO SANTOS OLIVA, A. Subjetividade, Individuação e Escrita de Si: Aproximações teóricas entre Michel Foucault e Carl Gustav Jung. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, v. 23, n. 2, p. 112-126, 2021. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/64279>. Acesso em: 16 fev. 2024.

RSF. Irã. n.p., **Repórteres sem Fronteiras**. Disponível em: <https://rsf.org/pt-br/pais/ir%C3%A3>. Acesso em: 17 fev. 2024

REVEL, Judith. **Michel Foucault**: conceitos essenciais. Tradução: Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlo Piovezani. São Carlos: Claraluz, 2011.

SAID, Edward W. **Orientalismo**. O Oriente como invenção do Ocidente. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAMEH, Catherine Zehra. **Axis of hope**: Iranian women's rights activism across borders. Seattle: University of Washington Press, 2019.

SCI-ARC CHANNEL. "**Shirin Neshat: I Will Greet the Sun Again**" at The Broad. YouTube, 13 dez. 2019. 12min58s. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=p-Qo2OQ\\_tMc](https://www.youtube.com/watch?v=p-Qo2OQ_tMc). Acesso em: 12 mar. 2023.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

TATE. **Shirin Neshat** - 'Dreams Are Where Our Fears Live' | Tate. YouTube, 02 jul. 2021. 08min02s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M43QgkbOEv8&list=PLn5JMOTqA1ZxzH4Bv87aEQQH8Z03POILw&index=9&t=62s> . Acesso em: 28 dez. 2023.

TOHIDI, Nayereh. The Women's Movement and Feminism in Iran: A Glocal Perspective. **Academia**. n.p., 2010. Disponível em: [https://www.academia.edu/22239547/The\\_Womens\\_Movement\\_and\\_Feminism\\_in\\_Iran\\_A\\_Glocal\\_Perspective](https://www.academia.edu/22239547/The_Womens_Movement_and_Feminism_in_Iran_A_Glocal_Perspective). Acesso em: 08 fev. 2024.

TOHIDI, Nayereh. Women's Rights and Feminist Movements in Iran. An overview of how the women's movement has emerged in the face of unique contexts. **Sur — International Journal on Human Rights**. SUR 24- v.3, n. 24, p. 75-89, 2016.

MORRE adolescente iraniana agredida após não usar véu no Irã. **UOL**. 28 out. 2023 Notícias. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2023/10/28/morre-adolescente-iraniana-que-teria-sido-agredida-por-policia-moral-no-metro-de-teera.htm>. Acesso em: 16 dez. 2023.

WALKER ART CENTER. **Women Without Men Discussion**. Post-screening discussion with Shirin Neshat and Shoja Azari. About Women Without Men. YouTube, 21 abr. 2010. 48min11s Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ixDnVXsr8Kw&list=PLn5JMOTqA1ZxzH4Bv87aEQQH8Z03POILw&index=3&t=961s> . Acesso em: 20 fev. 2023.

WOMEN without men. Direção: Shirin Neshat, Shoja Azari. Idioma: Farsi/Persa. Alemanha, Austria, França, Irã: IndiePix Films, 2009. 1 DVD (95 min).

