UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

KELEN PESSUTO

Made in Kurdistan: Etnoficção, infância e resistência no cinema curdo de Bahman
Ghobadi

São Paulo

2017

KELEN PESSUTO

Made in Kurdistan: Etnoficção, infância e resistência no cinema curdo de Bahman Ghobadi

Versão Original

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Ciências (Antropologia Social)

Orientadora: Profa. Dra. Rose Satiko Gitirana Hikiji

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P472m Pessuto, Kelen
 Made in Kurdistan: Etnoficção, infância e
 resistência no cinema curdo de Bahman Ghobadi /
 Kelen Pessuto ; orientadora Rose Satiko Gitirana
 Hikiiji. - São Paulo, 2017.
 401 f.

 Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
 e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
 Departamento de Antropologia. Área de concentração:
 Antropologia Social.

 1. cinema curdo. 2. etnoficção. 3. infância. 4.
 antropologia visual. 5. Bahman Ghobadi. I. Hikiiji,
 Rose Satiko Gitirana , orient. II. Título.

PESSUTO, Kelen. *Made in Kurdistan: Etnoficção, infância e resistência no cinema curdo de Bahman Ghobadi*. 2017. 401 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Aprovado em: _____ / _____ / _____.

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição _____ Julgamento _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição _____ Julgamento _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição _____ Julgamento _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição _____ Julgamento _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição _____ Julgamento _____

Dedico esta tese às crianças curdas, pequenas peregrinas, que apesar de tantas desventuras têm tanto para compartilhar e ensinar. Que as bombas, a fome, a miséria e a destruição que as cercam deem lugar ao amor, ao afeto, à abundância e à paz.

À memória de Mehmet Aksoy, entusiasta deste trabalho e uma grande inspiração, que perdeu a vida filmando a luta dos curdos contra o inimigo. Descanse em paz, meu amigo.

Agradecimentos

Agradeço, acima de tudo, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2013/09757-7, pelo financiamento desta pesquisa, o que permitiu minha dedicação exclusiva, as viagens a campo, o Estágio de Pesquisa no Exterior, que foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho. Agradeço a(o) parecerista pelos valiosos apontamentos durante este período.

À minha orientadora Profª Drª Rose Satiko Hikiji Gitirana, que sempre me apoiou, confiou no meu trabalho, acreditou em mim e embarcou nas minhas aventuras. Obrigada por sua orientação generosa e afetuosa!

Às minhas amorinhas Gabriela e Luiza por serem inspiração e me ensinarem tanto sobre o amor, sobre a vida e o mundo.

À minha irmã Tatiana pelo companheirismo.

Aos meus pais (*in memoriam*) que são meus exemplos de determinação, força, coragem e luta.

À Profª Drª Francirosy Campos Barbosa que foi quem me apresentou à antropologia, foi minha orientadora de mestrado e é uma inspiração. Obrigada pela amizade e por compartilhar sua sabedoria de forma bondosa!

Ao Bahman Ghobadi, por me receber, por compartilhar seus filmes e por me apresentar o Curdistão através de seu cinema. O que se estende à sua produtora Golriz Ehtiati, que sempre foi muito prestativa.

À Profª Drª Catarina Alves Costa por me aceitar no estágio supervisionado e por ser tão atenciosa.

Ao Profº Drº Paulo Raposo que me adotou enquanto aluna e amiga e deu dicas preciosas para a realização deste trabalho.

À Mafalda Melo Souza por toda assessoria em Portugal e pelo carinho.

À Mizgin Müjde Arslan pela generosidade que sempre teve comigo, seja por compartilhar seus filmes, por me convidar para escrever um artigo em seu livro e pelo depoimento tão verdadeiro que deu para o documentário.

À Mehmet Aksoy por me receber no 9th London Kurdish Film Festival, por me convidar para a festa mais importante dos curdos, o Newroz, e assim compartilhar a música e a alegria deste povo. E aos demais membros e cooperadores do Festival: Alaettin Sinayic, Ferhan Yildiz, Ari Murad e Narin Afraseab.

A Shaho Nemati, que mais do que um interlocutor, virou também amigo. Obrigada por responder prontamente às minhas perguntas, por compartilhar suas fotografias e ser tão solícito.

Ao garoto Sami Hossein, por toda ajuda e por mostrar que apesar de tantas adversidades é possível sorrir e ser feliz.

Aos amigos lisboetas, que fizeram o meu estágio longe de casa ser um período de muitas trocas, afetos, aprendizagem e amizade: Conceição Cano, Fabrício Rocha, Darlan de Mamann Marchi, Tathiane Mattos, Rita Marrone, Arilda Arboleya, Alexandro Trindade, Renata Duran, Emiliano Dantas, Klauss Reis, Cristovão Simões, Bebel Luz, Julia Zuza, Rodrigo Lacerda, Rui Mourão, Inês Mestre e Erich Paz Galvão.

Ao cineasta Pedro Costa, por me receber tantas vezes em sua produtora, pelas conversas de horas que tivemos e por ser solícito e atencioso.

A todos que me receberam de braços abertos em Roma: Soran Ahmad, ao Prof^o Dr^o Adriano Rossi, o cineasta Fariborz Kamkari e à cantora e cineasta Hevi Dilara, os quais foram muito solícitos em ajudar.

À querida Sá, que tanto me auxiliou em Istambul, ofereceu-me um braço amigo e solidário.

Aos amigos do PPGAS, companheiros de jornada... foram tantas trocas, tanto apoio e amizade.

À Ana Fiori pela atenciosa revisão e por ser inspiração.

À Fabiana Andrade por me acolher em Paris, por me dar tantas dicas desde quando esta pesquisa era um projeto e pelos nossos jantares marroquinos.

À Vanessa Aab por me assessorar em Frankfurt e me convidar para o "Film, Flight and Interculturality".

Aos colegas dos grupos de pesquisa: GRAVI, Gracias, Napedra, Cria, Grappa, que contribuíram para a escrita desta tese com seus conselhos e dicas, sempre com ouvidos atentos e muita generosidade em compartilhar experiências e conhecimento.

À Paula Morgado, sempre disposta em ajudar. Obrigada pela amizade.

À Daniela Ernst por tentar me auxiliar a chegar no Iraque.

À minha prima Ida Martins que carinhosamente me recebeu em Colônia e me apresentou sua produtora.

Aos meus professores e amigos da FAAP, que mesmo após todos esses anos têm sido sempre presentes.

À Tayla Nicoletti por me apresentar as crianças do Cambridge e por ser um ombro amigo.

À Gabriela Claro por me receber em sua casa em Paris e por compartilhar o amor pelo cinema iraniano e curdo.

À Juliana Lauletta por me ajudar em Londres e me ensinar mais de fotografia.

Ao meu primo Fábio Tabone pela assistência.

Aos familiares e amigos, que compreenderam minha ausência durante a escrita da tese, sempre apoiando e incentivando.

“Pequeninos mui famintos
Em tropinhas se juntavam
Atraindo mais crianças
Das ruínas que os cercavam.

A menina de onze anos
Arrastava uma de quatro,
Parecia ser a mãe
Só faltava o lar pacato

Escapavam às batalhas
E deixavam a dor pra trás,
Desejavam só descanso
Num país cheio de paz”

Bertold Brecht¹

¹ BRECHT, Bertolt. *A Cruzada das Crianças*. Trad. Tércio Redondo, Ed. Pulo do Gato, 2015.

PESSUTO, Kelen. *Made in Kurdistan: Etnoficção, infância e resistência no cinema curdo de Bahman Ghobadi*. 2017. 401 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Resumo:

Esta tese se propõe a pensar sobre o lugar da infância no cinema curdo de Bahman Ghobadi e tem como objeto de estudo os filmes *Life in fog* (*Zendegi da Meh*, 1999), *A Time for Drunken Horses* (*Zamani barayé masti asbha*, 2000), *Turtles can Fly* (*Lakposhtha parvaz mikonand*, 2004), *Life on the Border* (2015) e *A Flag Without a Country* (2015).

Minha hipótese é que em seus filmes o lugar que a criança ocupa é de agência, pois as crianças deixam de ser seres passivos, para se tornarem agentes sociais. Isso transparece tanto nos personagens construídos quanto em suas funções durante a realização dos filmes, quando atuam também enquanto coautoras, pois o método de direção de Bahman Ghobadi dialoga com as etnoficções criadas por Jean Rouch, que conta com a colaboração dos sujeitos filmados. A opção de Ghobadi por fugir das normas convencionais de se fazer cinema, além de ser uma opção estética, é também política, e efetiva-se como um cinema de resistência, que se assume enquanto um cinema curdo.

Para entender quais infâncias Ghobadi aborda e o que significa para essas crianças serem curdas, procuro descobrir os contextos nos quais elas estão inseridas. Realizo isso através de um panorama do cinema curdo e seu diálogo com a sociedade, que investiga os temas que esse cinema utiliza, as guerras que essas crianças enfrentam, o uso do idioma, a censura e a relação com os países hospedeiros.

Palavras-chave: cinema curdo; etnoficção; infância; antropologia visual; Bahman Ghobadi

PESSUTO, Kelen. **Made in Kurdistan: Ethnofiction, childhood and resistance in Bahman Ghobadi's Kurdish cinema**. 2017. 401 pp. PhD Thesis in Social Anthropology – Faculty of Philosophy, Languages and Literature, and Human Sciences (FFLCH), University of São Paulo, São Paulo, 2017.

Abstract:

This thesis aims to consider the role of childhood on Bahman Ghobadi's cinema, analyzing the movies *Life in fog* (*Zendegi da Meh*, 1999), *A Time for Drunken Horses* (*Zamani barayé masti asbha*, 2000), *Turtles can Fly* (*Lakposhtha parvaz mikonand*, 2004), *Life on the Border* (2015) e *A Flag Without a Country* (2015).

My hypothesis is that in Ghobadi's movies children are invested with agency, for they are not passive beings, but social agents. This surfaces in the constructed characters as well as in their engagement as coauthors of the films, because Bahman Ghobadi's directing method dialogues with Jean Rouch's ethnofictions, both relying upon the collaboration of the subjects on screen. Ghobadi's choice to skip the conventional movie making rules is more than an aesthetical one, it is also a political one, accomplishing a cinema of resistance, claiming itself to be a Kurdish Cinema.

To understand witch childhoods are approached by Ghobadi and what does it means to those children to be Kurdish, I investigate the context they dwell. This investigation is carried out by presenting a Kurdish Cinema panorama and its dialogue with the society, investigating the themes presented by this cinema, the wars those children face, the uses of language, the censorship and the relation with the host countries.

Key-words: kurdish cinema; ethnofiction; childhood; visual anthropology; Bahman Ghobadi.

Lista de Figuras

Figura 1 - Mapa do Curdistão. Fonte Googlemaps com a região do Curdistão destacada pela autora.	22
Figura 2 - Bandeira do Curdistão. Foto de Kelen Pessuto.....	23
Figura 3 - Fotograma de <i>Grass</i> (1927). Cartela que apresenta o mapa.	42
Figura 4 - Fotogramas de <i>Zarê</i> (1927) Cena da desonra de Zarê.....	44
Figura 5 - Poster de Yilmaz Güney. Foto de Kelen Pessuto, Diyarbakır, 2014.	47
Figura 6 - Rolo do filme <i>Yol</i> , versão Cannes, parte do arquivo do Institute Kurde de Paris....	51
Figura 7 - Fotogramas de <i>Yol</i> . Sistemas de vigilância.....	51
Figura 8 - Fotogramas de <i>Yol</i>	52
Figura 9 - Túmulo de Yilmaz Güney no cemitério do Père-Lachaise, 2016.....	54
Figura 10 - Fotogramas de <i>Journey to the Sun</i> . Cenas de arquivo 1	67
Figura 11 - Fotogramas de <i>Journey to the Sun</i> . Cenas de arquivo 2	67
Figura 12 - Fotograma de <i>Blackboards</i> . Bahman Ghobadi como Riboar	72
Figura 13 - Fotogramas de <i>Blackboards</i> . “Eu te amo”	73
Figura 14 - Fotogramas de <i>Tirej</i> . Início.....	79
Figura 15 - Fotogramas de <i>Tirej</i> . Soldado turco.....	80
Figura 16 - Fotogramas de <i>Beritan</i>	81
Figura 17 - Fotogramas de <i>Beritan</i> . Cortejo fúnebre.....	81
Figura 18 - Fotogramas de <i>Beritan</i> . Efeitos especiais	81
Figura 19 - <i>Press</i> . Perseguição	95
Figura 20 - <i>Press</i> . Espancamento	96
Figura 21 - Fotogramas de <i>Half Moon</i> . Cantoras exiladas	102
Figura 22 - Fotogramas de <i>Half Moon</i> . Briga de galos. Espera	102
Figura 23 - Fotogramas de <i>Half Moon</i> . Briga de galos	102
Figura 24 - : Fotogramas de <i>Half Moon</i> . Briga-dança.....	103
Figura 25 - Fotogramas de <i>Rhino Season</i> . Fotografia	111
Figura 26 - Fotograma de <i>Pitza i Datteri</i> . Kurdistan-Brasil.....	112
Figura 27 - Fotogramas de <i>A Flag Without a Country</i> . Anfal.....	119
Figura 28 - Fotogramas de <i>A Song for Beko</i> . Anfal.....	119
Figura 29 - Fotograma de <i>Marooned in Iraq</i> . Fluxo dos refugiados	123
Figura 30 - Fotograma de <i>Marooned in Iraq</i> . Aldeia despovoada	124
Figura 31 - Fotograma de <i>Marooned in Iraq</i> . Vala comum	124

Figura 32 - Fotogramas de <i>Sürü</i> . Violência contra a mulher.....	137
Figura 33 - Fotogramas do trailer de <i>Gülistan, Land of Roses</i>	143
Figura 34 - Fotograma de <i>Behind the scenes</i> de <i>A Time For Drunken Horses</i>	162
Figura 35 - Fotogramas de <i>Behind the scenes</i> of <i>A Time for Drunken Horses</i>	166
Figura 36 - Fotogramas de <i>A Time for Drunken Horses</i>	166
Figura 37 - Fotogramas de <i>Jean Rouch and his camera in the heart of África</i>	169
Figura 38 - Fotograma de <i>Life on the Border</i> . Câmera invertida	177
Figura 39 - Fotograma de <i>Life on the Border</i>	179
Figura 40 - Fotograma de <i>Life on the Border</i> . Basmeh Soleiman.....	179
Figura 41 - Fotograma de <i>Life on the Border</i> . Plano e contra plano	182
Figura 42 - Fotograma de <i>Life on the Border</i> . Omar refletindo	183
Figura 43 - Filmagem em Kobane. Fotos cedidas por Shaho Nemati.....	184
Figura 44 - Fotograma de <i>Life on the Border</i> . Chegada em Kobane.....	185
Figura 45 - Fotograma de <i>Life on the Border</i> . Chegam em casa.....	186
Figura 46 - Fotogramas de <i>Life on the Border</i> . Créditos.....	187
Figura 47 - Fotograma de <i>Life on the Border</i> . Aula de roteiro.....	188
Figura 48 - Fotograma de <i>Life on the Border</i> . Behind the scenes.....	190
Figura 49 - Fotogramas de <i>Life on the Border</i> . Duas direções na mesma cena	191
Figura 50 - Fotogramas do filme <i>Marangmotxíngmo Mirang - Das crianças Ikpeng para o mundo</i>	195
Figura 51 - Oficina do Filme, fotos divulgação.....	197
Figura 52 - Fotograma de <i>Life in fog</i> , plano inicial	205
Figura 53 - Fotogramas de <i>Life in fog</i> e <i>A Time For Drunken Horses</i> . Hijab de Ameneh	208
Figura 54 - Fotogramas de <i>A Time For Drunken Horses</i> . A primeira travessia.....	215
Figura 55 - Fotogramas dos filmes <i>Sürü</i> (1979), <i>Yol</i> (1982) e <i>A Time For Drunken Horses</i> (2000), da esquerda para a direita.....	219
Figura 56 - Fotogramas de <i>Life in fog</i> , cena do cemitério.....	220
Figura 57 - Fotogramas de <i>A Time For Drunken Horses</i> . Cena do cemitério.....	220
Figura 58 - - Fotogramas de <i>A Flag Without a Country</i> . Nariman empina pipa.....	230
Figura 59 - Fotogramas de <i>A Flag Without a Country</i> . Nariman.....	231
Figura 60 - Fotogramas do videoclipe <i>Risk it all</i> , de Helly Luv. Ronya	233
Figura 61 - Fotogramas do videoclipe <i>Risk it all</i> , de Helly Luv	233
Figura 62 - Fotogramas de <i>A Flag Without a Country</i> . Infância de Helly Luv.....	235

Figura 63 - Fotogramas de <i>A Flag Without a Country</i> . As crianças aprendem a construir um avião.....	235
Figura 64 - Fotogramas de <i>A Flag Without a Country</i> . Caverna em Akreh.....	236
Figura 65 - Fotograma de <i>A Flag Without a Country</i> . “Made in Kurdistan”	236
Figura 66 - Fotogramas de <i>Turtles Can Fly</i> . Violação de Agrin - flashback	246
Figura 67 - Fotogramas de <i>Turtles Can Fly</i> . Cenas de arquivo - flashforward	247
Figura 68 - Fotogramas de <i>Turtles Can Fly</i>	248
Figura 69 - Fotogramas de <i>I Flew, You Stayed</i> . Fotografia interdita.....	260
Figura 70 - Fotogramas de <i>I Flew, You Stayed</i>	261
Figura 71 - Fotogramas de <i>I Flew, You Stayed</i> . Despedida.....	263
Figura 72 - Fotogramas de <i>Turtles Can Fly</i> . Campo dividido.....	279
Figura 73 - Fotogramas de <i>Turtles Can Fly</i> . Crianças desarmam as minas	280
Figura 74 - Fotogramas de <i>Half Moon</i> . Fábrica de instrumentos.....	280
Figura 75 - Fotogramas de <i>Life in Fog</i> . Cena da escola.....	284
Figura 76 - Fotogramas de <i>A Time For Drunken Horses</i> . Cena da escola.....	284
Figura 77 - Fotogramas de <i>Turtles Can Fly</i> . Cena da escola	285
Figura 78 - Fotograma de <i>Marooned in Iraq</i> . Escola de música.....	286
Figura 79 - Fotograma de <i>Half Moon</i> . Escola	287
Figura 80 - Fotogramas de <i>A Flag Without a Country</i> . Aulas de Nariman.....	288
Figura 81 - Fotogramas de <i>A Flag Without a Country</i> . Aulas de música.....	289
Figura 82 - Fotogramas de <i>Blackboards</i> . Quadros-negros como escudos	289
Figura 83 - Fotogramas de <i>Blackboards</i> . Meninos “mulas” e Riboar.....	290
Figura 84 - Fotograma de <i>Blackboards</i> . Said protege sua família	291
Figura 85 - Fotograma de <i>Blackboards</i> . Funções do quadro-negro	292
Figura 86 - Fotograma de <i>On the way to school</i> . Castigo	293
Figura 87 - Fotogramas de <i>A Time for Drunken Horses</i>	300
Figura 88 - Fotogramas de <i>A Time for Drunken Horses</i>	301
Figura 89 - Fotogramas de <i>A Time for Drunken Horses</i>	301
Figura 90 - Fotogramas de <i>A Time for Drunken Horses</i>	301
Figura 91 - Fotogramas de <i>Boy</i> . Pontos de vista	302
Figura 92 - Fotogramas de <i>Turtles Can Fly</i>	303
Figura 93 - Fotogramas de <i>A Time for Drunken Horses</i>	303
Figura 94 - Fotogramas de <i>Turtles Can Fly</i> . Satellite	304
Figura 95 - Fotogramas de <i>A Flag Without a Country</i> . Ponto de vista de Helly Luv	305

Figura 96 - Fotogramas de <i>A Flag Without a Country</i> . Ponto de vista de Nariman.....	305
Figura 97 - Fotogramas de <i>A Flag Without a Country</i>	305
Figura 98 - Fotogramas de <i>A Flag Without a Country</i>	306
Figura 99 - Fotogramas de <i>Yol</i> . Crianças de Diyarbakir	306
Figura 100 - Fotogramas de <i>A Time for Drunken Horses</i> . <i>Close-up</i>	307
Figura 101 - Fotogramas de <i>A Time for Drunken Horses</i> . Luto.....	307
Figura 102 - Fotogramas de <i>Turtles Can Fly</i> . Plano médio	308
Figura 103 - Fotogramas de <i>A Time for Drunken Horses</i> . Planos gerais	308
Figura 104 - Fotograma de <i>Turtles Can Fly</i> . Campo de refugiados.....	308
Figura 105 - Fotograma de <i>Turtles Can Fly</i> . Montanha.....	309
Figura 106 - Fotogramas de <i>Life on the Border: Shangal's Beloved</i>	311
Figura 107 - Fotogramas de <i>Life on the Border: In Search of the Truth</i>	312
Figura 108 - Fotogramas de <i>Life on the Border: In Search of the Truth</i>	312
Figura 109 - Fotogramas de <i>Life on the Border: Bread and Yogurt</i>	313
Figura 110 - Fotogramas de <i>Life on the Border: Our Film is Better</i>	313
Figura 111 - Fotogramas de <i>Life on the Border</i> . Subjetiva do pai	314
Figura 112 - Fotogramas de <i>Life on the Border: Sky and Medication</i>	314
Figura 113 - Fotogramas de <i>Life on the Border: Toward Home</i>	314
Figura 114 - Fotogramas de <i>Life on the Border: Toward Home</i>	315
Figura 115 - Fotogramas de <i>Life on the Border: Serenade of the Montains</i>	315
Figura 116 - Fotogramas de <i>Life on the Border: Serenade of the Montains</i>	316
Figura 117 - Fotogramas de <i>Life on the Border: Serenade of the Montains</i>	316
Figura 118 - Fotograma de <i>A Flag Without a Country</i> . Meninos pastores	328
Figura 119 - Fotogramas de <i>A Flag Without a Country</i> . Crianças cantam	328
Figura 120 - Fotogramas de <i>Vodka Lemon</i> . Cemitério.....	365
Figura 121 - Fotogramas de <i>Vodka Lemon</i> . Casas	365
Figura 122 - Fotograma de <i>Vodka Lemon</i> . Hamo e o guarda-roupas.....	366
Figura 123 - Fotogramas de <i>Vodka Lemon</i> . Gulistan	366
Figura 124 - Fotograma de <i>Vodka Lemon</i> . Plano final.....	367
Figura 125 - Fotogramas de <i>The Photograph</i>	372
Figura 126 - Fotogramas de <i>Boran</i> . Saturday Mothers	373
Figura 127 - Nazmi Kirik. Foto: Kelen Pessuto	377
Figura 128 - Fotograma de <i>My Sweet Pepper Land</i> . Golshifteh Farahani	378
Figura 129 - Still de <i>Mardan</i> . Hussein Hassan como Mardan	379

Figura 130 - Still de <i>Mardan</i> . Ismail Zagros como Karzan.....	380
Figura 131 - Espectadores do 9th LKFF. Foto: Kelen Pessuto	389
Figura 132 - Tara Jaff no 9th LKFF. Foto: Kelen Pessuto	390

Sumário

1. Introdução.....	19
1.1 Uma jornada ao Curdistão	28
2. Capítulo 1 – Cinema curdo: Uma história de resistência	36
2.1 Os curdos na tela do cinema – os primórdios	40
2.2 Yilmaz Güney “um curdo assimilado”	46
2.3 Décadas de 1970 e 1980 – Tempos sombrios.....	54
2.4 O nascimento do cinema curdo na década de 1990	61
2.5 Bahman Ghobadi e o Rojhilat.....	68
2.6 O <i>boom</i> dos anos 2000.....	75
2.7 Halil Uysal e o cinema improvisado.....	78
2.8 Interdições da língua.....	82
2.9 A música como resistência no cinema curdo.....	99
2.10 O exílio como tema.....	108
2.11 O Bashur e a memória do Anfal	117
2.12 O drama de Rojava.....	127
2.13 As mulheres curdas no cinema	133
3. Capítulo 2 - A etnoficção como método.....	145
3.1 Um cinema imprevisível	151
3.1.1 A pesquisa de campo.....	151
3.1.2 Os "não" atores.....	155
3.1.3 Cinema improvisacional.....	157
3.1.4 Processo colaborativo.....	170
3.2 <i>Life on the border</i> : um autorretrato das crianças	176
3.3 <i>Life in Fog</i> e <i>A Time For Drunken Horses</i> : dramaturgia e personagens	200
3.4 <i>A Flag Without a Country</i> : a quebra de fronteiras entre a ficção e o documentário ...	221
3.5 <i>Turtles Can Fly</i> : a imaginação.....	241
4. Capítulo 3 – Olhar de criança.....	255
4.1 Infância e memória no cinema curdo.....	256
4.1.1 As lembranças da infância no cinema de Mizgin Mijde Arslan.....	259
4.2 Protagonismo infantil.....	264
4.2.1 Guerra.....	267
4.2.2 Refugiados.....	270

4.2.3 Orfandade	273
4.2.4 Trabalho infantil.....	277
4.2.5 Escola	283
4.2.6 Socialização entre pares	294
4.2.7 Adultos e crianças	297
4.3 Perspectiva infantil.....	299
4.3.1 Mirada infantil.....	299
4.3.2 <i>Life on the Border</i> e as crianças vistas por elas mesmas.....	311
4.3.3 Vozes para serem ouvidas	316
5. Considerações Finais	331
Referências	335
Filmografia.....	349
APÊNDICES	356
APÊNDICE 1 – Filmografia de Bahman Ghobadi	356
APÊNDICE 2 – Hiner Saleem e os curdos do Cáucaso	362
APÊNDICE 3 – O MKM e a nova geração de cineastas do Bakur	370
APÊNDICE 4 – Os atores do cinema curdo	376
APÊNDICE 5 – Festivais de cinema curdo pelo mundo	382
APÊNDICE 6 – Cenas de <i>A Time for Druken Horses</i>	393
APÊNDICE 7– Cenas de <i>Turtles can Fly</i>	395
APÊNDICE 8 – Cenas de <i>A Flag Without a Country</i>	398

1. Introdução

A pesquisa “Etnoficção, infância e resistência no cinema curdo de Bahman Ghobadi” tem como objeto de estudo os filmes *Life in fog*² (*Zendegi da Meh*, 1999), *A Time for Drunken Horses* (*Zamani barayé masti asbha*, 2000), *Turtles can Fly* (*Lakposhtha parvaz mikonand*, 2004), *Life on the Border* (2015)³ e *A Flag Without a Country* (2015), de Bahman Ghobadi.

O problema de pesquisa levantado diante desses filmes é sobre o lugar da criança no cinema de Bahman Ghobadi. Minha hipótese é de que nos seus filmes o lugar que a criança ocupa é de agência. As crianças deixam de ser seres passivos, para se tornarem agentes sociais. Isso transparece tanto nos personagens construídos quanto nas funções que elas assumem durante a realização dos filmes, quando atuam também enquanto coautoras, pois o método de filmagem de Bahman Ghobadi pode ser pensado através da ideia de etnoficção de Jean Rouch, que conta com a colaboração dos sujeitos filmados.

Bahman Ghobadi⁴ é um diretor curdo nascido na cidade de Baneh, no Irã próximo à fronteira com o Iraque. Ainda adolescente teve que se mudar para Sanandaj⁵, também no Curdistão, por causa dos conflitos na região. Já adulto foi para Teerã estudar cinema na Iranian Broadcasting College, mas acabou desistindo e preferiu aprender cinema realizando seus próprios curtas-metragens. No começo de sua carreira, realizou mais de vinte documentários, a maioria para a Sanandaj Young Cinema Union, uma instituição focada na realização de filmes para crianças e jovens.

Concomitantemente, trabalhou como assistente de dois grandes diretores iranianos: Abbas Kiarostami e Samira Makhmalbaf. No ano 2000, com sua produtora Mij Film estabelecida, realizou *A Time For Drunken Horses*, seu primeiro longa-metragem, que foi inspirado no documentário de curta-metragem que o diretor realizara um ano antes, *Life in fog*.

² A opção é mencionar primeiro o título em inglês e logo após na língua original (quando houver), pois a maioria dos filmes não foram lançados ou exibidos no Brasil e mesmo quando foram, em alguns casos, os títulos divergem, sendo um para festivais e outro para o lançamento em DVD, por exemplo. Esta opção permite uma padronização dos títulos. Para os filmes de Yilmaz Güney há uma exceção, pois eles são conhecidos e exibidos na maioria dos festivais com o nome original, em turco, e assim os mantive nesta tese.

³ Este filme foi dirigido pelas crianças dos campos de refugiados do Iraque e da Síria. Ghobadi assina enquanto produtor, mas o método de filmagem empregado se enquadra nos aspectos da etnoficção e é importante por ser uma autorrepresentação das crianças.

⁴ Conferir sua filmografia e ficha técnica dos filmes analisados na tese no apêndice 1.

⁵ Sanandaj é a capital curda do Irã.

Neste filme ele acompanhou o cotidiano de crianças órfãs de uma mesma família que trabalham como contrabandistas na fronteira do Irã com o Iraque.

Em *A Time For Drunken Horses*, Ghobadi recria a história de vida dessas crianças retratadas no documentário, utilizando a mesma casa onde elas vivem como locação, sua própria escola, os mesmos afazeres, sua forma de sobrevivência, suas crenças e as adversidades surgidas no contexto da pobreza. Ele reinventa suas vidas em frente à câmera, só que desta vez ele usa alguns elementos típicos dos filmes de ficção, como objetivo, antagonista (meio social, clima), conflito e desenlace; a estrutura é construída de acordo com a narrativa clássica, criando uma história com começo meio e fim.

Já *Turtles Can Fly*, seu terceiro longa-metragem, foi baseado tanto na vida dos curdos que Ghobadi encontrou durante sua pesquisa como em sua própria experiência pessoal, pois o próprio diretor viveu no campo de refugiados retratado no filme, em um período da sua infância. Esta película é sobre a iminência da guerra no Curdistão iraquiano e como isso afeta os moradores locais, principalmente as crianças. Elas são representadas por um casal de irmãos órfãos Agrin e Hengov e por um grupo de garotos que trabalham com o desarmamento de minas, liderado por Satellite. Nessa obra, Ghobadi foca o dia a dia em um campo de refugiados e a luta pela sobrevivência em meio aos destroços da guerra.

O diretor realizou em 2015 os filmes *Life on the Border* e *A Flag Without a Country*, cujas filmagens se iniciaram em 2014. Ghobadi assina *Life on the Border* como produtor e diretor consultor, pois foi dirigido pelas crianças dos campos de refugiados da Síria e do Iraque. Para realizar este filme, Ghobadi e sua equipe deram aulas de cinema para essas crianças e juntas fizeram mais de vinte curtas-metragens, dos quais oito compuseram este filme.

A Flag Without a Country aborda duas histórias paralelas, a do piloto de avião Nariman, que ensina as crianças a construírem um avião e lhes dá aula de pilotagem e a história de Helly Luv, uma cantora *pop* curda, que após o exílio, retorna ao Curdistão em busca de crianças para participarem de seu videoclipe e assim difundir o Curdistão internacionalmente.

Em todos esses filmes, Ghobadi investe em um modo de produção que se assemelha à etnoficção praticada por Jean Rouch, no qual a fronteira entre ficção e documentário é fluida e os sujeitos são inventados (construídos) por eles mesmos e pelo próprio cineasta. Para realizá-los, o diretor utiliza a pesquisa etnográfica, a improvisação na filmagem e a improvisação dos atores, que fabulam na frente das câmeras, o que remete à antropologia compartilhada praticada por Rouch. A opção por fugir das normas convencionais de se fazer cinema além de ser uma opção estética é também política e efetiva-se como um cinema de resistência. Esta maneira de

filmar proporciona a descolonização da imagem da alteridade e se concretiza através do encontro com o outro.

A cinematografia de Ghobadi é dividida entre filmes que têm como tema principal as crianças, suas aventuras e desventuras no meio da guerra; e os filmes nos quais o diretor aborda a música. Esta análise tem como recorte os filmes nos quais o diretor trabalha com a infância. Nos filmes de Ghobadi as crianças são protagonistas e, muitas vezes, representam seus próprios papéis.

São três as fronteiras que Ghobadi subverte: a fronteira que separa o documentário da ficção, usando recursos comuns aos dois gêneros; a fronteira entre o mundo dos adultos e das crianças; a fronteira do Curdistão ao filmar no Irã, no Iraque, na Turquia e na Síria. Para ele, “os curdos são curdos, não importa onde eles estão” (GHOBADI, 2010).

Para entender porque Bahman Ghobadi se denomina um cineasta curdo, faço uma breve introdução de quem são os curdos, para introduzir o leitor neste universo. Ao longo da escrita desta tese algumas questões são aprofundadas, para dar uma dimensão maior da sociedade curda e os motivos que levam o cinema de Ghobadi ser um cinema de resistência.

Os curdos formam um grupo étnico de origem comum e compreendem o maior povo sem Estado do mundo, que compartilha a mesma língua, uma mesma cultura e habita o mesmo território. É composto por mais de 40 milhões de pessoas e estima-se que 25 milhões habitam a região atualmente, outros tantos vivem na diáspora. A palavra ‘curdo’ tem origem suméria onde *kur* significa montanha e *ti* significa povo, portanto kurti quer dizer ‘povo da montanha’.

Ocupam uma região que denominam Curdistão (‘terra dos curdos’), com cerca de 500 mil quilômetros quadrados (ver área destacada no mapa abaixo). Sua história é a história de uma resistência. Resistiram às invasões (persa e otomana) e às guerras. Seus confrontos mais recentes são em oposição ao governo turco, por causa do processo forçado de assimilação e a guerra civil que ocorre na região; contra a invasão do *Daesh* (Iraque e Síria), e a repressão no Irã. Os curdos não são turcos, nem árabes, nem persas, formam sua própria etnia, cujas origens são incertas.

Sua divisão atual ocorreu após a I Guerra Mundial: o Curdistão do Norte (Bakur⁶) está sob domínio do Governo Turco; o do Sul (Bashur) encontra-se no Iraque, já a parte ocidental (Rojava) fica na Síria e a Oriental (Rojhilat), no Irã. A recusa dos países “dominadores” ou

⁶ Utilizo, em algumas passagens desta tese, o nome em curdo das quatro partes do Curdistão: Bakur (Turquia), Bashur (Iraque), Rojava (Síria) e Rojhilat (Irã), que é como os nativos se referem a esta região.

“hospedeiros” (como os próprios curdos se referem) pela independência do Curdistão se dá, principalmente, por ser uma região rica em florestas, água potável, cereais e petróleo.

Figura 1 - Mapa do Curdistão. Fonte Googlemaps com a região do Curdistão destacada pela autora.

Existem também curdos na região da Armênia e do Azerbaijão. São os curdos do Cáucaso.

Seu território não aparece nos mapas oficiais e sua bandeira não é oficial, sendo assentida somente no Iraque e banida na Turquia, Irã e Síria. É um símbolo da sua luta pelo reconhecimento. Cada elemento e cor possuem um significado: o sol, no centro, representa a religião yazidi⁷, assim como é um símbolo de lutas; o vermelho simboliza os mártires que já perderam as vidas pela causa curda; o branco simboliza a paz, a liberdade e a igualdade; já o verde representa as florestas da região e suas paisagens naturais.

⁷ Ver p. 43.

Figura 2 - Bandeira do Curdistão. Foto de Kelen Pessuto

O idioma curdo é dividido em dois principais grupos linguísticos: o kurmanji e o sorani. O kurmanji é o curdo setentrional, falado na Turquia, na Síria, pelos curdos que habitam a ex-União Soviética, por parte dos curdos iranianos (da província de Khorasan) e alguns iraquianos. É falado por dois terços dos curdos. Na sua escrita é utilizado o alfabeto romano. Já o sorani é utilizado no Irã e no Iraque e utiliza o alfabeto árabe em sua escrita⁸. “A língua curda (kurdish, ou kurmanji) é uma língua indo-europeia iraniana ocidental que é estreitamente relacionada ao persa e completamente diferente do turco ou do árabe, embora todos os três a influenciaram⁹” (DAHLMAN, 2002, p. 274).

A língua curda é considerada um elemento subversivo. Em países como a Turquia, a Síria e Irã a língua é proibida de ser ensinada nas escolas e de ser utilizada nos meios de comunicação em geral, como rádio, televisão e literatura. Nesses países é proibido também registrar bebês com nomes curdos¹⁰.

Em seu livro *A Modern History of the Kurds* (2004), David McDowall aborda toda a história do povo curdo, desde os mitos de sua origem, aos conflitos atuais. O autor reconhece, nesta obra, que os curdos começaram a atuar como uma comunidade étnica somente a partir de 1918. Não que o povo não existisse antes disso, já que sua origem remonta a mais de oito mil

⁸ Como o cinema lida com a língua curda ver o subcapítulo 2.8, sobre as interdições da língua.

⁹ Esta e todos os trechos citados de referência em língua estrangeira foram traduzidos por mim para esta tese.

¹⁰ O linguista Kreyenbroek alerta que o kurmanji e o sorani, de um ponto de vista linguístico, diferem consideravelmente um do outro (a ponto dos falantes de sorani não entenderem o Kurmanji e vice-versa), o que tornaria mais apropriado se referir a eles enquanto línguas, mas o fato de chamá-los de dialetos reflete a sensação de identidade étnica e unidade dos curdos (2005, p. 56).

anos, mas que somente a partir desta época é que os curdos despertaram para as questões nacionalistas.

Muitos curdos aspiram ao modelo de Confederalismo Democrático criado por Abdullah Öcalan, líder do PKK (Partido dos Trabalhadores do Curdistão), fundado em 1978 e que, apesar de ser considerado um partido de resistência pelos curdos, é listado como uma organização terrorista pela Turquia, EUA e UE, por causa de seu engajamento na luta armada, iniciada em 1984. Os curdos que seguem sua ideologia, não aspiram a construção de um Estado-Nação, mas sim autonomia e reconhecimento, enquanto curdos, nos países onde habitam.

Os escritos de Öcalan foram realizados da prisão, onde se encontra em solitária desde 1999, quando foi preso pelo Estado turco sob a acusação de terrorismo.

Para Öcalan, a ideia de Estado está ligada ao capitalismo e ao sexismo, por isso propõe o Confederalismo Democrático, uma ideia de autogoverno, horizontal, onde a população está envolvida no processo de debate e discussão baseados na igualdade de gênero e na sustentabilidade (Cf. ÖCALAN 2008, 2016, 2013). Nasce como uma alternativa ao Estado-Nação. É um modelo construído a partir da auto-gestão de comunidades locais e organizado em conselhos abertos, conselhos de município, parlamentos e congressos gerais. Neste modelo, os direitos do povo vêm acima da soberania do Estado. No Confederalismo Democrático há a distribuição de recursos para a população ao invés de lucro para o Estado.

As milícias do PKK são formadas pelos homens do HDP e pelas mulheres do YJA Star, a qual é uma organização autônoma, responsável pela defesa e autodefesa contra qualquer tipo de opressão em relação às mulheres.

O Confederalismo Democrático está sendo implementado, hoje em dia, em parte do Curdistão sírio, nos 3 cantões de Rojava: Jazira (Cizirê), Kobane (Kobanî) e Afrin (Afrîn), que declararam sua autonomia em janeiro de 2014, após as unidades de proteção libertarem as cidades.

O PYD (Partido da União Democrática) é o partido que governa Rojava. Tem dois braços armados: o YPJ, que é a sigla para *Yekineyên Parastina Jin – Women's Protection Units*, que se declara como um movimento feminista que luta por liberdade e igualdade; e o YPG (*Yekineyên Parastina Gel - People's Protection Units*) principal grupo armado de Rojava. Ambos agem, atualmente, no Curdistão iraquiano e sírio, onde combatem o *Daesh* e conseguiram liberar algumas cidades que estavam sob seu domínio, como Shingal (ou Sinjar), Kobane e Afrin. O objetivo é defender toda a população do território do Curdistão sírio e podem agir apenas no caso da ameaça à vida de seus habitantes. O YPJ possui 7 mil voluntárias cujo as idades variam dos 18 aos 40 anos.

O PYD atua na reconstrução de Rojava. De acordo com o contrato social de Rojava propõe a coexistência e direitos iguais às minorias, sejam eles curdos, árabes, armênios, muçulmanos, yazidis ou cristãos. Prevê a igualdade entre homens e mulheres perante à lei e confere liberdade à comunidade LGBT, que até então era excluída pelo Estado sírio.

No Iraque, parte da região curda (as províncias de Dohuk, Erbil e Sulaymaniyah) é administrada oficialmente pelo Governo Regional do Curdistão (KRG).

Após a guerra do Golfo em 1990-1991, as Forças de Coalizão lideradas pelos EUA e U.K impuseram uma zona de exclusão aérea no Curdistão iraquiano. Assim, Saddam Hussein não poderia mais bombardear a região, o que permitiu aos curdos instituir um governo autônomo. Em 1992, uma aliança de partidos estabeleceu o KRG, até que em 1994, houve uma guerra civil entre os curdos, por causa do rompimento da aliança entre o Partido Democrático do Curdistão (KDP) e a União Patriótica do Curdistão (PUK), que se desfez por desentendimentos de partilha. Foram criadas duas administrações separadas, uma em Erbil (liderada pelo KDP) e outra em Suleimânia (sob liderança do PUK).

Em 1998, com interferência dos EUA, os dois partidos assinaram um acordo, até que em 2003, durante a invasão norte-americana ao Iraque, os peshmergas curdos juntaram-se para derrubar Saddam Hussein. Quando Saddam foi derrubado, houve um referendo e os iraquianos aprovaram uma nova constituição, que reformulou o Governo Regional do Curdistão (KRG).

O termo peshmerga, que significa “aquele que enfrenta a morte”, é usado para se referirem aos combatentes do exército curdo. Estes combatentes começaram a atuar em 1920, durante o movimento de libertação curda. Após a criação do KRG, os peshmergas foram reconhecidos oficialmente como as forças armadas do Governo Regional do Curdistão.

O KRG tornou-se uma entidade federal¹¹ reconhecida pelo Iraque e pelas Nações Unidas, a partir de 2005, sendo Erbil sua capital. Mesmo tendo um Governo Regional - com seu próprio presidente Massoud Barzani, vice-presidente e ministros -, este ainda é atrelado ao governo Iraquiano, tendo Bagdá o controle total do país. A região propõe a independência que será votada, em breve¹², a partir de um referendo.

No Irã - um país xiita - os curdos, cuja a maioria é de ramificação sunita, foram privados de seus direitos políticos e civis. Não lhes é permitida a construção de mesquitas sunitas no país e muitos ativistas são presos e executados. O povo curdo desta região sofre um

¹¹ O Iraque é dividido em quatro regiões federais que têm o controle sobre os assuntos locais, mas não possuem autonomia para decidir questões internacionais e dependem financeiramente do governo central.

¹² O referendo está marcado para o dia 25 de setembro de 2017, mesmo sem a aprovação do Parlamento iraquiano.

processo de assimilação, não sendo reconhecidos enquanto curdos, mas sim como um outro tipo de persa e são impedidos de se manifestar política e culturalmente.

Diante de um quadro instável e diversificado, a arte surge como uma forma de resistência. Esta tese reconhece os filmes *made in Kurdistan*¹³, isto é, filmes manufaturados no Curdistão, os quais lidam com experiências desse povo, como parte de um cinema curdo. Na maioria das vezes, esses filmes não são reconhecidos como tais no circuito comercial de distribuição e exibição. Os festivais de cinema curdo classificam os filmes de acordo com a região do Curdistão onde foram produzidos, já os festivais internacionais classificam os filmes de acordo com o país de origem: Turquia, Irã, Iraque e Síria. O cinema curdo é uma maneira de mostrar ao mundo como vivem e como sobrevivem, seja no próprio Curdistão ou como refugiados na diáspora.

Os filmes de Bahman Ghobadi são analisados sob três aspectos: o primeiro diz respeito à resistência, sobre o que é fazer cinema no Curdistão, como eles se encaixam em uma cinematografia curda; o segundo aborda o seu modo de fazer, que utiliza métodos do cinema etnoficcional; e, por último, analisa-se o papel da criança neste cinema. A tese foi dividida, seguindo este critério, em três capítulos.

Para entender o cinema de Bahman Ghobadi em toda sua especificidade, em ser um cinema de resistência, o engajamento de crianças e sua metodologia, traço um panorama do cinema curdo, contextualizando com os principais fatos sociais do período correspondente. Procuro dar um destaque especial ao cinema de Bahman Ghobadi e aos contextos nos quais seus filmes surgiram, mas neste panorama outros diretores desta cinematografia acabam sendo também evidenciados, como Yilmaz Güney que, além de ser o primeiro cineasta curdo, acaba por influenciar o cinema de outros realizadores com sua estética realista.

O foco do segundo capítulo são os modos de produção de Bahman Ghobadi, que sofre forte influência rouchiana ao utilizar um método que o aproxima da etnoficção de Jean Rouch. Elenco as principais características da etnoficção como método de realização, que são: a pesquisa de campo, o cinema improvisacional e a criação colaborativa. Os principais materiais utilizados para a escrita deste capítulo são os *making ofs* e entrevistas concedidas pelo diretor.

¹³ No filme *A Flag Without a Country*, o avião construído pelo piloto e sua equipe de alunos possui a inscrição “made in Kurdistan” na fuselagem.

Nos filmes de Bahman Ghobadi as crianças são também autoras, seja através de suas histórias de vida que oferecem experiências empíricas para os filmes, seja através de improvisações durante suas atuações, já que os filmes não são realizados de maneira convencional, isto é, a partir de um roteiro pronto com diálogos escritos.

Para a realização deste capítulo estava prevista uma pesquisa de campo na qual acompanharia a filmagem da nova película do diretor, e assim entender melhor seu método de direção, mas no chegar ao Iraque, em dezembro de 2014, onde Ghobadi estava filmando, fui impedida pelas autoridades iraquianas de entrar no país, por causa dos ataques do *Daesh*¹⁴. Assim, a escrita baseou-se na análise dos filmes, nas entrevistas com o diretor e nos *making of* de seus filmes.

Procuo analisar cada filme em seu aspecto principal. Assim, *Life on the Border* é abordado em relação ao processo colaborativo e à autorrepresentação, no qual traço um paralelo com algumas produções brasileiras, como os filmes do projeto “Vídeo nas Aldeias” e o trabalho desenvolvido com as crianças da ocupação do Hotel Cambridge, que recebem oficinas de cinema e realizam seus próprios curtas-metragens.

Já *Life in fog* e *A Time For Drunken Horses* são analisados sob o ponto de vista dramático, de como esses heróis são construídos ao longo da narrativa com seus objetivos e conflitos, a partir da análise dos personagens. Utilizo a ‘jornada do herói’ de Campbell (1990, 2007), e as funções dos personagens de Souriau (1993) como base analítica. O objetivo é entender a construção das crianças enquanto personagens dramáticos.

A Flag Without a Country é pensado em relação à quebra de fronteiras entre documentário e ficção. Faço uma análise do filme a partir da abordagem semio-pragmática, proposta por Roger Odin (2000, 2012) a qual propõe uma leitura dos filmes a partir de seus modos documentalizante e ficcionalizante. Trabalho ainda com a noção de dispositivo como estratégia narrativa (MIGLIORIN, 2005).

Analiso o filme *Turtles Can Fly*, de Bahman Ghobadi, sob o ponto de vista da imaginação, do real maravilhoso, que está na base de sua construção narrativa, assim como o brincar na concepção de Walter Benjamin (1987, 2002, 2012).

¹⁴ *Daesh* (ad-Dawlat al-Islāmiyah fi al-‘Irāq wa sh-Shām), Estado Islâmico do Iraque e do Levante ou *ISIS* (Islamic State of Iraq and Syria) é um grupo armado de orientação wahhabita, nascido durante a guerra civil do Iraque e da Síria. Considerado pela maioria dos países como um grupo terrorista. Seu objetivo é criar califados islâmicos da idade Média, período do auge da expansão do islã. O grupo se autoproclama califado, mas não teve reconhecimento de nenhum país islâmico. Nesta tese utilizo a sigla *Daesh* ao invés de Estado Islâmico, pois não formam um Estado, ao mesmo tempo que não representam outros muçulmanos.

No último capítulo, analiso o papel da criança no cinema de Bahman Ghobadi. Nos filmes *Life in Fog*, *A Time for Drunken Horses*, *Turtles Can Fly*, *Life on the Border* e *A Flag Without a Country*, o diretor aborda a criança no contexto da guerra, violência, pobreza e orfandade. O neorealismo italiano foi uma das primeiras cinematografias a retratar a criança neste contexto. Muitos outros filmes posteriores também abordaram crianças em contextos de guerra e conflitos, mas Ghobadi se diferencia, principalmente, por dar agência a essa criança e pela participação delas na criação de seus filmes.

O diretor se destaca também por abordar a criança de uma maneira que o difere também da cinematografia iraniana. Enquanto na maioria dos filmes iranianos a criança aparece enquanto metáfora e alegoria¹⁵, no cinema de Bahman Ghobadi ela aparece enquanto ator social. As crianças não são somente protagonistas, mas seu processo de socialização se realiza entre outras crianças.

Ghobadi as apresenta através de uma perspectiva na qual ele procura olhar com os olhos de uma criança. O que essa criança vê, como enxerga o mundo ao seu redor e como ela está contextualizada neste mundo. A câmera de Ghobadi ora se abre para contextualizar essa criança, ora se fecha e procura captar seu olhar.

1.1 Uma jornada ao Curdistão

A pergunta que mais tenho ouvido durante esses anos é: por que o cinema curdo? Tudo começou em uma sala escura, numa noite de verão, em novembro de 2000. No cinema do Espaço Unibanco, em São Paulo, crianças órfãs curdas, que arriscavam suas vidas ao atravessarem as fronteiras de sua terra natal, eram projetadas na tela. Tratava-se do filme: *A Time for Drunken Horses*, de Bahman Ghobadi, em exibição na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

Logo no começo do filme crianças cantam em um caminhão, que atravessa uma estrada gélida. São crianças, meninos e meninas, empilhados na caçamba do veículo, separados da tempestade de neve apenas por uma lona. Crianças que acabam de sair do bazar onde trabalham,

¹⁵ Diante de muitas normas que surgiram para enquadrar o cinema aos preceitos islâmicos, havia se tornado difícil a representação de personagens, principalmente os femininos. Uma maneira dos diretores burlarem a censura, foi usar crianças como protagonistas. No cinema iraniano pós-revolucionário, a sociedade passou a ser vista, principalmente, através do olhar dessas crianças. Um dos recursos usados nessa representação é a alegoria.

cansadas, mas que, apesar da adiversidade na qual se encontram, cantam. Já aquela primeira cena me conquistou.

Aquele filme afetou-me de tal forma, que, quando a projeção terminou, eu disse ao diretor, que estava presente na exibição: “Sr. Ghobadi, eu gostaria de ir para o Irã. Quero conhecer essas crianças”. Quatro anos depois, enfim, fui para o Irã, onde acompanhei a montagem¹⁶ do *making of* de *Turtles Can Fly*. E foi assim que começaram minhas pesquisas sobre o cinema realizado na região.

São quatorze anos que separam esta decisão da minha efetiva ida ao Curdistão. Em novembro de 2014, recebi uma resposta de Golriz Ehtiati, produtora de Ghobadi, aceitando meu pedido para acompanhar a filmagem do diretor no Curdistão iraquiano, destacando que não se responsabilizaria por minha segurança: “Of course it is ok, but here it is dangerous the situation...”¹⁷ Eu estava ciente do que acontecia naquela região, o *Daesh* que estava a atacar os sírios, recomeçara uma ofensiva contra a região curda do Iraque também.

Depois de uns dias, peguei um avião rumo a Istambul e, posteriormente, Erbil. Já na aeronave, abro o jornal e leio que o *Daesh* havia lançado bombas em Mossul, cidade próxima onde Ghobadi filmava.

Ao chegar no aeroporto de Istambul, depois de quase 14 horas de viagem, estava cansada. Ainda tive que esperar horas em frente à esteira pela minha bagagem. Todos os passageiros do meu voo retiraram suas malas e seguiram rumo aos seus destinos, mas a minha não chegava. Estava cansada de ficar em pé. O único banco que havia ao redor estava ocupado por alguns homens. Depois de mais de uma hora em pé, resolvi pedir licença e sentar-me. Foi quando um desses rapazes olhou para mim e pediu meu passaporte. Perguntei quem ele era e a resposta veio súbita: polícia. Dei meu passaporte e tive que explicar o que estava fazendo ali e porque ia à Erbil. Por sorte, possuía uma carta da universidade atestando a viagem. Minha bagagem enfim apareceu e fui escoltada até a saída do aeroporto. Naquele momento percebi o quanto seria difícil esta viagem. Segui de táxi até o hotel e me senti aliviada ao chegar.

Como abordo no capítulo 1, os curdos são ainda um assunto tabu na Turquia, o cerco que o governo fez ao redor dos cineastas e das pessoas que estudam os curdos estreitou. Esta pesquisa seria impossível de ser realizada a partir de 2016, pois, após a tentativa de golpe de

¹⁶ O pedido de visto foi realizado antes das filmagens, mas depois de tanta recusa, somente depois da interferência do então Embaixador do Brasil no Irã, Sr. Cesário Melantonio, que a autorização saiu, mas as filmagens haviam acabado, então passei os quatro meses acompanhando Ghobadi na montagem do *making of*.

¹⁷ “Claro que tudo bem, mas aqui é perigosa a situação...”

Estado que a Turquia sofreu em junho deste ano, muitos pesquisadores e cineastas foram presos. No início de 2016, circulou na rede um abaixo assinado intitulado "We will not be a party to this crime", clamando por paz e por negociações entre o movimento curdo e o governo turco, pedindo o fim das operações militares no Curdistão turco (que resultou na morte de centenas de pessoas e na destruição das cidades de Sur, Cizre e Nusaybin) e o término do toque de recolher na região. A petição foi assinada por mais de mil pessoas, entre elas acadêmicos, artistas, jornalistas e cineastas. Esses acadêmicos foram acusados de "propaganda terrorista" e "elogio ao terrorismo", vários foram detidos enquanto dezenas foram removidos de suas posições, na Turquia. Atualmente, 433 cineastas estão sendo investigados, entre eles muitos de meus interlocutores.

Se eu fosse hoje para a Turquia, poderia também ser presa, somente por abordar o cinema curdo, uma vez que reconheço a existência desse povo, poderia ser acusada de propaganda separatista. Por sorte fui em 2014, quando a relação entre os curdos e o governo turco estava amena.

Em Istambul, conheci alguns rapazes curdos, que haviam sido expulsos de suas casas, ou pelo próprio governo turco ou pela guerra síria e tentavam a vida na cidade. Avan nasceu em Mardin e foi expulso de sua aldeia, quando ainda era criança, na década de 1990, após o governo turco incendiar suas casas¹⁸. Tem tristes memórias de sua infância e nunca mais teve coragem de retornar à região. Não gostaria de rememorar os momentos difíceis que passara com sua família. Apesar de não abandonar suas origens curdas, tenta se integrar na sociedade turca.

Zîrek é médico, nascido no Curdistão sírio, na cidade de Kobane. Ele teve que deixá-la quando o *Daesh* invadiu seu vilarejo, sequestrando meninas e matando seus amigos e familiares. Zîrek conta que uma vez, quando saía da universidade com seu amigo, foi parado pelo *Daesh*. Um deles perguntou ao seu amigo qual era o nome do rapaz, ao ouvir um nome curdo como resposta, os terroristas não lhe pouparam a vida. Zîrek teve sorte, pois conseguiu fugir.

Ele se sente culpado por estar morando em um apartamento, com água encanada, com comida no prato, enquanto sua família vive entre os escombros de Kobane e precisa andar quilômetros em busca de água no poço. Ele também não abandona suas origens curdas, mas

¹⁸ Esses incêndios eram comuns na região, que fazia com que os curdos se mudassem para o norte do país e assim abandonassem seus costumes, após se integrarem na sociedade turca "moderna". Este fato voltou a acontecer no ano de 2016.

sabia que se continuasse em seu vilarejo poderia ser morto. Seu maior sonho é um dia chegar em casa, na Síria, e ver sua mãe cozinhando e sentar com toda sua família para comer.

Um pouco antes de partir para o Iraque, escrevi um e-mail para Ghobadi e recebi como resposta: “I am so happy to see you, but just the security here is so bad as you might heard there was an explosion Wednesday. Warm regards, Golriz”¹⁹. Mesmo assim, parti para o Iraque. Era noite... Levei aproximadamente duas horas para chegar em Erbil. Do alto do avião, via-se inúmeras destilarias de petróleo, que fazia suas labaredas serem avistadas à longa distância. Algumas regiões do país eram iluminadas e outras sob um breu profundo.

O avião pousou e no momento que as rodas tocaram o solo, meu coração disparou. Era uma mistura de medo, ansiedade e felicidade. Desci da aeronave e olhei para o chão. Pela primeira vez tocava meus pés em solo curdo, uma terra tão disputada, tão abastada em petróleo, água e cereais, tão rica culturalmente. Um lugar de luta, resistência e disputas. Não sabia se meus passos neste solo passariam daquele percurso até o terminal.

Na fila da alfandega, senti meu coração gelar. Chegou minha vez, expliquei para o policial o que estava fazendo ali, mostrei-lhe a carta da minha universidade, dei-lhe o telefone de Ghobadi, ele foi em busca de seu supervisor, levou meus documentos, mas voltou com a resposta: “Você não poderá entrar no Iraque!”. Vi meu sonho ir por água a baixo. Nenhum argumento poderia mudar esta decisão. Era minha vida que estava em risco e ninguém queria se responsabilizar por isso. As fronteiras estavam fechadas naqueles dias.

Voltei no mesmo avião, deportada. Retornei ao hotel de Istambul e parecia que o recepcionista esperava pelo meu retorno. Meu quarto ainda estava intacto e pude me hospedar nele novamente. Foi uma noite difícil, de derrota.

Não desisti de ir ao Curdistão. Afetada pelas palavras de Zîrek: “Se você quer conhecer sobre um povo, ouça sua música”, resolvi ir para o Curdistão turco, para a cidade de Diyarbakir, capital do Curdistão do Norte, chamada pelos curdos de Amed, é famosa pelos seus *dengbêj*²⁰, os cantores curdos. Parti então de Istambul para Diyarbakir, para conhecer o canto dos denominados “rouxinóis das montanhas”.

Geralmente, os estrangeiros que viajam para a região, são acompanhados por um guia que, além de conhecer bem o local, fala a língua. Não era este meu caso, o caso de uma antropóloga que vai à campo, fazer uma etnografia. Raramente usamos tradutores, Marcel

¹⁹ “Estou tão feliz em ver você, mas é que a segurança aqui está tão ruim como você talvez ouviu houve uma explosão na quarta-feira. Cumprimentos calorosos, Golriz”

²⁰ Ver subcapítulo sobre a música como resistência no cinema curdo.

Mauss já alertava sobre a importância de se conhecer a língua do campo. No caso do curdo era difícil ter estudado *a priori*, uma vez que a língua é interdita; não é estudada nas escolas, mas sim passada de geração em geração.

Ao chegar no aeroporto, sem falar a língua, peguei um táxi e mostrei-lhe um pedaço de papel, onde estava escrito: “Melik Ahmet Caddesi Ziya Gökalp Mahallesi, Kılıççı Sokak, near of Behram Pasha Mosque”. O taxista não sabia ao certo onde era e no trajeto parou diversas vezes para perguntar, até que me deixou em uma grande avenida, sem dizer nada.

Senti-me dentro de um filme de Ghobadi ou Kiarostami, daqueles que não me canso de assistir. Eram diversas crianças pela cidade, algumas tomavam iogurte, outras jogavam bola, outras carregavam carroças e outras trabalhavam nos comércios. Não sei se consegui esconder a emoção de ter conseguido chegar ao Curdistão.

Sentei-me em um café e pedi água. Ninguém entendeu o que eu falava, mas apontei e os rapazes me deram a garrafa. Acho que perguntaram de onde eu era. Eu apontei uma das imagens que decorava o estabelecimento, era a fotografia de Neymar, e disse: Brasil! Eles pareceram felizes em saber e começaram a falar o nome de alguns jogadores: Ronaldo, Ronaldinho, Pelé...

Depois de matar minha sede, mostrei o pedaço de papel com o endereço e me apontaram uma direção. Segui pela avenida, mas sem ver nenhuma mesquita. Ela ainda era minha referência.

Não falar a língua do campo permite outro tipo de experiência com as pessoas locais. Uma troca que se dá pelo olhar, pela expressão corporal e pela mímica.

Tirei a câmera da mochila e resolvi vivenciar a cidade também através do enquadramento da câmera. Talvez me fizesse sentir menos tímida, talvez me desse uma segurança naquele mundo que, por mais que tivesse conhecido através dos livros e dos filmes, era ainda estranho para mim.

Meu primeiro contato com o Curdistão foi através da imagem e era também através da imagem que essa experiência em campo se concretizava até então. Fosse a imagem que o corpo transmite, a imagem que via através da câmera, a imagem que a minha figura passava (uma loira, de olhos claros, com vestes estranhas, que segura uma câmera e perambula sozinha pela cidade) e os retratos que estampam as ruas e os estabelecimentos.

Algumas personalidades estampadas nesses retratos que tomavam a cidade eram amplamente conhecidas, a principal delas, Che Guevara. Yilmaz Güney, o precursor do cinema curdo, também tinha sua imagem amplamente reproduzida.

Parei em uma esquina tentando deduzir onde estava. Tirei algumas fotos de uma motocicleta que possuía, além do condutor, três colchões, uma mesa de jantar com seis cadeiras, uma caixa de televisão e algumas malas. A moto era pequena e insignificante diante do que possuía em cima de si. Continuei parada vendo a motocicleta passar devagar na minha frente, quando um jovem, que aparentava ter uns dezoito anos se aproximou e me ofereceu um pão. Comia o pão quando ele se aproximou trazendo, desta vez, uma xícara de chá. Um gesto do mais puro sinal de hospitalidade.

Tentei conversar com o rapaz e o outro que trabalhava junto dele num carrinho que vendia pães. Comecei a falar em inglês, para agradecer-lhes, mas eles não compreendiam, passei a falar então em português. Certa de que não entenderiam, mas para mim, soa mais sincero quando podemos nos expressar em nosso próprio idioma.

Mostrei-lhes o papel com o endereço e eles não sabiam onde era. Tentaram traduzir no celular, mas o tradutor não conseguiu nos ajudar. Rimos. Agradei novamente e parti em busca dos cantores.

No meio do caminho, com a câmera em mãos, passo por diversos tipos de comércios, todos exibem seus produtos do lado de fora, vejo desde carnes, brinquedos, roupas, farinhas; são diversificados os artigos comercializados e a maioria fica nas calçadas.

Em cada estabelecimento que passava era convidada a tomar chá. Procurei aceitar o máximo de convites que recebia, mas tomava o chá com uma certa pressa, pois o *dengbêj* já havia começado e não queria perder, apesar de apreciar o contato com o povo nas ruas.

Continuei minha busca. Perguntando, sem usar palavras, aprendi uma nova forma de me comunicar, que usa também o sorriso, tão típico dos brasileiros. Até que cheguei no *Dengbêj House*.

Esta experiência resultou no documentário *Song of the Birds*, que foi realizado em primeira pessoa.

Ter visto o retrato de Yilmaz Güney estampando dezenas de lugares no Curdistão me fez pensar o que seria um cinema curdo. Como um povo que não possui um Estado pode ter um cinema nacional? Ainda em Istambul, ouvi de meus interlocutores: “o cinema curdo não é só Ghobadi” ou “Você precisa conhecer mais do cinema curdo”. E ao chegar ao Curdistão percebi a importância de Yilmaz Güney.

Foi então que mudei os rumos da pesquisa, para poder contextualizar o cinema de Bahman Ghobadi dentro desta cinematografia. Como é raro o material sobre o assunto, realizei uma densa pesquisa desses filmes.

Para criar a antologia do cinema curdo utilizei como fontes primárias a tese *Cinema Regarding Nations*, escrita por Tim Kennedy em 2007/2008 e o artigo *An Introduction to Kurdish Cinema* (s/d), escrito por Mustafa Gündoğdu. A partir deste material, procurei a filmografia dos diretores citados e assisti aos filmes que pude encontrar (uma média de cem longas-metragens). Outra fonte essencial foram os sites e programas dos festivais de cinema curdo espalhados pelo mundo.

Para montar a filmografia dos diretores foram utilizados como fonte os bancos de dados: *Internet Movie Database (IMDB)*, o arquivo online do *Sinemaya Kurdi*, a *Wikipediya kurda*, assim como os sites dos festivais de cinema e das produtoras responsáveis pelos respectivos filmes.

A pesquisa de campo se estendeu também ao *9th London Kurdish Film Festival*, que ocorreu de 13 a 20 de novembro de 2015, em Londres. No festival pude ter acesso a mais de 30 filmes curdos, que fizeram parte da programação, assistir às palestras, conhecer os diretores e entrevistar alguns deles, incluindo os organizadores do festival.

Ao ter acesso aos filmes recentes, que ainda não foram lançados no circuito comercial, pude perceber a tendência atual do cinema curdo, que se volta, principalmente, a retratar os conflitos na região, seja por meio do documentário ou da ficção.

Dos filmes assistidos, foram 14 documentários, 9 *feature films*, 8 curtas-metragens de ficção e 1 animação. Os filmes foram realizados tanto por cineastas curdos iranianos, iraquianos e turcos, sendo que a maioria deles encontra-se hoje na diáspora.

Em suas palestras, os diretores falaram sobre os modos de produção, a censura, abordaram questões políticas e responderam perguntas do público. As palestras filmadas foram de: Huseyin Karabey (diretor de *Come to my voice*); Erol Mintas (diretor de *Song of My mother*); Sahin Omarr Kalifa (*Bad Hunter*); Yuksel Yavuz (*Hope*); Hisham Zaman (*Letter to the King*); Nazmi Kirik (ator em *Letter to the King*, *Blue Van*, *Memories on Stone*); Ömer Leventoglu (*Blue Van*, *Before Dawn*); Kenan Korkmaz (*Gone*); Ismail Zagros (ator em *Mardan*, de Batin Ghobadi); Fariborz Kamkari (*Pitza a Datteri*) e Savas Boyraz (*Meanwhile*, *Invisible Landscapes*). Realizei também entrevista com Mehmet Aksoy (organizador do festival).

Esta experiência em campo foi importante para compor a tese, principalmente no capítulo no qual abordo a trajetória do cinema curdo, em relação aos seus contextos sociais. O cinema contemporâneo não pode ser ignorado dentro deste panorama, pois reflete as angústias que o povo curdo sofre na atualidade.

Em 2016, realizei as seguintes entrevistas: com a cineasta Mizgin Mijde Arslan, que fez o documentário *I Flew, You Stayed* sobre seu pai, um guerrilheiro curdo, e que foi presa por

ter realizado o filme. Arslan vive hoje em Londres. Na Itália, entrevistei a cantora curdo-turca Hevi Dillara, que também é cineasta e organizadora do festival de cinema curdo de Roma; entrevistei o cineasta Fariborz Kamkari e o professor Adriano Rossi, linguista, filólogo e iranista italiano, da Università degli Studi di Roma. Em Frankfurt, entrevistei Bahman Ghobadi²¹ e Shaho Nemati, seu assistente, além das crianças Basmeh Soleiman e Sami Hossein, que dirigiram dois dos curtas de *Life on the Border*.

Transformei as entrevistas realizadas com os diretores curdos no documentário *Kurdish Cinema – A Resistance History*²² (2017), no qual traço um panorama deste cinema.

Realizei a pesquisa bibliográfica no Instituto Kurde de Paris, que possibilitou o acesso a diversas obras sobre a sociedade curda, que ajudaram a montar este panorama. No instituto, fui auxiliada por Gérard Gautier, que, além de permitir o acesso ao acervo da biblioteca, mostrou-me alguns materiais de/sobre Yilmaz Güney (primeiro cineasta curdo e co-fundador do Instituto), como rolos de filmes, recortes de jornais, fotografias e quadros.

No mesmo ano realizei um estágio supervisionado na Universidade Nova de Lisboa, sob supervisão da Prof. Dra. Catarina Alves Costa. Durante o estágio a pesquisa se concentrou em aprofundar os estudos da etnoficção a partir dos filmes etnográficos portugueses, principalmente o cinema realizado por Pedro Costa, que possui uma práxis semelhante a de Ghobadi. Recorro, no capítulo 2, a algumas conclusões que esta pesquisa revelou. Esta pesquisa se baseou também em pesquisa de campo, entrevistas, pesquisa bibliográfica, análise fílmica e extra fílmica.

²¹ A entrevista foi transformada no documentário *Children Without a Country – The work of Bahman Ghobadi*, 2017. O diretor proibiu a exibição pública desta entrevista, portanto ela foi entregue somente aos membros da banca.

²² O documentário faz parte desta tese e está disponível no endereço do LISA (Laboratório de Imagem e Som em Antropologia) da USP: <https://vimeo.com/lisausp>

2. Capítulo 1 – Cinema curdo: Uma história de resistência

Fazer um filme para um curdo tem esse significado: Você está escrevendo um pedaço da sua história, que é escrita com o seu sangue, com a sua dor...

Fariborz Kamkari

Ao se declarar como cineasta curdo, os filmes de Ghobadi se encaixam em uma cinematografia própria, que não é iraniana, iraquiana, turca ou síria, é curda. Assim, através de um panorama do cinema curdo, que dialoga com a sociedade, este capítulo procura investigar os contextos nos quais as crianças de Ghobadi estão inseridas.

O que podemos chamar de cinema curdo? Como os filmes são realizados em diversos países – Irã, Iraque, Turquia, Síria e na diáspora – é difícil classificar qual é curdo e qual não é, pois nem todos os filmes produzidos dentro desses países são curdos.

Os filmes curdos são produzidos no Irã, no Iraque, na Turquia, na Síria e na Europa e contam, na maioria das vezes, com financiamento europeu.

A língua, por exemplo, não é um fator determinante para qualificar este cinema, pois a maioria das películas não foi realizada no idioma curdo, por causa da interdição e da marginalização da língua nos países “hospedeiros”.

A origem do diretor não pode ser considerada como um coeficiente de classificação, pelo fato de alguns diretores que não possuem origem curda realizarem filmes na região sobre o povo curdo, como o caso de Abbas Kiarostami, que realizou, em 1999, *The Wind Will Carry us* (*Bad ma ra khahad bord*), nas montanhas curdas do Irã e de Samira Makhmalbaf, que fez *Blackboards* (*Takhte Siah*, 1999²³) também na região. São filmes que podem ser classificados como curdos, mas não são feitos por realizadores curdos.

Esses filmes raramente são financiados pelo Estado (Turquia, Síria, Irã), pelo contrário, são filmes, muitas vezes, vetados de serem exibidos dentro desses países. Com exceção do atual governo Regional do Curdistão no Iraque, que após a queda de Saddam Hussein, em 2003, começou a investir no cinema²⁴.

²³ Apesar de constar como ano de produção o ano 2000 no IMDB, o filme foi finalizado em 1999, como consta no site da Makhmalbaf Film House.

²⁴ Bahman Ghobadi conta, em entrevista concedida a mim em 2016, que foi convidado pelo governo do Curdistão iraquiano para realizar um filme turístico sobre a região. O diretor aceitou realizá-lo desde que pudesse fazer um outro filme que não fosse com essa intenção. Foi então que surgiu *A Flag Without a Country* (2015) e o projeto *Life on the Border* (2015).

Shaho Nemati - assistente de Bahman Ghobadi em *A Flag Without a Country* (2015) e um dos diretores consultores de *Life on the Border* (2015) – não acredita haver uma cinematografia curda, pois para ele não há filmes suficientes realizados nessa língua (2016)²⁵.

O mesmo pessimismo se vê em Bahman Ghobadi (2016)²⁶, que acredita não haver um cinema curdo, pois não há investimento dos países nesses filmes.

Então, se são filmes desterritorializados, nos quais os diretores possuem origens diferentes, onde a língua não é fator determinante e não são financiados dentro da região, como pode haver um cinema curdo?

Para o pesquisador Dönmez-Colin: “Na primeira década do novo milênio, é prematuro falar de um cinema curdo. Até mesmo o termo 'cinema' está aberto à discussão. O que constitui cinema? A linguagem, o assunto, a abordagem, a origem étnica do diretor / produtor ou todos esses fatores?” (DÖNMEZ-COLIN, 2008, Locais do Kindle 1623-1628). Ele dá como exemplo *Hejar* e *Journey to the Sun* que são filmes turcos, realizados sobre os curdos, mas que são exibidos em festivais de cinema curdos como sendo filmes curdos.

Kazım Öz, em entrevista realizada em 2001, não acreditava haver um cinema curdo enquanto um cinema nacional. Para ele:

Falar de um cinema curdo seria um exagero. Para o cinema de uma nação existir, tem que haver um mercado também. E um filme teria que ser formado em um ambiente em que a identidade nacional seria proeminente em todas as fases da produção. Além disso, não é mais possível falar de um cinema nacional tão puro como o mundo é hoje. Haverá filmes em que a identidade curda e temas curdos predominam, mas falar de um cinema curdo em um sentido absoluto não é possível. Eu posso fazer isso como uma previsão, olhando para a tendência geral do mundo. Assim como as sociedades estão cada vez mais interagindo umas com as outras, também não é mais possível falar de suas estruturas estáticas da maneira que se poderia falar no passado. Naturalmente, qualquer número de filmes pode ser feito estritamente sobre os curdos. Talvez no futuro estes poderiam ser coletados sob a rubrica de cinema curdo. Mas mesmo isso não é possível hoje, uma vez que existem apenas algumas dessas obras (ÖZ, 2001)

No entanto, em entrevista posterior para Dönmez-Colin (2008), Kazım Öz se mostra menos cético do que antes. Segundo ele “Em vez de um cinema curdo poderia se falar de um cinema que refletisse a vida dos curdos. Nesse sentido qualquer filme sobre curdos poderia ser considerado como cinema curdo” (DÖNMEZ-COLIN, 2008, Locais do Kindle 1629-1630).

Mehmet Aksoy (2015)²⁷, organizador do London Kurdish Film Festival, reconhece que “se alguém se sente curdo e coloca um espírito curdo no filme, eu posso chamar de cinema

²⁵ Em entrevista realizada em setembro de 2016, em Frankfurt.

²⁶ Em entrevista realizada por mim em agosto de 2016, em Frankfurt.

²⁷ Em entrevista realizada por mim em novembro de 2015, em Londres.

curdo”. Aksoy quando questionado sobre os parâmetros de seleção dos filmes, sobre quais deles se encaixam em uma definição do cinema curdo, afirma que são filmes que representam experiências curdas.

Hevi Dilara (2016)²⁸, cantora, cineasta e organizadora do Festival de Cinema Curdo de Roma também caracteriza o cinema curdo como sendo aquele que conta as experiências de vida²⁹ e os costumes do povo curdo.

Sua luta pela sobrevivência entre guerras e /ou fronteiras impostas é o maior exemplo dessa experiência. Alguns parâmetros são utilizados por mim para categorizar a cinematografia curda: são filmes que abordam a identidade curda, sua cultura, sua vida em sociedade. Alguns temas são recorrentes nesses filmes, como a fronteira, a memória do Anfal, o exílio, a escola, a infância, a vida como imigrante ou refugiado, a música, a guerrilha curda e a luta contra o *Daesh*.

Embora as opiniões sobre a existência de uma cinematografia curda sejam divergentes e alguns filmes não demonstram explicitamente se referirem ao Curdistão - por causa da interdição dos países nos quais foram produzidos -, há alguns elementos que são recorrentes nesses filmes, que são: a corporeidade (que inclui o uso das vestimentas e do lenço curdo), a sonoridade, a presença das montanhas (grande símbolo curdo) e a abordagem de temas em comum.

Como essa população é dividida por fronteiras impostas, que chega a dividir até mesmo famílias, o tema mais abordado nesta cinematografia é a fronteira e a experiência que dela tem o povo curdo nos momentos de violência e subseqüentes.

É o caso da campanha Al-Anfal, um dos maiores massacres que o povo curdo viveu, que ocorreu na década de 1980, no norte do Iraque. É reconhecida como um genocídio do povo curdo, perpetrado por Saddam Hussein, onde foram utilizados tanques, bombas, fuzis, destruição de vilarejos e armamento químico, que matou mais de 180 mil pessoas. Como uma espécie de homenagem às vítimas e alerta sobre esta tragédia, foram realizados filmes como: *Saddam's Mass Graves* (Jano Rosebiani, 2004), *Al-Anfal, in the name of Allah, Ba'ath and Saddam*, (Mano Khalil, 2005), *The Flowers of Kirkuk* (Fariborz Kamkari, 2010), *Memories on Stone* (Shawkat Amin Korki, 2014), *Steel Nameplate* (Zanyar Azizi, 2014), *Seven Stone* (Fateme Dastmard, 2014), *1001 Apples* (Taha Karimi, 2013), entre outros.

²⁸ Em entrevista realizada por mim em abril de 2016, em Roma.

²⁹ Hevi Dilara usa a palavra *vissuto*, em italiano, que quer dizer também ‘bagagem de vida’, ‘experiência vivida’, ‘vida cotidiana’.

A guerrilha curda é um tema recorrente nesses filmes. *I flew, you stayed* (Müjde Arslan, 2012), é um documentário em primeira pessoa sobre a busca da cineasta pela memória de seu pai, um guerrilheiro curdo. Muitos filmes realizados atualmente focam na luta do YPG e YPJ.

Outros filmes, tanto de ficção quanto documentários, foram e estão sendo realizados sobre os grupos de resistência curdos, sobre os mártires, presos políticos ou ativistas: *Hope* (Yuksel Yavuz, 2013), *Come to my voice* (Hüseyin Karabey, 2014), *Dancing for change* (Shahrzad Arshadi, 2015) e *Meanwhile* (Savas Boyraz, 2014), são alguns exemplos.

As atrocidades cometidas pelo *Daesh* e a luta da guerrilha curda contra esse grupo, fizeram-se presentes em uma gama de filmes realizados no ano de 2015, como *Before Down* (Ömer Leventoglu e Ishan Kaçar, 2015), *Number 73* (Rekesh Shahbaz, 2015) e *N* (Yasaman Sharifmanesh, 2015), *Gulistan Land of Roses* (Zaynê Akyol, 2016). Além de configurar em diversos vídeos espalhados pela rede.

A orfandade também aparece nesses filmes. Por causa dos conflitos na região e dos campos minados, muitas crianças perderam seus pais e entes da família. Filmes como: *Children of Diyarbakır* (Miraz Bezar, 2009), *Bekas* (Karzan Kader, 2012), *A Time for Drunken Horses* (Bahman Ghobadi, 2000), *Turtles Can Fly* (Bahman Ghobadi, 2004) e *Life on the Border* (vários diretores, 2015), por exemplo, retratam a vida de crianças órfãs que, no meio das guerras e conflitos, batalham pela subsistência.

O *videomaker* Ari Murad talvez seja o exemplo mais eminente da produção deste tipo de vídeo. Tendo nascido no Curdistão do Sul, vive hoje no Reino Unido, onde formou-se em jornalismo na Bournemouth University. O jovem artista, em seu *website*³⁰ define-se como *Creative Media Diretor* e *Human Rights Activist*. Murad usa os meios de comunicação digitais para difundir seu trabalho, que consiste em documentários sobre seu povo, seja para alertar sobre os dramas e conflitos atuais vividos pelos curdos ou para esclarecer sobre eventos e pessoas do passado.

Não só de dramas vive o cinema curdo. Apesar da vida sofrida deste povo, alguns filmes trabalham de forma humorada seus conflitos. *Pitza a Datteri*, (2014), realizado por Fariborz Kamkari, na Itália, é uma comédia sobre o encontro do Ocidente com o Oriente, sobre os estereótipos e os preconceitos.

³⁰ ARI MURAD. Disponível em www.arimurad.co.uk. Último acesso em 29 ago 2017.

A estética dos filmes de ficção curdos, com exceção dos vídeos mencionados anteriormente, é parecida. Todos são filmados em locações reais, muitos utilizam atores não profissionais, pouca ou nenhuma iluminação artificial e são realizados com baixo orçamento (muitos contam com coprodução europeia).

Com uma extensa lista de filmes a retratar a questão curda, podemos falar em uma cinematografia própria, na qual o cinema é utilizado pelo povo curdo como uma forma de documentar suas experiências, sua realidade, existir e resistir. É uma forma de se imaginarem enquanto povo.

Fazer filmes no ambiente físico e psicológico do povo curdo é caminhar sobre as linhas políticas do povo curdo, desenhados por atos de resistência contra a opressão militar, contra a política de assimilação cultural de Estados que dominam o povo curdo. Cineasta curdo é agora um ser político [...]. Política, linguagem, memória e história tornam-se instrumentos de opressão e esquecimento; os quais os cineastas curdos transformam em instrumentos de "resistência" e "existência" no plano estético e cinematográfico (DÖNMEZ, 2010, p. 3).

O discurso de Ali Gül Dönmez, diretor artístico do Festival du Cinéma Kurde de Paris, resume bem o que é ser cineasta no Curdistão e qual a importância dos filmes em sua história de resistência.

2.1 Os curdos na tela do cinema – os primórdios

Possivelmente, a primeira vez que os curdos apareceram nas telas do cinema foi no filme *Under The Kurds* (*Под властью курдов*, *Pod vlasyu kurdov*, 1915), também conhecido por *The Tragedy of Turkish Armenia* ou *Under The Kurdish Yoke*, realizado pelo diretor armênio A. Minervin, na União Soviética.

O filme está perdido, pois nunca foi distribuído, mas é possível encontrar algumas informações sobre ele. É uma ficção que conta a história de uma garota armênia que é sequestrada pelos curdos e trancada em um harém, até ser resgatada por seu noivo e os dois passam a fazer parte de uma milícia armênia.

O filme apresenta os curdos como colaboradores no genocídio³¹ armênio (BAKHCHINYAN, 2015). De acordo com Tim Kennedy, “fragmentos do filme, preservados

³¹ De 1915 a 1923, durante e após a I Guerra Mundial, o governo otomano exterminou aproximadamente 1,5 milhões de armênios que viviam em seu território, em prol do nacionalismo turco. Essas mortes ocorreram por meio de assassinatos, enforcamentos, inanição, afogamentos e em campos de concentração. Mulheres e crianças

no Armenian Film Archive em Yerevan, contêm sequências que denotam explicitamente a violação e massacre de armênios por soldados turcos otomanos e curdos” (KENNEDY, 2007/2008, p. 43).

Na Armênia Soviética, os curdos tiveram a liberdade de promover sua cultura. De acordo com Bakhchinyan (2015), os curdos possuíam jornais e programa de rádio em curdo e muitos artistas e intelectuais curdos “desempenharam um papel central no desenvolvimento cultural de uma nação curda imaginária em campos como a literatura, a tradução, a música e o teatro” (p. 105). Tiveram, da mesma forma, a liberdade de criarem suas próprias organizações. “No entanto, conforme registrado pela história, as relações armênio-curdo foram marcadas por eventos críticos e obscuros. Os *beks* (governadores) curdos submeteram camponeses armênios com cruel opressão; Muitos curdos foram aliados de governantes turcos no processo de genocídio armênio, entre 1915-1923” (BAKHCHINYAN, 2015, p. 105).

Grass: A Nation's Battle for Life (1925), filmado pelos americanos Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack³², é considerado o primeiro filme a retratar os persas e pode ser um dos primeiros filmes a registrar também os curdos. Embora não haja nenhuma menção aos curdos durante o filme, na viagem empenhada pelos diretores para seguir a tribo nômade durante seu deslocamento “eles, provavelmente, encontraram e filmaram os curdos” (CANDAN, 2016, p. 2).

Os diretores retratam a migração sazonal da tribo persa Bakhtiari em sua jornada através do rio Karun até os penhascos de Zardeh Kuh, (Curdistão iraniano). “Nós temos que ir para a terra desconhecida onde o ‘Povo Esquecido’ vive”, como anuncia uma das cartelas³³ do filme.

O filme possui duas partes: na primeira os realizadores, juntamente, com a jornalista Marguerite Harrison, financiadora do projeto, saem em busca do “Povo Esquecido”, como anuncia diversas cartelas ao longo do filme. Partem de Angora (atual Ancara), percorrem os desertos de sal da Anatólia, passam algum tempo nas montanhas de Taurus, na Turquia, antes de cruzar o Norte da Arábia para chegarem à Pérsia. Em sua jornada, encontram diversas tribos pelo caminho, que lhe dão abrigo e comida. Eles se nomeiam exploradores. Um dos letreiros alerta que viajaram durante meses e encontraram muitos povos estranhos pelo caminho até se

foram violentadas e mais de 800 mil armênios foram deportados (cf. WALKER, 1990; DICHTCHEKENIAN, 2014; BAKHCHINYAN, 2015).

³² Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack foram os criadores de *King Kong*, filmado em 1933.

³³ Cartelas são os letreiros explicativos dos filmes mudos, criados para ilustrar diálogos, narração ou até mesmo, ações.

depararem com os Bakhtiari. Foram nesses encontros que eles cruzaram com os curdos, os povos da montanha.

A segunda parte começa quando um mapa aponta que chegaram à Pérsia e ao “Povo Esquecido”. A partir de então, registram a viagem dos cinquenta mil Bakhtiaris e seu rebanho em busca de terras cultiváveis.

Figura 3 - Fotograma de *Grass* (1927). Cartela que apresenta o mapa.

A terceira edição do Paris Kurdish Film Festival, em 2010, exibiu *Grass* em sua programação, atrelando o filme ao cinema curdo. Uma cópia restaurada e estendida foi exibida no Duhok International Film Festival, de 2015, dentro da Retrospectiva Curda, que o festival apresentou.

O filme foi proibido de passar no Irã, até então Pérsia, por causa das restrições do xá. A dinastia Pahlavi, governou o país por mais de quarenta anos. Primeiro, o Irã foi governado por Reza Pahlavi (de 1925 a 1941), que se auto proclamou Xá (rei) e, posteriormente, por seu filho Mohamed Reza Pahlavi, que governou de 1941 a 1979. Durante todo esse período de dinastia era proibido que pessoas comuns fossem retratadas por meio do cinema e que qualquer filme representasse o pobre, o camponês, o oprimido e as lutas sociais. Os xás não queriam que os espectadores se identificassem com a personagem na tela, ao contrário, eles queriam que os heróis dos filmes fossem pessoas idealizadas, ocidentalizadas. *Grass*, ao mostrar a vida nômade e uma região dividida por tribos, não podia ser exibido no país, pois demonstrava que o país não era unificado.

Assim, a maioria dos filmes realizados no Irã neste período eram filmes que impunham o *American Way of Life*. Os filmes realizados na Turquia nesta época também infundiam um modo de vida modernizante, de acordo com a ideologia de Atatürk, que dizia: “Se nossas fronteiras estão no Oriente, nossa mentalidade está orientada para o Ocidente” (DÖNMEZ-

COLIN, 2008, Locais do Kindle 375-376). Assim, os filmes produzidos neste período eram imitações de filmes americanos.

Zarê (1927), com direção de Hamo Beknazaryan (transcrito também como Amo Bek-Nazaryan), filmado na Armênia soviética, é considerado por alguns estudiosos como sendo o primeiro filme a retratar os curdos (KENNEDY, 2007/2008; GÜNDÖĞÜ, s/d). O longa-metragem é sobre uma trágica história de amor que se passa em uma aldeia yazidi. Zarê, uma garota curda, está enamorada de Seydo, um pastor da região, mas Temur, o chefe da aldeia, quer tomá-la como sua segunda esposa.

Embora o diretor seja armênio e o filme se passa na Armênia, ele foi financiado por membros da comunidade curda e aborda o estilo de vida e os costumes dos curdos yazidis.

Os yazidis são curdos que mantiveram sua religião, a qual mistura elementos do Cristianismo, do Islã (sufismo) e do Zoroastrismo. Referem-se a si mesmos como ‘Povo do Anjo Pavão’, uma divindade que criou o planeta e suas formas de vida. Consideram-se adeptos da religião mais antiga do mundo, pois seu calendário é de mais de 6760 anos.

Estima-se que há 800 mil yazidis no mundo (YEZIDISTRUTH.ORG). A maioria habita a região de Sinjar (Curdistão iraquiano), sendo que muitos deles vivem também na Síria, Turquia e entre a Geórgia e a Armênia. É um povo, há muito tempo, perseguido por acreditarem que Deus (Yasdan) é representado por sete anjos, sendo um deles Melek Taus, considerado pelo Islã como um anjo caído, uma representação do diabo. Por isso, costumam ser vistos por eles como ‘adoradores do diabo’. Eles acreditam que Melek Taus é um álter ego de Deus, inseparável.

Na religião yazidi não há conversão. A pessoa nasce yazidi, se nascer naquele grupo. Apesar de reverenciarem a Bíblia e o Alcorão, sua religião é oral.

De acordo com as memórias do diretor, para a realização do filme ele investigou vários aspectos da cultura curda, que era, até então, desconhecida para ele, como: crenças, papéis sociais, profissões, relação com a natureza, ritos, entre outras. (Cf. BAKHCHINYAN, 2015, p. 106). Apesar de realizar uma obra de ficção, baseada nos escritos de Abé Lazo, o filme traz alguns traços documentais.

Primeiro, o diretor realizou uma pesquisa bibliográfica na biblioteca de Yerevan, depois partiu com sua equipe para escolher locações no Curdistão e acompanhar as jornadas dos curdos nômades. De acordo com Beknazaryan, os curdos se sentiram motivados pelo projeto: “As pessoas pensam que nós somos bandidos... por favor, mostre que nós somos pobres pessoas nômades, trabalhando o dia todo” (BEKNAZARYAN, 1968, p. 152 apud BAKHCHINYAN, 2015, p. 107).

O filme utiliza atores profissionais de várias nacionalidades como: Maria Tenazi (armênia), Hrachia Nersisyan (armênio) e M. Garagash (turco), por exemplo, junto com camponeses curdos, como figurantes.

A respeito do uso de “não” atores³⁴, o diretor comenta, em suas memórias, inspirar-se em Eisenstein, que havia realizado *The Battleship Potemkin* (1925) um ano antes, ao misturar atores profissionais com moradores locais (*op cit*). Tradição que permeou todo o cinema curdo, inclusive o cinema de Bahman Ghobadi, como veremos adiante.

Meu objetivo era retratá-los tão naturalista quanto possível. Para fazer isso, tivemos de recriar as condições em que esses "artistas" poderiam realmente ser eles mesmos. É claro que eles não estavam "atuando": as mulheres que cuspiam no rosto da atriz, bem como as duas mães que se metiam em histeria diante dos soldados feridos, simplesmente viviam suas emoções reais. Isso era verdade não só para os personagens curdos. Por exemplo, mesmo Z. Guramishvili, o oficial policial czarista responsável pelos assuntos curdos, participou do filme. Quem mais, se não ele, seria capaz de apresentar com precisão toda a gama de relações entre a polícia czarista e os curdos? (BEKNAZARYAN, 1968, p. 152 apud BAKHCHINYAN, 2015, p. 107).

Na cena em que Zarê foi desonrada publicamente por não ser mais virgem, seguindo os costumes da tradição curda, uma das moradoras cuspiu no rosto da noiva, pois não sabia que era encenação, como narra Beknazaryan (*op. cit*). Como o filme descreve, de acordo com a tradição da época, as mulheres que perdiam a virgindade antes do casamento tinham o rosto manchado de preto, eram colocadas de costas no lombo de um burro e passava pelo vilarejo ouvindo ofensas dos moradores locais.

Figura 4 - Fotogramas de *Zarê* (1927) Cena da desonra de Zarê

³⁴ Refiro-me a esses atores como “não” atores, com o não entre aspas, para reforçar minha convicção de que mesmo que não sejam profissionais, nos filmes eles atuam, fabulam e são dirigidos pelo cineasta. É uma relação de ser e estar que se estabelece durante suas performances. Eles agem *como se* fossem eles mesmos ou outros personagens. Este tema foi discutido por mim durante o mestrado (PESSUTO, 2011) e será retomado no capítulo 2 desta tese.

A cena na qual os soldados curdos mutilados voltam para casa, também há o envolvimento dos moradores locais, pois durante a filmagem, muitas mães entraram em desespero por recordarem os filhos perdidos na I Guerra Mundial, como descreve o diretor (op. cit.).

O filme ia na contramão da representação exótica e estereotipada do povo oriental feita pelo cinema da época, o que chamou a atenção da crítica do momento. Outro ponto de destaque foi trabalhar com questões sociais, como a diferença de classes.

Outro filme armênio também retratou os curdos. Em *Kurds-Yezids* (*Krder-ezidner*, 1934), Amasi Martirosyan foca nas mudanças ocorridas na população nômade em uma aldeia curda na Armênia, após o estabelecimento da União Soviética.

Inicialmente, o filme apresenta a vida dos curdos yazidis, antes da URSS, enquanto pessoas pobres, iletradas, exploradas pelos mais ricos, e que, após o estabelecimento da União Soviética, confronta-se com a modernidade, a alfabetização e a emancipação. Mostra de um lado a emancipação das mulheres que abandonam suas vestes tradicionais e de outro os anciãos, presos aos costumes e tradições.

Kurds-Yezids mistura ficção e documentário, pois ao mesmo tempo que foi interpretado por atores profissionais, possui um valor documental ao retratar os costumes da época e as pessoas locais. Outra tendência dos filmes curdos, que se desenvolveria posteriormente.

Os filmes sobre os curdos, realizados na Armênia, durante e logo após o genocídio armênio, mostra como eles compadeceram com as minorias e realizaram uma representação positiva dos curdos no cinema, apesar de uma parte deles terem participado do genocídio armênio como testa de ferro do império otomano, como aponta Bakhchinyan (2015):

Essa representação positiva poderia ser explicada pela ideologia soviética do internacionalismo, uma das bases do realismo socialista. [...] Também é importante notar que a existência de assuntos curdos no cinema armênio é uma prova da abertura e tolerância do povo armênio em relação a uma nação vizinha [...] De fato, apesar de possuírem uma posição dominante em relação aos curdos - os armênios possuíam um estado nacional e os curdos, antes perseguidores e opressores dos armênios, tornaram-se minoria nacional na Armênia soviética e independente -, os cineastas armênios nunca ignoraram essa cultura nem os apresentaram de maneira negativa (BAKHCHINYAN, 2015, p. 110).

Posteriormente, outros filmes com produções, investimentos, atores ou locações armênias foram realizados, com destaque ao cinema de Hiner Saleem³⁵, que filmou dois longas-metragens na Armênia: *Passeurs de rêves* (2000) e *Vodka Lemon* (2003).

2.2 Yilmaz Güney “um curdo assimilado”

Muitas décadas de silêncio separam o lançamento de *Kurds-Yezids* e a representação dos curdos novamente no cinema. Essa ausência é resultado do processo de assimilação forçada e da opressão que os curdos sofreram, não podendo se assumir enquanto curdos.

No final da década de 1960, o ator e cineasta Yilmaz Güney começou a realizar alguns filmes sobre o povo curdo. Como o próprio diretor se define: "Sou um homem de luta e meu cinema é o cinema da luta de libertação do meu povo" (DÖNMEZ-COLIN, 2008, Locais do Kindle 1832-1833). Güney é inspiração para muitos cineastas dessa cinematografia. Inclusive é possível encontrar alguns paralelos com o cinema de Bahman Ghobadi.

Güney viria a ser reconhecido como precursor do cinema curdo. Seu reconhecimento se deve tanto pelos temas que aborda, quanto pela sua trajetória de vida. Mas ainda hoje ele não é reconhecido por grande parte do público como sendo um realizador curdo e sim turco.

Güney nasceu em 1937, na cidade de Adana, norte da Turquia, mesmo assim, a convivência com os pais curdos permitiu que ele aprendesse a língua e os costumes em casa. Foi conhecer o Curdistão quando já era adolescente e, a partir de então, passa a se assumir como curdo. Em uma entrevista concedida ao jornalista Cris Kutschera, em 1983, o diretor se define como um “curdo assimilado”³⁶.

A partir da década de 1950, tornou-se um dos atores mais populares da Turquia³⁷, atuando em mais de cem filmes. Após 1960, começa a dirigir suas próprias películas e a retratar a realidade socioeconômica de seu país. Com uma forte influência socialista, foi preso por causa de suas ideias e de seus artigos escritos enquanto líder do movimento estudantil. Güney passou 20 anos de sua vida dentro da prisão.

O retrato de Yilmaz Güney está presente nas ruas, estabelecimentos comerciais e casas do Curdistão turco. A admiração que a população local tem pelo ator é explicável pelos tipos

³⁵ Sobre Hiner Saleem e os curdos do cáscaso ver apêndice 2.

³⁶ Güney faz aqui um trocadilho, pois geralmente se diz ‘turco assimilado’, ao se referir ao curdo que passa a viver no norte da Turquia e é obrigado a abandonar seus costumes e sua língua. Ele faz o caminho inverso, quando vai do Norte da Turquia ao Curdistão.

³⁷ É importante ressaltar que Güney atingiu o sucesso de público como um ator turco.

de filmes que fazia. Güney foi o primeiro diretor na Turquia a levar os curdos para o cinema. Pela primeira vez esse povo se reconhecia nas telas, por meio de sua obra.

Figura 5 - Poster de Yılmaz Güney. Foto de Kelen Pessuto, Diyarbakır, 2014.

Na Turquia, onde a política é uma preocupação perigosa, Güney foi um cineasta político com um público de massa. Seus filmes geravam uma participação ruidosa do público, as pessoas gritavam e aplaudiam ao se identificarem com personagens e eventos. [...] Quando os ataques fascistas ameaçavam os cinemas que mostravam filmes progressivos, tornavam-se necessárias sessões secretas e seus filmes quase eram abafados pelo grito de “Liberdade!” (BENGE, 1985, p. 32)³⁸.

Com uma filmografia que conta com mais de vinte filmes como diretor e uma média de sessenta como roteirista, o destaque vem para as películas: *Seyyit Han* (1968), *Umut* (1970), *Sürü* (*The Herd*, 1979³⁹), *Yol* (*The Way*, 1982) e *Duvar* (1983), nas quais ele retrata os curdos⁴⁰.

Em 1968, ele fundou a sua própria produtora, a Güney Film, para realizar filmes de críticas sociais. Diferentemente do estilo de filmes de entretenimento nos quais atuava e realizava até então.

Gradualmente, ele começou a condicionar o público com filmes realistas que descrevem personagens reais enfrentando problemas reais. As brigas de gangsters deram lugar a questões sociais de opressão, pobreza e desigualdade e, o mais importante, a narrativa adquiriu consciência política (DÖNMEZ-COLIN, 2008, Locais do Kindle 1878-1880).

³⁸ O filme *Memories on Stone* (2014), de Shawat Amin Korki traz uma cena de uma sessão secreta de *Yol* (1982), a qual é invadida pela polícia.

³⁹ A data de realização deste filme varia de acordo com a fonte. Adoto o ano de 1979, como consta no IMDB.

⁴⁰ Para os filmes de Güney, mantenho os títulos originais, pois as traduções para o inglês variam e seus filmes são abordados sempre pelos títulos originais pelos pesquisadores e festivais de cinema.

Seyyit Han (1968), foi seu primeiro filme a apresentar os curdos. A película narra uma história de amor curda. Foi a primeira vez na cinematografia turca, que um personagem recebeu um nome curdo: Keje, que foi dado à ‘mocinha’ da história. E por este mesmo motivo o filme foi censurado, uma vez que o cinema realizado na Turquia neste período, chamado de Yeşilçam⁴¹, visava apresentar uma população homogênea.

O Yeşilçam ignorou o mosaico étnico do país em favor da política estatal oficial de identidade nacional baseada na homogeneidade, independentemente das diferenças de religião, etnia ou sexualidade. A censura contribuiu para o estabelecimento de um cinema escapista que foi afastado das realidades sociais, políticas e econômicas da Turquia (DÖNMEZ-COLIN, 2008, Locais do Kindle 179-182).

Neste período ainda não havia leis que regulamentavam o cinema, mesmo assim o conteúdo dos filmes era controlado por comissões específicas. Tanto que *Seyyit Han* e seus filmes posteriores não puderam ser realizados em língua curda e estão no idioma turco⁴². E não podiam conter a palavra Curdistão, que era banida.

Este filme marca um período de transição de seus filmes de aventura para seu cinema político. A partir de então, Güney passa a trabalhar com a estética do realismo social, utilizando o antagonismo de classe como tema e discursos socialistas no enredo. O realismo social estava em voga no cinema turco dos anos de 1960, que foi criado como uma resistência ao cinema Yeşilçam, quando intelectuais se uniram para discutir o que seria o cinema nacional turco.

Haydar é o rico da região, ele que controla o vilarejo e os demais moradores são subjugados aos seus caprichos. Enquanto Seyyit é o rapaz pobre, que não possui bens. O filme mostra claramente que se trata de uma disputa de classes. Vale ressaltar que até a década de 1980 a questão curda era resumida a uma luta de classes.

Com *Seyyit Han*, Güney traz para as telas os curdos, os camponeses, os pobres e os trabalhadores.

O final dos anos 1960, foi marcado por um período de grande inquietação na Turquia, enquanto os políticos curdos pediam reconhecimento e direitos, os mais conservadores utilizavam os meios de comunicação para hostilizá-los. O primeiro aprisionamento de Güney ocorreu em 1961, quando foi acusado por fazer propaganda comunista, podendo voltar ao cinema somente em 1963, enquanto ator.

⁴¹ A indústria cinematográfica turca recebeu o nome de Yeşilçam (que significa “verde pinho”). Yeşilçam é o nome da rua onde foi inaugurado o primeiro cinema da Turquia, em 1896, e onde viviam muitos atores e produtores da época, no distrito de Beyoğlu. Os filmes do cinema Yeşilçam seguem a tradição narrativa norte-americana e imitam o melodrama ocidental que foca na família (Cf. DÖNMEZ-COLIN, 2008).

⁴² Ver subcapítulo sobre as interdições da língua.

Yilmaz Güney realizou outro filme curdo em 1970, *Umut*⁴³. O filme aborda as diferenças econômicas e sociais na Turquia, através do personagem Cabbar (interpretado por Güney), um imigrante rural (Sul da Turquia⁴⁴), que tenta ganhar a vida na cidade grande (Adana) como charreteiro.

A película é influenciada pelo neorrealismo italiano. Realizada com grande parte do elenco de “não” atores, uso de iluminação natural, uso de locações reais e planos longos, nos remete aos filmes realizados na Itália do pós-guerra. A maior influência vem de *Ladrões de bicicletas* de Vittorio De Sica. No filme italiano, Antonio Ricci tem sua bicicleta como único meio de subsistência e ela lhe é furtada, assim como Cabbar, que tem seu cavalo atropelado e sua charrete confiscada. *Umut* é considerado o primeiro filme realista da Turquia.

Ambos são personagens marginalizados na sociedade e que por mais que tenham esperança de um futuro melhor, não possuem consciência política e não conseguem sair do círculo de pobreza no qual estão inseridos.

Umut ganhou prêmio de melhor filme no Festival de Adana, mas foi banido da Turquia por “propagar diferenças de classe em um país onde oficialmente não há classes” (DÖNMEZ-COLIN, 2008, Locais do Kindle 1964).

Güney havia realizado *Umut* durante um breve período de liberdade política no país, época na qual houve um grande crescimento econômico na Turquia, que foi responsável também pela maior desigualdade social do país. MacDowall (2004) pontua que nos anos de 1960 o racismo era ainda evidente no país e os curdos, discriminados. Um artigo da revista *Otügen*, segundo o autor, expunha: “os curdos não possuem faces de seres humanos” (p. 409). Neste ambiente, nada hostil para os curdos, o filme de Güney acabou por atrair a ira dos nacionalistas.

Até que em 1971 houve um golpe militar no país e a lei marcial foi decretada. Tim Kennedy (2008, p. 126) relata que neste período Güney foi preso por acolher estudantes procurados pelo governo e foi mantido por dois anos na prisão, acusado de propaganda comunista e de ser um separatista curdo. Em 1973, o governo civil retornou ao poder e sob anistia, Güney foi libertado um ano depois. Seu período de liberdade durou pouco, pois em seguida foi acusado de assassinato e sentenciado novamente.

⁴³ Umut é uma palavra turca que significa esperança.

⁴⁴ Güney não deixa explícito que é um personagem curdo.

As grades não impediram que Güney parasse de fazer filmes. Os anos de confinamento tornaram-se também os anos mais produtivos na carreira do cineasta, pois de dentro da prisão pôde escrever e codirigir seus filmes. Lá escreveu e codirigiu, juntamente com Zeki Ökten, *Sürü* (1979) e, posteriormente, *Yol* (1982). Os quais “ele não dirigiu no sentido literal, mas ele escreveu na prisão e instruiu seus assistentes para dirigir” (DÖNMEZ-COLIN, 2008 Locais do Kindle 2059).

No mesmo clima de denúncia das desigualdades sociais provocada pela modernização, Güney realizou *Sürü*. Enquanto que em *Umut* os personagens já vivem na cidade, *Sürü* retrata a vida dos camponeses curdos, que saem do campo para vender seu rebanho em Ancara.

Este filme se encaixa no que Dönmez-Colin chama de cinema *engagé* (engajado), realizado por alguns diretores como um cinema militante face a dura censura que havia na época (2008, Locais do Kindle 650).

Sürü reflete sobre o desmantelamento da vida tradicional nômade dos curdos, o contraste entre as zonas urbanas e rurais do país e o embate e a assimilação dos curdos na vida moderna das cidades, através da saga de uma família curda, habitantes de Veysikan (nome fictício), que atravessam o país em direção a Ancara para levar seu rebanho comprado por um comerciante da cidade. O filme é sobre o embate entre os “modernos” turcos da cidade e os “atrasados” curdos do campo. A respeito de *Sürü*, Tim Kennedy comenta: “Güney descreve a contradição que os curdos podem se tornar modernos somente se negarem sua herança curda e tornarem-se turcos assimilados” (2008, p. 126).

Em 12 de setembro de 1980, a Turquia sofreu outro golpe militar. Muitos militantes foram presos, livros e filmes foram queimados e banidos. Em 1981, após ser sentenciado a cem anos de prisão, Güney conseguiu fugir e pediu asilo na França, onde finalizou *Yol* (1982), escreveu e dirigiu *Duvar* (1983).

Yol foi vencedor da Palma de ouro em Cannes, no ano de 1982. Durante a rodagem deste filme, Güney encontrava-se ainda na prisão. De lá ele dava as instruções a seu assistente Şerif Gören, que acabou por dirigir o filme. Quando fugiu da prisão, ele levou o negativo do filme para a Suíça e realizou a montagem na França.

Figura 6 - Rolo do filme *Yol*, versão Cannes, parte do arquivo do Institute Kurde de Paris.

Foto: Kelen Pessuto, 26 fev 2016.

Por meio da travessia de cinco prisioneiros que receberam indulto para visitar suas famílias em suas respectivas cidades natais, Güney traça um perfil da Turquia após o Golpe Militar na década de 1980. Ele representa a Turquia como uma grande prisão. Quando esses personagens chegam ao seu destino, percebem que a vida fora da prisão não é tão libertária como pensavam.

Neste filme os personagens, mesmo fora da prisão, vivem sob o sistema de vigilância do Estado, da família, dos vizinhos e colegas. Reflexo da sociedade turca da época. “Em regimes opressivos todos os cidadãos são prisioneiros” (DÖNMEZ-COLIN, 2008, (Locais do Kindle 2189-2190), inclusive os turcos, neste caso.

A repressão dentro do seio familiar vem através dos valores patriarcais de honra, modéstia e justiça, que são seguidos à risca. Durante toda a jornada os personagens deparam-se com *blitz*, soldados armados e quando chegam aos seus destinos, encontram a força do sistema no qual estão inseridos, onde há vendetas e crimes de honra.

Figura 7 - Fotogramas de *Yol*. Sistemas de vigilância

Os três primeiros fotogramas da figura 7 são extraídos das cenas nas quais os personagens estão sob a vigilância do Estado. No primeiro e no segundo, são os guardas que fazem vistoria durante o percurso dos rapazes, já no terceiro, são soldados do exército turco invadindo casas no Curdistão, atrás de militantes curdos. O quarto fotograma é da cena na qual Muvlut está conversando com sua noiva, atrás deles, duas mulheres da família dela observam o casal e ainda mais atrás, observando os quatro, encontra-se a estátua de Atartük. O diálogo entre o casal revela a mentalidade por trás do sistema:

Muvlut: - “Vamos casar assim que eu sair da prisão. Conforme o chefe da família, a minha palavra conta. Você vai ter que aceitar tudo o que digo. Se eu digo que é negro, você vai saber que é negro. Você não vai falar com os homens ou brincar com eles. Eu vou ficar louco. Você não vai falar com outros homens, exceto com seus irmãos e parentes próximos. Você vai fazer o que eu digo. Você não vai contra a minha palavra. Eu vou ficar com raiva, muita raiva. Eu irei determinar o que você vai fazer e vestir. Entende?” Noiva: - “Tudo bem. Como você fala bem. Você aprendeu tudo isso na cadeia?”.

A sensação repressiva está presente também nos enquadramentos. Mesmo fora da prisão, os personagens são vistos através de grades, janelas, portões, como demonstra a figura 8.

Figura 8 - Fotogramas de *Yol*

O tema principal abordado por Güney é o do autoritarismo do Estado, a vigilância que a sociedade impõe sobre a população. E este mesmo autoritarismo sofrido na vida pública os homens exercem sobre suas mulheres dentro de casa, como Seyit, que bate em sua esposa e Muvlut, o qual manda sua noiva obedecê-lo depois do casamento.

Há uma polêmica em torno da verdadeira direção de *Yol*. Em entrevista, Güney afirma:

Ao invés de me definir como um diretor que faz filmes a partir da prisão, seria mais preciso dizer, alguém que prepara da prisão as condições para um filme ser criado. É errado apresentar o sucesso do filme como o sucesso de Yılmaz Güney porque a

essência do cinema é coletiva (GÜNEY, 1983, p. 291 apud DÖNMEZ-COLIN, 2008, Locais do Kindle 2171-2173).

Güney levou ao extremo a questão da prisão em *The Wall* (*Duvar*, 1983), que foi filmado já no exílio, na França. Uma antiga abadia no norte de Paris serviu como locação da prisão onde ocorre a narrativa do filme. Muitas placas colocadas pela equipe de cenografia indicam o local que a trama se passa: Ancara.

As celas são divididas entre homens, mulheres, meninos e anarquistas. Neste filme as crianças⁴⁵ não sonham com a liberdade, perderam as esperanças, o que elas querem é apenas uma cela melhor.

Ele trabalhou com uma equipe de aproximadamente 300 pessoas, sendo cem crianças curdas, que viviam no exílio na Alemanha e na França; cem figurantes adultos e cem pessoas para compor sua equipe técnica, todos vivendo na própria abadia durante as filmagens. Da equipe de atores, somente Tuncel Kurtiz era ator profissional, que trabalhara em mais de trinta filmes antes de atuar em *Sürü*.

A morte de Güney ocorreu no ano de 1984, após ser diagnosticado com câncer no estômago. Seu túmulo no cemitério do Père-Lachaise, em Paris, é visitado até hoje e recebe as mais diversas homenagens.

Tive a oportunidade de visitar o túmulo de Yilmaz Güney, em Paris. Encontrei diversas flores em sua campa, como um sinal de que ele ainda é uma figura importante para os curdos, inclusive para os que vivem na diáspora. Ao sair do cemitério fui à biblioteca do Institute Kurde de Paris e lá encontrei uma moça curda, durante nossa breve conversa, comentei que havia visitado o túmulo de Güney, ela me disse que havia acabado de sair do cemitério, que tinha ido levar flores para ele.

⁴⁵ Irei falar sobre este filme no capítulo 3, no qual abordo as crianças, pois com *Duvar* é a primeira vez que crianças curdas têm um destaque nas telas do cinema.

Figura 9 - Túmulo de Yilmaz Güney no cemitério do Père-Lachaise, 2016.

Foto: Kelen Pessuto, 25 fev 2016.

“Embora não completamente livre de restrição, os filmes ficcionais de Güney poderiam ser vistos como primeiras tentativas de expressão cultural e política da identidade curda no cinema na Turquia” (CANDAN, 2016, p. 5). Vale ressaltar que nem todos consideram o cinema de Güney enquanto um cinema curdo, principalmente por não utilizar a língua curda.

Para Dönmez-Colin (2008), Yilmaz Güney mostrou ambos, curdos e turcos como seres humanos sofrendo sob a opressão do estado. Por causa da censura ele nunca conseguiu expressar seus pensamentos da maneira que ele queria, mas ele o fez indiretamente, mostrando personagens curdos oprimidos sem nunca mencionar as palavras curdo ou Curdistão. Pois, como afirma Güney “apenas falar sobre a existência do povo curdo é um crime. Você é punido” (BENGE, 1985, p. 31).

A Turquia rejeita a ideia de que há outra etnicidade dentro do país, então trata os curdos como “turcos da montanha”, assim como não assume que existe outro idioma dentro de suas fronteiras. Embora haja uma ou outra característica que identifiquem esses personagens como curdos, em seus filmes, eles são retratados como turcos rurais.

2.3 Décadas de 1970 e 1980 – Tempos sombrios

Nas décadas de 1970 e 1980 o nacionalismo curdo se tornou “o discurso dominante entre os curdos” (Bruinessen, 1992, p. 316), por causa de Mustafá Barzani, líder do Partido Democrático do Curdistão, responsável pela revolta curda contra o regime iraquiano, que se

tornou um herói para os curdos. “A lealdade a favor de Barzani reforçou a consciência da identidade curda e da lealdade à ideia abstrata da nação curda” (id, *ibid*).

Época que marca também a criação do PKK (Partido dos Trabalhadores do Curdistão), como abordei no começo deste capítulo.

Apesar do sentimento nacionalista se intensificar na década de 1980 entre os curdos, a produção de filmes curdos deste período foi escassa, devido a diversos motivos, explicados a seguir.

No Irã, após a Revolução Islâmica de 1979, o cinema passou por uma grande transformação. Ainda no exílio, o Aiatolá Khomeini proclamou ser contra o cinema, o que gerou uma onda de protestos, onde muitas salas de exibição foram, inclusive, incendiadas. Quando a Revolução Islâmica saiu vitoriosa e o país passou a ser governado pela *Sharia*⁴⁶, os atores e diretores que atuavam antes da revolução foram banidos e a produção cinematográfica iraniana ficou estagnada, tanto pela incerteza econômica quanto por não ter sido definido um modelo de cinematografia que se enquadrasse nos preceitos islâmicos. Demorou alguns anos até que fossem criadas leis que definiriam o que poderia ou não ser representado nas telas, por isso poucos filmes foram produzidos nessa década, no país (Cf. PESSUTO, 2011).

Vale ressaltar que, até hoje, um filme para ser produzido dentro do Irã precisa do aval do Ministério da Cultura, onde passa pela censura. Como não haviam critérios claros do que poderia ou não ser filmado e com os diretores e atores da era anterior presos ou banidos, demorou um pouco até que se produzissem filmes novamente na República Islâmica. A guerra de oito anos com o Iraque também colaborou para o declínio da produção.

Enquanto o Irã criava leis para regulamentar o cinema, e, oficialmente, poucos filmes eram produzidos, os opositores criaram uma rede de exibição não oficial e, entre eles, os curdos, que se empenharam na realização de documentários, longe dos olhos do governo.

Em sua história social do cinema iraniano, Hamid Naficy pontua que, como os grupos curdos controlavam grande parte do Curdistão após a Revolução, os rebeldes curdos e seus simpatizantes não só criaram estações de rádio (*Voice of Kurdistan* e *Voice of Mojahed*), como conceberam, dentro dessas áreas, locais para a projeção de filmes (2012, p. 98).

⁴⁶ As leis que regem a República Islâmica do Irã, inclusive seu código penal, são baseadas na *sharia*, que é o conjunto de leis islâmicas que contém tanto o Alcorão quanto os atos e a tradição do profeta: o *suna*, que ao contrário do que possa parecer, também é seguido pelos xiitas. Os xiitas acreditam apenas nas tradições escritas pelos membros da família do profeta, enquanto que os sunitas confiam no *suna* transmitido também pelos companheiros de Mohammad.

Tayfur Patai, curdo-iraniano nascido em Sanandaj, realizou alguns documentários na década de 1970 e 1980. Seu filme *The Light of The Candles* (*Rûnakî Emekan*, 1983) foi projetado em algumas áreas do Curdistão e também durante a cerimônia do Kurdish Democratic Party of Iran, na diáspora. O Kurdish Democratic Party of Iran produziu alguns de seus filmes, os quais documentam os ataques às cidades curdas e são utilizados pelo partido, na Europa e nos EUA, como forma de divulgação das relações entre o governo iraniano e os curdos (Cf. NAFICY, 2012, p. 101-102; 2001, p. 166)⁴⁷.

O movimento de resistência curdo produziu diversos documentários sobre suas batalhas contra o governo islâmico. Dentre esses filmes podemos citar *Altercations in Mahabad* (*Dargiriha-ye Mahabad*, 1980), *Battle of Sanandaj* (*Jang-e Sanandaj*, 1980), *Ceremony of Arming Women Peshmergas* (*Marasem-e Mossalah hodan-e Znan-e Pishmargeh*, 1983) e *The Lives and Struggles of Komele Peshmergas* (*Zendegi va Mobarezeh-ye Pishmargan-e Komele*, 1983). Os filmes foram produzidos coletivamente e não possuem créditos dos realizadores, como uma medida de segurança.

Ceremony of Arming Women Peshmergas foca nas mulheres que se tornaram Peshmergas, no orgulho e na honra de carregarem rifles para defender a população. O filme contém entrevistas com as peshmergas, chamadas aqui de “tigres das montanhas”, sobre a mudança do papel da mulher na sociedade. As primeiras guerrilheiras falam sobre seu treinamento e seus deveres.

The Lives and Struggles of Komele Peshmergas documenta a batalha contra as forças do governo do ponto de vista dos rebeldes, membros do Komala Party of Iranian Kurdistan⁴⁸. Assim como os recentes filmes sobre as guerrilhas curdas, em *The Lives and Struggles of Komele Peshmergas*, as mulheres aparecem dançando com homens antes das batalhas. “Mostrar civis armados e pessoas de gêneros diferentes dançando juntos era banido na República Islâmica, mas o governo não mantinha o total controle da região curda no começo dos anos 1980” (NAFICY, 2012, p. 100). Para o autor, esses documentários “constituem os primeiros passos em direção a um cinema curdo” (id, ibid, p. 101).

A década de 1980 foi difícil, principalmente, para os curdos no Iraque, já que foi um período de guerra, de intensa perseguição contra os curdos e de extermínio desse povo.

⁴⁷ Infelizmente, seus filmes são raros e informações sobre o diretor são escassas. Os nomes dos filmes constam em Naficy (2012), que por sua vez conseguiu a lista através do pesquisador Amir Hassanpour (cf. p. 101-102).

⁴⁸ Komala Party of Iranian Kurdistan é um partido nacionalista curdo que atuou no Curdistão do Irã e Iraque e possuía sua própria milícia, os peshmergas. A partir de 1990 o Komala abandonou a luta armada.

O plano de erradicação da resistência curda no Iraque se intensificou neste período. Em 1983 o exército de Saddam invadiu a cidade de Barzan, berço dos Barzani, e capturou todos os homens com idade entre 8 e 70 anos, que nunca mais foram vistos; como represália por terem capturado um posto fronteiriço estratégico (Cf. BRUINESSEN, 1994, p. 171-172). Saddam prendeu e executou de 5 a 8 mil curdos dessa região (BABAKHAN, 1994, p. 45). Os moradores foram acusados de serem apoiadores dos ideais nacionalistas de Mustafa Barzani, morto em 1979.

A partir de 1984, Saddam Hussein empregou uma política de arabização. O artigo 7 da constituição Ba'ath considera o Curdistão do Sul como parte integrante do mundo árabe (BABAKHAN, 1994, p. 74), negando, assim, qualquer tentativa de emancipação ou a criação de partidos curdos. O que acarretou na deportação, no deslocamento e na morte de milhares de curdos. A tática de arabização consistia na destruição sistemática de vilarejos e na deportação de seus habitantes, principalmente as regiões petrolíferas de Kirkuk, Khanaqin e Sinjar, “visando modificar a realidade demográfica desses territórios estratégicos” (BARZANI, 2009, p. 44) e dispersar o povo curdo. As casas que restaram eram, então, doadas aos árabes.

Os serviços de defesa realizaram um plano cujo a intenção era realizar um recenseamento dos curdos dessas zonas. Apenas aqueles que configurassem na lista ou que vivessem no campo de concentração poderiam receber ração alimentar. Já aqueles que viviam fora das vilas e dos campos, eram considerados alvos para eliminar (BARZANI, 2009, p. 45). “O resto do Curdistão foi considerado zona interdita e toda a presença humana, ou mesmo animal, foi proibida. O exército recebeu ordem para eliminar qualquer sinal de vida ou de civilização dessas regiões” (id, *ibid*).

Essa política foi responsável pela destruição de 25 cidades e 4,5 mil aldeias, que tiveram sua população banida para o sul do país ou para campos estratégicos, (BABAKHAN, 1994, p. 9), chamados pelos iraquianos de “campos de concentração”⁴⁹.

A situação piorou em 1987, quando Ali Hassan al-Majid, primo de Saddam Hussein, foi nomeado secretário geral do partido Ba'ath e ficou responsável pela região Norte do Iraque (incluindo o Curdistão). Ele ficou conhecido, posteriormente, como Ali Químico. O plano de erradicação culminou na campanha de Al-Anfal, dirigida por ele.

⁴⁹ Sobre os motivos das deportações, suas consequências, as legislações criadas e as condições dos campos de deportação, ou de “concentração”, como foram chamados, ver (BABAKHAN, 1994).

Este massacre foi lembrado em diversos filmes curdos realizados posteriormente, como detalharei adiante.

Neste período, nenhum filme curdo foi produzido no Iraque. Na Turquia também quase não houve produção de filmes curdos durante a década de 1980, com exceção de Güney. Por causa do Golpe Militar de 1980 e do aumento da repressão ao movimento curdo, os diretores tinham medo de assumir sua identidade.

Na Turquia pós-golpe, a censura também passou a vigorar com maior rigor. Foram criadas leis de regulamentação do cinema; revogou-se algumas das leis antigas (criadas em 1939) e manteve-se outras.

O conselho de censura assegurou que os filmes que seriam prejudiciais à integridade indivisível do Estado - que poderiam afetar a independência nacional, a moralidade geral, saúde e política de uma forma negativa e insultar os sentimentos nacionais, ou ter qualidades que não sejam proporcionais à cultura nacional, costumes e as tradições do país – poderiam não ser aprovados para distribuição (DÖNMEZ-COLIN, 2008, Locais do Kindle 734-736).

Assim, muitos filmes foram banidos mesmo após terem sido produzidos, acusados de ameaçar a unidade nacional.

Em 12 de setembro de 1980, o exército turco assumiu e com o Golpe vieram as detenções em massa. As operações militares dizimaram as organizações curdas, reprimiram o separatismo e as autoridades militares tentaram acabar com o nacionalismo curdo (Cf. BRUINESSEN, 1992, p. 33).

A partir de 1984, o PKK começou utilizar a violência, em contrapartida, o governo turco atacava os vilarejos curdos e fornecia armas aos moradores, rivais do PKK, para defender suas aldeias de possíveis depredações e eliminar os guerrilheiros. Muitos cidadãos curdos eram obrigados a entregar ou a matar os integrantes do PKK, mesmo se fosse apoiadores ou simpatizantes da causa.

Durante minha pesquisa de campo na Turquia, conheci um senhor, Şhêrzat, o qual contou que na década de 1990 teve que deixar sua aldeia, em Mardin (Curdistão turco - Bakur), pois ele foi obrigado a vigiar e a entregar seus próprios vizinhos e sua própria família: “As pessoas têm que escolher um lado”, caso escolham se omitir, elas são acusadas de terrorismo. Quando ele se recusou a servir de espião, sua aldeia foi incendiada. Şhêrzat conseguiu fugir e pedir asilo na Alemanha. “Eu não queria matar minha própria família”.

De 1984 a 1996, a Turquia lutou contra a insurgência curda, na tentativa de suprimir o PKK. Durante este período, para dividir a população curda e minar o PKK, o governo turco

criou o sistema de guardas de vilarejos, no qual os clãs rivais do PKK eram munidos com armas e pagos em dinheiro para acabar com os rebeldes.

Estima-se que “desde 1984, aproximadamente 3 mil vilarejos curdos tenham sido destruídos e mais de 300 mil pessoas tenham sido deslocadas à força por causa das campanhas governamentais anti-PKK” (DAHLMAN, 2002, p. 281). Muitas aldeias e vilarejos foram aldeias rurais foram incendiadas pelo exército turco e inundados por barragens, o que impedia que as pessoas voltassem. Muitas dessas pessoas acabaram indo para as cidades (DAHLMAN, 2002, p. 281) e outras, para a Europa.

É o processo de assimilação forçada que o governo turco impõe à população curda, para abandonarem sua terra, sua cultura e sua língua, suprimindo com isso sua identidade, para então se integrarem na sociedade turca como um cidadão turco. Atualmente, este processo tem se repetido na região.

Algo parecido ocorria na Síria desde a década de 1970, “restrições sobre a expressão da identidade curda e seu nacionalismo político eram rigorosas. Ostentar a identidade e a cultura curdas era predominantemente privado, embora imbuída de significância política” (ALLSOP, 2015, p. 103). Houve também a desapropriação dos moradores curdos, que foram obrigados a deixarem suas casas e seguirem para o interior, em um processo de arabização (Cf. ALLSOP, 2015, p. 24).

O Estado sírio não concedeu o reconhecimento dos curdos como uma minoria nacional ou étnica nativa, mas considera os curdos como uma ameaça à segurança e à unidade nacional da Síria. Como consequência, a minoria curda na Síria foi perseguida, suprimida e marginalizada na medida em que as expressões de identidade étnica, como a linguagem e as tradições culturais, são ilegais e têm um significado político. Nas suas tentativas de controlar e conter a identidade e as comunidades curdas, a política do estado em relação aos curdos envolveu a força coerciva, a marginalização socioeconômica e política e formas complexas de políticas de cooptação e de dividir e conquistar (YILDIZ, 2005, p. 1).

Foi nessa região do Curdistão que nasceu Mano Khalil, um dos mais importantes cineastas curdos. Em entrevista concedida a Vineet Gill, Mano Khalil fala de suas origens:

Minha mãe veio do Curdistão turco e meu pai era do Curdistão sírio. Quando se casaram, não havia fronteira entre a Síria e a Turquia, e as pessoas podiam se mover livremente entre os dois países. Então, cerca de sessenta anos atrás, a fronteira foi imposta e minha mãe simplesmente não podia voltar para sua família. Ela estava presa na Síria (2015a).

Na juventude, Mano Khalil estudou história na universidade de Damasco e em 1987 mudou-se para a ex-Tchecoslováquia, fugindo do regime Baatista da Síria, onde estudou cinema (*fiction and film direction*). Ele conta ter sido influenciado pelos filmes de Yilmaz Güney, que “inspirou grande esperança em nós” (2015a).

Ao invés de pegar em armas como muitos de seus amigos, Khalil escolheu o cinema. “Sonhei em fazer filmes sobre o meu povo, sobre o destino desta nação de 30 milhões de pessoas que não tinham direito a ter uma única escola em língua curda” (id, ibid).

A partir do final dos anos de 1980, realizou alguns curtas e documentários independentes e outros para a Czechoslovakian TV, dentre eles: *Oh World!* (1988), *My pain*, *My Hope* (1989), *Embassy* (1990), *My God* (1990), *Oh Father* (1991), entre outros.

Em 1992, Mano Khalil retornou à Síria, onde realizou *The place where god sleeps* (1992), documentário de 30 minutos, que acompanha o cotidiano de uma família curda que vive entre as fronteiras da Síria e da Turquia. Foi o único filme que o diretor conseguiu realizar na Síria, pois seu retorno ao país trouxe complicações, como relata na entrevista:

Eu estava estudando cinema na ex-tchecoslováquia. Em 1988, fui entrevistado para uma revista, e a manchete dizia: "Mano Khalil, um estudante curdo da Síria, estudando direção de filmes na Tchecoslováquia". A entrevista foi sobre os motivos pelos quais eu havia escolhido a Tchecoslováquia para meus estudos. Em 1992, voltei para a Síria e fui preso na chegada. Então eles me mostraram uma cópia desta revista tcheca que tinha a minha entrevista. Eles me perguntaram: "Por que você disse que era um curdo quando sabia que não havia curdos na Síria?" Lembre-se que este era um momento em que não havia internet ou e-mail. O regime ainda conseguiu obter cópias deste artigo e meu nome estava em todas as fronteiras do país e aeroportos como um homem procurado. Então fui enviado para a prisão em Damasco. Felizmente, foi apenas por um curto período de tempo. Nós pagamos algum dinheiro e eu fui solto (KHALIL, 2015a).

Em 1996 mudou-se para a Suíça, onde vive até hoje e de onde produz seus filmes.

Dentro da Síria é impraticável realizar um filme em curdo. Segundo Gündoğdu: “Considerando que falar curdo, e muito menos no cinema, é um crime grave na Síria para a população curda é literalmente uma questão de vida ou morte fazer filmes sobre os curdos em curdo lá” (GÜNDOĞDU, s/d, p. 19).

A imprensa síria é totalmente controlada pelo governo, que controla todos os meios de comunicação do país. Os jornais na Síria só podem publicar opiniões oficiais suportadas pelo partido Ba’th. Para trabalhar na imprensa síria ou ter um jornal, revista ou publicação é necessário obter uma licença do ministério da Informação, que pode ser denegada ou cassada a qualquer momento. Além do governo controlar todo material impresso produzido no país, que exige das editoras que tudo o que será impresso seja enviado ao governo para obter autorização, sob o risco de prisão. Tanto as editoras como as empresas responsáveis por impressão só podem ser de propriedade de cidadãos árabes e não curdos (Cf. YILDIZ, 2005).

Todas as estações de televisão e satélite são propriedade do Estado, o qual controla tudo o que será exibido. É o que acontece também com os dois únicos provedores de internet do país, que são propriedades do governo.

Apesar da conexão on-line ter sido estabelecida em 1997, o acesso à internet é limitado a uma minoria privilegiada de não mais de 80 mil pessoas em toda a Síria. O conteúdo on-line é filtrado e o email é monitorado de perto. Em 24 de julho de 2003, estudante de jornalismo curdo de 29 anos, Massud Hamid foi preso durante um exame na Universidade de Damasco. Sua prisão ocorreu depois que as fotos da manifestação pacífica curda em junho de 2003, fora da sede do UNICEF em Damasco, foram postadas em <www.amude.com>. Ele recebeu uma pena de prisão de três anos em outubro de 2004, depois de já ter demorado 14 meses na prisão, onde foi supostamente submetido a maus-tratos. (YILDIZ, 2005, p. 114).

Com o controle absoluto do Estado sobre dos meios de comunicação, os cidadãos curdos são cerceados de modo a não obter acesso.

Essa falta de liberdade de expressão tem um efeito desproporcional na parcela curda da população síria, negando-lhes acesso à imprensa e a publicações curdas. As publicações curdas podem ser consideradas tentativas de mudanças constitucionais ou ameaça à união nacional, por associação com demandas curdas de reconhecimento nacional. Porque a expressão cultural curda é uma questão política na Síria, até mesmo as publicações culturais curdas "inocentes" claramente podem ser inéditas. Além da falta de vontade dos editores para imprimir e distribuir materiais curdos, muitos curdos foram presos simplesmente por possuir ou distribuir publicações curdas. No início de 2002, Ibrahim Nasan, um autor curdo, foi preso pela distribuição de material cultural e educacional em língua curda (YILDIZ, 2005, p. 113).

Há com isso uma autocensura tanto dos jornalistas, escritores, intelectuais ou cineastas, por isso o número de filmes curdos produzidos dentro da Síria é nulo. Com exceção dos documentários realizados a partir de 2014, feitos, principalmente, por jornalistas estrangeiros ou cineastas que entram ilegalmente no país, devastado pela guerra, como o caso de um dos curtas de *Life on the Border*.

2.4 O nascimento do cinema curdo na década de 1990

As lutas travadas durante a década de 1980 e o começo de 1990 fortaleceram a consciência da identidade curda em toda região do Curdistão e influenciaram diretamente no cinema curdo, que transpôs esses conflitos para as telas, inclusive o cinema de Bahman Ghobadi.

Assim, a década de 1990 marca o nascimento do cinema curdo, de um cinema, enfim, feito em língua curda e pelos próprios curdos. Foi um período positivo para esta cinematografia tanto no Curdistão do Sul (Iraque), quanto no Curdistão do Norte (Turquia), onde surgiram cursos importantes que deram capacitação aos curdos de criarem seus próprios filmes. E também no Curdistão Oriental (Irã), com Bahman Ghobadi e seus primeiros curtas.

Alguns fatores colaboraram para este evento. O principal deles foi o advento do vídeo, que proporcionou um maior acesso ao processo de realização fílmica, por questões técnicas,

pois o vídeo não exige tanta qualificação profissional quanto à película; em relação à mobilidade, pois as câmeras de vídeo são mais leves; e em relação ao custo, pois as câmaras de vídeo são mais acessíveis, o que barateou a produção e tornou os cineastas menos dependentes do Estado para realizarem seus filmes. Especialmente porque nestes países há uma forte censura e os meios de produção ficavam, geralmente, em poder do governo, como no caso do Irã, no qual a Fundação Farabi era a responsável por deter os meios de produção. Para que fosse realizado no Irã, um filme precisava ter sido aprovado pelo Ministério da Cultura e somente assim os diretores poderiam ter acesso aos equipamentos.

Outro fator que contribuiu para o nascimento do cinema curdo foi a TV por satélite, pois além dos curdos terem acesso à programas de tv e filmes dublados em curdo - transmitidos pelos curdos na diáspora europeia –, era um meio desses filmes serem exibidos.

No Curdistão do Sul (Iraque), o estabelecimento do Kurdistan Regional Government (KRG), “permitiu o desenvolvimento e o aumento do uso da língua curda na esfera pública, incluindo escolas, universidades, administração do governo e meios de comunicação, bem como o uso generalizado de símbolos nacionais, como a bandeira curda” (GÜNDOĞDU, s /d, p. 7).

No Curdistão do Norte (Turquia), os curdos, impulsionados pelo movimento de libertação, expandiram suas atividades políticas e culturais, com uma maior consciência de sua identidade curda. Assim, no começo da década de 1990, foi criado, em Istambul, o Mesopotamian Cultural Centre (Mezopotamya Kültür Merkezi –MKM)⁵⁰, cujo “objetivo declarado era proteger o patrimônio cultural e a identidade da Mesopotâmia contra as políticas de assimilação política e cultural do Estado turco” (CANDAN, 2016, p. 5), como abordarei adiante ao falar sobre Kazim Öz.

Na Turquia, “até 1990 as minorias étnicas, particularmente os curdos, eram mostrados como turcos. Eles eram os orientais pobres e analfabetos das montanhas, identificados pelas calças *shalvar* e pelo lenço *poshu*, sem um discurso próprio na língua oficial” (DÖNMEZ-COLIN, 2006, p. 218)⁵¹. Foi a criação dos cursos de cinema do MKM que capacitou os curdos do Norte a criarem seu próprio cinema dentro da Turquia.

⁵⁰ Ver sobre o MKM no apêndice 3.

⁵¹ A vestimenta curda, o *shalvar* (calças largas tradicionais curdas), assim como o *poshu* (lenço curdo, seja ele vermelho ou preto), são sinais diacríticos de identidade deste povo. É uma forma de identificar, no conjunto de filmes, quando o personagem é curdo, sem que este tenha sido identificado explicitamente pelo diretor.

Outra influência que os curdos da Turquia tiveram foi a transmissão por satélite⁵², a partir da Europa, dos canais de TV curdos MED TV e MEDYA TV, transmitidas em partes do Curdistão, em língua curda, o que permitia mais pessoas terem acesso às informações, principalmente os mais velhos (Cf. Candan, 2016; Gündoğdu, s/d), por mais que fossem proibidos pelo governo. A língua curda esteve proibida nos meios de comunicação turcos de 1925 a 2002⁵³.

Os resultados positivos da libertação da língua curda têm refletido sobre a linguagem do cinema. Mas os curdos pagam um preço alto para ser capaz de falar a língua deles quando pisam fora de casa, o que é impossível de explicar a um ocidental. Imagine que você vai para o exército e as paredes são cobertas com placas para lembrá-lo de falar turco. É normal que essas experiências afetariam as artes, o cinema e a economia. Você não pode pensar em um cinema que é independente das condições de vida” (DÖNMEZ-COLIN, 2008, Locais do Kindle 1658-1662).

Filmes importantes foram produzidos neste período no Iraque, Turquia e Irã. E muitos diretores surgiram nessa época. Foi nos anos 1990 que Bahman Ghobadi (Curdistão Oriental – Irã), Kazım Öz (Curdistão do Norte – Turquia), Hiner Saleem, Yüksel Yavuz e Ibrahim Selman (diápora) começaram a produzir seus primeiros filmes. E foi também nesta época que surgiu o primeiro filme em língua curda.

Deste período, podemos destacar as produções: *Ehmedê Xanî'den: Mem û Zîn* (1991), dirigido por Umit Elçi; *A Song for Beko (Klamek Ji Bo Beko)*, 1992), dirigido por Nizametin Ariç e *Journey to the Sun (Güinese Yolculuk)*, 1999), com direção de Yeşin Ustaoglu.

Ehmedê Xanî'den: Mem û Zîn, foi lançado em 1991, mas sua preparação começou a ser feita em 1989, no Iraque, apesar de ser uma produção turca. *Mem û Zîn* é o primeiro *feature film*⁵⁴ curdo. O filme é baseado na clássica história de amor curda, de mesmo nome, escrita pelo filósofo e poeta Ahmad Khani (Ehmedê Xanî), em 1692. A epopeia é composta por 2.500 dísticos, em curdo⁵⁵, que falam sobre a emancipação e a unificação do povo curdo, que na época era dividido entre o império persa e otomano, por meio de seus personagens.

⁵² Hassanpour (1998) destaca que a presença da bandeira curda e do hino nas telas faziam com que os curdos se sentissem como parte de uma nação, não só telespectadores (p. 58).

⁵³ Koçer sublinha que após pressão diplomática da Turquia a MED TV perdeu seu direito de transmissão no Reino Unido. O canal mudou de nome para MEDYA TV e se intslou na Bélgica. Mais uma vez o governo turco interveio e foi obrigado a fechar. Depois criaram a ROJ TV na Dinamarca. A autora destaca ainda que apesar da pressão que a Turquia exerce para que a transmissão da Europa seja eliminada, as organizações curdas continuam lançando novas estações (2014, p. 476).

⁵⁴ Como *feature film* entende-se filme ficcional de longa-metragem.

⁵⁵ O tradutor da edição iraquiana, Salah Saadalla, comenta em seu prefácio, que no original havia muitas palavras escritas em persa, turco e árabe. E fala sobre a dificuldade da tradução, uma vez que o livro é mais do que uma história de amor, está repleto de metáforas, pensamentos dominados pelo sufismo e pela filosofia, duplo-sentido nas frases e expressões simbólicas (KHANI, 2008, p. 10).

Khani é considerado um dos primeiros rebeldes curdos, um pioneiro do ideal nacionalista curdo⁵⁶, cujos escritos e ideias clamam por liberdade e justiça. Em *Mem û Zîn*, Kahni escreve:

Eu questiono a sabedoria do Senhor, os curdos no Estado do mundo; Por que razão a sua privação, para que fim é a sua condenação; (...) Assediados por persas e turcos, nos quatro cantos são todos curdos; Os dois lados fizeram da tribo dos curdos, um alvo a eliminar com as suas setas; Porque nas fronteiras eles são chaves, e cada comunidade é uma fortaleza; Estes mares dos turcos e dos tadjiques, sempre que se movem ou agitam; Os curdos ficam manchados de sangue, eles os mantêm separados como um estreito; Resolução, bravura e generosidade, Coragem, nobreza e resistência; Esse é o valor dos curdos, expresso pela espada e pelo igual fervor; Os turcos, árabes e persas, todos teriam sido nossos servos (KHANI, 2008, p. 30-32).

Khani, assumidamente curdo e nacionalista, transforma *Mem û Zîn* na principal obra da literatura curda, cujo a trama é fundamentada em uma história verídica, transmitida oralmente, de geração a geração. A história dos dois amantes que não conseguem ficar juntos é o símbolo do povo curdo e sua terra mãe, da qual foram separados e não conseguem se unir.

A obra contém referências a Deus e ao Islã. Khani cita Deus em diversas passagens e começa sua obra com um capítulo intitulado “Em louvor de Deus”: “Nos livros pré-escritos está o nome de Deus; Sem o seu nome, é incompleto, por Deus” (KHANI, 2008, p. 15). Galletti nos lembra que “a literatura curda é considerada uma ramificação da literatura islâmica” (GALLETI, 2002, p. 150). Possui também forte influência da literatura persa e árabe, tanto que *Mem û Zîn* remete à história persa de *Shirin e Farhad* (também conhecido por Khosro) e de *Laila e Majnoon*, as quais Khani menciona em diversos versos de sua obra e o personagem de Mem, no filme, cita-as durante sua prisão.

Elçi procurou fazer um filme atemporal, pois não há nada que identifique em que época ele se passa. O meio de transporte utilizado é o cavalo, comum em certas áreas do Curdistão até os dias de hoje; as casas são de pedra e seguem o estilo curdo, com tapetes no chão e poucos móveis; as vestimentas são tradicionais e atemporais; todos personagens masculinos vestem o lenço curdo, assim como as mulheres.

É importante destacar que o filme foi rodado em turco e não em curdo, por causa da proibição da língua curda na Turquia, mas foi dublado para o curdo, posteriormente, para que as pessoas do Curdistão pudessem ter acesso.

O mausoléu real de Mem e Zîn fica na cidade de Jazira (Czire) e resiste até os dias de hoje. Eles foram enterrados juntos, lado a lado, e Beko (ou Bekir), responsável pela desgraça

⁵⁶ Sobre a importância de Khani na emergência do nacionalismo curdo ver VAN BRUINESSEN, 2003.

dos amantes, jaz perto do casal, de onde, reza a lenda, nasceu um arbusto com espinhos de seu sangue, que cresce fora de seu túmulo e possui raízes fincadas entre os corpos dos apaixonados, separando-os também após a morte.

Outro filme, realizado no mesmo período também contou uma famosa história curda de amor: *Siyabend and Xece* (*Siyabend u Xece*, 1993), foi dirigido pelo turco Şahin Gök. Durante as filmagens o produtor foi preso, então os negativos foram contrabandeados para a Europa, onde o filme foi finalizado, sem a presença do diretor. Lá foi dublado em curdo (Cf. DÖNMEZ-COLIN, 2014, p. 157).

A song for Beko (1992) foi dirigido por Nizametin Ariç, que além de diretor, é ator, cantor e compositor, ademais, faz o papel de Beko no filme e já havia atuado em dois longas-metragens turcos. Nasceu na cidade curda de Ağrı, no Sul da Turquia, em 1956. Em 1979, teve que se exilar da Turquia e mudou-se para Berlin, onde produziu seu filme.

O filme resgata os ataques e a repressão do exército turco contra a população curda da Turquia e as atrocidades cometidas por Saddam Hussein no Iraque, no final da década de 1980 e começo da década de 1990.

Beko foge da Turquia para procurar seu irmão, um desertor do exército turco. Depois de passar pelo Curdistão sírio, ele acaba juntando-se a refugiados curdos no Curdistão iraquiano. Lá, torna-se amigo de Ziná, uma órfã refugiada, e presencia a luta dos curdos contra a sua aniquilação. A história é contada através de flashbacks que Beko tem quando está no exílio na Alemanha.

Foi um dos primeiros filmes curdos realizados no idioma curdo. Isso foi possível, pois foi produzido durante seu exílio. Como estava impedido de retornar à Turquia, ele filmou na fronteira da Armênia.

A película teve investimento da produtora armênia, baseada na Alemanha, Margarita Woskanjan, e contou com produção alemã e armênia. Ariç ganhou quinze prêmios internacionais pelo filme, incluindo o Prêmio do Público da Mostra Internacional de São Paulo, em 1993, e o Prêmio Especial do júri no Fribourg International Film Festival, em 1994.

A song of Beko, utiliza locações, o elenco é composto por “não” atores (com exceção do próprio Nizametin Ariç), o diretor utiliza tanto improvisações quanto diálogos decorados e foi criado a partir de um roteiro escrito por Ariç e sua esposa Christine Kernich. Assim, mistura alguns elementos estéticos do documentário e da ficção.

“Ariç queixou-se de que, sem uma indústria cinematográfica e cinematografia nativa, os curdos esperam muito de um único filme curdo: ‘Eles querem que seja documentário,

ficcional, terno e cheio de ação ao mesmo tempo’ (NAFICY, 2001, p. 164). Pois esperaram muito para se verem representados no cinema.

Outro filme que aborda o Curdistão surgiu no final da década de 1990. *Journey to the Sun* (1999) foi o segundo longa-metragem da cineasta turca Yeşim Ustaoğlu. O *script* foi baseado numa história escrita por Tayfun Pirselimoglu e teve o cineasta curdo Kazım Öz como assistente de roteiro. Foi todo filmado na Turquia.

O filme é sobre a amizade entre dois rapazes, o turco Mehmet (Newroz Baz) e o curdo Berzan (Nazmi Kiriki). Mehmet é um jovem turco de Tire (Norte da Turquia), o qual vai morar em Istambul, onde trabalha à procura de vazamentos. Ele acaba sendo confundido com um curdo, por causa de uma arma que é encontrada em um assento ao seu lado no ônibus, por ter a pele escura e portar um cassete curdo, o qual ganhou de Brazan. Acaba sendo preso e espancado. Quando é solto é marcado como curdo (há um X em sua porta). Quando Barzan é morto, Mehmet parte para o Curdistão, levando seu corpo.

Em nenhum momento do filme é dito explicitamente que Berzan é curdo. São os detalhes que levam o espectador a chegar a esta conclusão, como sua cidade natal, a participação no protesto, entre outros. Quando questionada por nunca ter mencionado o nome Curdistão no filme, a diretora responde: “Eu falei sobre o que eu vi e o que senti. Eu não senti necessidade de sublinhar certas coisas. Eu estou ciente da realidade curda, mas o Curdistão é outra coisa. Eu não acho que ele seja meu tema. Eu olho mais com um olho artístico. Essa é uma questão para políticos” (DÖNMEZ-COLIN, 2006, p. 134).

Na mesma entrevista, Ustaoğlu fala sobre seu olhar perante o povo curdo: “Eu transferi para meu filme o que aprendi sobre as diferenças culturais e tradicionais do povo curdo. Eu não sou nativa, mas eu tentei olhar com um olho nativo, como Mehmet [...]” (DÖNMEZ-COLIN, 2006, p. 133).

Assim como Güney fez em *Süru*, Ustaoğlu foca na contradição entre o campo e a cidade e descreve uma Istambul aprisionadora e destruidora, enquanto seus personagens são marginalizados em relação a ela. Em suas entrevistas Ustaoğlu não esconde sua admiração por Yilmaz Güney.

O filme utiliza algumas imagens de arquivo, procurando dar uma dimensão documental. “O roteiro foi inspirado em eventos reais. Eu tentei dar uma dimensão global e características humanas aos eventos locais” (id, ibid, p. 134). Na cena em que Berzan morre, o protesto tem a mistura de cenas filmadas com cenas reais. Mehmet está parado quando a multidão se aproxima correndo, e a polícia logo atrás, bate nos manifestantes.

Figura 10 - Fotogramas de *Journey to the Sun*. Cenas de arquivo 1

Figura 11 - Fotogramas de *Journey to the Sun*. Cenas de arquivo 2

O primeiro quadro da figura 11 mostra o plano em que Mehmet, já no Curdistão, olha pela janela e vê a repressão, os planos que aparecem em seguida são imagens de arquivo de tanques espalhados pelas ruas, como uma subjetiva do personagem.

“O filme não era apenas ousado para a Turquia dos anos 90, mas seu tema também era praticamente tabu” (DÖNMEZ-COLIN, 2008, Locais do Kindle 1580). Indagada sobre a censura, Ustaoglu conta que não teve problemas por abordar este tema, pois a brutalidade da polícia é um assunto que sai diariamente nos jornais; “eu não criei nenhuma cena que não existe” (id, ibid, p. 136). Mesmo não sofrendo censura do governo, a diretora não conseguia distribuir o filme. Como conta em entrevista concedida a David Walsh:

Por um período de mais de um ano, não tínhamos distribuidor na Turquia. Nenhum deles queria fazê-lo. Nenhum dos cinemas queria exibi-lo. Havia uma espécie de embargo contra o filme. A mídia não queria falar sobre ele. Tivemos permissão do Ministério da Cultura para lançar o filme, depois de terminá-lo. Depois que foi exibido em Berlim e em outros lugares, o governo concordou em permitir, mas havia outro tipo de pressão, de embargo, do antigo sistema que não queria exibir, que não queria falar, discutir ou mostrá-lo (USTAOĞLU, 2000).

Journey to the Sun utiliza muitos atores amadores. “Nós usamos pessoas que eu escolhi durante minha pesquisa de locação. Todos os atores são não profissionais” (op cit). *Journey to*

the Sun, foi o primeiro filme no qual Nazmi Kirik atuou, antes de ficar conhecido como o principal e mais atuante ator curdo da atualidade⁵⁷.

O filme ganhou 6 indicações e 19 prêmios em festivais internacionais, incluindo o Urso de Ouro em Berlim, Menção honrosa na Mostra Internacional de SP e o prêmios de melhor diretor, melhor filme, melhor roteiro e melhor atriz, no Ankara International Film Festival, de 1999.

Muitos festivais curdos veem este filme como parte de um cinema curdo, pois ele procura o ponto de vista do curdo, alguns personagens falam curdo quando Mehmet está no Curdistão e aborda, indiretamente, a questão curda, por mais que tenha sido feito por uma cineasta turca.

2.5 Bahman Ghobadi e o Rojhilat

Foi ainda na década de 1990 que começou a entrar em cena Bahman Ghobadi, que viria se tornar um dos maiores diretores curdos. Ele nasceu em Baneh, cidade do Curdistão oriental (Irã), chamado pelos curdos como Rojhilat, na fronteira com o Iraque, no ano de 1969. Durante a guerra com o Iraque sua família foi para Sanandaj, pois sua cidade natal ficava na fronteira e sofria com os ataques.

Ghobadi aprendeu sobre cinema realizando-o. Com uma câmera de 8mm, realizou cerca de trinta curtas-metragens, ainda quando vivia no Curdistão. Foi para Teerã, onde se matriculou na universidade, no curso de cinema, mas percebeu que aprenderia mais com a prática do que com os estudos. Abandonou a universidade e continuou a produzir seus filmes.

Ghobadi acredita que ser curdo o tornou diretor: “No Curdistão, há uma série de dificuldades – muitas guerras, muitos estilos de vida amargos e difíceis. E testemunhar tudo aquilo me fez um diretor” (GHOBADI, 2000).

O cineasta, durante a entrevista realizada por mim, lembra-se que começou a se interessar pelo cinema por causa dos sanduíches que eram vendidos na sala de cinema, de sua cidade no Curdistão, que foi fechada após o “novo regime”.

Eu me lembro que amava sanduíche nessa época e abriu uma loja de lanches dentro do cinema. Muitas pessoas iam comprar sanduíche nessa loja e Coca-Cola ou refrigerante canadense e iam comer dentro do cinema. Eu sempre gostava de ir ao

⁵⁷ Sobre Nazmi Kirik e outros atores do cinema curdo ver apêndice 4.

cinema, não por causa do filme, mas por causa do sanduíche que eu gostava de comer. [...] Eu não escolhi o cinema. O cinema que me escolheu (GHOBADI, 2016)⁵⁸.

Em 1991, realizou seu primeiro curta-metragem, *L Like Life* (*Z Like Zendegi*), produzido pela Sanandaj Young Cinema Union, o escritório da Iranian Young Cinema Society em Sanandaj, parte curda do Irã, que produziu a maioria de seus curtas em 8mm.

L Like Life, é sobre um casal de professores que vai a um vilarejo curdo para lecionar às crianças, só que se deparam com a recusa de Riboar, que perdera seus dois braços em uma mina terrestre e não quer ir à escola. Já em seu primeiro filme Ghobadi mostra o interesse pelo Curdistão e pela criança, que iriam se tornar temas da maioria de seus filmes.

No mesmo ano Ghobadi realizou ainda *Golbaji* (1991) e a animação *From other Point of View* (1991), de 9 minutos, que ganhou o prêmio de melhor animação no Sanandaj Regional Festival.

No ano seguinte, ainda com produção do Sanandaj Young Cinema Union, Ghobadi fez a ficção *Mr. Hosseini Conscript* (1992), sobre um recruta que, durante suas duas horas de licença, descansa em um parque e imagina coisas terríveis sobre a guerra. Ainda neste ano, Ghobadi realizou *Just a glance* (1992), um documentário sobre a passagem do tempo em relação ao homem, que também foram produzidos pela companhia e *Balcony* (1992), uma ficção sobre uma senhora que passa o dia na varanda observando a rua, até que um dia um dos meninos que jogavam futebol quebra seu vaso, sem querer, e lhe entrega a única flor que sobrara.

Sartarash Khane (*Barber's*, 1993), um curta metragem de 12 minutos, sobre um garoto que tem que procurar um barbeiro barato para cortar o cabelo, pois foi impedido de entrar na escola se não o fizesse, ganhou o prêmio de melhor curta-metragem no Young Cinema International Film Festival de Teerã. Realizou ainda o documentário *Pantol* (1993), sobre a produção do Maraz, um tecido tradicional curdo, pelas tribos nômades. A partir deste documentário, Ghobadi troca o 8mm pelo vídeo, o que proporciona filmes mais longos; se a média era de 8 minutos para seus filmes anteriores, a partir de então passa a ser de 30 minutos. Até então Ghobadi foi o montador de seus filmes.

Para o canal de TV iraniano I. R. I. B. (Sanandaj Center), Ghobadi fez dois curtas de ficção. *Nader's Pigeon Flew* (1994) é sobre um menino que tem que fazer uma redação sobre o que quer ser no futuro e escreve que quer ser um criador de pombos, como seu vizinho. Em

⁵⁸ Bahman Ghobadi em entrevista realizada por mim em agosto de 2016, em Frankfurt.

Telephone Cabin (1997), o sinal da escola soa e todos vão embora, exceto um menino, que precisa ligar para a mãe, mas sua calça rasga ao tentar entrar na cabine telefônica. O menino, com vergonha, permanece na cabine até que uma mulher entra e costura sua calça.

Em *The Man Came* (1995), Ghobadi se volta ao tema da guerra entre o Irã e o Iraque. Tema constante em muitos filmes curdos. A trama é sobre um professor, querido pelos alunos, que vai para a frente de guerra e, quando volta, seus alunos lhe compraram um par de sapatos, mas o professor entra na sala sem as pernas. Filme que foca nas lesões de guerra, na mutilação e na herança que os conflitos deixam na população. Enfoque que ele dará em seus filmes subsequentes, principalmente em seus longas-metragens.

De 1995 a 1996, Ghobadi produziu diversos filmes para o Sanandaj Television & Broadcasting Centre, entre eles *Again Rain With the Melody* (1995), mais uma vez focado no tema da escola e da infância; *Party* (1996), sobre uma pequena garota que sempre fica sozinha em casa e chama as amigas do bairro para festas em sua casa e *Gold Fish* (1996). *Gold Fish* tem uma temática próxima do filme *The White Ballon* (1995), de Jafar Panahi, sobre a saga de dois irmãos em busca de um peixe para a comemoração do Newroz. Enquanto no filme de Panahi a menina deixa o dinheiro, que compraria o peixinho, cair no bueiro, em *Gold Fish*, o menino quebra o aquário onde levaria o peixe para casa. Todos os filmes realizados por ele para a TV curda foram sobre crianças.

A escola aparece novamente em *Like Mother* (1996) e em *The songs of the Daughters of the world* (1999). *Like Mother* é sobre um professor deficiente, veterano de guerra, que se dedica a cuidar de duas crianças órfãs. O filme foi produzido pelo Kordestan Janbazan Cultural Centre. Em *The songs of the Daughters of the world* (1999), um professor de Shiraz é convidado à casa de outro professor no Curdistão.

Em uma postagem de seu perfil no Instagram, Ghobadi possui uma foto antiga, sentado com a equipe de filmagem em Sanandaj. Ele conta, nesta postagem, que o proprietário da casa onde morava tinha um filho e ele o deixou atuar em seis de seus filmes para o senhorio não aumentar o aluguel e não lhes expulsar da casa.

Quando foi para Teerã, Bahman Ghobadi sonhava em trabalhar com Abbas Kiarostami. Ele ficou sabendo que o diretor procurava uma aldeia para seu próximo filme, e convenceu Kiarostami a ir com ele conhecer o Curdistão. Até que foram juntos e Ghobadi se tornou seu assistente (juntamente com Jafar Panahi) em *The Wind Will Carry Us* (*Bad ma ra khahad bord*, 1999) (Cf. Kutschera, 2003), filmado inteiramente no Curdistão iraniano.

Ghobadi conta, na entrevista que fiz, que ele era o responsável por conversar e orientar a população local, inclusive as crianças, pois era o único que falava curdo. Ghobadi também atuou neste filme.

Na trama de *The Wind Will Carry Us*, uma equipe jornalística viaja para um vilarejo no Curdistão iraniano para filmar o ritual fúnebre de uma anciã que está prestes a morrer. Malek, a “inválida” (como é chamada por todos na aldeia), possui entre 100 e 150 anos de vida, segundo os moradores locais, mas a moribunda teima em viver e o que seria uma viagem de três dias acaba se tornando mais longa e a presença da equipe na região acaba por interferir na rotina local, mesmo que os moradores achem que são engenheiros à procura de um tesouro. Só Behzad aparece durante todo o filme; do restante da equipe, só se ouvem as vozes.

Algumas pistas deixam claro que os personagens viajam de Teerã para o Curdistão, sem que nenhuma vez as palavras Curdistão ou curdo sejam ditas. No começo do filme, enquanto cruzam uma montanha de carro, um personagem fala ao outro que já passaram por Biston, que fica no oeste do Irã. Em seguida: “Estamos indo a lugar nenhum”, como se o Curdistão fosse isolado e longínquo. Logo depois falam sobre o vilarejo que estão indo visitar: Siah Dareh.

Apesar de Ghobadi ter atuado no filme, sua imagem não aparece, pois ele passa todo o tempo em um buraco, onde seu personagem cava um túnel para as telecomunicações, de onde o espectador ouve somente sua voz. Toda vez que Behzad sobe o morro para falar no celular, que não funciona na vila, os dois conversam. Um dia uma pedra soterra o rapaz e Behzad sai em busca de ajuda, salvando-o. Behzad que vai em busca da morte, acaba encontrando vida.

The Wind Will Carry Us traz à tona as contradições entre o leste do país e o Curdistão, o persa e o curdo, a cidade e o campo, a modernidade e a tradição. Por diversas vezes Behzad pergunta para seu guia “O que ela disse?”, marcando, deste modo, o descompasso no diálogo com a população local, a qual fala um idioma diferente do seu; assim como corrige os personagens, por falarem alguma palavra em persa errada. Como sendo da cidade, não se acostumou à rotina local, reclama por ter que subir a pé na vila, que fica escavada nas montanhas, se surpreende ao encontrar rebanhos pelo caminho. A modernidade ainda não chegou à Siah Dareh e Behzad é o único a ter um carro e um celular, o qual não funciona na vila; ele se surpreende quando o professor lhe conta sobre o ritual fúnebre na qual sua mãe cortou o rosto como sinal de respeito à memória dos mortos.

O filme é uma metáfora da interferência iraniana no Curdistão. Não faz parte de um cinema curdo, pois é sob o ponto de vista de um iraniano que vai ao Curdistão. Do forasteiro que se surpreende com o branco da vila, com a mulher que pode ter de 100 a 150 anos, com a

mulher que serve chá, que não entende o idioma curdo, que quer a todo custo ver o rosto da garota que ordenha a vaca e que destoa na tranquilidade do lugar.

Ter trabalhado com Kiarostami influenciou Ghobadi no trabalho com os “não” atores, com o método de filmagem⁵⁹ e estilo. Mas isso não fez com que Ghobadi copiasse seu trabalho, pois Bahman seguiu um estilo próprio de filmar, que o distancia de seu mestre, como abordarei no capítulo 3.

No mesmo ano Ghobadi trabalhou como assistente de direção e atuou em *Blackboards*⁶⁰ (*Takht-e Siah*, 1999), da cineasta iraniana Samira Makhmalbaf.

Figura 12 - Fotograma de *Blackboards*. Bahman Ghobadi como Riboar

Em *Blackboards*, Samira retrata um grupo de professores desempregados que sobem as montanhas do Curdistão, com seus quadros-negros nas costas em busca de alunos. A história é centrada em dois desses professores: Riboar (Bahman Ghobadi) e Said. Enquanto Riboar tenta ensinar para as crianças contrabandistas entre a fronteira, Said acaba se juntando a um grupo de refugiados. São os moradores de Halabja, que fugiram durante o genocídio e buscam retornar a sua terra, mais de dez anos depois. A maioria são homens velhos. No meio deles há Halaleh, a única mulher, e seu filho.

Eles não sabem retornar ao Iraque. Pedem ajuda à Said para encontrarem a fronteira. Said lhes pede comida em troca, os velhos não têm. O máximo que eles conseguem oferecer são nozes. Quarenta nozes em troca do trabalho como guia. Said aceita.

⁵⁹ Na dissertação de mestrado abordei a relação entre Bahman Ghobadi e Abbas Kiarostami (Cf. PESSUTO, 2011).

⁶⁰ Analiso este filme sob a perspectiva da escola no capítulo 3.

O mais velho está muito doente, pois não consegue urinar. Só descansará em paz quando vir sua filha casada. Said, propõe se casar com Halaleh, mas quando questionado em relação ao dote ele responde: “Sou professor. Só tenho esse quadro negro”. Os anciãos aceitam a lousa como dote. E a cerimônia é realizada sem ao menos consultarem a mulher. Ela está sentada na beira da montanha cuidando do filho, fazendo-o urinar, quando o senhor chega com Said. Ele então coloca o quadro negro entre os dois (ver figura 85). “Não olhe para ela. Ainda não foram apresentados. Said! Deseja casar com Halaleh?” Said responde que sim. Só então ele pergunta para Halaleh: “Aceita Said como seu marido com um quadro negro por dote?” Ela só resmunga. “Quer se casar com ele?” Halaleh responde com outra pergunta: “Com o quadro negro?” E resmunga, o que o velho toma como sim, então encerra a cerimônia. Os dois estão casados, mas o casamento nunca se consome. Halaleh só o despreza e o filho não deixa o casal ficar a sós.

Como na fronteira há uma emboscada, eles decidem ir por outro caminho até que chegam à fronteira com o Iraque. Eles não reconhecem Halabja, já que a cidade mudou desde os bombardeios. Acusam Said de ter mentido, até que se convencem de que estão no lugar certo. Antes de atravessar a fronteira o ancião anula o casamento, pois nunca foi consumado e Halaleh quer voltar para sua terra, enquanto que Said quer ficar. A última imagem que temos é de Halaleh sumindo na névoa com seu dote nas costas: o quadro negro com a frese “Eu te amo” escrita por Said.

Figura 13 - Fotogramas de *Blackboards*. “Eu te amo”

O filme possui um estilo documental, pois é feito com "não" atores, utiliza a população local, a câmera é sempre na mão e é filmado com luz natural. É o cruzamento entre as fronteiras mais uma vez presente neste cinema.

Samira mostra o povo curdo nas suas vestes tradicionais, tanto os homens quanto as mulheres, seja a calça *shalvar* ou o lenço *poshu*.

O filme é falado em persa, exceto uma ou outra palavra em curdo; mas o que chama a atenção é que a música, principalmente a final, é curda. É preciso ressaltar que Samira Makhmalbaf não teve autorização do governo iraniano para realizar este filme.

Blackboards foi exibido em festivais de cinema curdo. Este filme, ao contrário do de Kiarostami, não possui um olhar exterior, ele parece ter sido feito por um curdo, pois possui uma abordagem curda. Ela olha para as montanhas, se aproxima do povo curdo, mostra como os curdos habitam essas montanhas, seu deslocamento e torna-se nômade juntamente com eles. Enquanto que Samira utiliza muitos *close-ups*, o filme de Kiarostami os capta de longe, não os nomeia e muitos personagens curdos nem aparecem, como o caso do homem que cava o buraco e da mulher que está prestes a morrer. A câmera de Samira anda junto com os personagens, titubeia na montanha rochosa, abaixa junto com eles para se esconder dos soldados, faz a peregrinação de volta à Halabja como se fosse mais um dos refugiados.

Samira Makhmalbaf tem o hábito de trabalhar com outros povos, como fez com os afegãos. Ela realizou três filmes no Afeganistão: um curta para a coletânea *September 11* (vários diretores, 2002), *At Five in the Afternoon* (*Panj é asr*, 2003) e *Two-Legged Horse* (*Asbe du-pa*, 2007).

Em 2000, o filme ganhou o prêmio especial do júri em Cannes. Samira já havia ganhado dois anos antes com *The Apple* (Sib, 1988). Ela foi a mais nova cineasta a ganhar um prêmio em Cannes, pois tinha apenas dezessete anos quando fez *The Apple*.

No mesmo ano Ghobadi dirigiu o documentário *Life in fog* (1999), o qual ele produziu com recursos próprios, sobre crianças órfãs da cidade de Baneh, sua terra natal. Ghobadi (2016) conta, em entrevista realizada por mim, que um amigo havia lhe chamado para regressar ao Curdistão, quando já morava em Teerã, mas ele não queria voltar à Baneh, muito menos à sua aldeia natal Sardab Suraban, pois se lembrava do período da guerra entre o Irã e Iraque e isso o assustava, mesmo assim foi e passou um ano indo de casa em casa. Acompanhou de perto algumas pessoas trabalhando como contrabandistas na fronteira até que resolveu falar com um secretário do governo iraniano, que deu permissão para a filmagem de um documentário na fronteira com o Iraque. Ghobadi começou a realizar um filme sobre os guardas da fronteira e

suas emboscadas para capturar ou matar os contrabandistas, mas conheceu Nezhad, que trabalhava como contrabandista para sustentar seus irmãos e decidiu fazer sobre eles.

Nezhad é responsável pelo sustento de seus irmãos, após ter perdido seus pais. Ele então trabalha como contrabandista na fronteira. No filme, Ghobadi seguiu o dia a dia dessas crianças, como veremos no capítulo 3.

Life in fog foi responsável pelo reconhecimento de Ghobadi no circuito internacional. Com ele o diretor ganhou diversos prêmios pela Europa e Estados Unidos, incluindo o prêmio do júri no St.Petersburg Film Festival e no Cinematexas.

Depois de ver que o seu documentário *Life in fog* foi exibido nos festivais, na TV e teve boa aceitação do público, Ghobadi considerou:

Ok, o cinema é bom, nós podemos dizer alguma coisa sobre nosso país, sobre nosso povo. De alguma forma eu vi que o cinema era bom para se conectar com as pessoas fora, pois acredito que o povo curdo precisa de uma janela para o mundo, porque 99% do mundo não conhece nossa cultura (GHOADI, 2016).

2.6 O boom dos anos 2000

No início dos anos 2000 Ghobadi realizou o primeiro longa-metragem do Curdistão iraniano em língua curda: *A Time for Drunken Horses* (2000). “Eu fui o primeiro cineasta curdo-iraniano a fazer um longa-metragem em língua curda” ao mesmo tempo que Ghobadi se orgulha, ele se lamenta, pois o cinema existe desde o século XIX e somente no ano 2000 um filme em língua curda foi feito no Curdistão iraniano.

A pesquisadora e cineasta Mizgin Arslan acredita que o cinema curdo começou oficialmente no começo dos anos 2000 (2016, p.18), com Ghobadi. Dervim Kiliç (2005) também deposita em Ghobadi o privilégio de ser o marco no surgimento do cinema curdo. Isso porque seus filmes são filmados da perspectiva de um curdo, por um diretor curdo e utiliza a língua curda, como o principal idioma de seus filmes.

A Time for Drunken Horses (2000) foi inspirado em *Life in fog* e foi produzido pela Mij Film Co. e a MK2 Productions foi responsável pela distribuição mundial. A MK2 é uma produtora francesa, criada por Marin Karmitz, que tem como slogan “uma outra ideia de cinema”, focando no cinema autoral. A empresa produz, co-produz, vende e distribui filmes no mercado internacional, com uma média de produção de dez filmes por ano. Foi uma das produtoras que mais investiu no cinema de arte iraniano, principalmente nos filmes de Kiarostami.

Já a Mij⁶¹ Film, foi criada em 2000, por Bahman Ghobadi, com o intuito de apoiar o cinema curdo, que não possui espaço dentro do cinema iraniano. Como o próprio diretor pontua, a produtora surgiu: “na esperança de dar a essas vozes (curdas) um espaço para serem ouvidas e compreendidas” (MIJ FILM).

Para um filme ser realizado no Irã, ele deve ser aprovado nas etapas da censura, e a Fundação Farabi atua como produtora e investidora desses filmes depois de aprovados. Como o tema Curdistão ainda é um assunto polêmico dentro do país, torna-se difícil conseguir aprovação e financiamento para realizá-los. Ghobadi (2004), conta que a maioria dos seus filmes são financiados com dinheiro próprio, com verba que pega emprestada da família e até empréstimos bancários.

Em entrevista recente, Ghobadi (2016) se mostra descontente com a criação da produtora, pois não se considera um homem de negócios. O diretor reclama da responsabilidade que tem de pagar uma equipe e que os salários sejam em dia, em um circuito que não faz parte da indústria cinematográfica. Depois que fez seu primeiro filme, ele tinha que assinar um contrato e foi então que percebeu que teria que criar uma produtora.

Para ser honesto, eu não estou contente, não estou contente com o que eu fiz. Porque não funcionou. Porque eu não pude fazer nenhum dinheiro e pagar a minha equipe é muito difícil e toma muito tempo. Administrar o *website*, a companhia, pagar salário... isto não é um trabalho artístico. A pior coisa que fiz na minha vida foi abrir minha companhia, porque eu não ajudei ninguém, porque eu não sou um produtor. Eu não podia encontrar nenhuma produtora de cinema curdo. Eu fui o primeiro cineasta, o primeiro produtor, primeiro assistente, primeiro programador, primeiro *manager* ... eu coloquei tudo dentro de uma companhia, que foi a Mij Film (GHOBADI, 2016).

Sendo o primeiro filme produzido pela empresa, *A Time for Drunken Horses* foi exibido em dezenas de festivais internacionais e ganhou diversos prêmios, entre eles o Camera D’or em Cannes, o prêmio de melhor filme no Edinburgh Film Festival e Prêmio do Júri na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

Enquanto muitos cineastas, para serem aceitos nos países hospedeiros, escondiam sua identidade enquanto curdos, Ghobadi “declarou abertamente e francamente sua paixão pelo povo curdo; assuntos, histórias e aspirações nacionais deram força e legitimidade à aspiração curda de um cinema. Ele assumiu o desafio de ser um porta-voz” (NAFICY, 2012b, p. 236).

⁶¹ Mij significa névoa em curdo: “Quando eu penso em minha terra Natal, o Curdistão, penso na neve, no frio, no nevoeiro. O nevoeiro está em todo lugar. A vida também é nebulosa – econômica, política e socialmente, ela é mantida sob um pesado cobertor de nebulosidade” (Ghobadi, Site da Mij Film).

O filme, apesar de abordar o Curdistão, um tema tabu ainda no Irã, e de ser falado em curdo, a Fundação Farabi aprovou sua realização.

Nele, Ghobadi segue a mesma família de *Life in fog*, com exceção do irmão mais velho, que foi substituído por Ayoub, na sua tentativa de sobrevivência na fronteira curda entre o Irã e Iraque, como abordarei no capítulo 3.

A partir de então, muitos cineastas passaram a assumir sua identidade curda e o cinema curdo, enfim, começou a crescer e os festivais de cinema curdo começaram a ser organizados na diáspora⁶².

No Curdistão do Sul, o cinema curdo também começou a se desenvolver no começo dos anos 2000. Com a autonomia curda conquistada no Iraque, em 2003, depois da queda de Saddam Hussein, o KRG impulsionou o cinema curdo realizado no país, criando diversos departamentos de cinema sob tutela do Ministério da Cultura, como o Directorate of Cinema Slemani, o Directorate of Cinema Art – Duhok, o Cinema Department Erbil. Alguns desses diretórios eram comandados por cineastas veteranos, como Nasser Hassan e Mahdi Omed, que oferecem oficinas e apoio.

Houve também um crescimento de canais de TV, assim como foram criados cursos de cinema nas universidades e também o Actor Studio & Kurdistan Theater Team. Desses cursos surgiram diversos diretores, dentre eles Shawkat Amin Korki, de quem falarei posteriormente.

O apoio oferecido na realização de filmes acabou por atrair diretores de diversas regiões do Curdistão. Gündoğdu (s/d) lembra que muitos diretores iranianos têm se beneficiado desta abertura que houve no Iraque e têm produzido seus filmes lá, onde encontram “fácil acesso ao suporte e oportunidades”, como: Shahram Alidi, Jamil Rostami, Taha Karimi, Shirin Cihani e o próprio Bahman Ghobadi.

Mano Kalil, apesar de ser um cineasta curdo-sírio, baseado na Suíça, realizou dois de seus filmes no Iraque: *Al-Anfal: In the Name of Allah* (2005) e *David the Tolhildan* (2007). *Marooned in Iraq* (2002) e *Turtles Can Fly* (2004) de Bahman Ghobadi foram filmados no Curdistão iraquiano.

⁶² Sobre os festivais ver apêndice 5.

2.7 Halil Uysal e o cinema improvisado

Foi no começo dos anos 2000 que surgiu um tipo de cinema, chamado por Gündoğdu (s/d) como ‘cinema das montanhas’. Tendo o principal expoente Halil Uysal (ou Dağ, como ficou conhecido entre os curdos). Em seus filmes, “ele combina seu interesse nas histórias pessoais com ativismo político” (CANDAN, 2016, p. 197). Seu método de filmagem se aproxima muito do de Ghobadi, ao misturar documentário e ficção e se inspirar nas histórias de vida dos seus “não” atores.

Halil Ibrahim Uysal nasceu na Alemanha em 1973, filho de pai turco e mãe curda. Estudou na Turquia e na década de 1990 e quando retornou à Alemanha, esteve engajado com a diáspora curda. Período no qual passou a fazer parte da equipe da MED-TV, um canal de satélite curdo, como *cameraman*. Em 1995, foi para Damasco, na época um centro político do PKK, fazer uma entrevista com Öcalan, que estava exilado na Síria, mas nunca mais retornou à Europa. Ele se juntou aos guerrilheiros curdos. “Espantado com a vida dos guerrilheiros e vendo que nenhum outro diretor curdo estava fazendo filmes sobre o que ele viu, homens e mulheres corajosos nas montanhas, que tinham dedicado suas vidas para o seu povo” (Gündoğdu, s/d), decidiu ele mesmo fazer filmes, sob o ponto de vista dos guerrilheiros.

Uysal foi um autodidata, que começou a ler livros sobre cinema já nas montanhas curdas. Halil usa os próprios guerrilheiros enquanto atores e cria histórias baseadas nas próprias experiências que viviam nas montanhas, borrando a fronteira entre documentário e ficção. “Seus filmes combinam elementos do documentário, jornalismo, ficção e propaganda” (CANDAN, 2016, 204). Ao mesmo tempo que seus filmes trazem muito de sua experiência enquanto guerrilheiro, eles trazem muitas alegorias e símbolos, inspirados na teorias de cinema, cujo a maior inspiração é Eisenstein.

Alguns de seus filmes são classificados como documentários, como *Kilamek ji Zagrosé*⁶³ (*A Ballad to Zagros*), no qual filmou o cotidiano dos guerrilheiros (seu treinamento, o tempo de lazer), assim como fez entrevistas. Outros, são *docu-fictions*, como *Tirej* (*Ray of Light*, 2002), *Eyna Bejnê* (*Tall Mirror*, 2002), *Fîrmeskên Ava Zê* (*The Tears of Zap*, 2005) e *Berîtan* (2006); para os quais criou uma narrativa com o intuito de retratar a vida nos campos

⁶³ Os filmes de Halil Uysal, assim como de Güney, são conhecidos no circuito internacional pelos seus títulos em curdo ou turco, respectivamente, e não em inglês; por isso me refiro a eles por seus títulos originais. Por mais que em alguns sites ou livros apareça o nome dessas obras em inglês, não há uma concordância na tradução; por exemplo, *Eyna Bejnê*, ora é mencionado por *Big Mirror*, ora por *Tall Mirror*.

de guerrilha. São filmes baseados em histórias ou eventos verdadeiros, todos realizados com os guerrilheiros locais, que ora desempenham seu próprio papel, ora de guerrilheiros já mortos. “Dağ [como era chamado] coletou muitas histórias e retratos dos guerrilheiros e ele via essas histórias como o capital real por trás de seus filmes. [...] Ele mesmo era parte dessas histórias e testemunhou muitas delas” (CANDAN, 2016, p. 198).

Uysal fez a maioria de seus filmes nas montanhas do Curdistão iraquiano. Onde capturou a vida pessoal e as histórias dos guerrilheiros. Em 2007 ele iniciou um novo projeto, no qual filmaria a longa jornada dos guerrilheiros que iam do sul do Curdistão a Dersin, na Turquia, só que acabou sendo morto em um confronto com o exército turco, em 2008, enquanto procurava locações para o filme (Cf. GÜNDOĞDU, s/d).

Tirej foi o primeiro filme de Uysal e é baseado na vida do guerrilheiro Tirej, um de seus companheiros, que conheceu nas montanhas em seus últimos dias de vida. Candan conta que a inspiração de Uysal, para realizar este filme, veio quando Tirej foi atingido pelas tropas turcas e suas últimas palavras, transmitidas através de um *walkie-talkie*, foram: “Saudações meus companheiros. Minhas condolências a todo povo curdo” (CANDAN, 2016, p. 199).

A morte de Tirej é anunciada já no começo do filme, que se inicia com uma mulher de vestido azul dançando e chamando por seu nome; corta para Tirej ferido e seu companheiro morto. Ele pega uma granada na mão, tira o pino e conta até três; é quando a imagem fica branca, aparece novamente a figura mística da mulher de azul e corta para os momentos que antecederam este ato.

Figura 14 - Fotogramas de *Tirej*. Início

O filme todo se passa nas montanhas, em um momento da sua vida: sua morte. Tirej e outro guerrilheiro estão entrincheirados, cercados por soldados turcos. Enquanto trocam tiros, conversam sobre suas vidas e Tirej faz anotações em sua caderneta. O outro guerrilheiro morre. Tirej fala no rádio com os demais companheiros que estão do outro lado da montanha e quando os soldados turcos se aproximam, ele comete um ato suicida, desarmando uma granada e explodindo, tornando-se um mártir.

Os soldados turcos aparecem no filme. São os próprios guerrilheiros fazendo o papel desses militares. Ora a câmera está mais aberta, ora fechada em *close-ups*. Os soldados falam em turco, enquanto os guerrilheiros conversam em curdo (e algumas palavras em farsi).

Figura 15 - Fotogramas de *Tirej*. Soldado turco

O longa-metragem *Beritan* (2006) foi feito como um tributo à memória de Beritan, nome adotado por Günaz Karataş⁶⁴, comandante de uma das primeiras unidades femininas do movimento armado curdo⁶⁵. Beritan ingressou no PKK em 1990 e em 1992, durante um confronto com o KDP (Kurdistan Democratic Party - Iraque⁶⁶), quebrou sua Kalashnikov para não passar para as mãos de seus inimigos e atirou-se de um penhasco para não se render.

Usayl retrata a vida de Beritan (cujo papel foi feito por uma outra guerrilheira) nas montanhas. Ele mostra os confrontos armados, os momentos de lazer e brincadeira, as conversas, a dança, o canto e os exercícios de treinamento, dando um destaque especial para a relação dela com as outras mulheres da comunidade. São momentos de angustia, de medo, de recordação, de felicidade e liberdade experienciados por essas mulheres.

⁶⁴ Como nos Estados-Nação é proibido registrar crianças com nomes curdos, quando alguns curdos se tornam artistas ou guerrilheiros, por exemplo, adotam um nome curdo para si, seja em forma de nome artístico ou codinome (nome de guerra).

⁶⁵ Abordo a insurgência feminina curda no subcapítulo sobre as mulheres de Rojava.

⁶⁶ O KDP, em colaboração com o exército turco, atacou os guerrilheiros do PKK nas montanhas curdas.

Figura 16 - Fotogramas de *Beritan*

A maioria das cenas foram criadas; assim como em *Tirej*, aparece cenas dos guerrilheiros nas trincheiras, em confronto armado e uso de granadas. Algumas cenas de confronto deixam o espectador em dúvida se se trata de encenação ou registro dos fatos. Enquanto outras foram documentadas, como o cortejo fúnebre com os corpos dos mártires. Mas todo o filme tem uma estética documental e improvisada, inclusive nas cenas encenadas. No final, como a maioria dos filmes mundiais sobre personagens reais, ele mostra fotos de Beritan.

Figura 17 - Fotogramas de *Beritan*. Cortejo fúnebre

Na cena que mostra Beritan se atirando do penhasco, Uysal utiliza efeitos especiais rústicos.

Figura 18 - Fotogramas de *Beritan*. Efeitos especiais

Uysal acaba sendo um cineasta marginalizado na cinematografia curda, tanto por ser membro do PKK, quanto por seu modo de produção amador e improvisado (Cf. CANDAN, 2008, p 205). Utiliza uma estética próxima do cinema de guerrilha.

No seu método de filmar utiliza "não" atores, que desempenham seus papéis ou bem próximos de suas experiências. Seu cinema é improvisado, os performers também improvisam

diante da câmera. Seu método é colaborativo, pois todos ajudam na criação dos personagens, e mais do que uma pesquisa de campo, Uysal faz parte daquele meio. Talvez seja um dos únicos diretores da cinematografia curda, além de Bahman Ghobadi, a utilizar este método, o qual aproxima da etnoficção. Seu filme *Tirej* tem muitas coisas em comum com *Turtles Can Fly*, por exemplo, como abordarei no próximo capítulo.

O cinema documental realizado a partir de 2014, que foca na guerrilha curda e nas mulheres, trazem muitos traços de *Beritan*.

2.8 Interdições da língua

A construção da identidade de uma nação está vinculada à língua deste povo, que se torna um instrumento de poder. A ideia de nação curda está diretamente ligada à questão do idioma curdo. Os governos soberanos, sabendo da importância do curdo como mobilizador de identidades acabam por coibir seu uso. O processo de assimilação perpetrado pelas “nações hospedeiras” (categoria nativa) - Irã, Iraque, Síria e Turquia - começa já pela língua, pois ao minar a cultura de um povo, enfraquece-se sua memória coletiva. “A língua constitui o principal elemento que tem mantido a coesão e a conservação da identidade nacional de 25 milhões de curdos” (GALLETTI, 2002, p 149).

A linguagem desempenha um papel poderoso na luta dos curdos pelo reconhecimento como povo. Nos olhos de muitos, a língua curda é prova e símbolo da identidade separada dos curdos e esforços impressionantes são feitos para preservá-la e desenvolvê-la. Alguns governos, por outro lado, também têm percebido a importância da linguagem, e têm procurado “assimilar” os curdos tentando suprimir o curdo completamente, ou desencorajar o seu desenvolvimento. Os problemas criados pela repressão oficial são agravados pelo fato de que existem diferenças consideráveis entre os vários dialetos do curdo; Isso impediu o desenvolvimento de uma forma padrão unificada de curdo que poderia ser usada como uma linguagem escrita geralmente aceita. Como resultado da partição do Curdistão após o colapso do Império Otomano, agora surgiram duas línguas padrão diferentes, uma das quais evoluiu quase inteiramente no exílio⁶⁷ (KREYENBROEK, 2005, p. 53).

O nacionalismo curdo vê a língua curda como unificadora do povo curdo, apesar das diversas versões desta língua, tanto na sua forma falada quanto na sua escrita.

O professor Jaffer Sheyholislam (2009) da Carleton University, do Canadá, alerta que a ideia de imaginar o Curdistão enquanto nação territorial e cultural com base em uma única

⁶⁷ O linguista Kreyenbroek (2005) refere-se ao kurmanji, cujo desenvolvimento esta sendo realizado quase que inteiramente pelos curdos no exílio, primeiramente no Líbano e na Síria (até 1943 e 1945, respectivamente), depois por um curto período de tempo no Iraque (final da década de 1960) e, posteriormente, na Europa (p. 59).

língua curda é um mito, pois quando se fala do idioma curdo, é preciso levar em conta os diferentes grupos linguísticos e suas formas de escritas, que variam.

Apesar da importância da linguagem como construção discursiva na identidade curda, na política e nos movimentos autônomos, a própria linguagem nunca foi uma força unificadora na prática. De fato, em memórias recentes, não conhecemos nenhuma língua curda em si mesma. O que temos é o conceito, uma construção discursiva de tal linguagem que, na melhor das hipóteses, se refere a um grupo de variedades de fala composto por Kurmanji (Curdistão do Norte), Sorani (Curdistão Central) e Gorani, Hawrami e Zazaki⁶⁸ (Curdistão do Sul). Essas variedades não são mutuamente inteligíveis, a menos que tenha havido um contato prévio considerável entre os falantes. Além disso, o abismo entre as variedades curdas é ampliado pelo fato de que elas estão escritas em pelo menos três caligrafias muito distintas: o alfabeto baseado em latão usado pelos curdos na Turquia (e alguns curdos na Síria), o alfabeto árabe usado pelos curdos no Irã e no Iraque, quer falando Kurani Sorani, Kurmanji, Gorani ou Hawrami (SHEYHOLISLAM, 2009⁶⁹).

Öcalan, o maior representante do Movimento de Liberação curda, aponta em seus escritos a proscrição da língua curda como a principal ferramenta dos Estados-Nações para minar o nacionalismo curdo. “Sem o elemento unificador da língua, a característica unificadora das ideias coletivas também desaparece” (ÖCALAN, 2008, p. 20).

Potências hegemônicas freqüentemente utilizam o conceito de assimilação como arma quando se enfrentam a grupos étnicos desafiantes. Língua e cultura são vetores de possível resistência, o que pode ser evitado por meio de assimilação. A proibição da língua nativa e a aplicação forçada de uma língua estrangeira têm se provado armas altamente eficazes (ÖCALAN, 2008, p. 20).

Assim, os Estados-Nações promovem um processo de assimilação proibindo o curdo de ser ensinado nas escolas e, alguns deles, proíbem os meios de comunicação de utilizarem a língua curda.

O linguista Hassanpour, professor da universidade de Toronto, um dos maiores estudiosos de língua curda, chama de “linguicídio” (1992, 2000) o que ocorre com o idioma nos Estados-Nações onde o povo curdo se encontra - seja na Turquia, a partir de 1925 aos dias atuais; na Síria desde 1960; no Irã, principalmente de 1925 a 1941 e no Iraque com a política de arabização da era Saddam.

A maioria dos linguístas que estudaram a língua mantiveram silêncio sobre o assassinato deliberado do "objeto" de suas pesquisas pelos estados turco, iraniano e

⁶⁸ De acordo com linguista Philip G. Kreyenbroek: “Tanto o zaza quanto o guran são normalmente identificados como curdos e se consideram como tais. A partir de uma perspectiva puramente histórica e linguística, isso provavelmente é incorreto, mas tais considerações parecem insignificantes em comparação com os sentimentos das pessoas envolvidas” (KREYENBROEK, 2005, p. 55).

⁶⁹ SHEYHOLISLAMI, Jaffer. Language and Nation-Building in Kurdistan-Iraq. Paper presented at the Middle Eastern Studies Association 43th Annual Meeting, Boston, MA, USA, November 21-24, 2009.

sírio. A política de linguicídio, consagrada nas constituições e leis desses estados, não só negou os direitos linguísticos dos curdos, mas também violou seriamente a liberdade acadêmica dos linguistas dentro e fora dos países onde a língua é falada (HASSANPOUR, 2000).

Em seus escritos (1992, 2000), o professor expressa a dificuldade em estudar a língua curda mesmo quando já não se encontrava mais no Irã, onde desenvolveu suas primeiras pesquisas enquanto aluno de mestrado da Universidade de Teerã, pois os países limitam o acesso à pesquisa de campo e aos documentos necessários para desenvolver seu trabalho.

Cada país hospedeiro lida com o idioma curdo de forma diferente, assim como a proibição ou liberação varia também por período na história dessas nações. A Turquia, já teve seu período de proibição e liberação, assim como o Iraque e o Irã; portanto, para entender como essa cinematografia trabalha com o idioma curdo, será necessário abordar alguns aspectos históricos desses países.

No Irã, onde foram desenvolvidos os primeiros trabalhos de Ghobadi, o idioma curdo não é totalmente proibido. Isso se deve ao fato da língua curda ser um membro do ramo iraniano da família de línguas indo-européias, portanto é vista, por eles, como uma ramificação do persa.

Uma grande porcentagem de iranianos pertence a vários grupos étnicos cuja língua materna não é persa (além dos curdos, por exemplo, azeris, baluchis e turcomans) e que coexistiram mais ou menos pacificamente durante séculos sob o controle real ou nominal de qualquer governo que estivesse no poder na capital. As autoridades iranianas, portanto, parecem ser mais hábeis em lidar com esses povos e suas línguas do que os países mais jovens, como a Turquia e o Iraque, onde os grupos dominantes procuram estabelecer um controle absoluto (KREYENBROEK, 2005, p. 61).

A maioria dos curdos no Irã falam o sorani, mas outros dialetos como o kurmanji e o gorani são falados em algumas partes do Sul e todas as variações utilizam o alfabeto persa na sua versão escrita. Mesmo não sendo totalmente proibido, o curdo não é ensinado nas escolas.

Durante a Era Pahlevi, sob os reinados de Reza Shah, que foi de 1926 a 1941, e de Mohammad Reza Pahlavi, o qual governou o Irã de 1941 a 1979, as publicações em curdo foram proibidas e houve esforços para promover o persa entre os curdos. No breve período que existiu a República de Mahabad⁷⁰ (22 de janeiro a 16 de dezembro de 1946) houve muitas publicações em curdo, que foram proibidas novamente após sua derrocada.

Após a revolução islâmica, em 1979, o Estado privou os curdos do direito à educação na língua nativa. Os curdos iranianos apoiaram Khomeini durante a revolução, em troca de

⁷⁰ A Komarî Mehabad ou República do Curdistão foi um governo curdo que buscava autonomia dentro do Irã, durante a guerra fria, mas que foi derrotado pelo exército iraniano e teve seu presidente Qazi Muhammad assassinado em praça pública (Cf. MCDOWALL, 2004).

demandas por mais autonomia, entre elas estava a proposta do idioma ser ensinado nas escolas, a criação de universidades curdas e a utilização do idioma na administração local e na mídia, mas depois se viram frustrados pois a promessa do líder não foi cumprida, ao contrário, houve uma maior repressão na época, pois o regime teocrático que estava se instalando era centralizador e procurou coibir qualquer busca de autonomia pelas minorias do país:

Khomeini rejeitou o plano de autonomia dos curdos, acusando-os de buscar independência. Na verdade, os curdos pediam autonomia para o Curdistão (o que significa controle de políticas domésticas e administração regional⁷¹) e a democracia para o Irã mais amplo. Conforme observado, questões de finanças, política externa e defesa teriam sido deixadas para o governo central (YILDIZ, 2007, p. 23).

Como elementos centralizadores do Estado estão a língua persa e o islã xiita. Assim, o curdo é utilizado como ferramenta de assimilação pelo governo. “Para promover a marca oficial do xiismo entre os curdos predominantemente sunitas, o regime islâmico abriu escolas religiosas (no Curdistão) controladas pelo governo [...] e publicou traduções de obras religiosas xiitas em curdo” (HASSANPOUR, 1991).

Hassanpour observa que “apesar desta nova liberdade, restrições permanecem na publicação da literatura que pode ser interpretada como promoção do separatismo, literatura sobre nacionalismo curdo e literatura criticando as autoridades iranianas” (2005, p. 16).

Embora a língua curda não seja mais proibida no Irã, somente em 2000 foi realizado o primeiro longa-metragem nesta língua dentro do país, *A Time for Drunken Horses*, de Bahman Ghobadi. Mas ele já havia feito alguns curtas em curdo para a TV local, no final da década de 1990, como abordei anteriormente.

Mesmo assim, um dos motivos que levou Ghobadi a ser preso no Irã foi ter feito filmes em língua curda, como vimos. Acusado de assim promover o separatismo.

Antes dele, somente Nizametin Ariç, em *A song for Beko* (1990), havia ousado utilizar a língua e a música curda em seu filme, mas o filme foi realizado na Armênia, pois Ariç não pôde retornar à Turquia.

No Curdistão iraquiano, a escrita do sorani pode se desenvolver e se adequar para fins acadêmicos e literários, a partir de 1918, quando o Iraque estava sob mandato britânico. Mesmo após 1930, quando o Iraque obteve sua independência, o curdo continuou sendo reconhecido e, inclusive, usado nas escolas primárias. Em 1958, com o golpe do general Qasim, o curdo

⁷¹ É o que acontece hoje no Iraque com a criação do KRG.

recebeu apoio oficial. A partir deste período, muitas publicações em curdo foram impressas, assim como surgiram estações de rádio em sorani.

Com o golpe Bathista de 1968, o curdo tornou-se a segunda língua oficial do Iraque, mas com os desacordos entre o governo iraquiano e o líder curdo Barzani, as conquistas dos curdos foram reduzidas. A década de 1980, com a guerra (Irã-Iraque), os ataques aos curdos (Anfal) e o projeto de arabização, a língua curda era proibida tanto nas escolas quanto nos veículos de comunicação.

O cineasta Fariborz Kamkari (2016)⁷² conta sobre sua experiência na escola, no Curdistão iraquiano, durante a década de 1980: “Quando criança, quando fui à escola, com 6 anos, descobri que a língua que eu falava não era a mesma língua que me ensinaram na escola. A minha religião, aquela da minha família, não era aquela que ensinavam na escola. E descubro que pertenço a uma minoria étnica” (KAMKARI, 2016). E questiona que o que via em casa, na sua cidade no Curdistão era muito diferente do que aprendia na escola e na televisão. “Descubro que pertenço a uma minoria que não tem o direito de exprimir-se na sua língua materna, no seu modo de ser, na sua religião e que somos curdos”. “E descubro que somos divididos, que há outros curdos do outro lado da fronteira que são como eu, mas que não posso vê-los, não posso comunicar-me, não posso atravessar” (id, *ibid*).

Após ser instituído o Governo Regional do Curdistão (KRG), em 1992, houve um afrouxamento da proibição do uso da língua curda na região autônoma e a partir de 2003, com a queda de Saddam Hussein, o sorani tornou-se o idioma oficial do KRG.

Devo enfatizar que, após a queda do regime baathista em 2003, a nova constituição iraquiana concedeu aos curdos o status de uma das duas línguas oficiais do Iraque, dando-lhe quase igualdade com o árabe. [...] O curdo pode agora ser usado na comunicação escrita e oral em ambientes oficiais (GHAZI, 2009, informação verbal)⁷³.

Até então as variedades de dialetos não constituíam um problema para o movimento nacionalista curdo. Mas depois que o sorani tornou-se a linguagem oficial na zona autônoma do Iraque, as diferentes formas de fala começaram a se tornar um problema, pois as diferenças

⁷² Fariborz Kamkari em entrevista realizada por mim em abril de 2016, em Roma.

⁷³ GHAZI, Hassan. Language standardisation and the question of the Kurdish varieties: The language debate in Iraqi Kurdistan. International Conference **The Kurds and Kurdistan: Identity, Politics History**. University of Exeter: 2 a 3 abr 2009.

internas começaram a surgir⁷⁴, despertando a indignação dos falantes de outros dialetos, que quiseram ter reconhecimento (SHEYHOLISLAM, 2009; GHAZI, 2009, informação verbal).

Os filmes realizados no Iraque, após a instituição do KRG, são, em sua grande maioria, falados em curdo (sorani). Durante o regime de Saddam era impraticável fazer um filme na região, muito menos falado em língua nativa.

A Síria possui outra relação com o idioma. Após a derrocada do Império Otomano, a Síria ficou sob mandato francês. Neste período, o país tornou-se um grande centro de difusão do curdo, com diversas publicações de jornais, revistas e livros em curdo kurmanji. Essas publicações atendiam também aos curdos da Turquia que eram impedidos de usar seu idioma natal. Ainda assim, o curdo era proibido de ser ensinado nas escolas.

A tolerância ao idioma curdo nas publicações continuou nos governos susequentes, até que no final de década de 1950, quando a Síria e o Egito estavam unidos na República Árabe Unida (1958), o Partido Democrata Curdo da Síria, pediu o reconhecimento dos direitos nacionais curdos. A República árabe acabou suprimindo o partido. A posse de publicações curdas e até mesmo registros de gramofones foram suficientes para enviar seus donos à prisão (MCDOWALL, 2004, p. 471).

Uma maior pressão ocorreu após a década de 1960, após o fim da união com o Egito e o com o partido Ba'ath no poder. O governo começou um processo de arabização da região curda. Muitos curdos foram cadastrados como estrangeiros, apesar de terem registros sírios; e sérias medidas foram adotadas, como a transferência dos curdos para o interior, a extradição, a privação de educação e de trabalho.

A partir de 1970, quem tivesse nome curdo teria que mudar para o árabe. Décadas se passaram e essas medidas continuaram valendo.

Apesar de haver uma população curda minoritária considerável na Síria, o curdo não é reconhecido como uma língua oficial. Não é ensinado nas escolas e quando os curdos com cidadania síria se qualificam como professores, não têm permissão para falar curdo enquanto estão nas instalações das escolas. Mesmo que os pais desejem que seus filhos estudem a língua curda, as autoridades não permitem escolas privadas

⁷⁴ Sheyholislam dá o exemplo da petição entregue ao governo do KRG para reconhecer o Hawrami como uma minoria linguística. Mas há um debate por trás disso, pois enquanto alguns pesquisadores concebem o Hawrami como um dialeto, outros o têm como um idioma à parte. “Ao mesmo tempo que o KRG respeitou os direitos das línguas siríacas e turcomanas, eles relutam em aceitar as outras variedades de curdo”, pois “Eles temem que uma vez que o curdo seja considerado um grupo de línguas em vez de vários dialetos, o povo curdo será dividido em diferentes grupos linguísticos, e a nação curda, como eles o conhecem, não existirá mais” (2009). Mas o professor lembra que dificilmente há uma nação no mundo que seja homogênea cultural e linguisticamente. SHEYHOLISLAMI, Jaffer. Language and Nation-Building in Kurdistan-Iraq. Paper presented at the Middle Eastern Studies Association 43th Annual Meeting, Boston, MA, USA, November 21-24, 2009.

de línguas para ensinar curdo. Em contrapartida, outros grupos minoritários, incluindo os armênios, circassianos e assírios, conseguiram abrir escolas de línguas privadas. Como resultado, os curdos só podem ser ensinados informalmente em casas particulares (YILDIZ, 2005, p.118).

Na Síria, antes da intensificação dos conflitos, o idioma curdo era proibido tanto nos meios de comunicação, que são controlados pelo Estado, quanto nas escolas. É um país onde registrar um bebê com nome curdo ou até mesmo nomear uma empresa em curdo também era vetado.

Mano Khalil, cineasta curdo que nasceu no Curdistão sírio, desde pequeno, descobriu o que era ser curdo na Síria, região onde falar ou escrever em curdo podia render mais de uma década de aprisionamento ou até ser sentenciado à morte. “Fomos proibidos na Síria de falar curdo. [...] O curdo era visto pelas autoridades como uma linguagem perigosa” (2015b), o que descobrira na escola, como narra ao *The Guardian*:

Eu frequentava uma escola árabe onde o curdo era absolutamente proibido - meus pais me disseram para nunca dizer nada em curdo. No meu terceiro dia, o professor me mostrou uma maçã pequena em um livro para ver se eu entendia o árabe. Eu disse “sev”, a palavra curda, e ele bateu muito forte na minha mão. Foi tão feio que minha mãe disse que ia matá-lo. Nossa escola era uma prisão. Aprendemos a odiar, não a amar (KHALIL, 2015b).

O uso do idioma falado também ficou restrito a outros locais públicos: “o decreto número 1012/S/25, emitido em 1986, proibiu o uso do curdo no local de trabalho, nos cinemas e nos cafés” (YILDIZ, 2005, p.118).

A partir de 2014, com a implementação do Contrato Social de Rojava, o Curdistão sírio é livre para expressar seu idioma. O artigo 9 da nova constituição prevê que: “As línguas oficiais dos cantões de Cizirê [Jazira] são o curdo, o árabe e o siríaco. Todas as comunidades têm o direito de ensinar a sua língua materna” (KILIÇ, 2016)⁷⁵. O Confederalismo Democrático praticado na região presume a co-existência de todos os povos que vivem nos 3 cantões (curdos, árabes, siríacos, chechenios, armênios, muçulmanos, cristãos e yazidis), inclusive mantendo suas respectivas línguas, religiões e cultura.

Restrição de tal proporções, como era praticada na Síria antes de Rojava, pôde ser vista na Turquia. “A política mais dura de linguicídio em nossos tempos provavelmente é praticada na Turquia, onde toda a maquinaria estatal é mobilizada para eliminar a linguagem tanto na fala como na escrita” (HASSANPOUR, 2000).

⁷⁵ Trecho do contrato social de Rojava, mostrado por Nursel Kiliç – porta-voz da Representação Internacional do Movimento das Mulheres Curdas - em palestra proferida em Lisboa, em 04 de outubro de 2016, no Teatro Maria Matos.

A adoção da ideologia Kemalista (1923) impôs, através das reformas de Mustafa Kemal Atatürk, além de um governo centralizado, secular e moderno, um nacionalismo mono-étnico - o qual procurou extinguir a ideia da existência de um povo curdo distinto – e que continua sendo a base do Estado turco moderno (Cf. YILDIZ, 2005b; MCDOWALL, 2004). Como primeiro presidente da Turquia (após a queda do Império Otomano), Atatürk fechou todas as instituições curdas, como escolas e fundações religiosas e aboliu as publicações curdas. Houve muitas revoltas, desde então, como a que ocorreu em 1938, em Dersim, que foi suprimida pelo governo, o qual destruiu a província e a rebatizou de Tunceli:

A partir desse momento, o uso do curdo foi banido e as palavras “curdo” e “Curdistão”⁷⁶ desapareceram do vocabulário oficial: os curdos tornaram-se os “turcos da montanha”. Por um longo tempo, os curdos que negociavam no mercado, na única língua que sabiam, poderiam ser multados com uma certa quantia por palavra. Depois disso, os curdos parecem ter perdido a esperança, e o período 1938 ± 61 pode ter sido o mais perigoso na história recente no que diz respeito à sobrevivência do kurmanji na Turquia (KREYENBROEK, 2005, p. 57).

Com isso, os curdos que não sabiam turco, tornaram-se prejudicados, pois viram-se excluídos da vida pública do país. A partir de 1961, com o Partido Democrático no poder - após as eleições diretas de 1950 - os curdos puderam contar com um breve período de relaxamento das restrições e ter liberdade de se expressar em sua língua, assim como houve a publicação, em kurmanji, de dicionários, periódicos e livros de gramática, mas que acabaram sendo logo banidos (Cf. KREYENBROEK, 2005, p. 58).

Em 1967, em resposta à grande quantidade de material sobre a cultura curda, como cassetes e impressos em curdo ou em turco, que fizeram com que o senso de identidade curda se fortalecesse, o governo determinou que se tornara “ilegal e proibido introduzir ou distribuir no país materiais na língua curda de origem estrangeira em qualquer forma de publicação, gravada, registrada ou forma similar” (MCDOWALL, 2004, p. 410).

Após o golpe militar de 1980, o governo proibiu o uso do curdo, inclusive a língua falada, em todas as esferas da sociedade. As penalidades para quem usasse o idioma em público poderia chegar a 30 anos de prisão.

A constituição de 1982, promulgada após o golpe militar do general Evren, não deixa dúvidas sobre as atitudes oficiais em relação aos curdos: o art. 26 afirma que nenhum idioma proibido por lei pode ser usado na expressão e difusão das opiniões; art. 28 afirma que nenhuma pessoa pode publicar em uma língua proibida. O curdo, é

⁷⁶ A palavra “Curdistão” foi novamente proibida de ser mencionada no Parlamento turco, em julho de 2017, assim como as expressões “província curda”, Amed (como os curdos chamam a cidade de Diyarbakır), “genocídio armênio” e “massacre”, com pena de multa ou suspensão, pois tais palavras “violam a unidade do Estado turco” (Cf. DIRE MONDO, 2017).

dispensável dizer, era uma língua proibida. [...] O ano de 1983 testemunhou a introdução de novas leis repressivas contra o uso do curdo (Lei nº 2392, artigo 3º: a língua nativa dos cidadãos turcos é turca. É proibido: a) usar como língua nativa um outro idioma além do turco e participar de qualquer atividade com o objetivo de difundir esses idiomas) (KREYENBROEK, 2005, p. 58).

Foi durante a interdição do uso do curdo no país que Yilmaz Güney realizou seus filmes sobre os curdos - o primeiro foi *Seyyit Han*, em 1968, e seu derradeiro foi *Duvar* em 1983 - assim teve que usar o turco como idioma de suas películas, ao invés do curdo, mesmo *Duvar*, que foi filmado no exílio, na França, foi realizado em turco⁷⁷.

A cantora e cineasta Hevi Dilara (2016)⁷⁸ conta, na entrevista que realizei com ela, que sua família a chamara de Hevi (esperança) e Dilara (que toca o coração), mas nos documentos ela possui um nome turco, pois era vetado registrar crianças com um nome curdo, na Turquia, nos anos 1980. Ela só pôde adotar o nome que a família escolhera quando se exilou na Itália.

Na mesma entrevista, Hevi relata que durante sua infância era proibido cantar em curdo. “A língua que não se podia falar, a canção que não se podia cantar” (DILARA, 2016). Sua mãe lhe cantava canções de ninar curdas sussurrando para que os vizinhos, que eram turcos, não escutassem e denunciassem: “era um adormecer doce, belo e sereno”. Mas isso lhe gerou um trauma, pois não queria cantar somente sussurrando e à noite. Na adolescência montou uma banda *underground*, que tocava escondido nos casamentos e na festa do Newroz⁷⁹. Esta banda não durou muito, pois em 1994 seu baterista foi preso (apanhado pelo “anjo da morte”)⁸⁰, torturado por três meses seguidos e acabou sendo morto. Depois disso, ela teve que deixar o país para não ser morta também.

Foram mais de sete décadas de proibição do idioma no país. Vários métodos foram usados, desde então, para forçar os curdos a abandonar sua língua materna. O primeiro deles foi a proibição do uso falado do curdo, seja nos locais públicos, na escola e no governo. Os estudantes passaram a ser punidos nas escolas caso falassem curdo, e em alguns casos até

⁷⁷ Hevi Dilara (2016), cujo pai era amigo de Yilmaz Güney, afirma que *Sürü* havia sido feito em curdo, mas como foi vetado, foi dublado em turco.

⁷⁸ Em entrevista realizada por mim em abril de 2016, em Roma.

⁷⁹ Newroz é a celebração persa que marca o início da primavera, que ocorre em março, no equinócio da primavera. O zoroastrismo era a religião dos ancestrais dos curdos modernos, antes do advento do islã. A comemoração do Newroz, hoje, pelos curdos é um ato político, seja na diáspora ou na própria Turquia, que proíbe a comemoração desde a década de 1950. Sobre o Newroz ler: (MARTORELL, 1991, p. 19-22; PESSUTO, 2010, p. 240-256);

⁸⁰ Hevi Dilara (2016) conta que no fim dos anos 90, durante a guerra civil na Turquia, muitos escritores, jornalistas, cantores, professores e acadêmicos desapareceram. Eram pegos pelo “anjo da morte”, um carro branco que apanhava as pessoas na rua ou em suas casas e, depois disso, não se tinha mais notícias. Este carro está presente em muitos filmes desta cinematografia, como *Press* (Sedat Yilmaz, 2009) e *Boran* (Hüseyin Karabey, 1999), por exemplo.

separados da família para não aprenderem o idioma em casa, sendo mandados para escolas nas divisas do Curdistão (Cf. HASSANPOUR, 1992). O uso escrito também foi banido: “Não apenas escrever em curdo, mas a redação dos nomes ‘curdo’ e ‘Curdistão’ em qualquer idioma tornou-se proscrita (a única exceção é a palavra *Kürtçe* ‘Curdo’ usada nos relatórios do recenseamento)” (id, ibid).

A palavra “curdo” foi substituída por “turcos das montanhas”. A violência simbólica também era utilizada, “fazendo com que os falantes nativos tivessem vergonha de sua língua, pais e origens” (HASSANPOUR, 1992). Assim como “a existência de uma nação curda foi negada em inúmeros artigos, livros e discursos, enquanto os turcos foram exaltados” (HASSANPOUR, 1992).

Sob a pressão da União Européia, que reluta em aceitar o pedido de adesão plena da Turquia ao sindicato, o governo turco introduziu, em 1991, um projeto de lei no parlamento, a fim de legalizar o discurso da língua. Hoje, os curdos são legalmente livres para falar em sua língua materna em espaços privados, mas seria considerado um crime contra a "integridade territorial" do Estado, se um membro do parlamento ou um partido político usar o idioma em campanhas políticas ou se o idioma for usado na educação ou na transmissão (HASSANPOUR, 2000).

Dönmez-Colin (2008) reitera que “o artigo 66 da Constituição de 1982 (ainda em vigor enquanto este livro é escrito) afirma: ‘Cada pessoa ligada ao Estado turco através do vínculo da cidadania é um turco’” (Locais do Kindle 154-156). Não reconhecendo, portanto, as minorias étnicas do país, como os curdos. Não reconhece também os muçulmanos não sunitas e os não falantes de turco.

Um acordo feito, no final da década de 1990 entre o AKP (Partido da Justiça e do Desenvolvimento) e o PKK, que sinalou o cessar fogo, também contribuiu para que o idioma curdo pudesse estar nos meios de comunicação.

*The Photograph*⁸¹ (*Fotoğraf*, Kazım Öz, 2001) foi proibido de ser exibido no 10th Era New Horizon Film Festival, na Polônia, em 2010, mesmo tendo omitido algumas cenas no filme. O ministro da cultura turco telefonou aos organizadores do festival e pediu a retirada do filme de Öz, sob a ameaça de retirar o patrocínio que o ministério concedeu ao programa New Turkish Cinema dentro do festival. Os organizadores não só removeram este filme, como também seu outro longa *The Last Season: Shawaks* do festival (Cf. GÜNDOĞDU, s/d, p.19).

A censura na Turquia foi abolida oficialmente em 1998, mas ainda está presente de forma indireta, através do “controle do governo e pressões financeiras (dificuldades na obtenção

⁸¹ Abordo este filme na discussão do MKM, no apêndice 3.

de fundos e de entrar na rede de distribuição/exibição)” (DÖNMEZ-COLIN, 2008, Locais do Kindle 753-755).

De acordo com Dönmez-Colin, em relação à censura na Turquia atualmente:

Não há restrições concretas, mas as condições não são favoráveis. Por exemplo, você não pode filmar um filme em Dersim. Há obstáculos. A distribuição é outro problema. Os cinemas não querem arriscar. Não se pode identificar um obstáculo concreto, mas há obstáculos (DÖNMEZ-COLIN, 2008, Locais do Kindle 1694-1698).

Não assumir que há censura no país, não quer dizer que não há. Os diretores curdos encontram diversas barreiras na produção e distribuição de seus filmes. Hoje, fazer um filme na língua curda, dentro da Turquia não é proibido; o problema é que os cineastas não conseguem exibí-los dentro do país, salvo raras exceções.

Após ter realizado o filme *I Flew, you Stayed*⁸² (2010), a cineasta Mizgin Müjde Arslan teve problemas com o governo turco. Filme que retrata sua jornada à procura das memórias de seu pai, que deixou a família, quando ela ainda era bebê, para se juntar à guerrilha nas montanhas curdas na Síria e no Iraque.

Arslan (2016b) conta que dois anos depois de voltar para Istambul foi presa.

O silêncio da manhã foi perturbado pelo som de passos no apartamento. Eram 5h da manhã [...] Pararam em frente à porta e bateram com força. Eu estava na cama ouvindo a porta com os olhos abertos. Alguém em casa perguntou: "Quem é". Eles responderam: "Abra a porta, a polícia". Eles entraram e disseram meu nome, que eles vieram para me levar embora. Eu estava ouvindo tudo enquanto estava deitada na cama, mas não estava me levantando. Eu já tinha me visto presa várias vezes em meus sonhos, anteriormente. Minha mãe veio à porta do meu quarto e disse: "não tenha medo, eles vieram para levá-la". Desta vez, sentei-me na cama e disse-lhes que podiam entrar. Um par de policiais entraram um após o outro; Eu vi o rosto icterico da minha mãe. Eu ainda estava calma. Eu estava esperando que eles viessem por dois anos. Eles começaram a procurar nos móveis, procurando algo incriminatório, como uma bomba ou uma arma. Um deles manteve uma foto na frente dos meus olhos como se quisesse dizer "Gotcha", com tanta alegria que sugeriu que eles realmente vieram encontrar uma fotografia de um homem com uniforme de guerrilha. O "guerrilheiro" na fotografia era meu pai (ARSLAN, 2013).

Sua operadora de câmera também ficou sob custódia e a prova que eles tinham era o filme, além de terem levado cadernos, diários, DVDs, procurando por evidências. Por causa da pressão internacional (da mídia, dos festivais), eles tiveram que soltá-la. “Eles me perguntaram sobre minha jornada, sobre este documentário, eles acusaram este documentário de propaganda do movimento curdo, mas ele não é” (ARSLAN, 2016b).

⁸² A descrição deste filme encontra-se no capítulo 3.

Quando eu fiz este filme, eu sabia que era uma jornada perigosa. Por isso eu levei a câmera. Eu sabia que me daria mais poder, que assim eu poderia sobreviver. A câmera é uma espécie de arma. Uma arma pacífica. Eu usei esta arma pacífica como uma amiga, como um tipo de motivação (ARSLAN, 2016b).

Por saber dos desafios que iria enfrentar por fazer um filme sobre a questão curda dentro da Turquia, Mizgin pensou em fazer uma ficção: “Na ficção você sempre tem uma saída. Em um documentário, você fica cara a cara com realidades severas. Eu escrevi um roteiro, mas a ideia fictícia começou a parecer ‘falsa’ (ARSLAN, 2013).”

Ela retornou à ideia original e realizou o documentário, apesar de saber dos riscos. Mesmo ela não considerando seu filme político, “qualquer coisa sobre o povo curdo torna-se político e pode te levar à prisão” (ARSLAN, 2016b).

Depois de solta, teve que enfrentar outra pressão, que foi a exibição. Conforme ela mesmo conta: “Na Turquia, um documentarista curdo sobre diversas formas de pressão. Porque eles não querem deixar você exibir. Quando você tem um filme, você não tem opção de exibir em lugar nenhum”.

Mas seu filme foi exibido em diversos festivais dentro e fora da Turquia, incluindo o Istanbul Film Festival.

Ser levado em custódia por causa do seu trabalho tem o efeito colateral de enfatizar a importância do seu trabalho; Enfatiza que você é levado a sério, que o trabalho que você faz é temido, que você pode derrubar ou criar regimes, que as palavras faladas e escritas são as armas mais poderosas... (ARSLAN, 2013).

Segundo a cineasta, na Turquia, falar sobre a questão curda ainda é tabu. “Todos sabem, mas ninguém fala a respeito” (ARSLAN, 2016b). Mizgin queria mostrar sua história para a audiência turca:

O filme é um tipo de brado para dizer a todo mundo: “Essa é a história. Essa é a nossa história. Ouça-nos, veja-nos, sintam-nos e tente se simpatizar”. Porque nós estamos juntos, nós somos muito semelhantes, nós somos os mesmos, na verdade. Não se pode separar quem é curdo e quem é turco. Eu me sinto curda, eu me sinto turca [...]. Mas eles não nos conhecem, eles não querem ver o que acontece com o povo curdo [...]. Eu queria dizer para os turcos que nossa dor é a mesma. Eles perdem um, nós perdemos um. Quando se perde alguém é isso que se sente, é essa a experiência. Minha experiência, de minha tia, de minha avó. Nós todos vivemos com essa carência, com esse vazio. Todos têm pai, todos têm filhos, irmãos, família. A guerra continua na Turquia, no Curdistão. A primeira coisa que se destrói na guerra é a família. Seja morto, desaparecido ou preso. Quem fica sofre com a tristeza, com a dor (ARSLAN, 2016b).

Hoje, Mizgin vive no exílio, em Londres. Atualmente, está finalizando um curta-metragem de ficção, o qual pude assistir ao primeiro corte, sobre os problemas que os imigrantes enfrentam no exílio.

Alguns filmes curdos realizados na Turquia tratam diretamente a interdição da língua e a censura, como *On the way to school* (2008, Özgür Dogan e Orhan Eskiköy) e *Press* (2009, Sedat Yilmaz).

On the way to school é um documentário que segue a vida de um professor turco, Emre Aydin, que sai de Denizli em direção ao Curdistão turco para lecionar em um vilarejo curdo. O filme, discutido por mim no capítulo 3, aborda a proibição do curdo em sala de aula e o fenômeno de aculturação que ocorre nas escolas.

Em uma das cenas o professor percorre a aldeia em busca de mais alunos, mas muitas crianças do vilarejo não vão à escola por não terem registros de nascimento. Um dos pais conta ao professor que preencheu um formulário para sair do país. A pessoa que o atendeu perguntou se ele sabia alguma língua estrangeira, ele diz que é o turco. A pessoa pergunta qual a língua mãe e ele responde curdo. A pessoa ri dele e diz que o curdo não é uma língua e como ele está dentro da Turquia o turco tem que ser sua língua materna e não estrangeira.

O próprio diretor Özgür Dogan é curdo, nascido no distrito de Muş'un Varto, e até os seis anos de idade só falava curdo. Passou a falar turco quando começou a frequentar a escola. Ele se formou em Comunicação e possui mestrado em Mídia e Estudos Culturais, ambos pela Universidade de Ancara.

Curiosamente, o documentário é o quinto filme turco no *ranking* de maior público. Posição rara para um documentário. Ele foi produzido com a verba do Sundance Institute Documentary Fund, para documentários.

Muitos filmes da cinematografia curda ou feito sobre os curdos abordam a escola⁸³, seja como tema principal ou secundário.

A interdição da língua também está presente em outros filmes curdos. Em uma das cenas de *A song for Beko*, Ariç aproveita o diálogo que Beko tem com as crianças para introduzir a questão do idioma curdo. Beko explica que as crianças, no Curdistão turco, têm que aprender o turco na escola, porque o curdo é proibido na Turquia. Elas dizem que no Iraque também e elas têm que aprender o árabe.

Press (2010), de Sedat Yilmaz, é uma ficção baseada em fatos reais. Trata-se do cerco imposto ao primeiro jornal de língua curda da Turquia, o Özgür Gündem (The Free Agenda), nos anos de 1990. Depois de expor abusos de direitos humanos em Diyarbakır, os jornalistas tornam-se o alvo de intimidação sancionada pelo governo. E nos seus dois anos de existência

⁸³ Abordarei a temática da escola no capítulo 3.

(1992-1994), trinta de seus jornalistas foram assassinados, além de dezessete entregadores do jornal.

O nome *press* em inglês refere-se tanto à imprensa, quanto à pressão que os jornalistas sofriam dentro do jornal. Os jornalistas cobrem os conflitos entre os curdos e os turcos na década de 1990. Depois de publicar uma história que liga as forças armadas a uma organização responsável por assassinatos, sequestros e transportes de drogas, os jornalistas sofrem com ameaças anônimas, espancamentos, busca policial e apreensão, ações judiciais e, posteriormente, assassinatos.

Eles não se intimidam e continuam seu trabalho, cujo lema é "a verdade é à prova de balas". Para Yilmaz Sedat (2011): "Fazer jornalismo em Diyarbakır é uma obrigação quase-moral para as pessoas que vivem lá para que suas vozes sejam ouvidas e permitir que elas conversem sobre suas experiências".

Yilmaz foca nas condições de trabalho desses jornalistas, os quais vivem sob censura política e ameaças de morte, que chegam pelo telefone, pela porta da frente do jornal que é arrombada, pela tortura que alguns jornalistas sofrem. A pressão está nas perseguições, nos tanques nas ruas, no telefone e na campainha que soam alto, no caminhar dos personagens, que sempre têm a sensação de estarem sendo seguidos. A câmera de Sedat Yilmaz está sempre à espreita, olhando esses personagens quando estão na rua, como se estivessem sendo vigiados e perseguidos a todo tempo.

Figura 19 - *Press*. Perseguição

Logo no começo do filme um jornalista é jogado para dentro de um carro que sai em alta velocidade, ele é levado para uma construção abandonada e é espancado⁸⁴. O clima se intensifica, até que seis dos jornalistas são mortos. Restam apenas Firat para contar a história, o

⁸⁴ O mesmo tipo de abordagem é visto em outros filmes que se passam no Curdistão turco, como *Children of Diyarbakır* (Miraz Bezar, 2009) e *Boran* (Hüseyin Karabey, 1999), por exemplo.

qual começa na redação distribuindo jornais e conforme o cerco vai apertando, vai amadurecendo e se tornando um comprometido jornalista.

Figura 20 - *Press*. Espancamento

Sedat Yilmaz nunca trabalhou como jornalista, mas se inspirou nas redações de jornais socialistas de Istambul, para realizar o filme, pois considera que tanto os socialistas quanto os curdos são tratados da mesma maneira pelo Estado (YILMAZ, 2011).

[...] Como resultado do filme, os curdos geralmente me perguntam se eu vejo esse trabalho como um filme curdo defendendo a causa curda. Mas, quando as pessoas ouvem que eu não sou curdo, eles mudam suas perguntas e começam a perguntar por que eu fiz um filme assim se não sou curdo. Para eles, qualquer pessoa que faça esse tipo de filme deve ser necessariamente um curdo. Mas, para mim, é a história do socialismo e da ideia socialista que conta. Minha etnia não tem nada a ver com isso. Não se trata de ser curdo ou turco, mas uma questão de liberdade. Os problemas que os curdos enfrentam neste país devem ser resolvidos nas ruas: os turcos precisam entender os curdos para encontrar uma solução sem tomar as armas. A este respeito, espero que o meu filme ajude os turcos a sentir o que vivem os curdos e a compreender que eles não são diferentes deles (YILMAZ, 2011).

Muitos festivais de cinema curdo exibiram o filme em sua programação, reconhecendo que se trata de retratar experiências curdas. Sedat Yilmaz não é curdo, mas quis escrever a história em solidariedade ao jornal e aos jornalistas mortos. Ele convidou Bayram Balci, que trabalhou no jornal na época para ser seu consultor e contar a história de seus dezessete colegas jornalistas mortos na redação do jornal.

Na estreia, que aconteceu no Antalya Golden Orange Film Festival, muitas pessoas do público protestaram e saíram da sala de cinema, pois o ator falava em curdo. (Cf. GÜNERBÜYÜK, 2010).

Alguns curtas-metragens sobre a interdição da língua curda na Turquia foram realizados posteriormente, como o caso de *Silent* (2012) dirigido por Rezan Yesilbas e *Yoghurt* (2015) dirigido por Tahsin Ozmen.

Silent é ambientado na cidade de Diyarbakır, no norte da Turquia em 1984. A trama é sobre uma mulher, Zeynep, a qual quer visitar o marido na prisão, mas fala apenas o curdo, que é proibido nas prisões turcas. O curta ganhou a Palma de Ouro em Cannes, em 2012.

Enquanto que *Yoghurt* narra a história de Ali, que precisa entregar um cassete de música curda ao seu avô, em um país onde a língua foi banida e este ato se configura como uma transgressão. O curta foi exibido no 9th London Kurdish Film Festival⁸⁵.

A liberdade de expressão ficou ainda mais prejudicada, na Turquia, após a tentativa de Golpe de Estado que o país sofreu em 15 de julho de 2016. Na ocasião, um grupo do exército tentou um golpe contra o presidente Recep Tayyip Erdoğan, bombardeando o parlamento, o palácio presidencial, o escritório do Serviço Nacional de Inteligência (MIT) e o hotel que o presidente se encontrava. O golpe fracassou devido à resistência do governo (AKP), da mobilização popular e da imprensa, que se opuseram ao golpe.

Erdoğan acusou o clérigo islâmico Fethullah Gülen⁸⁶, o qual está auto exilado nos Estados Unidos, de ter armado o golpe para derrubar o governo. Como medidas de defesa da soberania turca⁸⁷, o presidente tomou medidas extremas, as quais afetaram diretamente a liberdade de imprensa do país.

Isso atingiu diretamente os curdos. Não só o uso da língua, mas o tema Curdistão ou curdos, tornou-se maldito. A Human Rights Watch realizou uma pesquisa sobre a censura nos meios de comunicação na Turquia, em 2016, além de relatar os abusos cometidos pelo governo,

A Human Rights Watch também documentou extensivamente o problema dos julgamentos de terrorismo arbitrários e abusivos de ativistas políticos, jornalistas, advogados e estudantes curdos, principalmente por meio de seus supostos vínculos com o Partido dos Trabalhadores do Curdistão (PKK). Os suspeitos sob investigação, por acusações de pertença a organizações armadas, são quase automaticamente colocados em prisão preventiva, devido à gravidade da acusação. Os tribunais, sem fornecer um raciocínio convincente, prolongaram repetidamente o encarceramento dos réus uma vez que seus julgamentos estão em andamento e aguardam um veredito. Uma nova tendência levou as autoridades a atacarem jornalistas sob investigação criminal por espalhar propaganda terrorista (HRW, 2016, p. 3).

Muitos jornalistas curdos foram presos desde então. Em agosto de 2016, a redação do jornal em língua curda *Azadiya Welat* foi invadida e 23 empregados foram presos após terem feito matérias em desacordo com o governo (Cf. HRW, 2016, p. 4). Os canais de TV por satélite pró-curdos foram retirados do ar, acusados de terrorismo, assim como 23 estações de rádio e

⁸⁵ A etnografia realizada no 9th Kurdish Film Festival encontra-se no apêndice 5.

⁸⁶ É um erudito muçulmano turco, fundador do movimento Hizmet ou Gülen, que é uma organização transnacional, de caráter religioso e atua na área da educação, inspirada pelo pensador Said Nursi, o qual incita os muçulmanos a ter suas vidas inspiradas e modeladas de acordo com os próprios comportamentos do profeta (Cf. PASQUALIN; BARBOSA, 2016).

⁸⁷ De 2015 ao final de 2016, a Turquia sofreu 14 atentados. Desses ataques, 6 foram atribuídos aos membros do TAK (Falcões da Liberdade do Curdistão), um braço ilegal do PKK; os atentados de Cizre e Semdinli foram atribuídos ao PKK e os demais ao *Daesh*, inclusive o que ocorreu no aeroporto Ataturk, em Istambul.

TV por serem consideradas ameaças à segurança nacional. Basta conter alguma matéria sobre os ataques e o toque de recolher em voga no Curdistão turco, para os meios serem censurados e os jornalistas serem presos.

Não só jornalistas curdos, como estrangeiros também estão sendo detidos no país, como Dion Nissenbaum, correspondente do *Wall Street Journal* em Istambul e Frederike Geerdink. Geerdink é uma jornalista holandesa, a qual passou a viver em Diyarbakır para documentar as negociações entre o Estado turco e a minoria curda, assim como escrever sobre os conflitos nas regiões curdas, como o massacre de Uludere de 2011, que matou 34 civis curdos. Geerdink acabou sendo presa, acusada de “propaganda para uma organização terrorista”, em 2015.

Mesmo antes do golpe, em 2015, quando o presidente Erdoğan não conseguiu a maioria absoluta nas eleições legislativas, após o Partido Democrático do Povo (HDP) ter eleito 80 deputados para o parlamento turco, a repressão já havia aumentado. Hoje, o presidente do partido, Selahattin Demirtas, encontra-se preso.

Isso se estende para a internet. A lei antiterrorismo turca prevê que “escrever ou partilhar nas redes sociais informação sobre organizações que o Estado turco classifica como terroristas – o Partido dos Trabalhadores do Curdistão (PKK), o *Daesh*, a organização do imã Fethullah Gülen [...]” (Barata, 2017) é considerado propaganda terrorista. Assim, “mais de 1600 pessoas foram presas nos últimos seis meses devido à sua atividade nas redes sociais, segundo números divulgados pelo Ministério do Interior e 10 mil pessoas estão sob investigação por causa do que fazem online” (id, *ibid*).

Ainda é cedo para se ter um balanço dos filmes curdos produzidos dentro da Turquia, desde o golpe.

2.9 A música como resistência no cinema curdo

No auge da tempestade
Há sempre um pássaro para nos tranquilizar
É a ave desconhecida
Que canta antes de voar
René Char

Outra forma pela qual a língua curda se manifesta é pela música, a qual passa pelas mesmas interdições às quais o idioma está sujeito. No Irã, como abordarei adiante, isso se complica, pois, além de lidar com as questões que envolvem a restrição à música curda, o país tem um severo controle em relação à música em geral e à voz feminina.

A música é um dos temas preferidos de Ghobadi, que fez três longas sobre este tema: *Marooned in Iraq* (*Gomgashtei dar Aragh*, 2002), *Half Moon* (*Niwemang*, 2006) e *No one knows about Persian Cats* (*Kasi az gorbehaye irani khabar nadareh*, 2009); além dos curtas que produziu para a TV curda e do curta-metragem *Serenade of the Mountains*, em *Life on the Border*, dirigido por Zohur Saeid. Aborda a música também em *A Flag without a Country*, no qual retrata a cantora curda Helly Luv, que, após anos no exílio, retorna ao Curdistão para gravar um videoclipe; além do curta-metragem *Daf* (2003). Mas isso não impede que os filmes *A Time for Drunken Horses* e *Turtles Can Fly* sejam campos férteis para se pensar a música em seus filmes.

Perguntei a Ghobadi por que o curdo é um povo que está sempre a cantar e dançar, inclusive nas montanhas antes das batalhas contra o *Daesh*, como aparece em muitos documentários atuais⁸⁸. Além de ver, nos *making ofs* de seus filmes, sua equipe a todo momento cantando. Ao que o diretor respondeu:

Eu acho que os curdos sorriem por causa disso, porque nosso ritmo de vida é muito trágico, muito triste, então eu acho que as pessoas escolhem o oposto do ritmo da vida, porque eles precisam ser fortes para continuar a tragédia de novo e de novo. Eles dançam bastante [...] os peshmergas dançam não por felicidade, dançam para ganhar energia para continuarem, a próxima etapa, porque eles precisam de poder, porque eles não têm armas poderosas ou comida energética. [...] a dança e a música são boas arma para os curdos para continuarem e seguirem para a próxima etapa (GHOBADI, 2016).

⁸⁸ *Meanwhile* (Savas Boyaraz, 2014), um filme experimental que segue um grupo de guerrilheiras nas montanhas curdas, mostra como a música faz parte do dia a dia dessas mulheres, que cantam e dançam em volta da fogueira antes de suas batalhas. Outros filmes atuais que mostram as guerrilheiras também possuem cenas nas quais elas cantam e dançam antes das batalhas, como abordo adiante.

Ghobadi faz uma comparação com as bases norte-americanas que ele visitou no Iraque. “Parecem um shopping center. Tem de tudo” (2016). Em contraste com a rotina dos guerrilheiros curdos, que, geralmente, não possuem o que comer durante suas batalhas.

Marooned in Iraq foi seu segundo longa-metragem. O filme mostra a importância da música na vida dos curdos, os quais tentam preservar sua identidade e sobreviver através dos seus cânticos e da alegria que a música transmite.

O filme se passa na fronteira entre o Irã e o Iraque. Trata-se de um *road-movie*, que percorre toda essa região do Curdistão. Mirza é um músico famoso. Ele tem que encontrar Hanadeh, uma de suas esposas, que o abandonou há 23 anos. Ela foi para o Iraque, onde casou-se com seu amigo Seyed, mas teve que fugir de lá, por causa dos bombardeios de Saddam. Mirza recebe um recado, por meio dos refugiados, de que Hanereh precisa dele. Ele chama seus dois filhos Barat e Audeh, os quais também são músicos, e partem para o Curdistão iraquiano à sua procura.

A música está presente em todo o filme, é ela que permite que haja vida e esperança entre os exilados. Há momentos em que se canta músicas persas, em outros, curdas. Assim como os diálogos do filme, que se alternam entre um idioma e outro.

No filme, as crianças também tocam. Mirza ensina⁸⁹ os meninos a tocar e cantar *dastgāh*, um tipo de melodia persa. Um dos meninos, o único que aparece em cena, possui um *baghlameh*, um instrumento de cordas persa, improvisado com lata e madeira. Barat pede para o menino lhe cantar uma canção, o menino, que diz cantar muito bem, canta Shoor. “Mashallah!”, assim Barat expressa sua apreciação.

Outro momento em que as crianças aparecem cantando e tocando é em um campo de refugiados. Antes de deixar o acampamento, Barat e Audeh colocam seus instrumentos de presente em cima da cama onde dois dos meninos cantores dormem.

Ghobadi produz sonoridade até no trabalho das mulheres que fabricam tijolos. Entre um movimento e outro, na poeira que levanta com o vento, no bastidor que areia a terra, nas formas que são batidas no chão... tudo emite som, tudo se transforma em melodia.

Em *Marooned in Iraq* Ghobadi insere elementos culturais de seu povo, que não sucumbem à guerra, aos conflitos, ao exílio e à morte. O cineasta mostra que é possível manter alguns aspectos de sua identidade mesmo quando os curdos têm que se deslocar. E este

⁸⁹ Ver sobre a escola improvisada no capítulo 3.

deslocamento é provocado, justamente para que eles percam sua identidade, sua noção de comunidade, mas os curdos resistem.

O diretor aborda também a restrição à voz feminina. Hanereh abandonou o Irã, conseqüentemente Mirza, para poder cantar, uma vez que a mulher não pode cantar no Irã. Na República Islâmica, as mulheres são proibidas de cantar em público, estejam ou não na área curda, seja a música persa ou curda. No Irã, só é permitido que a mulher cante em uma banda se ela for acompanhada pela voz de cantores masculinos e, pelo menos, mais duas vozes femininas. Mesmo assim, as vozes femininas não podem se sobressair às vozes dos homens (Cf. PESSUTO, 2013, p. 51). Isso porque a voz solo feminina no islã é *haram*, ou seja, proibida. Os muçulmanos conservadores temem que a voz de uma mulher cantando sozinha possa despertar pensamentos impuros nos homens, por a considerarem sensual.

Por mais que exista a proscrição de uma mulher cantar em público, algumas delas os fazem, apesar do risco; seja em festas de família, nas aldeias onde vivem ou até em pequenos concertos clandestinos. Só que algumas dessas mulheres acabam sendo impedidas também pela família, seja por seus pais ou maridos.

No filme, aparece uma dessas situações. Barat se apaixona pela voz de uma mulher. Seu rosto não é mostrado. O espectador vê apenas sua silhueta, seja na sombra ou contra a luz do sol, assim como Barat a vê. É uma voz sem rosto. Mas o suficiente para que Barat se apaixone por ela e a peça em casamento no instante em que a ouve. A mulher aceita: “Está bem. Mas com uma condição”. “Qual condição? Diga-me”, fala Barat. “Você tem que me ensinar como cantar”. “Cantar? Bem, cantar é proibido para mulheres. Mas depois do nosso casamento se quiser cantar só para mim, claro que pode. E eu a ensinarei com prazer. Mas... senhorita...”. Ela o deixa falando sozinho.

As mulheres cantoras do filme têm uma sina... tanto Hanareh como sua cunhada Mastrooreh (irmã de Seyed) perderam a voz por causa das armas químicas de Saddam. Assim como tiveram os rostos desfigurados. Por isso Hanareh não quer ver Mirza quando ele enfim chega onde ela está. Ela se esconde e ele pensa que ela partira novamente. Suas amigas lhe entregam a filha para ele cuidar. Ela não quer que a garota tenha o mesmo destino que o seu.

O diretor aborda também essa proscrição em *Half Moon*. Hesho, a cantora que iria cantar com os músicos no Iraque, não consegue deixar o Curdistão iraniano por não ter autorização já que, enquanto mulher, é proibida de cantar. Somente os homens a conseguiram.

Ela vive em uma aldeia proibida, que possui um guarda no seu limite, o qual restringe o acesso à população. Mamo, o protagonista do filme, consegue entrar, pois suborna o policial. Esta aldeia tornou-se o lar onde “1334 mulheres cantoras estão exiladas”, conforme ele explica

no filme. De longe, ouve-se um canto feminino. São as vozes de todas as mulheres que cantam juntas. Ao sair da aldeia, Hesho é agraciada pelo toque do *daf*, tocado pelas exiladas.

Figura 21 - Fotogramas de *Half Moon*. Cantoras exiladas

Half Moon, já começa com música. Em uma montagem primorosa, Ghobadi mostra uma briga de galos, que é animada pela canção que dois meninos tocam e cantam. Nos primeiros fotogramas 1, 2 e 3 da figura 43, a música ainda não começou. Todos estão a postos. Quando os galos entram no ringue, a música começa e a melodia segue o ritmo da briga e contagia a plateia.

Figura 22 - Fotogramas de *Half Moon*. Briga de galos. Espera

Figura 23 - Fotogramas de *Half Moon*. Briga de galos

Na cena a seguir, os mesmos meninos, filhos de Kako, tocam para embalar a briga dos pais, que vira uma dança ao ser vista por debaixo do ônibus (subjetiva do menino).

Figura 24 - : Fotogramas de *Half Moon*. Briga-dança

Kako é chamado para conduzir Mamo e seus 13 filhos ao Iraque, onde irão fazer um concerto. Mamo tem autorização para entrar no Iraque, que demorou sete meses para conseguir. Kako pega um ônibus emprestado, em troca de dois galos de briga, e segue sua jornada pelo Curdistão. É um outro *road-movie* de Ghobadi.

Mesmo com autorização, arriscam suas vidas nessa viagem. São diversos os perigos que enfrentam: são guardas da fronteira que atiram, o frio é intenso, o solo é repleto de minas terrestres, entre outros. O discurso que irão proferir no concerto, escrito por um dos filhos de Mamo, expressa a motivação para, mesmo assim, aventurar-se pelas estradas da região:

Excelências, queridos convidados. É uma honra para mim, Mamo, como compositor e para os meus filhos, estarmos aqui presentes nesta noite singela, em sermos o primeiro grupo a tocar no Curdistão livre, após a queda do regime autoritário do Saddam. Aqui com vocês, anuncio que após todos estes anos de opressão á música de minha nação, encontramos aqui para ouvir e para testemunhar o renascimento das raízes da nossa música. Para proferir um grito de liberdade, da beleza da vida após o caminho que, felizmente, acabou de ficar para trás. Com certeza, grande parte da minha alegria advém da queda de Saddam. Mas é sobretudo, porque após 37 anos eu posso novamente ver com os meus olhos a nossa ocupada pátria e com os meus filhos, apresentar-lhes uma música de amor, amizade, beleza e vida (*MAROONED IN IRAQ*, 2002).

O ônibus parte com Mamo e sete de seus filhos. Os outros eles buscam no trajeto. Como Senoor, filha de Mamo, que está dando aula para crianças no alto de um monte. O marido não quer que ela vá. Ele corre atrás e convence Mamo de que sua filha está doente e tem muitos alunos para cuidar. Eles partem sem ela.

Seu filho Shaho alerta o pai, que o ancião pediu para não seguirem viagem, pois algo ruim iria acontecer na 14ª noite do calendário lunar. Mamo reluta: “Durante todos estes anos, eles impediram-me de cantar. Desta vez não me impedirão! Eu tenho que ir, nem que isso me mate”. Mamo tem novamente visões, ele se vê em um caixão, puxado por uma mulher. Na primeira vez que ele aparece no filme, já tinha tido as mesmas visões. Só que desta vez elas são embaladas por uma música ritual.

Os instrumentos são escondidos debaixo dos bancos do ônibus por causa dos postos de controle. Músicos curdos não são bem vistos pelas autoridades iranianas. Mamo diz ter

autorização e pede para tirar os instrumentos de debaixo dos bancos. Mas em um dos postos de controle, seus instrumentos são destruídos. Dois de seus filhos têm que voltar, pois não possuem identificação. Os guardas acham Hesho, que está escondida no fundo falso do assoalho do ônibus. Ela é presa.

Um sargento curdo consegue soltá-la, ela volta a ter com a trupe, mas não consegue cantar direito. Ela tem medo que o grupo se prejudique por sua causa, pois não possui autorização para deixar o Irã. Na manhã seguinte, ela vai embora. Não sem antes deixar um bilhete. Nele está escrito: “Niwemang”, o nome de uma aldeia: “Tangeh Beleh”, e de seu amigo “Kak⁹⁰ Khalil”.

O grupo, que agora só possui cinco músicos (os outros fugiram durante o trajeto), parte para Tangeh Beleh, mas quando chegam, encontram o amigo de Mamo morto. Durante o enterro, uma voz feminina canta uma canção, neste instante, Mamo vê o defunto se mexer, mas ninguém acredita: “Aonde vão? Voltem aqui! O morto voltou à vida, mexeu-se! A mulher que cante outra vez, a voz dela tem o dom de ressucitar os mortos”.

A viagem segue. Chegam a uma bifurcação. De um lado está o Irã e de outro Iraque e Turquia. Mamo já não tem forças para decidir. Os filhos decidem retornar ao Irã, quando ouvem um barulho em cima da capota do ônibus. Uma bela mulher (Golshifteh Farahani) pula e para o veículo. Ela se apresenta como Niwemang (meia-lua, em curdo), e diz que vai cantar com eles. Ela se identifica como sendo a mulher que cantou no velório. Mamo se lembra do bilhete, o qual havia seu nome escrito, e acolhe Niwemang.

Na fronteira eles se separam. Os filhos vão de moto com os amigos de Niwemang, enquanto Mamo segue com ela. Combinam de se encontrar em Erbil, no local onde irão dar o concerto.

O frio é intenso. Mamo já não tem cor, sua face está branca como a neve que cobre o chão. Ele não consegue mais andar: “Faças o que fizeres, não deixes os meus filhos irem sem mim. [...] E prometas que me levas para o palco, vivo ou morto”. Niwemang vai buscar ajuda. Mamo vê um caixão e entra dentro, como nas suas visões. Quando a cantora retorna com o filho, que encontrara no caminho, Mamo já está morto. Ela carrega seu caixão pela montanha nevada.

Os filmes de Ghobadi possuem em sua trilha tanto músicas persas quanto curdas, muitos deles com trilha do músico e compositor iraniano Hussein Alizadeh, que trabalhou nas

⁹⁰ Kak é um termo em sorani que significa irmão ou senhor. É utilizado tanto de maneira formal, quanto informal.

trilhas de *Marooned in Iraq*, *Turtles Can Fly*, *A Time for Drunken Horses*, além de diversos filmes iranianos.

No one knows about persian cats, é o único filme feito por Ghobadi que não foca no Curdistão. O tema deste filme é a música *underground* no Irã. Este filme é uma etnoficção, na qual dois músicos, um rapaz e uma garota, percorrem a cena musical de Teerã, à procura de mais integrantes para sua banda. Nesta jornada, encontram-se com diversos grupos musicais, que explicam sobre a dificuldade de exercer sua arte dentro do país, sobre os riscos que correm ao tocar escondido (seja na garagem, no porão, em estábulos ou em prédios abandonados). Este filme foi a gota d'água para a prisão de Ghobadi, pois sendo um tema interdito, ele não poderia tê-lo feito de acordo com as leis do país (Cf. PESSUTO, 2013).

Não só a música, mas os sons possuem papéis importantes em sua cinematografia. O barulho das bombas e aviões, por exemplo, são audíveis, são parte da vida no Curdistão e estão presentes nos seus filmes.

Ghobadi canta em alguns de seus filmes, como *No one knows about Persian Cats* e *A Flag without a Country*, no qual ele foi um dos responsáveis pela composição musical.

A música está presente como tema em um dos curtas de *Life on the Border*, em *Serenade of the Montains* um grupo procura uma cantora e encontram Zohur, a qual tem a voz mais bela do campo de refugiados, mas a garota parou de cantar depois que o pai morreu. Ela usa seu silêncio como uma forma de luto.

Ghobadi (2016), fala que o Curdistão é uma “terra sem voz”. Na verdade, os curdos possuem voz, assim como uma tradição musical centenária, influenciados pelos contadores de história, já que o idioma curdo é um idioma tradicionalmente oral⁹¹, como abordei anteriormente, mas são impedidos de expressá-la.

A música curda não está presente somente nos filmes de Ghobadi. O principal tipo de música presentes nos filmes da cinematografia curda é o *dengbêj*, que é uma das maiores manifestações culturais do povo curdo, responsável pela transmissão da língua e histórias curdas. *Dengbêj* significa cantor em curdo, é um termo composto das palavras *deng* (voz) e *bêj* (tempo presente do verbo dizer) (SCALBERT-YÜCEL, 2009, p. 4). Esses cantores são poetas profissionais, que cantam contos, lendas e histórias de seu povo. Suas canções não possuem acompanhamento instrumental, eles utilizam somente a própria voz, assim transmitem as

⁹¹ A escrita do kurmaji se desenvolveu somente na diáspora, assim como sua gramática, e ainda hoje está se desenvolvendo, com a criação de novos vocábulos.

tradições curdas em kurmanji. O termo é utilizado para definir tanto esses cantores quanto o gênero musical.

Diyarbakır (a maior cidade curda, com 1.300 milhões de habitantes⁹²), no norte da Turquia, é considerada hoje o principal centro de *dengbêj*. Como está ligado ao uso da língua curda, a prática sofre, desde a criação do Estado turco, diversas crises⁹³. Desde a década de 1960, período do primeiro golpe militar da Turquia (época marcada por um forte nacionalismo), tem havido muitas vezes tensões entre *dengbêjs* e as autoridades. Em 1980, após o golpe militar na Turquia, os *dengbêjs* foram silenciados. O curdo foi proibido oficialmente, houve prisão e até tortura, que não poupou nem os cantores e nem ouvintes. Os cantores e pessoas que possuíam gravações em casa foram presas, em uma época que falar curdo nas ruas gerava multa e até prisões.

A partir do final da década de 1990⁹⁴, houve uma institucionalização do *dengbêj* e em 2007 foi criado, na mesma cidade de Diyarbakır, o Dengbêj Evi (Dengbêj House)⁹⁵, local que reúne estes cantores, que só podem cantar músicas de amor e nunca abordar temas políticos em suas canções quando cantadas em público.

A pesquisa de campo no Curdistão levou-me a este lugar. Um grande pátio ao ar livre cheio de cadeiras, um grupo sentado ao canto fuma cigarros de palha enquanto bebem chá e conversam. Pelas paredes revestidas de basalto ecoam uma voz rouca, sigo o som daquela voz. Chego em uma sala repleta de homens sentados, são cantores curdos e sua plateia. Um senhor de cabelos brancos e bigode, trajando um lenço curdo no pescoço ressoa os versos de sua canção. Uma das mãos abafa o som em um de seus ouvidos, enquanto a outra segura o *tasbih*⁹⁶. Sem o acompanhamento de instrumentos, utilizando apenas voz, ele canta em curdo. A cada estrofe uma pausa para encher os pulmões de ar novamente, uma tosse, um pigarro... O final de sua canção, a qual termina com um grave “eee eyh!”, é emendada pelo brado de um outro cantor. E assim, um após o outro, quatro senhores cantam as lendas curdas para uma plateia composta principalmente de homens.

⁹² Ver MCDOWALL, 2004, p. 440.

⁹³ A música curda na Turquia passou por sete diferentes períodos, que vai desde a proibição total até a institucionalização do *dengbêj* (Cf. REIGLE, 2013).

⁹⁴ Apesar do *dengbêj* ser institucionalizado, ainda era proibido cantar em língua curda, como Hevi Dilara (2016) conta em seu depoimento na p. 90.

⁹⁵ Em 2014, durante minha pesquisa de campo, visitei o Dengbêj Evi (Dengbêj House), na cidade de Diyarbakır, Curdistão turco. Esta experiência foi registrada em vídeo, no documentário *Song of the Birds* (2017), realizado por mim.

⁹⁶ Tasbih, conhecido também como Masbaha, é um objeto similar ao rosário, com contas (que podem ser 33 ou 99 e que representam os 99 nomes de Deus) utilizado pelos muçulmanos em suas orações.

Eles cantam contos da memória coletiva do povo curdo. Histórias que são passadas de geração a geração. São os contadores de histórias. Homens ou mulheres, sem distinção, carregam esta tradição.

Um dos primeiros filmes curdos a fazer referência ao *dengbêj* foi *Sürü* (1979), de Yilmaz Güney. A música tem uma presença marcante na trama. Em várias cenas cantores são mostrados com seu canto e instrumentos (diegética), em outras a música não tem fonte definida (extradiegética). No trem a caminho de Ancara, um músico segura seu saz (instrumento de cordas tradicional) enquanto é escoltado pela polícia. Um dos passageiros lhe pergunta: “Qual é seu crime, camarada?” e ele responde: “Cantar uma canção”. O filme foi feito em uma época que a língua curda era proibida no país. Em entrevista concedida, posteriormente, em 1983 a Kutschera, Güney declara: “*Sürü*, de fato, é a história do povo curdo, mas eu não pude usar a língua curda neste filme. Se nós usássemos o idioma curdo, todos aqueles que fazem parte do filme poderiam ser presos” (GÜNEY, 1983). Então o diretor usa a música curda como forma de ambientar esses personagens.

A cineasta iraniana Samira Makhmalbaf utiliza músicas curdas em *Blackboards* e é um *dengbêj* que finaliza o filme. Ela não teve autorização do governo iraniano para produzir a película, que foi feita clandestinamente.

A *song for Beko*, é um filme extremamente musical, Nizametin Ariç, que também é compositor, utiliza vários estilos de música curda para produzir sua elegia.

Durante sua carreira, Ariç traduziu diversas músicas curdas para o turco, idioma no qual cantava em público, até que em 1979, durante um concerto em sua cidade, cantou uma canção de amor curda, a pedido do público, o que o fez ser sentenciado à prisão, acusado de ser separatista, anti-Atatürk e de fazer propaganda comunista. “Enquanto isso, um golpe militar derrubou o governo civil e o caso de Ariç foi encaminhado para um tribunal militar. Neste momento, ele foi aconselhado a deixar o país, o que ele fez” (NAFICY, 2001, p. 161-2). Ariç pediu asilo político na Alemanha e vive até hoje em Berlim.

Vinte anos depois, o músico Ahmet Kaya, sofreu as mesmas consequências. Ele que é um músico turco, filho de mãe curda e pai turco, foi um dos cantores de maior sucesso na Turquia, cantando em turco. Em 1999, quando recebeu o prêmio de músico do ano, em uma cerimônia televisiva, ele anunciou que seu próximo álbum iria conter uma canção curda. O cantor foi linchado pela plateia, que atirou objetos nele. Ele teve que deixar a Turquia por causa das ameaças de morte que recebeu e da condenação a três meses de prisão por considerarem seu discurso uma “propaganda separatista”.

Recentemente, alguns filmes sobre o *dengbêj* e a música curda foram produzidos, principalmente documentários. Dentre eles, pode-se destacar: *Denbej* (2014, Mehmet Hadi Sumer), sobre a criminalização da prática tradicional; *My County is Kurdistan* (2014, Ibrahim Yildirim), no qual o som da flauta do músico curdo Egide Cimo ecoa a história do povo curdo; e o curta-metragem de ficção *Yogurt* (2015, Tahsin Ozmen), onde, embora a música curda estivesse banida na Turquia, Ali enfrenta uma jornada para entregar um cassete gravado ao avô.

2.10 O exílio como tema

Lontana dal mio paese.
Lontano il mio paese da me.
La distanza é dolore.
Io conosco il dolore
ma non posso dirlo con parole.
Le parole
non vivono come l'albero
di mille anni che ho lasciato⁹⁷.
Hevi Dillara

O exílio, a diáspora e o deslocamento aparecem constantemente como tema deste cinema. Estima-se que 1,5 milhões de curdos vivem hoje na diáspora, sendo que a maior comunidade habita a Alemanha, que possui cerca de 650 mil curdos em seu território. A segunda maior comunidade é a que vive na França, que corresponde a cerca de 126 mil. No Reino Unido, estima-se que há cerca de 25 mil curdos vivendo no território.

As deportações, as evacuações, a Revolução Islâmica, o golpe de estado na Turquia, o Anfal, as guerras, as guerras civis, a repressão, obrigaram muitos curdos a abandonarem a região. Muitos deles foram para a Europa, Estados Unidos e Canadá. Ainda hoje este fluxo continua, por causa da guerra civil na Síria e da repressão na Turquia.

“Até o final do século XX, o padrão e a importância do exílio tinham sido transformados. A diáspora curda havia se tornado um instrumento fundamental para o avanço da identidade nacional curda e para a sua internacionalização” (MCDOWALL, 2004, p. 455). Assim, a questão curda deixou de ser uma questão regional e tornou-se uma questão internacional onde as comunidades curdas se instalaram, principalmente na Europa.

⁹⁷ “Loge do meu país. Longe o meu país de mim. A distância dói. Eu conheço a dor, mas não posso dizê-la com palavras. As palavras não vivem como a árvore de mil anos que deixei”.

Nos países europeus onde residem, os curdos mantêm e reconstróem sua identidade curda, criaram suas próprias organizações políticas, culturais⁹⁸ e sociais, seus canais de TV e organizam atividades culturais, incluindo festivais de cinema, como veremos adiante. Uma forma de manter a cultura curda viva.

A cantora e cineasta Hevi Dilara, teve que deixar o Curdistão turco no final dos anos 1990 por cantar em curdo. Ela conta que no começo de sua vida na Itália, ela estava em depressão, pois “não se conhece ninguém, não falam a sua língua, não te entendem, não há ninguém com quem conversar, há saudade de casa... Fiquei doente, totalmente doente, passei seis meses sem sair da casa” (2016). Foi quando decidiu seguir o exemplo de força da sua mãe, a qual ficara no Curdistão, e resolveu criar uma associação cultural em Roma, para transmitir a música, o cinema, a poesia, a literatura; tudo que era proibido de se manter em seu país. Criou também um festival de cinema curdo em 2004, no qual convidou Bahman Ghobadi⁹⁹.

Assim, a diápora curda tem contribuído para a preservação de sua cultura, e de sua língua, que são impedidas de se manifestarem no Curdistão.

Hoje, a maioria dos diretores estão no exílio, morando principalmente, na Europa. O que não os impedem de realizar seus filmes sobre a questão curda. Seja para retratar a experiência no exílio, os problemas atuais ou o passado. Diretores como Bahman Ghobadi, Hishan Zaman, Fariborz Kamkari, Mijde Arslan, Mano Khalil, entre outros, tiveram que sair de sua terra para continuarem suas carreiras na Europa.

Ghobadi vive hoje no exílio. O diretor foi preso em 2009, no Irã, época que eclodiram as ondas de protestos do “Green Movement”, por ter realizado um filme sobre a música *underground* iraniana, um tema proibido no país. Na verdade, este foi o estopim que levou Ghobadi à prisão, pois foi acusado também de querer separar o país, já que havia feito filmes em língua curda.

Quando foi solto, Ghobadi foi aconselhado a deixar o país, senão poderia morrer. Ghobadi conta que antes de deixar o país ele vivia em constante estado de desespero e tensão. Para poder entrar em seu apartamento, em Teerã, ele havia instalado três portas. O diretor não conseguia mais dormir, até que tomou a difícil decisão de deixar seu país para trás. Bahman teve que se desfazer de seu apartamento, de sua produtora, de sua rotina, amigos e família.

⁹⁸ Em Roma foi criado o *Istituto Internazionale di Cultura Kurda*, em 2011. Na França há o *Istituto Kurde de Paris*, em Londres o *London Kurdish Institute*, entre outros.

⁹⁹ Ver sobre os festivais no apêndice 5.

Abandonou tudo para virar um nômade, como ele mesmo se define, indo de um país ao outro, sem manter residência fixa em nenhum (GHOBADI, 2016).

Ghobadi teme até hoje por sua vida. Seu paradeiro quase nunca é informado, tanto que demorou para eu conseguir uma entrevista com o diretor e, quando consegui, teria que embarcar de Lisboa (onde eu estava) para a Alemanha no dia seguinte. Ele teme represálias contra ele mesmo e sua família, que ainda vive no país.

O diretor tratou o tema do exílio em diversos de seus filmes: *Marooned in Iraq*, *Rhino Season*, *Half Moon*, *Life on the Border*, *A Flag without a Country*.

Após ter deixado o Irã, foi para o Iraque e depois, Turquia. Para o diretor, foi difícil deixar sua casa e se adaptar em outro lugar. Ghobadi (2012), em entrevista concedida a Roxana Saberi, conta que passou por um período de crise e sentiu que fosse morrer caso não fizesse um filme. Foi quando decidiu fazer um filme nesses dois países. Depois de conseguir o financiamento, ele precisava de uma equipe que falasse seu idioma. Ele chamou pessoas de sua equipe, no Irã, para ajudar, os que aceitaram pediram para não ter os nomes nos créditos temendo as consequências quando retornassem ao Irã, tanto por Ghobadi ser o diretor, quanto pelo assunto do filme (GHOBADI, 2012).

O enredo do filme é sobre a prisão do poeta curdo Sahel durante a Revolução iraniana, que passou 30 anos na prisão, acusado de defender a independência dos curdos, assim como Ghobadi o foi. O regime fez a família acreditar que o poeta estava morto. Quando, finalmente, é libertado, ele sai em busca de sua esposa, que vive no exílio, na Turquia.

Ghobadi se baseou nos diários de Sadegh Kamangar, pseudônimo de um poeta curdo que passou 27 anos na prisão sem que sua família soubesse que estava vivo.

Na história, não-linear, Sahel, é casado com a iraniana de classe abastada Mina. Durante a Revolução, o motorista dela torna-se um policial e acaba prendendo Sahel e Mina. Ela só pode sair da prisão caso se case com o algoz. Mina sai da prisão e acaba se casando, mas é levada a acreditar que Sahel está morto.

Para fazer o papel de Sahel, Ghobadi chamou o ator iraniano Behrouz Vassoughi, que teve que deixar o Irã em 1979, na época da Revolução Islâmica, pois todos os atores e diretores que realizavam um cinema tido pelos revolucionários como um cinema idólatra foram banidos do país (Cf. PESSUTO, 2011). Vassoughi era um dos atores mais famosos do Irã, tendo atuado em mais de noventa filmes.

Ele atua ao lado de Monica Bellucci, que faz o papel de Mina, sua esposa. A atriz teve poucas falas no filme, o silêncio de sua personagem diz mais do que palavras. Bellucci decorou os diálogos em farsi. Outros idiomas foram usados no filme como o turco e o inglês. A língua,

foi utilizada como forma de marcar a sensação de solidão no exílio. Os personagens não conseguem se comunicar direito uns com os outros, Sahel, que não fala uma palavra de turco chega à Turquia e acaba se relacionando com as pessoas de lá, mas não consegue se comunicar verbalmente.

Não falar o idioma do novo país hospedeiro é que leva Ghobadi a pedir uma equipe iraniana para seu filme, pessoas que falem o mesmo idioma que ele.

A sensação de perda e claustrofobia é passada, ainda, por meio da cinematografia do diretor, que contou com o diretor de fotografia Turaj Aslani. A luz e os filtros ajudam a moldar a emoção do espectador. Nas partes que se passam no período da revolução, as imagens são mais claras, conforme os personagens vão passando pelo sofrimento elas se tornam mais escuras, com sombras. A luz acompanha também a velhice e a juventude dos personagens. Quanto mais novos, mais iluminados são.

Figura 25 - Fotogramas de *Rhino Season*. Fotografia

Este filme trata de três exílios: do poeta curdo Shahel, do ator Behrouz Vassoughi e do próprio Ghobadi.

Ghobadi já havia tratado do tema do exílio em *Marooned in Iraq*. No qual há o deslocamento dos curdos por causa dos ataques de Saddam, como vimos anteriormente.

Em *A Flag Without a Country*, Helly Luv conta sobre seu exílio quando retorna, depois de anos ao Curdistão. Em *Life on the Border*, as próprias crianças contam suas histórias de exílio, de refúgio¹⁰⁰.

“Você vai voltar para o seu país?” “Sou curdo. Não tenho país para voltar”. Este é um diálogo do filme *Pitza i Datteri* (2014, de Fariborz Kamkari), que ocorre entre um imigrante árabe e um curdo que vivem na diáspora.

¹⁰⁰ Abordo *A Flag Without a Country* e *Life on the Border* nos capítulos 2 e 3.

O personagem curdo em questão, Ala, veste uma camiseta da seleção brasileira de futebol. Nas costas, em cima da escrita “Brasil” há, escrito de caneta, a palavra Kurdistan.

Quando questionado sobre os motivos que levaram o personagem a vestir a camisa do Brasil, Kamkari¹⁰¹ diz que no Curdistão a seleção brasileira de futebol é “muito amada” e que grande parte de seus amigos toda vez que tinha campeonato mundial, torcia pelo Brasil. “Eu pensei que Ala, o personagem curdo, poderia ser fã do Brasil. Eu pensei que na sua fantasia ele tem dois amores, o primeiro é o Curdistão e o segundo o Brasil”.

Figura 26 - Fotograma de *Pitza i Datteri*. Kurdistan-Brasil

De fato, a seleção brasileira é muito apreciada pelos curdos. Na minha visita ao Curdistão pude ver *posters* dos jogadores brasileiros em muitos estabelecimentos comerciais e quando eu falava que era do Brasil, a primeira coisa que ouvia como resposta era: “Ronaldinho! Neymar!”. O Curdistão possui uma seleção de futebol, o Iraqi Kurdistan National Football Team (Topî pêy Kurdistan, em curdo), que foi estabelecida em 2006, mas não é reconhecida pela FIFA, portanto não participa das copas mundiais. O time estreou na VIVA World Cup, em 2008 ficando em quarto lugar; a revanche veio em 2012 quando saiu campeão da VWC. Durante o Campeonato Mundial resta aos Curdos torcerem por outras Nações.

Para Kamkari, o personagem Ala vive em um mundo ideal,

Um mundo que um imigrante pode inventar. Um imigrante pode reconstruir sua vida em um lugar diferente daquele que nasceu. Há um aspecto belo da imigração, porque te permite ser outro, inventar uma realidade que não é aquela de seu país e também não é aquela de onde se está vivendo. É um misto porque o passado está sempre com você, você está vivendo o presente e o futuro e este misto de passado e futuro se torna uma estranha combinação, como a camiseta de Ala no filme *Brasil / Curdistão*, *Curdistão /Brasil...* um misto de uma terra que não existe. [...] não pode existir, mas na sua imaginação, sim (KAMKARI, 2016).

¹⁰¹ Em entrevista realizada em abril de 2016, em Roma.

O próprio Fariborz Kamkari é um refugiado político. Saiu do Irã, pois lá não poderia desenvolver seu trabalho. Vive no exílio na Itália há mais de uma década e sabe bem o que é ser imigrante. Segundo ele: “Venho de uma cultura totalmente fechada, que te bloqueia, que não te deixa se exprimir do modo que quer” (2016). Referindo-se à censura que há no país. Na Europa encontrou a possibilidade de fazer seus filmes: “Eu posso me considerar um refugiado cinematográfico, um refugiado artístico, porque estou aqui na Europa (Roma) para fazer filmes, para fazer cinema” (2016).

Ala, o personagem curdo, que foi interpretado pelo ator siciliano Giovanni Martorana, tem esse misto, ele carrega traços do próprio diretor, é um italiano que interpreta um curdo. É esse misto, esse ‘entre mundos’ que Kamkari traz com este personagem.

Para Kamkari (2016), há muito preconceito contra os muçulmanos que vivem na Europa, sendo que a maioria deles estão integrados na cultura europeia. Ele acredita que eles deixaram seus países de origem em busca de uma maior liberdade e diversidade, mas a mídia se abstém de falar sobre essa integração e prefere falar sobre uma minoria que, segundo ele “é extremista e tem grande voz, que qualquer coisa que dizem vão para os jornais como se fosse em nome de toda comunidade, de todos os muçulmanos”. O diretor acredita que seu filme é a oportunidade de “dar voz” a essa maioria que é ignorada pela mídia “o filme é contra esse imaginário”, é uma maneira do “espectador não muçulmano ou muçulmano pensar sobre essa possibilidade, de se manter fiel e ao mesmo tempo ser moderno”, pois uma coisa não está relacionado à outra.

O exílio é um tema constante também na obra de Hiner Saleem, que, como abordei anteriormente, teve que se exilar na Europa na década de 1980. Impedido de filmar no Curdistão, ele fez seus primeiros filmes na França, mas sem abandonar sua herança curda.

Em 1997, fez o filme *Vive la mariée... et la libération du Kurdistan!*, sobre uma comunidade de refugiados curdos em Paris. O filme é uma comédia na qual o jovem curdo Cheto (interpretado pelo ator francês Georges Corraface), é um refugiado político em Paris. Quando chega a época de se casar, ele tem que seguir a tradição e esposar uma mulher curda. Cheto pede para seu amigo Misto ir ao Curdistão filmar algumas candidatas. Quando o amigo retorna, Cheto assiste ao vídeo e se encanta por uma garota e a pede em casamento. Quem vai à Paris não é a garota do vídeo, mas sim sua irmã mais velha, Mina, pois de acordo com os costumes a irmã mais velha deve se casar primeiro (assim como foi no filme *Mem û Zîn*, quando Zîn teve de esperar sua irmã casar-se primeiro que ela). Pressionado pela sociedade curda, ele aceita conviver com a irmã “feia”. No final Mina se transforma em “uma bela” mulher e Cheto

começa a se afeiçoar a ela, mas ela recusa se casar com ele. O filme termina com mulheres curdas assistindo a um vídeo para escolher um pretendente.

O filme é uma sátira política, que apresenta aspectos cômicos da vida dos ativistas que trabalham no comitê *libération du Kurdistan*. O filme não foi muito bem aceito pela comunidade curda da França, como relatam alguns autores (KILIÇ, 2007; KUTSCHERA, 1998). Por alegarem que a forma como os rapazes que trabalham na organização foi estereotipada e não corresponde à realidade.

Os diálogos deste filme foram realizados tanto em curdo quanto em francês. *Vive la mariée... et la libération du Kurdistan!* ganhou o Prêmio do Público no Festival de Mannheim-Heidelberg em 1998.

Hiner Saleem fez outro filme sobre o refúgio, o exílio e a imigração. Trata-se de *If You Die, I'll Kill You* (*Si tu meurs, je te tue*, 2010). Neste filme, a atriz iraniana Golshifteh Farahani, que também vive no exílio, faz a curda Ziba (que significa linda, em persa). Sua personagem é uma imigrante curda que vai à Paris para encontrar seu noivo. No enredo do filme, Philippe, é um francês que acaba de ser libertado da prisão, e encontra Avdal, um refugiado curdo à procura de um criminoso de guerra iraquiano em busca de vingança. Eles se tornam amigos e Avdal fica no pequeno estúdio de Philippe. Avdal tem uma noiva, Ziba, que planeja se juntar a ele na França. Mas antes de sua chegada, Avdal morre inesperadamente de um ataque cardíaco, e Philippe tem que lidar com seu cadáver. Embora encontre alguns homens curdos que concordem em entrar em contato com sua família no exterior, ele finalmente decide, por razões financeiras, cremar o corpo.

Ziba, sem saber que seu noivo morreria, chega a Paris e aguarda Avdal no aeroporto. Depois de algumas horas, ela percebe que ele não vai encontrá-la. Ela conhece um grupo de curdos, os quais trabalham em uma organização política, os mesmos que Philippe encontrou alguns dias antes, e eles concordam em ajudá-la. Cheto, o pai de Avdal, também vai a Paris depois que ele descobre a morte de seu filho. Ele não perdoa Philippe por ter cremado o corpo - os muçulmanos rejeitam a cremação - e ele ordena que Ziba volte para casa e se case com seu outro filho. Ziba se recusa e vai para a casa de Philippe. Embora sejam atraídos um pelo outro, ela decide viver uma vida própria. Cheto, depois de ameaçá-la com a morte, finalmente respeita sua escolha e retorna à sua terra natal.

Neste filme, a personagem Ziba lida com solidão de viver em outro país ao mesmo tempo que experimenta a sensação de liberdade que outrora não tinha, como beber uma taça de vinho. Na última cena, ela abre a caixa que guarda as cinzas de seu noivo, na beira do Canal Saint-Martin e deixa as cinzas voarem no ar, enquanto ri ao se sentir liberta.

Esta cena pode ser vista como uma metáfora da própria vida de Golshifteh, que encontrou a liberdade, depois de deixar sua terra natal, como abordarei adiante.

Letter to the King (2014), de Hisham Zaman, é uma ficção sobre a vida em um campo de refugiados em Oslo. Em uma viagem que o grupo faz para a cidade, o curdo Mirza leva a carta que têm escrito há mais de 18 anos para ser entregue pessoalmente ao rei. Nela, ele conta sobre a história das cinco pessoas de seu grupo, suas vidas no exílio, as humilhações e esperanças de seu povo.

Yuksel Avuz é outro diretor que vive na diáspora curda europeia. Ele nasceu na aldeia de Karakoçan, no Curdistão turco, em 1964. Na década de 1980, ele foi para Hamburgo com o pai, que foi chamado para trabalhar em um estaleiro, enquanto sua mãe permaneceu na aldeia. *My Father, the Guest Worker* (*Mein Vater, der Gastarbeiter*, 1994) é um documentário autobiográfico sobre essa a experiência.

Fez outro filme sobre a imigração, *A little bit of freedom* (*Kleine Freiheit*, 2003) é sobre um adolescente curdo chamado Baran para o qual foi negado asilo político depois de deixar a Turquia e ir para a Alemanha. Isso significa que ele não tem direitos básicos, como cuidados de saúde ou segurança trabalhista. O que faz falta quando ele tem dor de dente ou quando tem problemas no trabalho. Viver ilegal não permite que ele se exponha muito, então vive confinado no bairro de St. Pauli, em Hamburgo, apesar de trabalhar como entregador de kebab com sua bicicleta.

Ao passo que tenta se manter invisível para não chamar a atenção das autoridades, Baran faz um novo amigo, Cheror, um imigrante ilegal da África.

Diyarbakır aparece através das imagens da velha câmera de Baran. Sua família, assim como muitos da região foram expulsos pelo governo turco, enquanto alguns foram para o norte da Turquia, outros pediram asilo na Europa. Nesses conflitos, Baran perdeu os pais. A única recordação que possui dos momentos no Curdistão está nessas imagens.

Com este filme, Yavuz levanta diversas questões sobre o exílio, como o mundo paralelo no qual vivem os imigrantes, as redes que se formam, a integração na sociedade receptora, neste caso a alemã, o preconceito, por exemplo. São temas que cerceiam a obra do cineasta.

O exílio não é só de quem vai à Europa. O deslocamento, seja ele dentro do próprio Curdistão ou dos países colonizadores, está presente em diversos filmes desta cinematografia. Por causa da expulsão que sofreram, muitos curdos, tanto do Sul quanto do Norte, foram obrigados a desabitatar a região curda e mudar para as cidades ou até mesmo para campos de refugiados.

Em 2005, Kazım Öz, que vive hoje em Istambul, dirigiu o documentário *The Distant* (*Dur*, 2005) sobre a imigração e suas consequências. Öz mostra os que ficaram e os que foram. Percorre tanto os vilarejos do Curdistão quanto a cidade de Colônia, na Alemanha, onde vivem muitos desses imigrantes que deixaram suas terras por causa da pobreza.

Em 1997, Öz revisitou sua aldeia natal, depois de anos. Segundo o diretor:

Juntamente com meu primeiro passo na minha aldeia, um estranho estremecimento emergiu por todo o meu corpo. Não havia ninguém, exceto alguns velhos que refletiam a solidão de séculos em seus rostos. Não havia voz de vida. Nem mesmo uma voz de criança que você pode ouvir onde quer que vá no leste. Encontrei-me em um espaço deserto, um espaço do qual eu memorizei cada pedra, cada árvore, cada corrente e cada parede dele. Eu andei em suas ruas. A cada passo que dava, o passado estava ressurgindo vivamente na minha consciência, com toda a sua força. Então, o que eu percebi nos olhos molhados e de luto, olhando para mim através dos portões obscuros, é que eles perderam duas gerações. Não há mais jovens e crianças em seu mundo. Mesmo se eles partiram porque tinham que fazer, era o abandono para os restantes. Essas gerações estão triturando o tempo nos moinhos do oeste agora. Cada centímetro de terra, imbuído de memórias, cada vestígio da atmosfera viva anterior me fazia me questionar (ÖZ, s/d).

Esta atmosfera, de silêncio, de vazio, de perda, marca *Dur*: as aldeias sem crianças, as casas abandonadas, o silêncio do *dengbêj*, a dificuldade de se comunicar no exterior, a solidão, a saudade de casa.

Sobre aqueles que ficam foi realizado ainda o curta *Record* (2014)¹⁰², dirigido por Hawraz Mohammed. O filme começa com o intertítulo: “Depois do ano de 1991, do século passado, muitos jovens deixaram a região curda do Iraque por causa da pobreza e da guerra civil. Este curta-metragem aborda, seguramente, uma história real daquele período”.

É quando o velho pai de um desses jovens que partiram, contrata um cinegrafista para gravar um depoimento dele e de sua esposa para o filho. Ele dá como pagamento um antigo anel e a única coisa que pede em troca é ter sua imagem gravada, como prova de que estão vivos e bem.

Durante a filmagem, ele tenta passar uma imagem positiva ao filho, que irá receber a fita. Antes de começar a filmar adverte a mulher: “Nós não podemos dizer nada que o deixe triste”. E avisa ao cinegrafista que só pode gravar quando ele piscar e que estenderá a mão quando for para parar. Repreende a mulher quando ela fala da doença e pede para o cinegrafista cortar. Corta também quando ela pede para ele voltar. Ele conta que estão com boa saúde, que não lhes falta nada, que têm saudade.

¹⁰² O curta foi exibido no 9th London Kurdish Film Festival e o diretor Hawraz Mohammed disponibilizou o filme em seu canal do YouTube, no link: <https://www.youtube.com/watch?v=2e57Zqb61kE>

O filho assiste a fita, mas o que tem gravado são apenas os momentos que o casal se desentende por ter falado a verdade sobre tudo o que ocorrera na aldeia desde que ele partira.

O curta foi patrocinado pelo ministério da cultura e juventude do KRG e pelo directorado de cinema de Suleimania.

Quando falamos em cinema curdo, falamos de um cinema nômade, feito em diferentes lugares. Não importa onde seja feito, os filmes *made in Kurdistan* narram a experiência de ser curdo.

2.11 O Bashur e a memória do Anfal

O cinema curdo se torna o veículo para compartilhar as histórias do povo curdo, a maioria delas não contadas oficialmente. Como o Anfal - ocorrido no Curdistão do Sul (Iraque), nomeado como Bashur pelos curdos -, que caracterizou no genocídio dos curdos e é lembrado em diversos filmes, como nos longas-metragens: *Marooned in Iraq* (Bahman Ghobadi, 2002), *Jiyan* (Jano Rosebiani, 2002), *Kilometre zero* (Hiner Saleem, 2005), *The Flowers of Kirkuk* (Fariborz Kamkari, 2010), *1001 Apples* (Taha Karimi, 2013), *Memories on Stone* (Shawkat Amin Korki, 2014), *A Flag Without a Country* (Bahman Ghobadi, 2015), nos documentários *Al-Anfal: In the Name of Allah* (2005, Mano Khalil), *Halabja, the Lost Children* (Akram Hidou, 2011), *Saddam's Mass Graves* (Jano Rosebiani, 2004), nos curtas-metragens: *Seven stone* (Fateme Dastmard, 2014), *Steel nameplate* (Zanyar Azizi, 2014), entre outros.

A campanha de Al-Anfal foi dirigida por Ali Hassan al-Majid, o Ali Químico¹⁰³, e resultou na morte de cerca de 182 mil curdos (Cf. BABAKHAN, 1994; BRUINESSEN, 1993,1994; BARZANI, 2009, HUMAN RIGHTS WATCH, 1993). Esta campanha promoveu o genocídio do povo curdo do Iraque através de diversas formas de ataques contra a população civil e contra os peshmergas, tendo seu ápice em março de 1988 com uma ofensiva química¹⁰⁴ no povoado de Halabja.

No final da guerra entre o Irã e o Iraque, precisamente, no dia 16 de março de 1988, cerca de 20 aeronaves foram vistas sobrevoando a cidade de Halabja, no Curdistão Iraquiano, de onde partiu um ataque com gás venenoso contra a população. Foi o ápice da campanha Al-Anfal.

¹⁰³ Ali al-Majid foi condenado à força em 2008.

¹⁰⁴ Desde 1925 o uso de armas químicas foi banido pelo protocolo de Genebra.

Este ataque ocorreu porque durante a guerra, os curdos iraquianos¹⁰⁵ se aliaram aos soldados iranianos, na esperança de derrubarem o governo de Saddam Hussein, que tinha sido responsável pelo desaparecimento de aproximadamente 1 milhão de curdos até então, seja por assassinatos, sequestros, deportações etc. Com a ajuda desses combatentes, os iranianos conquistaram grande parte do Curdistão iraquiano, inclusive a cidade de Halabja, na fronteira com o Irã, considerada o berço das grandes famílias curdas, onde muçulmanos e judeus viviam em harmonia. Durante a guerra, Halabja se tornou um grande centro de resistência curda. “Ele (Saddam) sabia que as pessoas de Halabja apoiavam piamente a causa curda” (LAIZER, 1991, p. 100).

Saddam Hussein, como vingança, deu carta branca a Al-Madjid e permitiu que ele realizasse um ataque químico à cidade, que atingiu a população civil, além dos soldados iranianos. “O exército recebeu ordens para não deixar nenhuma alma escapar” (LAIZER, 1991, p. 100). O ato foi considerado genocídio, matou cerca de 5 mil pessoas e feriu milhares de outras (estima-se que este número seja de 7 a 10 mil pessoas). Muitos dos sobreviventes desenvolveram sequelas, como câncer, problemas respiratórios, de pele e de visão, devido à exposição ao gás de mostarda. “Testemunhas oculares disseram que nuvens de fumaça subiam ‘brancas, negras e amarelas’, ascendendo como uma coluna a cerca de 150 pés (46 metros) no ar”, de acordo com a BBC (1988) na época.

Foi considerado o pior ataque com arma química da história. “Essa tragédia se tornou o símbolo do sofrimento do povo curdo e contribuiu, mais tarde, para a demonização do presidente iraquiano pelos ocidentais” (BARZANI, 2009, p. 47).

A Human Rights Watch realizou uma investigação, na qual analisou documentos do governo iraquiano e entrevistou mais de 350 testemunhas, e concluiu que o Al-Anfal foi uma campanha genocida, de extermínio e confirma que:

A campanha foi caracterizada por graves violações dos direitos humanos, incluindo execuções sumárias em massa e desaparecimentos de muitas dezenas de milhares de não combatentes; O uso generalizado de armas químicas, entre elas gás de mostarda e gás asfixiante, que mataram milhares; O encarceramento arbitrário e o armazenamento de dezenas de milhares de mulheres, crianças e idosos durante meses, em condições de privação extrema e sem ordem judicial; O deslocamento forçado de centenas de milhares de aldeões para campos de reassentamento estéril após a demolição de suas casas; E a destruição extensiva de cerca de duas mil aldeias, juntamente com suas escolas, mesquitas, fazendas e centrais elétricas (HRW, 1993, p. 3-4).

¹⁰⁵ Os grupos que passaram a apoiar o exército iraniano foram: o Partido Democrata do Curdistão, a União Patriótica do Curdistão, o Partido Socialista do Curdistão e o Partido Comunista do Curdistão (MARTORELL, 1991, p. 134).

As imagens dos filmes que abordam o massacre de Halabja mostram centenas de corpos estirados no chão, pessoas que estavam realizando suas atividades habituais - a maioria delas estava se preparando para a comemoração do Newroz - e que foram surpreendidas pelo gás venenoso. São escolas com os corpos de crianças pelo chão, pais que tentam proteger bebês com seus corpos, crianças que brincavam no quintal ou jogavam bola, trabalhadores, condutores que dirigiam seus automóveis... como se a vida se estancasse, como se todos ficassem petrificados. Pessoas que foram congeladas no tempo. Imagens que foram publicadas em jornais, televisão ou livros ou que os próprios cineastas testemunharam ou ouviram de pessoas próximas, são reproduzidas nesses filmes.

Figura 27 - Fotogramas de *A Flag Without a Country*. Anfal

Em *A Flag Without a Country*, Ghobadi utiliza imagens de arquivo como fotos e vídeos, para descrever o massacre.

A Song for Beko, abordado anteriormente, foi um dos primeiros filmes a abordar o Anfal. Na cena em que Beko chega na aldeia, ele vê primeiro uma fumaça laranja e então cobre a boca e o nariz com o lenço, ao chegar à aldeia, encontra todos mortos.

Figura 28 - Fotogramas de *A Song for Beko*. Anfal

Al-Anfal: In the Name of Allah (2005) é um documentário realizado por Mano Khalil sobre o genocídio. O filme mostra os métodos utilizados por Saddam Hussein e ouve os sobreviventes. Logo no início do filme uma cartela alerta: “o filme documenta o terror que

custou a vida de 182 mil curdos, com um extenso material”. O filme mescla imagens de arquivo com depoimentos de pessoas que viveram a época sombria do Anfal.

Todos da região têm, no mínimo, uma história de morte. E Khalil ouve essas histórias e retrata a dor dos familiares que sobreviveram.

Em um dos depoimentos, um vendedor de tabaco diz que na época de Saddam seu negócio ia melhor porque as pessoas fumavam mais, agora elas estão bem, fumam menos e seu negócio vai mal. Uma mulher mostra a foto dos filhos: “sete dos meus filhos foram mortos e nós perdemos tudo que nós tínhamos. Nos tornamos mendigos e viemos para Kalar sem nada. Agora nós vivemos em cabanas, como galinhas”.

Khalil ouve das pessoas o que o genocídio causou em suas vidas. Um outro homem dá seu depoimento sobre as mulheres mortas. “A sociedade curda honra e respeita muito as mulheres. Por isso que nós falamos: Nem mesmo os cães latem à mulher. Saddam não apenas latiu às mulheres, mas também as mordeu”.

O filme foi feito em Beta para a TV Suíça. É falado em curdo, alemão, inglês e francês.

No mesmo ano Hiner Saleem realiza *Kilometre zero* (2005). O filme foi protagonizado por Nazmi Kirik e Belçim Bilgin, que atuou também em *Rhino Season*. É uma produção franco-curda: Memento Films, Hiner Saleem Productions e La Cinefacture. O filme teve financiamento do KRG e do primeiro-ministro Nechervan Barzani, com a participação do Fundo de cinema do Ministério dos Assuntos Internacionais da França.

O filme se passa em duas épocas e dois países: o ano de 2003, época da invasão norte-americana no Iraque, com o casal já exilado na França e *flashbacks* do Iraque em 1988, durante a guerra com o Irã e quando ocorreu o Anfal. Na trama do filme, Ako quer deixar o Curdistão, mas Selma se recusa, pois seu pai invalido não pode acompanhá-los. Ako tem que servir no exército árabe e é chamado ao *front* de Basra, no sul do Iraque, na fronteira com o Irã, onde estão sendo atacados pelos iranianos. Logo depois, é convocado a levar o corpo de um soldado morto, um mártir como é chamado, para sua família no Curdistão (norte). Um motorista árabe é quem conduz o carro com o caixão em cima.

A maior parte do filme se passa dentro do carro, pelas estradas do país. A relação que se estabelece entre Ako e o motorista (que não é nomeado), é uma relação de conflito, onde o mínimo gesto pode ocasionar uma briga, até que é abandonado no deserto pelo motorista. Quando chega em sua aldeia, encontra quase todos mortos pelo Anfal, excepto sua família. A história é contada pelo ponto de vista deles a partir do exílio na França.

Também utilizando *flashbacks* Fariborz Kamkari produz *The Flowers of Kirkuk* (2010), uma história de amor entre uma árabe iraquiana e um curdo, tendo como pano de fundo

o Anfal. Kamkari ouviu, há alguns anos, a história de uma garota árabe que estava entre as vítimas do genocídio e isso o inspirou na criação do enredo do filme.

A melhor maneira de se contar uma história de guerra pode ser uma história de amor. Porque se existe realmente um remédio, um modo de evitar a guerra pode ser o amor. É muito fácil, quando se está com raiva, fazer um filme raivoso, racista. [...] o que eu gosto é achar um ponto de luz, ao menos de esperança. E o amor parece esperança (KAMKARI, 2016).

Kamkari filmou na própria cidade onde ocorreu o genocídio, em Kirkuk. Ele conta que haviam muitos colaboradores curdos, em sua maioria jovens, que não tinham nenhuma experiência com o cinema e nunca tinham visto um filme porque não existia cinema na região naquela época (KAMKARI, 2016).

Depois de terem filmado as cenas do exército, as cenas de execução e as cenas de destruição do vilarejo, como pontua Fariborz, os colaboradores curdos foram falar com ele e todos queriam contar sua história, sua vivência no Anfal:

Um vinha e falava: ‘eu perdi meu pai’, o outro: ‘eu perdi minha mãe’, ‘minha irmã desapareceu’, ‘eu encontrei o corpo do meu irmão há dois dias’... Eles reconheceram que o filme estava contando a história deles. Para eles não era um filme, era a verdade e todos queriam vir e dar um testemunho” (KAMKARI, 2016).

Em sua entrevista, Kamkari narra que enquanto filmavam as cenas do Anfal de um lado, do outro lado do *set* dezenas de mulheres escavavam a terra até encontrarem uma vala comum e tiravam fora os cadáveres: “Nós não sabíamos o que fazer: se filmávamos o *set* preparado ou se viravamos a câmera para filmar a cena real. Nossos bastidores viraram um outro filme, mais importante do que aquele que estávamos fazendo” (KAMKARI, 2016).

Sobre as sepulturas comuns, onde foram enterrados corpos de soldados e civis mortos pelo Anfal foram realizados o curta-metragem *Steel Nameplate* (Zanyar Azizi, 2014) e o documentário *Saddam's Mass Graves* (Jano Rosebani, 2004), além dos filmes que as mencionam.

Steel Nameplate se passa em 1989, um ano após o genocídio. Mardan procura os corpos desaparecidos de seus familiares nas montanhas curdas, até que encontra os restos mortais de um soldado iraniano, cujo nome na placa de identificação é Said Malik, e decide leva-lo ao Irã.

No caminho encontra a boneca da filha desaparecida, mas ao se aproximar, pisa em uma mina terrestre, enquanto está com os pés em cima do artefato, ele relembra os sons da guerra: crianças gritando, tiros sendo disparados, correria, choro, gritos. Anoitece, ainda sem mover os pés o sol se põe atrás das montanhas. Tudo escuro, a mina explode.

Saddam's Mass Graves registra depoimentos de testemunhas oculares do massacre que perderam membros de sua família e procuram até hoje os restos mortais dos entes queridos. São homens e mulheres que perderam conjugues, filhos, irmãos, pais... e que estão nessa fossa comum encontrada na época. O diretor entrevista também membros da comunidade internacional que explicam como ocorreram os massacres.

Conforme o site da produtora Evini Films, durante a produção do filme, em 2004, foram encontradas 330 valas comuns, contendo cerca de 300 mil corpos. “Ainda há muitas valas para serem encontradas” (EVIN FILMS, s/d).

Jano Rosebiani dirigiu também *Anfal* (2005), um documentário sobre o genocídio, no qual entrevista diversas autoridades que contam como os crimes ocorreram.

Outra história de amor traz a memória do Anfal. Trata-se de *Marooned in Iraq* (2002), de Bahman Ghobadi. O filme é atemporal. Pode ter se passado na época dos ataques à Halabja ou pode ter se passado no Iraque no começo dos anos 2000. Não importa. A memória e o presente do genocídio estão aqui. O ataque aos curdos, seja através de armas químicas, bombas ou minas, são expostos neste filme. Assim como são as valas comuns e as pessoas que querem encontrar os corpos de seus parentes para enterrá-los.

Mirza e seus dois filhos: Barat e Audeh, todos músicos, cruzam o Curdistão iraniano até chegarem ao Iraque, à procura de uma das esposas de Mirza, Hanareh, a qual ele ainda ama. Ela vivia no Iraque, após ter deixado-o, mas por causa dos bombardeios tornou-se uma refugiada e precisa de sua ajuda. O recado chega até ele, por intermédio de um grupo de refugiados.

No início do filme temos dois personagens que conversam enquanto estão em cima de uma moto, que, por sua vez, está em cima de uma caçamba, ao invés de estar na estrada. Trata-se de Barat e do médico (que aparece também em *Turtles Can Fly*). Curioso é o fato do médico elogiar as atitudes de Saddam, pois para ele, que ganha a vida a tratar dos doentes, quanto mais pessoas precisarem dos seus serviços, mais ele ganha: “Vou para a fronteira. Lá há muitos refugiados. Saddam bombardeou o Curdistão iraquiano. Há muitos sem teto. Sabe, com um pouco de dinheiro, consegui um pouco de lucro. Deus abençoe Saddam. Graças a ele, ganhei dinheiro”. E continua, a seguir: “Saddam foi bom para mim. Este ano temos muitos refugiados e muitos ficaram doentes”.

É o mesmo tipo de discurso do personagem do filme *Al-Anfal: In the Name of Allah*, o qual vendia mais cigarros na época do Anfal. São as poucas pessoas que lucraram com a guerra. É uma questão de sobrevivência em meio ao caos.

Marooned in Iraq é um *road-movie*. Que acompanha o movimento da própria população curda; o ir e vir. São as tartarugas, que carregam suas casas nas costas.

A vida no Curdistão, de alguma maneira, ensinou-me sobre o cinema. O estilo dos meus filmes vem do estilo de vida no Curdistão. Eu aprendi cinema por causa da vida real no Curdistão. A história interior, a tragédia interior, a cor, o movimento, [...] eu amo *road movies*, não por causa de outros *road movies*, mas porque os curdos, desde quando nascem, conhecem esse movimento, de uma cidade para outra, fogem do Irã para o Iraque, do Iraque para a Turquia, eu sei o movimento disso, eu aprendi cinema, aprendendo o movimento da sociedade, da vida, não de outro cineasta, nunca (GHOBADI, 2016).

Figura 29 - Fotograma de *Marooned in Iraq*. Fluxo dos refugiados

Na jornada dos músicos, eles passam por aldeias e campos de refugiados. Sempre ao chegar a um lugar onde Hanareh estaria, ele ouve que ela partiu. É a sina dos curdos, estão sempre se movendo, sem lugar fixo; são expulsos de onde tentam fincar raízes. “Somos iguais a ciganos. Tão logo as bombas começam a cair, mudamos de lugar”, como assegura o dono da casa de chá. O filme mostra este fluxo constante de refugiados. Qualquer um, no filme, pode se tornar um refugiado. São iraquianos, são iranianos, são mulheres, são crianças. São exilados.

São diversos os campos de refugiados mostrados no filme. Uma mulher de um dos campos de refugiados, conta à Mirza o motivo que as levaram ao exílio “Eles nos atacaram com armas químicas. Massacraram todos os nossos filhos e todos os nossos homens”.

As aldeias que os personagens visitam estão vazias, destruídas, viraram vilarejos fantasmas. Em uma ou outra há alguém remanescente, que o manda ir a outro vilarejo ou a outro campo de refugiados, sempre com pistas a serem seguidas, rastros que podem leva-los a Hanareh.

Mirza chega a Raman e vê a aldeia desabitada. De dentro de um container sai um senhor. Mirza lhe pergunta por que está vazio e o homem lhe responde: “Saddam atacou a aldeia e matou todos os homens! [...] Não sobrou ninguém. Os homens foram mortos e as mulheres fugiram”.

Figura 30 - Fotograma de *Marooned in Iraq*. Aldeia despovoad

Em um dos vilarejos, já perto da fronteira com o Iraque, eles seguem um grupo de contrabandistas (cenas que lembram *A Time for Drunken Horses*). Assim que deixam o vilarejo e começam a subir a montanha congelada, ele é bombardeado. Como diz um dos personagens: “Saddam não é de brincadeira”.

O médico, que já foi um entusiasta da guerra, também sente as consequências na pele, depois que é assaltado e perde tudo, inclusive as roupas que o protegiam da neve.

As valas comuns e os desaparecidos são apresentados em diversas ocasiões ao longo do filme. Os músicos chegam a um campo, coberto por neve, onde estão desenterrando corpos. Mirza pergunta: “Meu Deus, o que são todos esses corpos?” O professor do campo de refugiados explica que são valas comuns e encontraram os corpos há pouco tempo. “Saddam ordenou o massacre. Essa é a quinta ou sexta vala encontrada. Hoje, encontraram também em Garmian. Pelo menos 15 mil cadáveres”. Há uma histeria coletiva. Mulheres choram e se jogam no chão.

Figura 31 - Fotograma de *Marooned in Iraq*. Vala comum

A personagem pela qual Barat se apaixona, chora, na vala que encontraram, pois tinha esperança em achar o corpo de seu irmão. Ela segue junto com os outros refugiados à procura dos seus restos mortais, Barat a acompanha.

Depois da queda de Saddam, em 2003, Ghobadi foi o primeiro a exibir um filme curdo no Iraque. Trata-se de *Marooned in Iraq*: "Eu queria ser o primeiro a exibir um filme em Bagdá após a remoção do grande ditador [...] Ser pego assistindo a um filme desse tipo sob o antigo regime teria quase certamente significado a morte" (GHOBADI, 2005).

Ainda sobre o Anfal, Shawkat Amin Korki fez *Memories on Stone*, um metafilme, que é uma ficção que tem como enredo a produção de um filme fictício chamado *Anfal*, sobre o massacre. O longa-metragem foi financiado pelo Duhok, departamento de cinema do KRG e pela Medienboard Berlin-Brandenburg, produzido pela Mîtos Film¹⁰⁶ (de Mehmet Aktaş).

Antes dos créditos iniciais, um garoto entra na sala de projeção do cinema, onde está sendo projetado o filme *Yol*. O garoto testemunha, escondido a invasão de soldados, que prendem os espectadores, por ser um filme proibido no Curdistão. Pelas imagens desbotadas, fica claro se tratar de imagens do passado. Trata-se de uma memória de Hussein (interpretado por Hussein Hassan), o protagonista do filme, diretor de cinema, que está filmando *Anfal*.

No tempo presente, Hussein, faz um teste de atores e entrevista rapazes interessados em atuar no filme. O diretor pergunta se eles presenciaram o Anfal e todos, dos mais jovens aos mais velhos, tiveram suas histórias de vida modificadas pelo genocídio. Seja presenciando o massacre ou perdendo alguém da família. O diretor pergunta por que querem trabalhar no filme, um deles responde: "Quero servir aos curdos e ao Curdistão, assim o povo fica mais consciente a nosso respeito". Outro quer fazer o papel do irmão que foi morto no mesmo forte onde vão filmar.

Eles precisam de 2 mil pessoas para a cena do massacre do Anfal, pois segundo Hussein: "Se quiser registrar o genocídio, não se pode fazer com 100 pessoas, não será realista". Alan, o produtor, interpretado por Nazmi Kirik, sugere o cantor *pop star* Roj Azad, para fazer o papel de Chia, pois pode atrair mais espectadores "das quatro partes do Curdistão".

A falta de dinheiro para a produção é marcada durante todo o filme. Em uma cena, o produtor avisa aos figurantes que não tem dinheiro para pagá-los: "O filme é sobre miséria!". Uma miséria que circunda o Curdistão de ontem e de hoje.

A garota que iria fazer o papel da protagonista Lorin é impedida pela família de participar do filme. Os produtores precisam encontrar outra mulher disposta a atuar. Sinur vê na televisão que estão fazendo um filme sobre o Anfal e se oferece para atuar no filme, mas

¹⁰⁶ A Mîtos Film é uma produtora de cinema curdo, presidida por Mehmet Aktaş, baseada na Alemanha.

precisa convencer sua família e seu pretendente Hiwa. Como é órfã, seu tio é seu tutor legal e a impede de atuar para não desonrar a família.

A equipe consegue uma atriz iraniana para atuar. Vão para o Irã, mas são impedidos de entrar com o equipamento, pois não possuem autorização do governo iraniano para filmar. Eles decidem contrabandear as câmeras através de mulas, pelas montanhas, assim como fazem as crianças de *A Time for Drunken Horses*. Os guardas da fronteira atiram e prendem alguns integrantes da equipe, um dos tiros atinge o diretor. No Irã, eles encontram outro empecílio, quando a atriz não pode filmar sem o hijab e como estão filmando como se fosse no Iraque, as curdas não usam hijab. Desistem de filmar com ela.

Sinur aceita se casar com Hiwa, para poder atuar no filme, pois ele permite, mas ele acaba acompanhando-a em toda a filmagem e se intromete em muitas das cenas.

No filme que estão realizando eles retratam os crimes cometidos por Saddam, como a demolição de casas, os incêndios e a expulsão das pessoas, mas o foco maior de *Memories on Stone* é a produção do filme.

Quando *Anfal*, enfim, fica pronto, chega o dia da exibição. Um projetor é montado ao ar livre¹⁰⁷, com a ajuda de um gerador e algumas cadeiras para a plateia. Chove muito. Há poucas pessoas assistindo. O gerador para de funcionar.

O filme aborda a dificuldade de se filmar no Curdistão, seja para encontrar uma mulher disposta a atuar, conseguir locações, a falta de eletricidade, o financiamento ou até mesmo exhibir: “Ser cineasta no Curdistão não é trabalho sadio para um homem”, como declara Hussein no filme.

Este filme traz traços e referências de muitos outros filmes e possui situações que foram relatadas por muitos dos cineastas que entrevistei. Quando eles reclamam, por exemplo, que não há salas de cinema no Curdistão ou que não conseguem financiamento para seus filmes.

Alguns outros assuntos também surgem, como a censura no Irã, que está em vigor até hoje; o papel da mulher na sociedade e no cinema, pois são impedidas de atuar por causa da honra da família; o casamento arranjado, entre outros.

Em *Memories on Stone* aparece algumas situações recorrentes nos filmes curdos, como a dança dos peshmergas, a travessia entre fronteiras e o campo de refugiados (que tem servido

¹⁰⁷ No começo do filme os produtores reclamam que a única sala de cinema que sobrou na região tinha virado um restaurante.

para muitos diretores como locação de seus filmes ou para encontrar pessoas para atuarem em seus filmes).

O Anfal torna-se o pano de fundo da história, pois o que Amin Korki retratou foi que por mais que haja necessidade e vontade de contar sua história, e mostrar para o mundo o que aconteceu e acontece com os curdos, o cinema curdo precisa de recursos para que isso aconteça.

2.12 O drama de Rojava

O cinema curdo, realizado, principalmente a partir de 2014, foca nos conflitos na Síria, que envolvem diretamente a região de Rojava, nome pelo qual os curdos denominam o Curdistão sírio. Seja para abordar a luta contra o *Daesh*, os refugiados, o massacre dos yazidis ou as guerrilheiras curdas, este cinema se preocupa em documentar o atual drama dos curdos. *Life on the Border* (2015) e *A Flag Without a Country* (2015) de Bahman Ghobadi surgem deste contexto.

Há duas perspectivas para se olhar para a guerra da Síria¹⁰⁸, uma é do ponto de vista da luta de poder das potências hegemônicas, como EUA e Rússia, com o intuito de controlar o petróleo da região, com a ajuda de aliados locais, como Turquia, Arábia Saudita, Irã e Israel (AYBOGA et al, 2017; BLACKSPARTAK, 2016, GROEBER, 2016). E outro ponto de vista é dos próprios sírios e suas dinâmicas internas (PINTO, 2016).

A partir das reformas neoliberais que o governo de Bashar Al-Assad realizou no país, nos anos 2000, nas quais o Estado passou a ter mais controle sobre a população e a cobrar por serviços que antes eram oferecidos pelo governo, a população, principalmente o camponês, começou a protestar¹⁰⁹. O povo sírio queria se desvincular do regime autoritário de Bashar Al-Assad ao mesmo tempo em que os curdos queriam liberdade, pois como abordei anteriormente, sob seu regime os curdos tinham sua identidade e seus direitos negados, não eram reconhecidos nem enquanto curdos, nem enquanto sírios.

¹⁰⁸ O objetivo deste subcapítulo não é desenvolver uma análise geopolítica da guerra na Síria, mas sim apresentar uma breve introdução sobre o conflito para entender como o cinema curdo realizado neste período (2014 a 2017), tem se voltado para essa região, principalmente para a luta dos curdos contra o *Daesh*. Para análises aprofundadas ver (HILU, 2016; GRAEBER, 2016; BLACKSPARTAK, 2016; COCKBURN, 2015).

¹⁰⁹ Sobre a repressão do Estado sírio em relação a seus cidadãos - política, econômica e militarmente - ver a análise do Prof. Paulo Hilu da Rocha Pinto (2016).

Os protestos eclodiram na Primavera Árabe, em 2011, onde as pessoas pediam reformas políticas e não o fim do regime, mas o caminho escolhido pelo governo Baathista¹¹⁰ de Bashar Al-Assad foi a intervenção militar, o que levou o país à guerra civil. Foi onde se formaram muitas milícias rebeldes e grupos paramilitares, financiados pelas potências estrangeiras para derrubar o governo de Al-Assad.

Muitos dos militares do exército de Assad recusaram-se a atacar os civis, com o exército esfacelado, a solução foi bombardear as cidades, via ataques aéreos, como explica o Profº Paulo Hilu da Rocha Pinto (2016): “A oposição ocupa um bairro, o regime bombardeia o bairro, a oposição se retira. E aí se instaura esse ciclo de destruição, o que explica o enorme custo humano desse conflito”.

Enquanto Bashar Al-Assad possui apoio de seu exército, do Hezbollah e de milícias, financiados pela Rússia e pelo Irã, muitos grupos armados surgiram na tentativa de derrubar o governo, como o Exército Livre Sírio (Free Syrian Army -FSA), a Frente Al-Nusra (filial da Al-Qaeda), grupos de rebeldes separatistas, financiados pelos Estados Unidos, Arábia Saudita, Qatar e Turquia (Cf. COCKBURN, 2015).

Somando-se a isso entra em cena o *Daesh*, grupo armado “produto da guerra do Iraque desde a invasão americana em 2003 e da guerra na Síria, desde 2011” (COCKBURN, 2015, p. 49). Proveniente do Iraque, era chamado de Al-Qaeda do Iraque e em 2010, ganhou um novo líder, Abu Bakr al-Baghdali, depois de seus antecessores terem sido mortos. O grupo estava se dissolvendo quando, em 2011, com os conflitos na Síria, ressurgiu com o apoio de dissidentes do exército iraquiano se autodenominando como *Daesh*¹¹¹ (id, ibid, p. 85).

Em 2014, o grupo *Daesh* “derrotou os exércitos do Iraque e da Síria, os rebeldes sírios e a peshmergas curdo-iraquiana, estabeleceu um Estado que se estendia de Bagdá a Aleppo e da fronteira síria com a Turquia até o deserto ocidental do Iraque” (COCKBURN, 2015, p. 185).

Mosul, no Curdistão iraquiano foi tomada pelo *Daesh* em junho de 2014, foi uma das cidades mais difíceis de libertar das garras do grupo e a maior delas. A resistência contou com forças do governo de Bagdá, do KRG e internacionais. Em 10 de julho de 2017, o governo iraquiano comemorou a vitória sobre o *Daesh*, e muitos moradores começaram a voltar a suas

¹¹⁰ O partido Baath está há mais de 50 anos no poder da síria. É o mesmo partido pelo qual Saddam Hussein governou o Iraque.

¹¹¹ Sobre a origem do *Daesh*, seus objetivos, sua ideologia e as consequências de seus atos no mundo atual, ver COCKBURN, 2015; LUIZARD, 2015; REY, 2016.

casas para a reconstrução da cidade, mas ainda há células do *Daesh* em Mosul e o conflito ainda não terminou, enquanto esta tese está sendo escrita.

Raqqá, a primeira capital provincial a cair nas mãos dos rebeldes (grupos filiais da Al-Qaeda), em 2013, ainda não foi libertada, como tantas outras cidades do Curdistão sírio e iraquiano que estão nas mãos do *Daesh*.

Entre 2012 e 2013 houve a retirada das forças governamentais sírias da maioria dos cantões de Rojava, onde os curdos puderam tomar o controle do seu território e instituir um governo autônomo, baseado no Confederalismo Democrático de Öcalan, a partir de uma nova “constituição”, o Contrato Social de Rojava, criado em 6 de janeiro de 2014. Em 21 de janeiro de 2014, os curdos implementam o governo autônomo no cantão de Jazira (Cizirê); em 22 de janeiro de 2014, em Kobane e em 24 de janeiro foi implementado em Afrin¹¹².

O PYD (Partido da União Democrática), um braço do PKK na Síria, já havia sido criado em 2003 e, atualmente, atua na revolução de Rojava e na efetuação do Contrato Social de Rojava.

O Confederalismo democrático é um modelo social, regido pelo princípio de autonomia, uma forma de governo horizontal, formado por conselhos, assembleias e milícias. Inspirado pelas ideias do ecologista social e anarquista Murray Bookchin e as comunidades livres e autônomas, como um sistema de democracia direta (Cf. GROEBER, 2016, p. 30). É uma forma de organização baseada no municipalismo libertário. O que vem a ser uma alternativa à ideia de um Estado-Nação centralizador e capitalista.

Este modelo faz uso de “formas milenares de organização social que ainda existem em comunidades do Curdistão” (DIRIK, 2016, p. 19). Como agiam muitas aldeias árabes antes da colonização europeia, que impôs o sistema de Estados-Nações.

Funciona da seguinte maneira: o povo se organiza em forma de comunas auto-organizadas. As comunas (vizinhança), possuem seus próprios comitês: paz, justiça, economia, juventude, mulheres, educação, entre outros. Quando as questões não conseguem ser resolvidas nas comunas, mediante assembleias, são encaminhadas para outra instância. Assim, cada comuna envia um delegado eleito para o conselho (aldeia), o qual, por sua vez, envia um delegado para a metrópole e assim por diante.

¹¹² Até o dia do fechamento deste capítulo, 17 de julho de 2017, a situação de Afrin (Jazira) está incerta, pois o Exército Livre da Síria, financiado pela Turquia está atacando a região de Afrin e Shehba para deter o avanço dos curdos e ocupar a região. <http://kurdishquestion.com/article/3948-ypg-ready-for-039-historical-resistance-039-against-turkish-occupation-in-afrin-and-shehba>.

A educação tem um papel importante, pois atua na consciência da comunidade e na sua autonomia. Assim, está sendo criado um novo sistema de ensino, propício para áreas de guerra. No que diz respeito ao trabalho, foram criadas cooperativas, algumas só de mulheres.

A igualdade entre os gêneros e entre os povos também é importante nesta forma de governo. De acordo com os princípios fundamentais do Contrato Social:

No objetivo da liberdade, da justiça, da dignidade e da democracia, bem como os princípios de igualdade e de desenvolvimento durável, este documento proclama um novo Contrato Social baseado na coexistência e na compreensão mútua e pacífica entre todos os estratos sociais da sociedade. Esta carta protege os direitos humanos fundamentais e as liberdades, e reafirma o direito das pessoas à autodeterminação. Por este documento, nós, povo das regiões autônomas, nos unimos em um espírito de reconciliação, de pluralismo e de participação democrática para que todos possam se exprimir em via pública. Pela construção de uma sociedade livre de autoritarismo, do militarismo, do centralismo e das intervenções das autoridades religiosas nos assuntos públicos, o documento reconhece a integridade territorial da Síria e aspira manter a paz interna e internacional (KILIÇ, 2016) ¹¹³.

Rojava possui 65% de curdos, sendo os outros 35% da população formada por árabes, assírios, caldeus, chechenos, turcomanos, armênios e outras minorias. Assim, o Contrato Social de Rojava prevê que todos desenvolvam seu idioma e tenham representantes em todas as instituições.

Este modelo já estava sendo implementado na região quando, em agosto de 2014, a cidade curda de Kobane (Síria) foi invadida pelo *Daesh*, que matou centenas de homens e sequestrou muitas mulheres e meninas para servirem como escravas sexuais, serem vendidas ou se casarem com os integrantes solteiros. Desde então, o grupo ocupou dezenas de cidades na região, algumas já conseguiram expulsá-los.

Kobane, cidade do Curdistão sírio, sofreu pesados ataques do *Daesh* a partir de setembro de 2014, como uma retaliação após a intromissão do YPG na luta de Shingal, como abordarei adiante. Estima-se que cerca de 9 mil milicianos tenham invadido a cidade, matando e sequestrando civis, destruindo casas, comércios e acabando com os recursos da cidade. As forças do YPG e YPJ, que contava com cerca de 2 mil militantes, lutaram contra os milicianos e a cidade sofreu fortes bombardeios dos EUA contra o *Daesh*. Somente em janeiro de 2015, após a cidade ter sido completamente destruída e ter morrido milhares de civis, as tropas do *Daesh* se retiraram.

¹¹³ Trecho do contrato social de Rojava, mostrado por Nursel Kiliç – porta-voz da Representação Internacional do Movimento das Mulheres Curdas - em palestra proferida em Lisboa, em 04 de outubro de 2016, no Teatro Maria Matos.

Durante esta investida, milhares de sírios, mais de 170 mil, deixaram Kobane. Muitos deles foram para campos de refugiados do Iraque, que recebiam, entre o final de 2014 e o começo de 2015, cerca de 150 a 200 refugiados sírios por dia. Muitos desses refugiados entraram primeiramente na Turquia, onde permaneceram entre 10 a 150 dias, para então seguirem para o norte do Iraque. Enfrentaram em suas jornadas minas terrestres, falta de abrigo, atravessaram montanhas, rios e muitos tiveram que pagar a contrabandistas para poderem cruzar a fronteira.

Em 2016, Rojava se auto estabeleceu enquanto um sistema federal, a Federação Democrática de Rojava - Norte da Síria.

Shingal (em curdo sorani) ou Sinjar (em árabe), fica no Curdistão iraquiano (KRG) e é habitada por uma maioria yazidi, mas é composta também por uma população árabe e assíria (cristãos). Na ocasião, os militantes curdos-iraquianos (*peshmergas*) não conseguiram defender a cidade e abandonaram a população à própria sorte. Neste período houve um enorme êxodo de pessoas. Os militantes do YPG e YPJ, que a princípio só atuavam na Síria, entraram em território iraquiano e “abriram um corredor humanitário pelos quais permitiram a fuga da população civil” (DESCONTROL, 2016, p. 115). Algumas dessas pessoas foram para Kobane, outras fugiram para campos de refugiados da região (Turquia, Síria e no próprio Iraque).

Em 2014, o *Daesh* assassinou milhares de homens yazidis e sequestrou mulheres e crianças para servirem como escravas sexuais. Mas a perseguição aos yazidis remonta séculos. Estima-se que ao longo de 700 anos, quase 23 milhões de pessoas yazidis tenham sido assassinadas, levando-os à beira da extinção (Cf. YEZIDISTRUTH.ORG, s.d.)¹¹⁴.

Por causa de suas divergências entre os cristãos e os muçulmanos, os yazidis foram massacrados. “Ainda hoje há essa coisa de limpeza étnica. Faz só um ano que aconteceu o 75^a genocídio dos curdos yazidis. Foram massacrados por 75 vezes na história. Em 2014 com o ISIS foi a última” (KAMKARI, 2016).

As crianças de *Life on the Border* e *A Flag Without a Country* são essas mesmas de Kobane e Shingal, que conseguiram realizar a travessia. Muitos outros filmes sobre este conflito foram e estão sendo feitos, como *Before Down* (Berroj, Ömer Leventoglu e Ishan Kaçar, 2015), *Number 73* (Rekesh Shahbaz, 2015), *N* (Yasaman Sharifmanesh, 2015), entre outros.

¹¹⁴ No website da ONG Yezidis Truth é possível encontrar uma lista com todos os massacres ocorridos contra este povo. YEZIDIS TRUTH.ORG. Yezidi Genocide. The truth about the Yezidis. Disponível em < http://www.yeziditruth.org/yezidi_genocide>. Último acesso em 31 ago 2017.

O documentário de curta-metragem, *Number 73*, também foca nos yazidis, e na onda de refugiados que o *Daesh* provocou após o massacre na região. O filme segue um jovem que havia conseguido fugir na primeira leva de refugiados e retorna para salvar seus parentes mais velhos.

Em *Before Down* a equipe de filmagem vai a um campo de refugiados em Kobane, após a invasão do *Daesh*. Lá acompanham a resistência da milícia curda assim como o drama de quem está deslocado. Homens, mulheres e crianças pegam nas armas para defender a cidade de novas invasões.

Os diretores curdos Ömer Leventoglu e Ishan Kaçar encontram Ehmed Remo lutando nas montanhas. Apesar de anos de guerrilha, tempo na prisão e usar velhas pernas protéticas, Remo sobe as colinas de Kobane quase todos os dias para inspecionar a guerra. *Before Down* traz a história de Remo e um relato interno da resistência de Kobane, emitido por aqueles que dela participam.

N, um documentário de Yasaman Sharifmanesh, também aborda a invasão do *Daesh* à região, as mortes e os deslocados causados, só que focado em outra perspectiva, a dos refugiados cristãos do Iraque, os quais contam sua história desde o início dos ataques do *Daesh*, levando à evacuação em massa de suas casas e a chegada ao Curdistão, onde foram em busca de segurança.

O brasileiro André Auler fez o documentário *Faces de um conflito* (2015) a partir da experiência vivida pelo fotojornalista Alexandro Auler, durante um mês, em Kobane. O filme reúne fotografias de Alexandro e vídeos registrados pelo videomaker iraniano Soran Qurbani, que ele conheceu na região. O documentário foca na resistência dos curdos de Kobane.

O filme ganhou diversos prêmios internacionais, como o Hollywood International Independent Documentary Awards, no Los Angeles CineFest como Melhor Filme na votação do júri e do público, no Headline International Film Festival onde ganhou o prêmio Golden Cine Awards e no Top Indie Film Awards como melhor documentário e melhor edição.

Muitos outros documentários estão sendo feitos na região, por jornalistas estrangeiros que vão para Kobane acompanhar de perto os conflitos.

As mulheres são peça chave nesta revolução e também são retratadas neste cinema curdo atual, inclusive no cinema de Bahman Ghobadi, tema que desenvolverei a seguir.

2.13 As mulheres curdas no cinema

A imagem da mulher no Oriente Médio transmitida pela mídia mudou drasticamente desde que as mulheres curdas surgiram no cenário mundial sem véu na cabeça, com armas nas mãos combatendo o *Daesh* e libertando cidades curdas, ao invés da imagem estereotipada e negativa da mulher de burca. Mas, na verdade, dentre essas mulheres não há só muçulmanas, mas também cristãs, yazidis, seculares etc. Atualmente essas mulheres têm se destacado tanto no cinema quanto na mídia internacional por causa de seu papel nos conflitos na Síria, aparecendo inclusive em revistas de moda.

Nos dias atuais a questão curda tornou-se um assunto muito pautado na mídia, principalmente, por causa dessas guerrilheiras curdas: YPJ e Asayish-J¹¹⁵ (Rojava), YJA Star (PKK – Turquia), PJAK (Irã), Shengal Women's Units (YJŞ) ou as peshmergas (KRG - Iraque).

Quando comecei esta pesquisa, em 2013, poucas pessoas sabiam o que era o Curdistão ou os curdos, mas, hoje, quando falo que meu objeto é o cinema curdo, percebo que estão mais familiarizadas com esta questão que começou a despontar com o papel que essas mulheres desempenham na sociedade e como aparecem na mídia.

Procuo trazer aqui um pequeno panorama geral dos motivos que levaram essas mulheres a se destacar na mídia, que se deve ao fato de seu destaque dentro da própria sociedade curda.

As mulheres curdas, em primeiro lugar, são as principais responsáveis pela transmissão oral da língua, das histórias, das fábulas e dos mitos curdos. Isso se deve ao fato de que muitas delas (as mais velhas) não terem frequentado a escola e por isso, não terem passado pelo processo de assimilação total. A criança, quando vai à escola aprende outra língua, seja ela persa, árabe ou turca, mas as mulheres mais velhas, por ficarem em casa não sofreram tanto o processo de colonização.

O papel social que as mulheres ocupam dentro da sociedade islâmica é de educar os filhos. No Islã, que é a religião predominante entre os curdos, a mulher possui um papel determinante. Desde seu nascimento, a religião foi sustentada por mulheres, seja através de Khadija e de Aisha (esposas do profeta) ou Fátima. Fátima, sua filha, serve de exemplo para os muçulmanos enquanto uma mulher protetora, leal e mãe. Khadija “foi quem financiou o Islã”

¹¹⁵ Abordarei a força de segurança Asayish, criada em Rojava, adiante. Mas vale ressaltar que, apesar de ser um grupo armado e ajudar na defesa contra o *Daesh*, trata-se de uma força de ordem civil e não militar. As Asayish-J são as unidades femininas.

(Barbosa, 2015, informação verbal)¹¹⁶; como uma rica empresária ela pôde oferecer suporte às batalhas, por exemplo. Ela “foi a primeira pessoa a se reverter ao Islam (a primeira pessoa a se reverter/converter ao Islam foi uma *mulher*)” (BARBOSA, 2017, grifo do autor). Aisha foi a responsável pela transmissão do islã, mesmo após a morte de Muhammad. Desde muito jovem foi preparada pelo profeta, aprendeu o Alcorão de cor e estava muito presente na vida de Muhammad, acompanhando sua intimidade, além de ter um vasto conhecimento em medicina, assim pôde transmitir mais de “2000 *hadices* (falas, ditos e comportamento do Profeta, que fazem parte da *sunnah*)” (id, ibid) e ajudou na compilação do texto sagrado, o Alcorão. Essas mulheres sevem de exemplo às muçulmanas.

A mulher na sociedade curda busca cada vez mais conquistar seu espaço. Além de atuarem como transmissoras do conhecimento essas mulheres são consideradas, hoje, a chave da revolução.

Muitos papéis de liderança na sociedade curda estiveram a cargo de mulheres. “Muitas mulheres foram chefes tribais e dirigiram a resistência armada curda. Atualmente são mulheres, muitas vezes de idade avançada, as que lideram as manifestações, por exemplo, no Curdistão turco” (VÀZQUEZ, 2016, p. 41).

As mulheres curdas têm suas próprias organizações feministas¹¹⁷. O primeiro movimento feminista curdo se iniciou em 1987 com a criação da organização *Yêkitiya Jinên Welatparêzên Kurdistanê* (União das Mulheres Patrióticas do Curdistão). Esta organização, criada dentro do próprio Movimento de Libertação Nacional Curdo, tinha o papel de conscientização das curdas sobre a violência contra as mulheres. O próprio Movimento de Libertação do Curdistão foi co-fundado por uma mulher: Sakine Cansız, de quem falarei adiante.

Nos anos 90, um período em que os confrontos entre o governo turco e os curdos estava acirrado, as mulheres se inseriram na luta armada junto com os homens. Assim foi criado o Exército de Mulheres. Longe de suas casas e do sistema patriarcal, essas mulheres se tornaram autônomas, e começaram a se organizar em vilarejos e cidades. Assim, em 1995, foi fundada a *Yekitiya Azadiya Jinên Kurdistan* (União de Mulheres Livres do Curdistão - YAJK), com sua ideologia de libertação da mulher. Em 1999, formou-se o primeiro partido feminino curdo, o *Partiya Jinên Karkerên Kurdistan* (Partido das Mulheres Trabalhadoras do Curdistão – PJKK),

¹¹⁶ BARBOSA, Francirosy C. Mulheres e Islã: Uma abordagem antropológica. Curso ministrado na USP de Ribeirão Preto entre os dias 24 ago a 19 set de 2015.

¹¹⁷ Para uma cronologia do movimento feminista curdo, ver (MOVIMENTO DAS MULHERES DO CURDISTÃO, 2016, pp. 65-74).

que em 2000 mudou o nome para *Partiya Jina Azad* (Partido de Libertação das Mulheres - PJA). Desde então, continuaram a criar suas próprias organizações autônomas, sejam elas políticas, econômicas (civis) ou militares.

Elas lutam pela emancipação das mulheres nas instituições, famílias, empresas. Elas lutam contra a violência estatal, doméstica e o feminicídio. Mulheres curdas conduzem grandes campanhas contra crimes de honra, a discriminação com base no sexo, todas as formas de violência contra as mulheres: o apedrejamento, pena de morte e feminicídio (KILIÇ, 2016).

As mulheres estão presentes em muitas organizações militares de defesa, que, por sua vez, são classificadas como entidades terroristas pela Turquia, Estados Unidos e União Europeia.

As unidades de defesa das mulheres, em Rojava são as YPJ (*Yekîneyên Parastina Jin* - Unidades de Proteção das Mulheres), do PYD, irmanado do PKK. Foram formadas em 2012, embora as mulheres já atuassem na guerrilha com suas próprias organizações autônomas. Mas com a formação das YPJ, criou-se uma estrutura feminina própria, com suas próprias demandas. Dentro das unidades “tiveram início também trabalhos que iam além da formação militar, oferecendo-se cursos de formação política, social, de feminismo e outros temas que lhe pareciam convenientes” (DESCONTROL, 2016, p. 166).

Em Rojava, foi criada também a Asayish-J (segurança, em curdo), a qual é uma força civil que cumpre as tarefas policiais da região. É formada por mulheres, que são escolhidas em assembleias e possuem funções temporárias, já que o objetivo é que todas as habitantes tenham este treinamento para garantir sua autoproteção e autodefesa, para que um dia a Asayish não precise mais existir. Elas lidam, sobretudo, com questões que envolvem o machismo, os conflitos de gênero e a violência doméstica. (Cf. DESCONTROL, 2016, pp 143-144; 164-178).

As mulheres yazidis, as quais foram escravizadas e estupradas em Shingal, formaram suas próprias unidades para se vingar e se defender do *Daesh*. São as Shengal Women's Units (YJŞ). Em julho de 2017, elas seguiram para Raqqa, cidade que ainda está nas mãos do *Daesh*, onde se juntaram às YPJ de Rojava, na tentativa de libertar a cidade.

Na Turquia, elas criaram o YJA-Star (*Yekîneyên Jinên Azad ên Star*), uma milícia feminina do PKK, que operam nas montanhas de Qandil. É uma herdeira do exército das mulheres. Elas atuaram também na libertação de Shingal, no Curdistão iraquiano.

No Curdistão iraniano, fronteira com o Iraque, elas atuam dentro do PJAK (*Partiya Jiyana Azad a Kurdistanê*- Partido da Vida Livre do Curdistão)¹¹⁸, contra o governo iraniano em busca de direitos e autodeterminação aos povos curdos.

Na sociedade democrática idealizada por Öcalan, em prática em Rojava atualmente, a mulher tem um papel fundamental. Na prisão, Öcalan escreveu muitos textos sobre as mulheres, que foram compilados na obra “*Liberating Life: Woman’s Revolution*” (2013), no qual destaca a importância da mulher no movimento de libertação curdo. A igualdade entre os sexos é uma das bases do Confederalismo Democrático. Ele acredita que um país não pode ser livre se as mulheres não são.

“Uma das características mais importantes do processo que se está vivenciando em Rojava é o papel das mulheres” (Descontrol, 2016, p. 164), que estão estabelecendo uma revolução das mulheres, pois a base do Confederalismo Democrático é o feminismo¹¹⁹.

Os artigos do Contrato Social de Rojava prevêm a igualdade entre homens e mulheres:

Artigo 27: As mulheres possuem o direito inviolável de participarem da vida política, social, econômica e cultural; artigo 28: homens e mulheres são iguais aos olhos da lei. O documento garante a realização efetiva da igualdade das mulheres e obriga as instituições públicas a trabalhar pela eliminação da discriminação entre os sexos; artigo 87: todos os órgãos diretores, as instituições e os comitês devem ser constituídos por mais de quarenta por cento (40%) do outro sexo (KILIÇ, 2016).

Hoje essas mulheres lutam contra a dominação patriarcal dentro de sua própria sociedade, contra a poligamia¹²⁰ e o casamento infantil¹²¹ e também contra todas as formas de violência do *Daesh*, que escraviza, prostitui e estupra. Conseguiram abolir a poligamia e o casamento infantil nos 3 cantões de Rojava.

Existem conselhos de mulheres em todos os bairros de Rojava, essas mulheres costumam bater de casa em casa chamar as mulheres para participarem de assembleias, de

¹¹⁸ Para saber mais sobre as funções do PJAK, sua ideologia e tarefas consultar MOVIMENTO DAS MULHERES DO CURDISTÃO, 2016, pp. 71-72.

¹¹⁹ O feminismo de Rojava propõe também uma *jineologî*, uma ciência da mulher, que é uma busca da verdade das mulheres que têm sido negligenciadas na história e nas ciências colonialistas. Faz parte de sua luta de libertação curda. Pretendo discutir este tema em outra oportunidade, já que o foco desta tese é o cinema.

¹²⁰ A cineasta Mizgin Mijde Arslan fez o documentário *A Fatal Dress: Polygamy (Kirasê mirinê: Hewîtî)*, 2009) sobre a poligamia, como abordarei adiante.

¹²¹ O casamento infantil, apesar de ser muito associado aos muçulmanos, é uma prática que ocorre em diversos países do mundo. O Banco Mundial, em parceria com a ONU Mulheres e o Fundo de População das Nações Unidas (UNFPA), divulgaram o relatório no qual estimam que o número de meninas que se casam antes dos 15 anos no mundo é de 15 milhões a cada ano. Sendo o Brasil o quarto país do mundo com maior número de casamento infantil (TAVARES et al, 2017).

discussões sobre a violência contra a mulher e questões de gênero e informar que elas têm acesso às instituições.

No documentário *I Flew, You Stayed* de Mizgin Arslan, quando ela já está no Curdistão iraquiano, um carro de som anuncia: “companheiros, a reunião para reprimir a violência contra a mulher será amanhã. Nós esperamos que todos os moradores do campo apareçam, especialmente as mulheres”. Assim, a consciência sobre a violência contra as mulheres é um assunto muito discutido na sociedade, mesmo antes de Rojava adotar seu Federalismo Democrático e pôr em prática o feminismo como uma das bases de ação.

O ponto principal para seu empoderamento é a educação. No novo sistema de ensino de Rojava, nas academias de mulheres elas possuem esportes pela manhã, aulas à tarde e sua educação é complementada por cursos de cinema e documentário (Cf. DESCONTROL, 2016, p. 169-174).

No cinema curdo atual, as mulheres têm tido um espaço significativo. Tanto as guerrilheiras quanto as feministas curdas têm sido retratadas nos mais diversos filmes, principalmente naqueles realizados após 2014, sobretudo nos documentários, realizados pelos curdos, por simpatizantes da causa e pelos jornais internacionais.

No princípio, o cinema curdo retratou-as como subjugadas, principalmente com Güney, onde a mulher aparecia constantemente como vítima de uma sociedade machista e não propunha meios de sair deste papel.

Tanto em *Umut* como em *Sürü*, Güney mostra homens que são ridicularizados e explorados fora de casa, mas que dentro de seus lares acabam utilizando até a força para determinar sua autoridade. Em *Sürü*, a personagem Berivan é rechaçada pela família do marido por não poder lhe prover um filho e ainda sofre violência por parte de Sivan, que desconta nela os problemas com o pai.

Figura 32 - Fotogramas de *Sürü*. Violência contra a mulher

Em muitas cenas desses filmes de Güney, os homens levam as mulheres nas costas, como se fossem fardos que tivessem que carregar.

É contra este tipo de comportamento, expresso, por exemplo neste filme, que as mulheres lutam no Curdistão.

Ainda é escasso o número de mulheres enquanto protagonistas no cinema curdo. Se bem que nos filmes realizados a partir dos anos 1990, quando a mulher aparece é apresentada investida de autonomia. Com Halil Uysal elas já tiveram grande destaque.

Além de *Beritan*, já discutido nesta tese, Halil Uysal realizou outro filme tendo a mulher como protagonista, trata-se de *Eyna Bejnê*, em homenagem a uma joven guerrilheira, Sakine, que ele conheceu nas montanhas e acabou sendo morta pelas tropas turcas em 1997. Sakine nunca havia visto um espelho grande e sonhava ver sua imagem refletida em um. No filme, Uysal segue a jornada dos guerrilheiros em busca de um espelho para presentear Sakine, e nesta travessia, mostra o cotidiano dos guerrilheiros e detalhes da vida da jovem.

Fariborz Kamkari escolheu uma mulher para protagonizar *Flowers of Kirkuk*, pois reconhece a força das mulheres curdas e muçulmanas e crê que a figura feminina representa a paz e o amor, enquanto que a masculina é associada à guerra:

No Irã, em todo o mundo islâmico, as mulheres são aquelas que estão mudando a face da sociedade. Mas essa é uma verdade que não é contada na mídia ocidental. Quando falam de mulher oriental, a imagem coletiva é da mulher coberta, sempre perseguida, mas essa imagem está mudando graças às mulheres combatentes curdas (KAMKARI, 2016).

Hope (2013) de Yuksel Yavuz, é um documentário sobre quatro mulheres que possuem importantes papéis no movimento de liberação curdo, são elas: Eren Keskin, ex-presidente do IHD (Human Rights Association) de Istambul; Gültan Kışanak, a co-presidente do BDP (Peace and Democracy Party); Aysel Tuğluk, co-presidente do DTK (Democratic Society Congress) e Sakine Cansız, uma das fundadoras do Movimento de Liberação do Curdistão.

São mulheres que atuaram na luta pela democracia, pelos direitos das mulheres e pelos direitos humanos no Curdistão e na Turquia nos anos 80, 90 e 2000. Yuksel Yavuz deu o título de *Hevi* (esperança) ao seu filme, pois acredita que as mulheres são a esperança de liberdade na região (YAVUZ, 2015, comunicação oral¹²²).

¹²² YAVUZ, Yuksel. Debate 9th London Kurdish Film Festival, novembro de 2015

Na primeira parte do filme, a advogada Eren Keskin dá um testemunho pessoal sobre suas experiências nos anos 1990 (no auge dos confrontos com o governo turco), quando o abuso sexual era uma prática da guerra. Ela foi responsável por defender Kışanak e Cansız nos tribunais.

A segunda parte foca em Gültan Kışanak e Aysel Tuğluk, que entraram em greve de fome como solidariedade aos prisioneiros políticos. Kışanak era jornalista e Tuğluk advogada especializada em defender os prisioneiros curdos.

A vida de Sakine Cansız, cujo codinome é "Sara", é abordada na última parte do documentário. Em 1980, Cansız foi presa, torturada e espancada pelo governo turco, mas continuou a liderar o partido de dentro da prisão. Quando solta, em 1991, ela se juntou aos guerrilheiros nos campos de batalha, nas montanhas. No final dos anos 1990, pediu asilo na França, mas em 9 de janeiro de 2013, foi executada em Paris, juntamente com Fidan Doğan e Leyla Şaylemez¹²³, duas ativistas curdas.

As mulheres curdas aparecem nesta cinematografia também na figura da mãe, em diferentes facetas. A mãe que perdeu seu filho nos confrontos, como em *Mother Berfo* (Veysi Altay, 2013), cujo filho foi capturado pela polícia turca na década de 1980 e ainda procura o paradeiro de seu corpo. Em *Come to my voice* (Hüseyin Karabey, 2014), a mãe tem que levar a arma do filho à prisão para servir de prova para sua incriminação, mas ele não possui. Ou mães que vivem no exílio, mas sonham em um dia retornar ao Curdistão, como em *Song of My Mother* (Erol Mintas, 2014).

Sweet Pepper Land, de Hiner Saleem, foca na força de Govend (Golshifteh Farahani), a professora que sai de sua cidade, se desvencilha de um casamento arranjado, para lecionar em uma aldeia curda, onde tem que enfrentar o chefe local, que é contra sua presença na aldeia, pois ao mesmo tempo ele não admite uma professora mulher e não quer que a população se emancipe, para continuar com seu poder na região.

Govend se envolve com o policial local, que chega junto com ela na aldeia e também enfrenta a mesma resistência do poderio local. Todos na aldeia a julgam por seu envolvimento afetivo, mas Govend não se importa com os julgamentos que sofre. Enquanto a sociedade continua machista, a personagem é empoderada e emancipada.

¹²³ O corpo de duas das ativistas se encontram no Kurdistan Information Center in Paris, o qual visitei em 2016, onde há um mausoléu em homenagem a sua memória.

Outro filme de destaque sobre as mulheres curdas é *111 Girls* (*Darbare 111 Dokhtar*, 2012) de Nahid Ghobadi, irmã de Bahman, o qual co-produziu o filme, juntamente com Abbas Ghazali. Neste filme, 111 mulheres do Curdistão iraniano enviam uma petição ao governo exigindo que o presidente faça algo para remediar a falta de maridos na região, ameaçando cometer um suicídio em massa. O governo envia um representante, Donyadideh, o qual segue de caminhão pelas terras curdas em busca dessas mulheres.

Ele vai de aldeia a aldeia e descobre que os poucos homens curdos casados estão nas cidades à procura de trabalho, as fazendas estão morrendo por falta de mão-de-obra e as comunidades estão diminuindo. Ele percebe que, na verdade, não se trata de um casamento em massa, mas uma forma de chamar a atenção da mídia para os problemas que ocorrem no Curdistão, como o legado da guerra, a falta de atenção do governo e os conflitos que ainda existem na região. Donyadideh encontra a aldeia, mas se ele chega a tempo das 111 garotas não se jogarem do precipício, não sabemos.

As imagens das montanhas sublinham o isolamento da região. O filme é uma metáfora da marginalização do Curdistão.

Mas enquanto o papel feminino nos filmes começa a ganhar destaque, é muito pequeno o número de diretoras mulheres nesta cinematografia, se comparado ao dos homens. Mizgin Arslan Müjde é uma das poucas cineastas femininas curdas, assim como Nahid Ghobadi, a qual realizou somente *111 Girls*.

Mizgin Müjde Arslan nasceu em Göllük, uma pequena aldeia em Mardin, Curdistão turco. Sempre gostou de frequentar a escola, mas quando se formou no primário, aos 11 anos de idade, a família a tirou da escola. Isso fez com que Arslan começasse uma greve de fome, pois não queria ter o mesmo destino das outras mulheres de sua aldeia (ser segunda esposa de um homem mais velho). Foi quando seu tio soube da atitude de Arslan e a matriculou novamente na escola, escondido da família.

Ela passou toda a puberdade no internato e nos feriados visitava a família. Formou-se em Biologia da Universidade de Diyarbakır, enquanto trabalhava como jornalista e fez seu mestrado, sobre o cinema curdo, no Departamento de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade de Marmara.

Seu primeiro filme foi realizado na sua cidade natal. Seu ponto de partida foi a história de sua tia Emine, que se tornou a segunda esposa de um primo quando tinha 14 anos. Ela se lembra do histórico de violência que sua tia sofria em casa. Foi desta memória que surgiu o documentário *A Fatal Dress: Polygamy* (*Kirasê mirinê: Hewîtî*, 2009), no qual Arslan aborda a poligamia na sociedade curda.

Neste filme ela entrevista homens e mulheres, que contam sobre os desafios de uma família poligâmica. O principal ponto levantado pela religião islâmica é que todas as esposas devem ser tratadas da mesma maneira. E é exatamente isso que a maioria das mulheres entrevistadas questionam, pois muitas acham que há diferença no tratamento que recebem e também os filhos. Uma das mulheres afirma: “Se ele acredita em Deus, ele vai tratar sua família toda da mesma forma”. Um dos maridos diz que: “Se você trata as suas esposas da mesma maneira, se elas são sua responsabilidade, não há nada de errado nisso”. Sua esposa afirma que ela e seus filhos, são todos tratados iguais, que não há diferença de tratamento entre as esposas. Enquanto outras reclamam que o tratamento dado às esposas não é o mesmo: “quando uma nova mulher vem para casa, isso significa que a antiga mulher já está morta”.

Os depoimentos são dados também em forma de música, muitas das esposas entrevistadas preferem cantar uma música curta a falar: “I don’t marry you. I don’t want you. I don’t want to suffer because of a second wife. I don’t want, mother. I don’t want, father”, como canta uma das entrevistadas.

Arslan mescla fala dos maridos e das esposas, sendo que a maioria delas dá seu depoimento enquanto se dedica aos fazeres domésticos, como estender roupa, fazer comida, colher algodão. Arslan entrevista sempre a primeira esposa primeiro, e a segunda, a 'kuma', depois. Algumas crianças também são entrevistadas. Uma das meninas diz: “Quando me perguntam por que meu pai tem duas esposas eu digo: eu não sei. Eles se amam e isso é tudo”.

O título, ela tirou da fala de uma das mulheres do filme, que considera a poligamia um “vestido fatal”, pois acredita que muitas cometem suicídio. “Elas morrem enquanto ainda estão vivas”.

Figura 48: Fotogramas de *A Fatal Dress*.

A Fatal Dress foi o primeiro documentário curdo exibido pela televisão turca (Kanal 24), considerado um canal conservador (Cf. CANDAN, 2016, p. 14).

Outro nome feminino de destaque é Shahrzad Arshadi, que embora não seja curda, é ativista de direitos humanos iraniana, voltada a causa curda. Ela é refugiada política no Canadá, desde 1983.

O documentário *Dancing For Change* (2015), de Shahrzad Arshadi é resultado do projeto “A Memory from the mountains of Kurdistan”, que levou Arshadi a conviver com as guerrilheiras curdas (peshmergas) nas montanhas, em 2005, e envolveu vídeo e fotografia.

Numa sociedade em que a violência estatal e familiar contra as mulheres é comum, estão empenhadas no treinamento político, militar, na escrita, na leitura, na transmissão, na dança e no canto, a fim de fazer ouvir sua voz contra qualquer tipo de injustiça. A maioria dessas mulheres deixou sua casa e se juntou à organização subterrânea curda-iraniana, devido à extrema opressão a que foram submetidas na República Islâmica do Irã (ARSHADI, 2014).

Durante a revolução iraniana, os curdos apoiaram a queda do Xá, mas quando o Aiatolá Khomeini tomou o poder, voltou-se contra os curdos e:

Em 19 de agosto de 1979, o aiatolá Khomeini declarou a Guerra Santa contra o povo curdo do Irã. Após a ordem de Khomeini, forças armadas atacaram o Curdistão para destruir o movimento democrático e popular do povo curdo. Milhares foram mortos. Muitos jovens homens e mulheres se mudaram para as montanhas para organizar uma luta contra as forças armadas do governo islâmico (ARSHADI, 2009).

O filme é sobre seis mulheres curdas iranianas de três gerações diferentes, que vivem nas montanhas curdas lutando contra o governo do Irã. São mulheres ativistas que propõem a revolução curda.

Mulheres mais velhas dão seus depoimentos sobre a revolução iraniana e suas consequências para o povo curdo e contam como se juntaram à guerrilha. Amineh Kakabaveh, Shahin Heydary, Rakhshandeh Blouri e Maryam Azizian mostram fotos da época e contam sobre os desafios que enfrentavam nas montanhas. As mulheres mais novas, como Jamile e Sayran, ainda vivem nas montanhas e contam como é seu dia a dia e o que esperam para o futuro. Sayran cruzou a fronteira iraniana rumo ao Iraque para se juntar aos peshmergas: “um dia eu peguei minhas coisas e disse a minha mãe que estava indo na biblioteca. Minha mãe pediu para voltar logo porque íamos comprar as coisas para o meu casamento no dia seguinte. Eu disse adeus, deixei minha casa e nunca mais voltei”.

O filme mistura depoimentos de ex-combatentes com as combatentes atuais e mostra o dia a dia dessas mulheres no campo de batalha.

Outro documentário que segue o mesmo estilo é *Gülistan Land of Roses* (2016)¹²⁴, de Zaynê Akyol, uma cineasta de origem curda, nascida na Turquia e criada em Quebec. No Canadá conheceu Gülistan (que significa terra de rosas em curdo), que possuía uma história semelhante da sua e haviam nascido na mesma aldeia. Um dia Gülistan se alistou na guerrilha curda e acabou morrendo em 2000. Akyol quis entender as razões de sua partida e conhecer a jornada que a amiga enfrentou.

Em 2014, ela parte com sua câmera para as montanhas curdas do Iraque. Em *Gülistan Land of Roses*, Akyol acompanha um grupo de combatentes curdas de um acampamento nômade nas montanhas, as quais estão defendendo o Iraque e a Síria contra a invasão do *Daesh*. Ela registra o cotidiano dessas mulheres, seus rituais diários de preparação para a batalha. Essas mulheres têm preparação física, aulas de tiro, assim como treinamento ideológico, com discussões de temas políticos, antes de serem enviadas à frente de batalha.

Figura 33 - Fotogramas do trailer de *Gülistan, Land of Roses*.

Akyol entra também na alma dessas mulheres ao captar seus pensamentos e sonhos e foca também nos vínculos emocionais que se criam. Ela ouve o depoimento das mulheres que estão indo para a frente de batalha, o que elas temem, o que esperam e o que as move.

A cineasta também vai à frente com essas mulheres, mas para em uma trincheira, a poucos quilômetros de onde o *Daesh* as ataca e é impedida de seguir em frente com as outras mulheres, pois pode perder sua vida.

Através das histórias de Sozdar, Rozhen e outras mulheres curdas, Akyol conta a história de sua amiga.

As combatentes curdas também aparecem em *A Flag Without a Country*, de Bahman Ghobadi, através de Helly Luv, que se junta às peshmergas para defender a cidade dos terroristas do *Daesh*.

¹²⁴ Tive a oportunidade de debater este filme após sua exibição na Mostra Territórios Expandidos, em São Paulo, em 06 de dezembro de 2016.

Essas combatentes estão presentes também em vídeos e fotografias realizados por muitos jornalistas estrangeiros, que têm acompanhado a batalha na linha de frente contra o *Daesh*.

3. Capítulo 2 - A etnoficção como método

Eu vim da *historyland*, a história está automaticamente comigo.

(Bahman Ghobadi)

Bahman Ghobadi emprega um método de filmagem, que privilegia o uso de "não" atores, filmagens em externa, improvisação tanto dos atores quando de filmagem, pesquisa de campo e a criação de um filme que conta com a colaboração de seus interlocutores, pois são inspirados, muitas vezes, em suas experiências. Trata-se de uma forma de produção anticolonizadora e que escapa do padrão dominante de se fazer cinema. O diretor poderia ter filmado com atores profissionais e em estúdio, mas optou por usar as crianças em seus próprios contextos, contando suas próprias histórias em seu ambiente próprio, com luz natural¹²⁵, utilizando enquadramentos abertos (contextualizadores) e planos longos, que valorizam o encontro e a experiência entre os sujeitos filmados e o cineasta. Ao mesmo tempo que insere elementos ficcionais, como objetivo aos personagens, conflitos e desenlace. É uma opção que foge do convencionalismo imposto, sobretudo, pelo cinema hegemônico norte-americano. Este método não é novo. No final da década de 1950, o antropólogo-cineasta Jean Rouch criou um tipo de cinema no qual os sujeitos atuam suas experiências de vida via improvisações, um relato é construído em colaboração, as histórias dos atores sociais se misturam às histórias de seus personagens. Nesta pesquisa, estabeleci uma comparação do método da etnoficção, praticado por Jean Rouch, com o método realizado por Bahman Ghobadi. O diretor curdo nunca, em suas entrevistas, fez referência ao trabalho de Jean Rouch ou à etnoficção. Utilizo esta comparação como procedimento analítico, para demonstrar a participação das crianças nesses filmes.

Jean Rouch praticou esse tipo de cinema antropológico na África, onde procurou retratar os efeitos da colonização via antropologia visual. São filmes inspirados na vida das pessoas retratadas por Rouch, que se re-inventam diante das câmeras expondo seus sonhos, sua imaginação e suas vidas. O cineasta-antropólogo acrescenta a tudo isto a heroicização do personagem em busca de um objetivo, o meio também atua como antagonista e suas etnoficções possuem uma história estruturada com começo, meio e fim. Nem por isso deixam de ser etnografias dos povos colonizados da África. A observação neste tipo de filme é entendida

¹²⁵ Ghobadi tem a preferência por utilizar luz natural. A carência da produção é transformada em estilo. Um aspecto marcante do cinema curdo.

como um método de pesquisa etnográfica; estabelece uma prática de pesquisa colaborativa, reflexiva e criativa (SJÖBERG, 2008). Este processo iniciou-se na década de 1950, quando Jean Rouch fazia pesquisa sobre migração e religião na região do Sahel na África Ocidental.

O antropólogo-cineasta chamava este tipo de filme de “cine-fiction”, como pontua Paul Henley:

Rouch referiu-se inicialmente a esses trabalhos ficcionais como seus “cine-fictions”, ou mais ironicamente, “science fictions”, já que elas eram baseadas, pelo menos em alguns casos, em pesquisas etnográficas, estatísticas ou históricas. No entanto, posteriormente, a maneira de Rouch trabalhar o modo ficcional tem sido referido na literatura pelo pouco comum e ambíguo termo “etnoficção” (HENLEY, 2009, p.74).

A origem do termo etnoficção é um enigma, por não se tratar de um termo criado por Rouch e até hoje há controvérsias quanto à sua concepção. Sjöberg, em sua tese de doutorado afirma que Brice Ahounou, colaborador de Rouch, descreveu *Liberté, égalité, fraternité et puis apres...* (Jean Rouch, 1990) como uma “etnoficção” em um relatório de pesquisa. E ainda: “Colega de longo prazo de Rouch, Luc de Heusch, disse que um crítico de cinema francês foi o primeiro a usar o termo ‘etnoficção’ para descrever seu próprio filme *Les Amis du plaisir* (Luc de Heusch, 1961)” (SJÖBERG, 2009, p. 18).

Paul Stoller, é um dos críticos que optou por usar este termo ao se referir às obras *Moi, un noir* (1958), *Jaguar* (1955-67), *La Pyramide humaine* (1959), *Petit à Petit* (1969), *Babatou, lês trois conseils* (1975), *Cocoricó, Monsieur Poulet* (1974), de Jean Rouch (STOLLER, 1992, p. 143).

Robert Stam, em seu ensaio *Do texto ao intertexto*, prefere falar sobre intertextualidade e não gêneros quando se refere ao cinema, pois para o autor o termo gênero possui um caráter passivo e determinante, enquanto que a intertextualidade “é mais ativa, pensando o artista como um agente que dinamicamente orchestra textos e discursos preexistentes” (STAM, 2013, p. 227), além deste termo relacionar outros meios e artes.

Os filmes de Bahman Ghobadi evocam o documentário, a ficção, o neorrealismo, a etnoficção, o cinema hollywoodiano, o drama, o cinema direto, o cinema verdade, o teatro, a improvisação, a música etc. O resultado de sua forma é um sincretismo, no qual ele orchestra diversos estilos e gêneros dentro de seu filme, criando uma obra intertextual.

Mesmo assim, apesar de sua obra ser intertextual, há alguns aspectos que permitem que ela seja lida na chave da etnoficção, por causa de seu processo de produção. *A Time For Drunken Horses* (2000), *Turtles Can Fly* (2004), *Life on the Border* (2015) e *A Flag Without a Country* (2015) se encaixam em algumas dessas premissas.

As obras de Rouch também são intertextuais e dialogam com a de muitos outros cineastas, seus filmes têm uma forte influência de Flaherty, Vertov e dos neorrealistas italianos, ao mesmo tempo que serviu de base para a Nouvelle Vague Francesa.

Mateus Araújo Silva, em um artigo escrito para a coletânea que organizou em ocasião da retrospectiva Jean Rouch no Brasil em 2009, pontua as relações presentes entre as obras do antropólogo e as de Glauber Rocha e ainda sugere uma análise comparada de Rouch com os cineastas modernos como: “Pier Paolo Pasolini, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Jean-Marie Straub, Chris Marker e Pierre Perrault, entre outros” (ARAÚJO SILVA, 2009, p. 47).

Para um diálogo, que crio, da obra de Bahman Ghobadi com Rouch, trago alguns pontos em comum entre os dois cineastas. Ambos retratam povos colonizados e os efeitos da colonização, realizam o que podemos chamar de Terceiro Cinema, eles possuem também afinidades estéticas como o uso de “não” atores, filmagem em externa, uso de luz natural, equipes reduzidas, modo artesanal de produção (Ghobadi muitas vezes utiliza pessoas de sua família na equipe) e orçamento reduzido; possuem igualmente afinidades metodológicas, das quais eu estabeleço relações com a etnificação.

Algumas outras semelhanças também podem ser pontuadas, como a preocupação em capacitar aqueles que participaram de seus filmes a também realizar suas próprias películas, o favorecimento do encontro, o retrato não estereotipado dos povos, a valorização do ponto de vista e vozes dos sujeitos filmados, entre outras. Neste diálogo há também algumas disparidades, como a reflexividade nos filmes e o uso e a relação que estabelecem com a câmera.

Uma característica marcante nos cinemas de Ghobadi e Rouch é que seus personagens acabam por imaginar não apenas suas próprias vidas, mas também a vida de muitos outros que vivem em semelhante situação. Uma figura de linguagem, a sinédoque, pode explicar melhor esta atribuição.

Quando uma parte de algo é usada para se referir ao todo ou vice-versa, ocorre a sinédoque, que é um caso particular de metonímia. Enquanto na metonímia a relação entre os termos é qualitativa, na sinédoque é quantitativa.

Quando Rouch escala Damouré, Lam e Illo para empreender a travessia de *Jaguar*, o que o antropólogo-cineasta objetiva não é somente que os dois vivenciem a situação, mas que representem também a jornada de muitos africanos entre o Níger e a Costa do Ouro.

Marco Antonio Gonçalves, ao se referir ao ritual de posseção dos *hauka*, em *Les maîtres fous* (Jean Rouch, 1955), onde os trabalhadores migrantes Songhay são possuídos por espíritos dos colonizadores, enfatiza que Rouch toma a parte pelo todo ao destacar “um único

evento na vida desses membros da seita *hauka* e a partir dele, do ritual propriamente dito, trata da possessão, das relações com o colonialismo, com a migração e a moderna vida de Accra” (GONÇALVES, 2008, p. 33).

Bahman Ghobadi ao retratar Agrin em *Turtles Can Fly*, não fala da história da menina Avaz (atriz), mas sim de muitas outras garotas que foram violentadas pelo exército de Saddam Hussein e de todo o povo curdo-iraquiano, que foi saqueado pelos militares. Ao retratar as crianças órfãs em *A Time For Drunken Horses*, não se refere somente àquela família, mas a muitas outras crianças que ele conheceu nos campos de refugiados. Ayoub, além de representar a história de vida de Nezhad, representa também a sua própria e de outras crianças curdas que perderam parentes nas guerras. A propósito de *A Time For Drunken Horses*, Ghobadi pontua:

[...] Embora este filme seja ficcional e eu tenha uma boa imaginação, a história é o que realmente acontece com os curdos. Talvez isto não tenha acontecido com essas crianças, mas têm acontecido na vida de outras pessoas. É por isso que é uma ficção, mas em estilo documental (GHOBADI, 2000).

Ghobadi classifica seu filme como ficcional, por essa história representar não só essas crianças, mas toda uma geração.

Há exemplos disso também no cinema de Pedro Costa, cineasta português que também tem uma metodologia que pode se chamar etnoficcional. Um dos "não" atores de *Juventude em Marcha*, morador de Fontainhas – bairro onde fez a maioria de seus filmes - disse a Ventura após a exibição da película, como conta Pedro Costa (2016)¹²⁶: “O Ventura, mas tu és um bêbado doido e agora no filme estou a te ver e tu falas por nós”. Ele vê Ventura, o protagonista, como um vetor, um representante de toda a comunidade. Em entrevista que realizei com o diretor, ele afirma:

Eu costumo dizer que na minha prática [...] nunca esquecer que há um lado pedagógico, no sentido positivo, uma espécie de pedagogia, dizer que aquilo que está sendo feito, [...] que é para a pessoa, mas não é para pessoa ganhar dinheiro, se tornar famosa como ator, mas para passar qualquer coisa da vida dela que tem a ver com a vida de toda a gente (COSTA, 2016).

E ainda complementa que Vanda, em *No Quarto de Vanda* era o “megafone de toda a comunidade”.

A partir desses exemplos, podemos ver como este processo da sinédoque aparece na etnoficção.

¹²⁶ Entrevista realizada em agosto de 2016, em Lisboa.

Johannes Sjöberg (2009), dividiu alguns aspectos da prática criativa da etnoficção em categorias: pesquisa etnográfica (trabalho de campo), antropologia compartilhada, reflexividade, improvisação na filmagem e na atuação.

A primeira etapa da etnoficção é a pesquisa de campo, que o antropólogo/cineasta realiza antes de produzir seu filme, sua etnografia, uma intensa vivência na comunidade e com os sujeitos de seus filmes; a improvisação na filmagem engloba tanto a trama, pois não há um roteiro escrito e é permeável ao real, quanto a produção em si, que não obedece a um plano de filmagem; a improvisação dos “não” atores, que não se submetem à diálogos escritos e impostos; a reflexividade é impressa, sobretudo, nos comentários em *off*¹²⁷ que, no caso, Rouch insere dos próprios atores em seus filmes depois de prontos e a antropologia compartilhada, que se caracteriza pela participação dos sujeitos em diversas etapas de seus filmes etnoficcionais, que no caso do cinema ou do teatro, pode-se chamar processo colaborativo de criação.

Ghobadi segue alguns princípios na feitura dos filmes mencionados, que podem ser lidos na chave da etnoficção, embora em graus diferentes de Rouch, principalmente por Ghobadi não ter um comprometimento científico em sua obra.

Os aspectos que compreendem a metodologia de uma obra etnoficcional, na minha observação, são: a pesquisa de campo, a improvisação na filmagem e dos “não” atores, o processo colaborativo e a articulação de elementos dramaturgicos, como a heroização dos personagens e a criação de objetivos e conflitos.

A pesquisa de campo é a base deste método, pois é a partir dela que o cineasta / antropólogo tem contato com a comunidade que vai filmar. E a permanência junto às pessoas deste lugar vai fazer com que ele tenha a ideia para o filme e conheça os sujeitos que irão fazer parte do mesmo. É a etnografia, portanto, uma das etapas etnoficcionais.

O uso de “não” atores, também é essencial, pois como a história é sobre essas pessoas, são elas quem participam dos filmes. São os sujeitos da experiência que atuam ou performam para a câmera em seus próprios papéis ou bem próximos de seu cotidiano.

Percebemos que a etnoficção é fruto de um processo que progride no decorrer da própria filmagem, que é possível por causa da improvisação, seja ela no modo de se fazer o filme ou na atuação dos atores. Este processo consiste, inicialmente, na ausência de um roteiro pronto, deste modo a história vai sendo construída no dia a dia, no contato do diretor com o

¹²⁷ Quando a voz fora de campo possui identidade podemos usar a expressão voz *off*, já essa voz quando se torna assertiva e não possui identidade costuma ser designada como voz *over* ou voz de Deus (RAMOS, 2008, p. 407).

íntimo da vida deste sujeito que participa de seu filme. Algumas vezes, os filmes partem somente de uma premissa na qual o diretor sabe onde começar e como acabar.

É do contato diário que surgem as cenas, é de algo que o diretor vê ou que o ator conta, é o que acontece quando o diretor está disposto ao risco do real (COMOLLI, 2008). Como Ghobadi, que pensa à noite na cena que vai filmar no dia seguinte, após ouvir algo do ator ou após acompanhá-lo à escola e então decide filmar esta escola; ou de Rouch que ao empreender a travessia com seus amigos, em *Jaguar*, não tinha previsto o que poderia acontecer no caminho.

A improvisação na filmagem consiste, além da ausência do roteiro, na ausência de uma equipe numerosa. Na etnoficção de Rouch era ele quem segurava a câmera e algumas vezes, chamava alguém para fazer o som¹²⁸. Já Ghobadi possui uma equipe maior, com assistente, operador de câmera, técnico de som, diretor de fotografia, mas nada comparado ao número de pessoas de uma equipe de filmagem hollywoodiana, por exemplo.

Não há também *story board*, decupagem de cenas, marcações de luz, plano de filmagem, entre outros. Por isso, um método que abole a maneira tradicional de se fazer cinema.

A improvisação na atuação dos "não" atores também configura a etnoficção e a distingue de outros filmes que mesclam as fronteiras entre o documentário e a ficção. Os "não" atores seguem apenas temas propostos pelo diretor e têm a liberdade de inserir traços de suas experiências pessoais nas películas. Por isso, na maioria dos filmes analisados os planos são abertos, o que proporciona uma maior liberdade para a improvisação. Mesmo assim, a repetição faz parte deste estilo e é empregada por esses diretores.

Por se apropriar da improvisação, tais filmes são frutos de criações colaborativas, polifônicas. A participação dos "não" atores nos filmes ultrapassa a atuação, eles são responsáveis também pela criação da história, pois os diálogos não são criados por um roteirista, nem pelo diretor.

Os enredos dos filmes vão se construindo a partir da união dessas cenas. Que imprimem aos filmes uma narrativa dramática, na qual esses personagens tornam-se heróis, com objetivos, conflitos e desenlace.

A seguir, analiso, separadamente, cada etapa deste processo.

¹²⁸ Pedro Costa, na entrevista realizada por mim, em agosto de 2016, lembra que Danièle Huillet sempre quis ser assistente de Rouch, mas este não a aceitou, pois seu tipo de cinema não permitia uma equipe.

3.1 Um cinema imprevisível

A etnografia de Ghobadi preocupa-se em entender o ponto de vista das crianças e o que elas têm a dizer, para então transmitir isso em seus filmes. A pesquisa de campo e a improvisação são as etapas da criação fílmica onde isso é mais evidente, o que vai resultar em uma produção colaborativa, na qual a criança passa a ser também autora.

Assim, o controle total que um cineasta teria sobre o enredo e a feitura de seu filme, através de um roteiro e de um método de filmagem convencional, dá lugar a um cinema imprevisível, que privilegia a vivência e o encontro com as crianças filmadas.

3.1.1 A pesquisa de campo

A pesquisa de campo é essencial nesse método da etnoficção. É a principal etapa do filme de Ghobadi, pois é de onde surgem seus temas e seus personagens.

É importante aqui expor como ela aparecia no cinema de Jean Rouch, precursor da etnoficção, para entender como ela aparece também no cinema de Bahman Ghobadi. Rouch tornava-se íntimo de seus interlocutores e tinha acesso à vida diária dessas pessoas. A partir desse contato que seus filmes surgiram. O enredo dos filmes de Jean Rouch - tanto os documentários etnográficos quanto as etnoficções e ficções - foram criados em parceria com a comunidade africana.

A etnoficção é baseada em métodos de pesquisa etnográfica típicas de muitos filmes etnográficos; ou seja, produções de pequena escala que fazem uso de observação participante para estudar um aspecto cultural durante um extenso período de trabalho de campo etnográfico (SJÖBERG, 2009, p. 30).

Jean Rouch, praticou uma vasta pesquisa em campo na África. Sua primeira função no continente foi como engenheiro para a construção de pontes, durante seu trabalho, no começo da década de 1940, ele presenciou um ritual de possessão, o que o levou a se apaixonar pela etnografia (SCHEINFEIGEL, 2008, p. 12). Em 1947, mesmo ano que começou seu doutorado na Sorbonne, realizou seu primeiro filme etnográfico *Au pays des mages noirs*. Rouch viveu por décadas na África, estudando desde os rituais de magia à migração. Durante a convivência com seus interlocutores, eles acabavam tornando-se, inclusive, amigos.

Em seu relatório de pesquisa, de 1956: *Migrations au Ghana*, Rouch traça um esboço histórico da migração à Costa do Ouro, analisa a estrutura social deste empreendimento, seus aspectos econômicos, sociais, religiosos e políticos. Esta pesquisa foi resultado de um trabalho

sistemático que o antropólogo empenhou entre os Songhay a partir de 1941, onde pode perceber a importância da migração sazonal desses jovens, que partiam do Níger à Costa do Ouro (atual Gana). As etnoficções *Jaguar* (1955-67) e *Moi, un noir* (1958), por exemplo, foram resultado desta sua pesquisa.

Paul Stoller (1992) adverte que Rouch, em seus escritos, não examina as relações socioculturais deste evento que ele etnografou, e somente em *Jaguar*, ao adentrar nas dimensões psicológicas e culturais destes personagens, que ele responde às perguntas que ficaram em aberto, como “o que acontece com esses jovens quando retornam para casa?”, “como esta viagem expande seu horizonte sociocultural?” (STOLLER, 1992, p. 131).

O filme foi realizado com os jovens que recriam a vida desses outros imigrantes e, por que não, de si próprios. Segundo Paul Henley, “(...) Rouch decidiu filmar este filme como uma ficção porque ele sentiu que seria impossível mostrar a gama completa de experiência desses migrantes dentro das limitações do documentário tradicional” (HENLEY, 2009, p. 73).

Rouch já havia levado os três protagonistas do filme: Damouré, Lam e Illo à Costa do Ouro, durante uma expedição entre os anos 1950-51. Henley afirma que, de acordo com os artigos de Rouch e as anotações no diário de Damouré, eles revisitaram alguns destes locais durante a filmagem de *Jaguar*, como os Somba (Henley, 2009, p. 73-74), recriando assim alguns aspectos da própria expedição na qual participaram.

Sjöberg (2009), em sua tese de doutoramento, considera apenas três filmes de Rouch como “etnoficcionais”: *Jaguar*, *Moi, un noir* e “em parte”, *La pyramide humaine* (1959). O autor considera que esses filmes fazem parte de uma ampla pesquisa de campo, já seus outros filmes: *Les veuves de quinze ans* (1964), *Gare du Nord* (1966), *Petit à Petit* (1969), *Cocorico Monsieur Poulet* (1974), *Babatou, les trois conseils* (1975), *Bac ou Mariage* (1988), *Dionysos* (1984) e *Liberte, Egalite, Fraternite et puis apres ...* (1990), são vistos por ele como surrealistas, mas não etnoficções. Segundo o autor, a pesquisa necessária para criá-los não foi tão extensa como a realizada na concepção de *Jaguar* e *Moi, un noir* (id, ibid, p. 29), que ele acredita serem as principais referências deste gênero, pois foram realizados com propósitos acadêmicos, embora pondera que os demais citados forneçam pistas para a compreensão da etnoficção.

Discordando do autor, um filme para ser etnoficcional não precisa necessariamente fazer parte de uma tese ou da academia ou ter rigor científico. O diretor Bahman Ghobadi, por exemplo, considera seus filmes etnográficos, principalmente por causa da pesquisa de campo que realiza, e tais películas não possuem um objetivo acadêmico. Seus filmes são feitos para

serem vistos em festivais de cinema, televisão e, quando possível, pela comunidade abordada¹²⁹.

A antropóloga Catarina Alves Costa se refere aos filmes que não são etnográficos (que não foram feitos por antropólogos ou com propósitos acadêmicos), mas que possuem uma veia e uma leitura etnográfica, enquanto “filmes de cariz etnográfico” (2012). Filmes com “cariz etnográficos” (2012, p. 18), são filmes frutos de pesquisa de campo e que trazem traços da cultura popular, feitos por cineastas. O que diferencia um filme etnográfico dos demais é que ele é feito por um antropólogo, com objetivo científico, geralmente como parte de sua pesquisa, mas isso não impede que o espectador possa enxergar elementos etnográficos em outros filmes, inclusive nos de ficção (WEAKLAND, 1995; BANKS, 2001; COSTA 1998, 2012).

O filme para a antropologia, tanto de ficção quanto os documentários, possui o mesmo estatuto dos mitos, dos ritos e dos artefatos criados por uma sociedade (WEAKLAND, 1995). Durante a II Guerra Mundial, como os métodos tradicionais de pesquisa de campo estavam comprometidos, utilizou-se o estudo das sociedades à distância, no qual estudavam as histórias, os mitos, os relatos e os filmes (*feature films*) produzidos por determinada sociedade, geralmente a inimiga, para entender os padrões de comportamento de seus indivíduos (id, ibid).

Ghobadi tem uma relação com o campo diferente de Rouch, ele pertence ao Curdistão, pois é a região onde nasceu e permaneceu até a adolescência. É um cineasta curdo a retratar sua própria cultura e seu próprio povo. Mesmo assim, quando filma o Curdistão, Bahman Ghobadi dificilmente tem uma história pronta, ele primeiro convive com as crianças nas aldeias ou nos campos de refugiados para então pensar no seu filme. Em entrevista, realizada por mim em 2016, Ghobadi fala sobre a pesquisa que antecipa seus filmes e a destaca como um aspecto primordial em seu cinema:

Quando eu começo a fazer um filme, no meu estilo, três meses é o tempo da pré-produção, eu vou com uma ou duas páginas, e eu fico com as pessoas que vão atuar no meu filme, eu fico em suas casas, eu olho como eles comem, como eles se amam, o que eles fazem, se eles trabalham na fronteira eu vou com eles por muitos dias, para saber o caminho, para saber o diálogo local, como eles falam entre si. [...] E se eu não fizesse assim, eu nunca poderia ter feito *A Time For Drunken Horses* (GHOBADI, 2016).

A ideia da realização de *A Time For Drunken Horses* surgiu a partir da pesquisa de campo realizada por Bahman Ghobadi no Curdistão Oriental (iraniano). O longa-metragem não

¹²⁹ A maioria dos “não” atores que participam dos filmes de Bahman Ghobadi nunca tinham visto um filme e muitos deles, nem televisão. Para exibir seus filmes aos povos retratados Ghobadi geralmente leva um projetor e uma tela.

foi uma história escrita única e exclusivamente pelo diretor, mas sim baseada na vida das crianças curdas. A ideia nasceu por causa de seu documentário *Life in Fog* (1999).

Ghobadi conta, na entrevista que realizei com ele, que acompanhou de perto os contrabandistas na fronteira e ia de casa em casa para conhecer as famílias da região quando conheceu Nezhad (que viria a ser o protagonista de *Life in fog*) e lhe pediu para conseguir um ator para o filme que estava realizando e lhe pagaria bem por isso (qualquer quantia seria muito maior do que o garoto recebia contrabandeando mercadorias pela fronteira). Nezhad recusou o recebimento do dinheiro, pediu-lhe apenas um caderno, um lápis e uma borracha para sua irmã. Ghobadi quis conhecer melhor o garoto e seus irmãos, foi quando resolveu fazer um documentário sobre suas vidas.

Portanto *A Time For Drunken Horses* foi resultado da pesquisa que Ghobadi realizou entre os contrabandistas da fronteira Irã/Iraque e do convívio com os irmãos Ekhtiardini, durante a feitura de *Life in fog*. Neste documentário, o diretor registrou o cotidiano de quatro crianças órfãs, os irmãos: Nezhad Ekhtiardini¹³⁰, Mahdi, Ameneh e Kolsum, que trabalham como contrabandistas na fronteira entre o Irã e o Iraque.

Com *Life in Fog*, Ghobadi ganhou diversos prêmios, incluindo o grande prêmio do júri no St. Petersburg Film Festival, de 1999. Assim, o diretor aproveitou a grande receptividade de seu curta e o transformou em um longa-metragem de ficção, pois tinha chance de alcançar um público maior. Desta maneira, *A Time For Drunken Horses* foi baseado na vida desses garotos. Ghobadi utilizou as circunstâncias que aparecem no documentário e algumas das crianças atuaram em seus próprios papéis, como veremos adiante.

E esse tipo pesquisa se estende para seus demais filmes. Em 2003, quando ainda vivia em Teerã, Ghobadi foi ao Iraque exibir seu filme *Marooned in Iraque* (2002). Ele havia levado uma câmera caseira e captado algumas imagens, quando retornou ao Irã assistiu ao material e foi surpreendido com as imagens que encontrou:

O que vi foi surpreendente: uma terra cheia de minas e tendas de refugiados e crianças com deficiência ... vendedores de armas, tanques abandonados, morteiros. Toda vez que eu fechava meus olhos, eu estava assombrado¹³¹ por essas imagens. Havia algo

¹³⁰ As transliterações dos nomes dos atores e personagens dos filmes de Bahman Ghobadi utilizadas aqui foram feitas por mim, a partir dos nomes que aparecem nos créditos dos próprios filmes. Elas convergem com as legendas, pois nos subtítulos dos DVDs foram levados em consideração os sons dos nomes e não sua grafia. Por exemplo, Nezhad, que se escreve com zh (ژ), mas que possui som de j, foi traduzido por Nejad na legendagem francesa de *Life in Fog*.

¹³¹ Esse assombramento ao qual Ghobadi se refere vai aparecer em seu filme em diversas ocasiões. Na cena em que Agrin ateia fogo em seu próprio corpo, ela tem visões de seu filho no topo do penhasco; outra cena que nos remete a tal estado de espírito é a cena em que Hengov imagina Agrin em cima dos tanques de guerra.

a dizer-me para voltar e fazer outro filme. Então eu me contrabandeei de volta ao longo da fronteira e comecei a trabalhar (GHOBADI, 2005).

Ele achou um excelente documentário, mas como o que havia acontecido com *Life in fog*, ele decidiu fazer um longa-metragem. O diretor retornou ao Iraque e passou um período no campo de refugiados, convivendo com essas crianças e colhendo histórias para então realizar *Turtles Can Fly* (2004).

“Por causa das locações eu rodei *Turtles Can Fly*, porque tem muitas boas locações, como o bazar de armas, o Grand Bazar, qual história eu poderia fazer com meu ator principal andando dentro dessas locações? De qualquer maneira eu encontrei as crianças” (GHOBADI, 2016). Ghobadi diz que poderia ter feito *Turtles Can Fly* de 20 maneiras diferentes, com 20 atores e atrizes diferentes, pois “cada criança tinha uma história” (id, *ibid*).

Para a realização de *A Flag Without a Country* (2015) e *Life on the Border* (2015), Bahman Ghobadi passou de dois a três anos no Iraque, nos campos de refugiados.

O que a pesquisa de campo permite é que se conheça a comunidade a ser filmada, as pessoas que nela estão, seus hábitos, sua rotina... A partir daí que surgem as histórias, que são baseadas na vida e nas circunstâncias dos "não" atores de Bahman Ghobadi e de outros cineastas da etnoficção.

3.1.2 Os "não" atores

É através da pesquisa de campo que Ghobadi encontra os "não" atores de seus filmes. Na dissertação de mestrado (PESSUTO, 2011), passei a utilizar o termo "não" ator ao invés de ator não profissional ou amador, pois, além do papel que esses sujeitos desempenham estar muito próximo de suas experiências, o termo ator não profissional nos remete a um ator, que já atua, mas que não possui o registro. Não é o caso desses sujeitos que emprestam suas histórias e /ou experiências para os filmes de Ghobadi. Muitos deles não tinham nenhum contato anterior com a TV, cinema ou teatro, nem enquanto espectador. Como, exclusivamente, nesses filmes eles atuam (no sentido de agir, comportar-se, jogar ou brincar) utilizo o "não" (entre aspas).

Outras vezes me refiro a eles como *performers*. “Muitas vezes, o ator do teatro pós-dramático não é mais alguém que representa um papel, mas um *performer* que oferece à contemplação sua presença no palco” (LEHMANN, 2007, p. 224). Para Lehmann, o *performer* é alguém que não representa um personagem e sim se apresenta em determinada situação (performance).

Luciana Lyra vê o *performer* “como centro criador” (LYRA, 2005, p. 24), responsável por suas ações e falas. “O *performer*, diferentemente do ator de teatro convencional, que representa ou ‘vive’ um personagem restrito a uma dramaturgia pré-estabelecida, atua num espaço mais aberto ao jogo, ao improviso, à espontaneidade, ao risco, à própria vida” (id, ibid, p. 96). O próprio Ghobadi, nos créditos de *A Flag Without a Country* nomeia Nariman e Helly Luv enquanto *performers*.

Para a realização da etnoficção *Fabrik Funk* (Rose Hikiji *et al*, 2015), por exemplo, as diretoras escolheram os moradores de Cidade Tiradentes, bairro da periferia de São Paulo, que tinham a ver com o universo do funk:

Em nossa etnoficção, as personagens interpretadas pelos atores são ora mais ora menos próximas deles próprios. Todos os MCs que aparecem no filme são de fato MCs. Dominam a performance do funk, são compositores das canções que interpretam, já gravaram música em estúdio e/ou videoclipes que são veiculados no YouTube. No entanto, as situações que foram convidados a “representar” não são, necessariamente, fatos já vividos pelos mesmos (HIKIJ *et al*, 2016, p. 51).

Todavia, a etnoficção pode, algumas vezes, se apropriar de atores para a sua criação. *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016), que foi feito utilizando uma metodologia próxima do cinema etnoficcional, utilizou atores profissionais, que contracenavam com os moradores do local.

O cinema curdo engloba longas e curtas-metragens sejam eles ficções, documentários ou obras híbridas, que mesclam os dois gêneros. Mesmo nas ficções é expressivo o número de participação de “não” atores, que muitas vezes desempenham seu próprio papel, como no caso da etnoficção. O uso deste tipo de performer não se restringe a esta prática, estando presente na maioria dos filmes, seja no papel principal ou como figuração¹³².

Assim com Bahman Ghobadi, Fariborz Kamkari é um dos diretores que trabalha com “não” atores. São diversos os motivos que o levam a utilizar este tipo de performer. Segundo Kamkari (2016), no Curdistão não há uma universidade onde se ensina profissionalmente a atuar. “Não temos atores profissionais. Até pouco tempo tinha gente que não sabia o que era o cinema. Nunca tinham visto” (KAMKARI, 2016). Ele crê que os poucos atores que existem na região não são bons para o cinema, pois são do teatro e “recitam muito exagerado” (id, ibid).

¹³² O cinema curdo não é feito só por “não” atores. Há muitos filmes que possuem roteiro e um modo de produção convencional. Assim alguns atores têm se destacado nesta cinematografia, como Nazmi Kirik, Golshifteh Farahani, Hussein Hassan e Ismail Zagros, por exemplo. Ver sobre esses atores no apêndice 4.

Sendo seu cinema, um cinema naturalista, “neorrealista, que conta uma história real, para contá-la e torná-la verossímil, não se pode recitar, tem que viver, crer naquilo que está fazendo”, e complementa: “se eu sou um prisioneiro ou uma criança da guerra, tenho que ter a experiência da criança da guerra para contar, não posso fingir, senão não é credível” (KAMKARI, 2016).

É a pessoa que viveu a experiência quem atua no cinema de Kamkari, baseado em vivências do povo curdo e em fatos históricos.

Agora, é muito natural que um cineasta que vai contar uma história real vai pegar pessoas reais, que têm essa experiência. Se eu vou fazer um prisioneiro, pego uma pessoa que já esteve na prisão. Não se pode encenar um prisioneiro nesta forma de cinema. Não se trata de um cinema hollywoodiano ou europeu. Trata-se de um tipo de cinema que procura reconstruir a verdade. Reinventar uma realidade de modo crível (KAMKARI, 2016).

Na busca de uma performance mais realista, que não pareça encenação, esses diretores buscam pessoas comuns para viverem seus personagens.

O modo de dirigir de Fariborz Kamkari se assemelha ao de Ghobadi. “Eu nunca dou, por exemplo, um roteiro escrito ou digo ‘você deve dizer isso’; eu digo: ‘você deve exprimir este contexto, do seu modo, do modo que você sente, da maneira como você fala normalmente’” (KAMKARI, 2016).

Em *Memories on Stone*, de Shawkat Amin Korki, durante a produção do filme fictício, o que motivou um dos homens entrevistados a realizar o teste de atores, foi que ele queria fazer o papel do irmão morto durante o Anfal. Uma experiência que não é a dele, embora muito próxima. Ainda para este filme imaginário, a equipe precisava de 2 mil figurantes e buscava na população local pessoas interessadas em atuar, em reviver e recontar os trágicos momentos do genocídio. Apesar de ser uma ficção, o filme se baseia em algumas situações que ocorrem quando se filma no Curdistão.

No cinema de Bahman Ghobadi, esses “não” atores improvisam ao invés de seguirem um roteiro escrito.

3.1.3 Cinema improvisacional

Como pontuei anteriormente, a improvisação na etnoficção age em dois sentidos: seja na história, que é criada durante a própria filmagem, ou seja na atuação dos “não” atores, os quais não seguem diálogos prontos.

Nem Bahman Ghobadi e nem Jean Rouch chegam com uma história pronta ao *set* de filmagem. As ideias surgem da convivência que se estabelece entre o diretor, os atores e o meio social no qual eles vivem, a partir da pesquisa de campo empregada e do decorrer da própria filmagem.

Quase nunca há um roteiro completo com diálogos e marcações, o que há são premissas, que servem de guia para o diretor, mas a história é construída a partir do encontro do cineasta com seu(s) sujeito(s). Neste caso, a filmagem é toda improvisada. Tudo é decidido na hora de filmar. O termo improvisação pode soar pejorativo, mas a improvisação, neste sentido é usada como sinônimo de um cinema que se desenvolve no decorrer da filmagem, onde há somente premissas ao invés de um roteiro fechado, na qual a equipe é reduzida, onde não há marcação de planos, onde não se estabelecem marcações fixas para os atores, pois não obedece às regras tradicionais de filmagem (nem dos documentários e nem das ficções).

Paul Stoller, em *The Cinematic Griot*, ressalta que para realizar *Jaguar* “Rouch, Damouré e Lam sabiam duas coisas sobre o filme: o começo e o fim. O filme, eles concordam, iria começar e terminar em Ayoru” (STOLLER, 1992, p. 137). O restante foi totalmente improvisado.

Como Rouch havia observado durante sua pesquisa, toda viagem empreendida por esses imigrantes iniciava-se com o pedido de proteção aos Deuses, assim começa o filme de Rouch, os sujeitos participam de rituais de recitação do Alcorão, pedem proteção aos *Holey* e também para os *Sohantiks* de Wanzerbe lhes abrirem os caminhos; o final consistia no retorno à aldeia e o que viria entre um e outro foi combinado com os “não” atores durante as filmagens.

O cinema de Jean Rouch é baseado na improvisação, seja seus filmes etnográficos ou suas etnoficções. Como observa Sjöberg:

Rouch tirou vantagem das aparentemente contraditórias qualidades da representação e do cinema observacional. Ele adquiriu uma posição narrativa, planejando determinadas situações com seus protagonistas sem perder a espontaneidade na filmagem, visto que ele apenas filmou as improvisações que evoluíram na frente da lente. O ponto de partida de Rouch foi sempre assim, os próprios atores e suas próprias vidas, que passariam então a evoluir para algo novo e diferente (2009, p. 38).

A evolução dos personagens serve de substrato para a história que vai se formando neste contato. Assim, o diretor assume o risco do real, permeável ao imprevisível. A respeito de Rouch, Henley comenta:

Embora ele não fosse relutante a uma cuidadosa preparação, ele acreditava que um requisito essencial a uma aventura cinematográfica de sucesso era a presença de

alguns elementos de risco e chance, com os quais o cineasta poderia ser exigido improvisar uma resposta inspiradora (HENLEY, 2009, p. 255).

Mas o que é a vida, senão improvisação. Tim Ingold e Elizabeth Hallam começam a introdução de sua coletânea *Creativity and Cultural Improvisation* com a seguinte proposição: “Não há roteiro para a vida social ou cultural. Enquanto seguem suas vidas, as pessoas têm que trabalhá-las. Em uma palavra, elas têm que improvisar” (2007, p. 1). A improvisação é a base das relações humanas.

Os autores destacam quatro pontos sobre a improvisação; primeiro, que ela é *geradora*, pois ela dá origem às formas de cultura experienciadas por nós; o segundo ponto é que ela é *relacional*, na medida em que é sintonizada e sensível à performance de outros; terceiro, a improvisação é *temporal*, sendo assim não há como ela se firmar em um instante, ela acontece em uma certa duração; e o quarto ponto que os autores destacam em relação à improvisação, é que ela é *a maneira pela qual trabalhamos*, tanto no cotidiano quanto nos estudos, nas artes, na literatura e na ciência (id, ibid, p. 1).

Jean Rouch parte do princípio improvisacional das relações humanas e improvisa na sua maneira de filmar, seja inventando novas câmeras, novas maneiras de se captar e gravar o áudio, na criação das narrativas, no uso da câmera ou na condução dos atores.

Ele concentra sua direção naquilo que Paul Stoller chamou de “*pourquoi pas*” (“por que não”). O autor usa este termo quando se refere ao caráter improvisacional do trabalho de campo e filmagem de Rouch, como uma alusão ao barco do pai do cineasta que possuía este nome (1992, p. 37). Mesmo em sua pesquisa de campo, Rouch utilizava este método. Stoller enfatiza ainda que quando ia a campo, Rouch não tinha programa, proposta, nem questionário ou objetivo específico, e ao ir aos vilarejos ele seguia o método improvisacional, coletava mitos, transcrevia textos históricos e fotografava as gravuras Kourki, e, assim, escreveu *La religion et la magie Songhay*, em 1960 (id, ibid, p. 40).

A história e as situações se desenvolvem no decorrer da filmagem. Como bem pontua Rouch, em entrevista a Enrico Fulchignoni:

Nós nunca sabemos a história antes de começar a filmar. Quando filmamos *Cocorico*, *Monsieur Poulet*, aqueles eram episódios reais da viagem, por exemplo, avarias de automóveis reais que serviram de base para a nossa improvisação. Foi assim que nós tínhamos feito *Jaguar* e nós procedemos da mesma forma em *Petit à Petit* (ROUCH; FULCHIGNONI, 2003, p. 180).

Um conceito que marca este cinema é o que Rouch chama de “*cine-trance*” (cine-transe). Influenciado de um lado por Vertov e suas expressões como “*cine-eye*” (a câmera), o “*cine-ear*” (o rádio), o *cine-truth* (cinema verdade), isto é, a “gramática Kinoks”, e por outro

lado, pelas possessões nos rituais Songhay, Rouch nomeou o estado criativo que o observador-cineasta atinge em certos momentos da filmagem de “cine-transe”.

Esta noção começou a ser desenvolvida por Rouch durante a filmagem de *Les Tambours d'avant* (1971), como nos conta Henley (2009). Durante as filmagens do ritual de possessão, Rouch e seu técnico de som Moussa Hamidou estavam em transe (tremendo, mas conscientes), não como os médiuns que foram possuídos por espíritos, mas sim tomados por um “entusiasmo”, provocado pela filmagem exaustiva ao som das batidas dos instrumentos (tourou e bitti). Um arrebatamento que “não pode ser definido, mas o qual é essencial à criatividade poética” (HENLEY, 2009, p. 274). Rouch faz uma analogia entre os médiuns que são possuídos por espíritos, tornando-se assim não mais eles mesmos e sim os espíritos pelos quais são possuídos, com os cineastas que emergem completamente na realidade a qual estão filmando, entrando assim em seu “próprio transe de criatividade cinematográfica” (id, ibid, p. 275). “Como no caso da possessão dos espíritos, filmar, similarmente, envolve uma transição do mundo real ao mundo imaginário, no qual a criatividade poética desencadeia” (id, ibid).

Seus sujeitos também reagem a sua filmagem, suas performances são uma resposta à interferência da câmera. É a câmera participativa que provoca aquela situação. Por isso, o cinema do encontro entre o cineasta e os sujeitos filmados. Assumindo totalmente o imprevisto, o novo, o inusitado, seja em seus documentários ou em suas ficções.

Se esta equipe “cine-eye-ear” é bem treinada, todas as questões técnicas (por exemplo foco, *f-stops*) são simplesmente reduzidas a reflexos, e os dois estão livres para criar espontaneamente. “*Ciné-eye*” = *Cine-I see* (eu vejo com a câmera) + “*Cine-I write* (eu registro com a câmera no filme) + *Cine-I organize* (Eu edito)” (“ABC do Kinoks”). Quando eles estão filmando, esta equipe sabe imediatamente, a partir da simples imagem no visor ou o som nos fones de ouvido, a qualidade do que eles já gravaram. Se há um problema, eles podem parar e tomar um outro curso; se as coisas estão bem, eles podem continuar, interligando as sentenças de uma história que se cria em simultâneo com a ação. Isto é o que eu chamaria de “câmera participativa” (ROUCH, 2003, p. 39-40).

Quando Vertov criou o conceito de *kino-pravda*¹³³, ele referia-se à verdade captada pela câmera. “O objetivo de Vertov era mergulhar o cinema no estimulante abismo da vida real, uma construção do real incitado pela câmara” (STOLLER, 1992, p. 102). Tal conceito se desdobrou em duas importantes vertentes do cinema: o cinema direto, tendo Robert Drew e Richard Leacock como maiores expoentes e o cinema verdade, sendo representado pelos franceses e por Rouch.

¹³³ *Kino-pravda* era o nome dado a uma série de cine-jornais de atualidade feita por Dziga Vertov.

A câmera do cinema verdade não é observativa, como a do cinema direto, ela é provocadora.

O documentarista do cinema direto aponta sua câmera para uma situação de tensão e espera esperançosamente por uma crise; a versão de Rouch do cinema verdade tenta antecipar uma. Os artistas do cinema direto aspiram à invisibilidade; no cinema verdade de Rouch os artistas eram frequentemente participantes declarados. No cinema direto artistas desempenham o papel de espectador não envolvido; no cinema verdade os artistas adotam a provocação (BARNOUW, 1993, p. 255).

O que Jean Rouch chama de cinema verdade é a realidade fílmica e não o registro exato dos fatos tais como aconteceram na vida real. É aquela verdade provocada pela câmera, seu cine-transe, o *kino-eye*, sua câmera participativa. Piault (2000) reitera que uma modificação de comportamento na presença da câmera, não questiona a autenticidade da narração (id, p. 188).

Rouch propõe que a verdade que o cineasta registra com seu equipamento é a verdade característica que apenas os aparatos cinematográficos podem alcançar, isto é, aquela verdade que Vertov buscou descrever pelo termo de *cinéma-verité* (HENLEY, 2009, p. 275).

Ele vê a câmera como um agente que provoca situações, mais do que observa. No cinema de Rouch os atores olham para a câmera, denunciam sua presença. O cinema de Ghobadi também pode ser lido sob esta perspectiva, de um cinema provocador, onde câmera e diretor são responsáveis pela *mise-en-scène* dos atores.

Uma verdade que vai além do mundo empírico e só é conquistada pelo aparato cinematográfico. O que Deleuze chama de ‘a verdade do cinema’, uma verdade intrínseca ao cinema. “Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que será destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema” (DELEUZE, 2009, p. 183).

Para Rouch o cineasta tinha que ser a câmera, não podia haver mediação, já Ghobadi não conduz sua câmera. Ele possui um técnico especializado e não fica nem ao lado dela, pois considera que isto atrapalha os “não” atores. Em entrevista concedida a Erin Torneo, Ghobadi fala sobre o uso da câmera:

No primeiro dia que eu fiz um teste com o ator que fez Mahdi, ele estava na frente da câmera e ele apenas ficou lá em estado de choque. E o *cameraman* parecia que ele estava segurando uma arma, porque é isso que eles estão acostumados a ver. Então, quando eu gritei, (*Shoot!*) “Ação!”, Ele correu como se estivessem indo para matá-lo. Então eu tive a aclimatá-lo para a câmera. E quando eu o dirigi, eu nunca estava junto à câmara. Eu estava sempre em outro lugar, então ele não iria olhar para a câmera. E assim a câmera tornou-se como um outro adereço em sua casa (GHOBADI, 2000).

Mesmo tendo um técnico especializado para controlar a câmera, Ghobadi não usa enquadramentos pré-definidos e nunca entrega um plano de filmagem para sua equipe, pois não há. A câmera segue a performance dos “não” atores.

Em nenhuma noite eu escrevi o roteiro de filmagem para o dia seguinte. O cinegrafista e o técnico de som me pediam para dizer-lhes o enredo. Do começo ao último dia, ninguém podia adivinhar a imagem final. Eu prefiro esse estilo de trabalho, isto é, trabalhar com uma equipe confusa (GHOBADI, *Making of de A Time For Drunken Horses*¹³⁴, 2000).

Figura 34 - Fotograma de *Behind the scenes de A Time For Drunken Horses*

Na imagem acima, tirada do *Behind the scenes de A Time For Drunken Horses*, vemos o diretor Bahman Ghobadi com sua caderneta, seu “caderno de campo”. É nela que ele faz anotações, mais escreve do que consulta.

Uma frase da entrevista que Ghobadi concedeu à BBC ilustra um pouco de seu cinema improvisacional: “ (...) se eu visse uma criança fazendo algo que eu gostasse, eu incluía na cena. O filme foi totalmente improvisado numa base diária” (Ghobadi 2005c), referindo-se a *Turtles Can Fly*.

Sobre *A Flag Without a Country*, Helly Luv comenta:

Ele [Bahman Ghobadi] é enérgico no set, ele obtém ideias no local. Eu digo: "Onde está o script?" "Não há script." Ele está tão cheio de vida e idéias. É inspirador estar com ele porque ele tem tanta confiança em você! Ele olha para mim e diz: "Você vai ser a cineasta. Você vai fazer um filme e eu vou ajudá-la" (LUV, 2014).

¹³⁴ Em relação ao filme *A Time For Drunken Horses* e o material extrafílmico sobre sua realização há duas fontes principais, o *making of*, que consta na versão em DVD do próprio diretor (a qual ele envia para os festivais e disponibilizou-me uma cópia) e o *Behind the Scenes*, que foi publicado no canal da Mij Film no YouTube.

Com este depoimento, que foi dado durante as filmagens, Helly Luv ressalta dois componentes importantes do filme de Ghobadi, a improvisação e a colaboração.

Estes componentes são diferentes do neorrealismo italiano, por exemplo, que também trabalhava com crianças, mas que seguia outro modo de produção. A produção do neorrealismo estava sob o controle do diretor, que possuía uma história estruturada, apesar de usar muitos "não" atores. Vito Annicchiarico, o pequeno Marcello de *Roma Città Aperta* (Roberto Rossellini, 1948), conta que tinha que decorar um roteiro (RAMOGIDA, 2015). Não há, neste processo, a colaboração dos interlocutores, o que se destaca mais é a soberania do diretor.

Uma marca indelével do cinema de Jean Rouch é o plano-sequência, no qual o diretor busca a duração da performance. Seus planos são limitados pelo tamanho de película usada, que dependendo do tipo de filme usado pode durar de segundos a minutos. Uma das primeiras câmeras usadas por Rouch, a Bell & Howell, suportava filmes que duravam apenas vinte e cinco segundos (Rouch; Fulchignoni, 2003, p. 140) e não permitia a Rouch filmar os rituais na sua integridade, então o diretor reconstituía o fenômeno na montagem.

Jean Rouch, no documentário *Jean Rouch, subvertendo fronteiras* (2000), manifesta-se sobre a pausa para trocar o rolo de filme da câmera. Para o diretor, a interrupção era uma vantagem e se transformava em um recurso:

[...] a cada 25 segundos...eu era obrigado a parar e remontar a câmera. Então, todos paravam. E era ótimo parar a cada 25 segundos... mesmo no cinema etnográfico, porque pensamos no que estamos fazendo. Para o cineasta amador que eu era, eu refletia sobre a direção. Portanto, a direção se fazia durante a remontagem da câmera. E demorava para remontar aquelas velhas câmeras. Era o momento em que tudo parava, a cada 25 segundos, e recomeçávamos. Era formidável, apesar de tudo (JEAN ROUCH, *SUBVERTENDO FRONTEIRAS*, 2000).

Ghobadi também elege o plano-sequência em seus filmes. Os enquadramentos abertos, por exemplo, permitem uma maior liberdade de atuação para esse "não" ator. Ao mesmo tempo, utiliza muito campo e contra campo e aproxima a câmera desses "não" atores. Seu processo é ditado pelas circunstâncias e as vidas daqueles que participam tanto na frente quanto atrás das câmeras. A improvisação vem dos dois lados, de quem filma e de quem atua, pois os "não" atores, não seguem um roteiro escrito com diálogos escritos¹³⁵. De acordo com Ghobadi:

Eu não dou a eles o diálogo, eu dou a história: "quando voltar para casa, você pergunta à sua irmã sobre a escola, diz oi para a família [...] faça como quiseres, sinta-se livre". Quando dizes algo assim para um ator, ele se sente confortável. Eu nunca os controlei,

¹³⁵ Muitos dos interlocutores de Rouch e de Ghobadi não sabem ler e fazem parte de culturas com tradições orais muito fortes. O curdo é uma língua muito falada e pouco escrita, por causa da interdição do idioma nos países hospedeiros.

nunca. Eu nunca pedi que venha mais para cá ou mais para lá por causa do foco milimetrado, nunca, e nem deixo minha equipe dizer para as minhas crianças, para os meus atores, o que fazerem, controlá-los ou dar a *mise-en-scène*. [...] tem que fazer com que isso seja fácil, se você disser “vai aqui, faça isso, diga isso”, eles vão se assustar, porque eles não são da cidade, eles não sabem nada sobre televisão ou sobre filmes, sobre cinema (GHOBADI, 2016).

É uma maneira de dirigir que prioriza a improvisação do ator e que ao mesmo tempo nos mostra como a filmagem é improvisada, ou seja, não previsível. É como Rouch também dirigia seus “não” atores.

Ao trabalhar com pessoas que são campeãs da tradição oral, é impossível escrever roteiros, impossível escrever diálogos. Então, eu sou obrigado a entregar-me a esta improvisação que é a arte do Logos, a arte da palavra e do gesto. Você tem que desencadear uma série de ações para ver, de repente, o surgimento da verdade, da ação inquietante de uma pessoa que se tornou inquieta (ROUCH; FULCHIGNONI, 2003, p. 149).

Quando me refiro às suas atuações dentro dos filmes, procuro usar os verbos atuar, no sentido de praticar uma ação, brincar¹³⁶ (*to play*) e performar ao invés de interpretar e representar, pois esses “não” atores não seguem um texto. Barber (2007) traça uma diferenciação interessante entre texto e performance. Segundo a autora: “Texto implica uma visão de sociedade como prescritiva, fixada e aderente à rígidas estruturas; performance implica um foco de que foi improvisada, efêmera, fluída, de momento apenas – mas naquele momento, vital e sensível às contingências do contexto” (BARBER, 2007, p. 29).

Mesmo não tendo um *script*, o trabalho desses sujeitos seguem uma direção. Não há uma liberdade total, mas sim um consenso entre o cineasta e esses “não” atores. E se o resultado não ficou satisfatório, ou se ocorre algum problema técnico, há repetição.

Na dissertação de mestrado (PESSUTO, 2011), analisei como Bahman dirige os “não” atores, mas aqui vale repetir de forma abreviada algumas das características deste método de direção, que foi desenvolvido por Abbas Kiarostami e adaptado por Ghobadi.

O diretor curdo-iraniano quando dirige esses “não” atores, utiliza três princípios básicos: a explicação, a imitação e a direção indireta. Na explicação, o diretor explica o que o ator deve fazer ou falar e ele improvisa; na imitação, o diretor realiza a cena e o ator a repete, como no jogo do espelho, aqui, o diretor se torna modelo do ator; ou então ele estimula a emoção do sujeito, utilizando de métodos indiretos para provocar o sentimento no ator. Em um mesmo filme ele pode utilizar todas elas, dependendo da cena, do ator e do resultado que quer alcançar.

¹³⁶ Abordo o brincar na concepção de Walter Benjamin durante a análise de *Turtles Can Fly*.

A base do método da explicação é a improvisação. O diretor dá linhas gerais para o ator improvisar. Ou então, pede para essa pessoa agir como age no dia a dia.

Para o personagem do médico, eu trouxe o médico do Mahdi e lhe pedi para vir e fazer o que sempre faz normalmente, com os mesmos diálogos. Isto significa, que me deram o enredo e, assim, eu obtive 50 ou 60 por cento do roteiro, direto do lugar das pessoas reais. Antes de ligar a câmera, eu sentei-me com eles e eu olhei para as suas vidas (*MAKING OF DE A TIME FOR DRUNKEN HORSES*, 2000).

Na improvisação os "não" atores vivenciam a cena, o encontro com o cineasta e sua câmera, este método mobiliza o fazer de conta e se baseia na memória corporal dos próprios atores, que lidam com situações cotidianas e a revivem durante a improvisação.

Na imitação, o diretor realiza uma ação e o ator a recria. Isso pode acontecer também com os diálogos, quando o diretor diz as falas do ator em seu ouvido, por exemplo, e esse ator a repete. Isto é frequente quando este ator não está em quadro.

Em *Behind the scenes* de *A Time For Drunken Horses* podemos ver uma cena na qual Ghobadi realiza a imitação. Nela, uma criança está no telhado com um rolo compressor, o diretor mostra como quer que ela faça, então caminha de um lado a outro com o rolo e o menino repete.

Já no método indireto para o diretor conseguir um desempenho que não seja visto como representação e que seja verossímil, ele usa de técnicas específicas para estimular a emoção do “não” ator. Este método foi desenvolvido por Kiarostami¹³⁷, que o chama de ‘método indireto’ e é compartilhado por Bahman Ghobadi e outros cineastas.

No método indireto a emoção do ator é estimulada com algo exterior ao filme. Por exemplo, em uma cena de *Turtles Can Fly*, Ghobadi queria que Shirkooh chorasse, então pediu para o menino cuidar de seu carro e que não deixasse ninguém mexer, assim ele lhe daria o carro de presente. Um dia Ghobadi quebrou um dos vidros do automóvel, quando o garoto viu o vidro quebrado, soube que não ganharia mais o automóvel e chorou sem parar. Ghobadi filmou a reação do menino e intercalou com outras cenas (PESSUTO, 2011, p. 187-193). Mas este método indireto é pouco empregado por Ghobadi. Na entrevista que me concedeu, Ghobadi disse que quase não utiliza este método e completa: “Por causa da nossa cultura, de nossa sociedade, o que fazemos com as crianças é completamente diferente das crianças iranianas.

¹³⁷ Abbas Kiarostami abandonou o uso de roteiros com falas ou diálogos após realizar *The Traveller* (1974), seu primeiro longa-metragem, pois a velha senhora que iria fazer o papel de avó havia decorado tanto as falas dela, como a dos outros personagens e também as rubricas (PESSUTO, 2011, p. 167). Quando se trabalha com um “não” ator é quase impossível utilizar roteiros caso queira que a atuação seja natural, pois eles não estão habituados com este tipo de leitura e acabam decorando de forma errada e recitando o texto, ao invés de vivenciar a cena.

Você tem que saber a língua delas, contatar, conectar-se com as crianças” (GHOBADI, 2016). Assim, o método indireto não é tão eficaz na direção de suas crianças.

No *Behind the scenes* de *A Time For Drunken Horses*, para dirigir a cena já citada do médico, o diretor usa dois métodos: a explicação e a imitação. Primeiro Ayoub entra com Mahdi no colo, o médico desce as escadas, examina Mahdi e conversa com eles. Ghobadi não fica contente com o resultado, então ele faz a ação para Ayoub imitar, explicando como a quer. O diretor entra com Mahdi no colo e pede para Ayoub observar. Na edição, ele usa as duas tomadas que o menino realizou, formando, assim, campo e contra campo.

Figura 35 - Fotogramas de *Behind the scenes of A Time for Drunken Horses*

No primeiro *frame* da figura Ayoub faz a ação e a câmera está posicionada na lateral. Nos segundo e terceiro fotogramas é Ghobadi quem está com Mahdi no colo e mostra para Ayoub como quer que ele faça. Ayoub observa. No quarto *frame*, Ghobadi abre a boca, como quer que Mahdi abra quando o médico pede - esta ação é realizada enquanto a câmera principal está filmando.

Figura 36 - Fotogramas de *A Time for Drunken Horses*

Esta figura mostra o resultado das duas ações no filme. A primeira foi filmada por um ângulo e a segunda por outro, enfatizando tanto a ação do médico, quanto a reação de Mahdi, mas sem mostrar Ghobadi, que estava fora de campo. O que o doutor fez é o que ele costumava fazer nas consultas de Mahdi, mas o jeito que Ghobadi quis mostrar ao espectador foi dirigido.

Ghobadi não interfere na ação, na maneira como o médico cuida do garoto, mas sim na melhor maneira de se fazer esta ação para que o enquadramento seja satisfatório. Ele assume um papel de condutor: “Essas crianças têm uma energia fantástica, tudo o que elas precisam é um pouco de liderança. Meu papel era conduzir a cena” (GHOBADI, 2005c).

Jean Rouch ao dirigir seus “não” atores também utiliza o método da improvisação. Seus atores fazem de conta:

Aprendi com os Dogon uma regra incrível, que se transformou na norma da minha vida, que é "fazer de conta", como fazemos agora. "Fazer de conta" é “fazer de conta” que o que dizemos é verdade. [...] Os Dogon contam uma história que não aconteceu com eles, mas nas montanhas Mandingas, há uns mil anos talvez. Eles fazem de conta que aconteceu no país Dogon. Eles dizem: "Aqui se criou fulano, aqui desceu e morreu a raposa..." Eles narram um mito que nunca aconteceu lá, foi noutro lugar, mas eles "fazem de conta", e "fazendo de conta", ficamos mais perto da realidade (MOSSO, MOSSO, 1999).

O fazer de conta também faz parte da metodologia de Bahman Ghobadi. Como abordei em minha dissertação de mestrado, quando analisei as performances dos "não" atores nos filmes iranianos, afirmei que as crianças de Ghobadi brincam de ser elas mesmas e ser outras (PESSUTO, 2011, p. 136-137). É através da brincadeira que as crianças interpretam a realidade e mimetizam as relações vivenciadas no seu universo social.

Toda brincadeira tem regras, “não existe brinquedo sem regras” (VYGOTSKY, 1991, p. 108). Mesmo que as essas regras sejam um padrão de comportamento que se estabelece diante de um brinquedo. Por exemplo, se a criança se imagina como mãe, ela segue as regras comportamentais que esse papel requer, cuidar da boneca, trocar a fralda etc. Assim podemos intuir que esses “não” atores, também seguem regras, tanto aquelas estabelecidas pelo diretor, quanto as regras que regem determinado comportamento.

Nos filmes de Ghobadi e de Rouch, os atores improvisam e ainda assim há um direcionamento. No documentário *Portrait* (1983), de Raymond Depardon, Rouch está dirigindo e pede para o ator ficar atrás da estátua para que os dois apareçam em cena.

Durante a produção do filme *La Vache merveilleuse*, que Rouch rodou com seus amigos Songhai: Damouré Zika e Tallou, Jean-André Fieschi decidiu fazer um filme para acompanhar o método de filmagem do diretor. O resultado é o documentário *Mosso, Mosso* (*Jean Rouch comme si...*), de 1999. Nele é possível compreender como Rouch dirigia seus

atores. Rouch combina a história com eles. Trata-se de uma história contada por Lam (já falecido na ocasião em que o filme foi rodado), sobre as vacas que se deitam na ponte com medo do inferno. Rouch dá as coordenadas para os atores, e durante a improvisação dos mesmos, o diretor interfere. Na cena em que Tallou sai do carro e entra no quintal da clínica médica de Zika, enquanto ocorre a ação, Rouch o orienta: “Mais devagar! Mosso, Mosso! Lembre que você está triste”. Rouch, neste caso, provoca a ação, a maneira como ele tem que agir e o sentimento que tem que fazer de conta que está sentindo.

Ao referir-se ao filme *Moi, un noir*, Peter Loizos aponta que o uso da improvisação permite “transmitir algo fundamental sobre vidas reais” (1993, p. 50). No filme citado, além desses personagens revelarem seu cotidiano, eles nos contam como gostariam de ser. O autor chama este tipo de improvisação de “improvisação projetiva” (“*projective improvisation*”).

Assim, o implícito torna-se explícito por meio da improvisação e o formato ficcional permite que esses protagonistas discutam questões que não discutiriam normalmente, a câmera neste caso age como um estimulante, o que Rouch chama de “cine-provocação” (SJÖBERG, 2009, p. 200). Sjöberg acredita que o método utilizado por Rouch é único:

Muitos outros filmes de ficção e não-ficção, desde *Nanook of the North* em diante, basearam-se em experiências pessoais e improvisação na atuação de atores amadores. As etnoficções de Rouch são únicas na medida que ele fez uso de ideias surrealistas sobre o subconsciente como uma fonte de criatividade para os participantes e que ele poderia traçar paralelos entre esta prática e o psicodrama (SJÖBERG, 2009, p.32).

Ao trabalhar com o subconsciente, Rouch desencadeia um processo quase terapêutico com esses “não” atores. Em *Chronique d'un été*, Rouch e Morin discutem sobre este procedimento e o comparam ao psicodrama de Jacob Levy Moreno, que introduziu na psiquiatria os jogos de improviso com as crianças e criou o Teatro Vienense da Espontaneidade, cujo objetivo era realizar peças sem diálogos prontos ou textos decorados, baseando-se na espontaneidade.

Dos filmes escolhidos para análise na tese, *Turtles Can Fly* é o único no qual os personagens recebem nomes diferentes daqueles que as crianças possuem. Quem faz Agrin é a menina Avaz Latif, Hengov é performado por Hireshe Feysal e Satellite por Soran Ebrahin. São crianças que se imaginam enquanto outras, que fazem de conta.

As crianças fabulam que são outras. Neste caso ‘eu é outro’: o eu, sujeito da enunciação, que pode ser neste caso tanto Ghobadi quanto as crianças, passam de uma condição individual a uma condição mais ampla, através da fabulação.

Marcus Freire chama de filme de “psicodrama ou improvisação” a modalidade de filme etnográfico na qual o “outro” passa a ser inventado (2007, p. 60). “O ‘outro’ é então, aqui,

retirado do seu contexto sociocultural imediato e envolvido numa situação extra-ordinária, ou seja, uma situação desvinculada de sua vida quotidiana” (p. 61), em uma realidade que não preexiste a não ser pela presença da câmera.

Em outras palavras, contrariamente ao que acontece nos filmes etnográficos, que buscam registrar aspectos da cultura observada – aspectos esses que, desconsiderando a dose de pró-fílmica, ou seja, o comportamento que resulta da presença da câmera, existente em qualquer documentário, aconteceriam independentemente da câmera –, no filme de improvisação, bem como no documentário-ficção, o objeto do registro não pré-existe à presença da câmera. É esta última que provoca, que instaura a situação a ser registrada (FREIRE, 2007, p. 61).

Como foi abordado anteriormente, a câmera e o diretor provocam as performances dos sujeitos na etnoficção.

Vale ressaltar que tanto Rouch quanto Ghobadi, ao comunicarem-se com esses atores, muitas vezes, agem de maneira descortês. Atitude assumida por muitos cineastas, mas que não condiz com a prática antropológica. Ghobadi, no *Behind the scenes de A Time For Drunken Horses* (2000), puxa Ayoub pelo braço. No documentário *Jean Rouch and his camera in the heart of África* (Philo Bregstein 1986), pode-se ver um pouco da direção de Rouch, seu modo de conduzir a ação. Logo no início do documentário, Rouch está filmando um dos atores desenvolvendo uma ação e ele se esquece de falar seu diálogo, Rouch lhe adverte: “Você é um idiota. Você precisa perguntar a Lam se ele quer um pouco de água ou não. *Nja Dafo!*” e então repete a cena, só que desta vez, no meio da filmagem, Rouch se dirige a ele: “Pergunte!”.

Figura 37 - Fotogramas de *Jean Rouch and his camera in the heart of África*

Rouch, como já foi dito, era amigo de seus informantes, talvez isso tenha feito com que ele criasse um grau de intimidade, na qual ele tinha liberdade de se expressar mais livremente, sem se preocupar.

Por meio da improvisação na atuação os “não” atores transmitem traços de sua vida, do seu cotidiano e de seus sonhos aos personagens. A ausência de diálogos prontos (escritos)

possibilita uma criação conjunta do enredo, que se desenvolve a partir das histórias, dos detalhes e das atuações que os sujeitos levam para os filmes. O que corresponde a um processo colaborativo de produção.

3.1.4 Processo colaborativo

No cinema e no teatro¹³⁸, quando o texto é criado em conjunto entre o diretor e os atores, sejam eles inspirados na vida desses atores ou não, chama-se de processo colaborativo. No cinema antropológico de Jean Rouch essa colaboração, associada à visão dos interlocutores como sujeitos, tornou-se conhecida como antropologia compartilhada.

Na antropologia compartilhada utilizada por Rouch, os personagens não são vistos somente como objetos de estudo, mas sim como sujeitos do filme, pois há um processo colaborativo entre o diretor e os sujeitos na sua construção. Esta colaboração se desenvolve na improvisação desses sujeitos, na criação da história em conjunto e nos comentários em *off* que os “não” atores tecem em seus filmes mesmo depois de prontos.

São perspectivas que se unem, pois o filme nasce do encontro. “Rouch marca seus filmes com as múltiplas vozes presentes em campo e na relação de troca que se dá na pesquisa etnográfica/cinematográfica, o produto do encontro é fruto da simbiose de ambas as perspectivas” (HIKIJ I *et al*, 2006, p. 289).

Rouch foi influenciado pela técnica de Robert Flaherty, na medida em que acreditava que o *feedback* era uma prática necessária à produção de filmes. Ele exibia os filmes que fazia para os sujeitos filmados e, na medida do possível, realizava alterações nos filmes baseados nestes comentários. “Esse tipo de pesquisa participativa, por mais idealista que pareça, parece-me ser a única moral e cientificamente viável atitude antropológica hoje” (ROUCH, 2003, p. 44).

Paul Stoller acredita que a antropologia compartilhada de Rouch “é a história por detrás das histórias dos filmes de Rouch” (1992, 170). Nos dez minutos de filmagem de *Les Tambours d’avant*, ele indexou este método da antropologia compartilhada e participativa, a partir de seu cine-transe. A visão rouchiana de antropologia compartilhada, de acordo com o autor, significa o domínio da língua ou das línguas do campo, que o antropólogo admita seus

¹³⁸ Um exemplo contundente do processo colaborativo no teatro é o trabalho realizado pelo The Freedom Theatre, de Jenin, na Palestina. O grupo cria suas peças a partir das experiências de seus atores, moradores dos campos de refugiados.

erros, a realização de trabalhos que captem o pensamento, a ação e o sentimento no mundo, resultando assim em etnografias sensíveis (id, *ibid*, p.172).

Seja em seus trabalhos escritos ou filmados, levar em consideração o conhecimento, o pensamento, o sentimento, o desejo e as frustrações do outro, tornou-se uma prática corriqueira de Rouch, que não chegava em campo como aquele que tem o conhecimento, mas sim disposto e apto a aprender com a alteridade e a sentir com o outro.

Hikiji concentra-se no pioneirismo de Rouch em uma disciplina ligada à razão, que antecipa na antropologia temas que seriam discutidos três décadas depois pelos pós-modernos, tanto ao subverter as fronteiras “entre arte e ciência, documentário e ficção, real e imaginário” (2013, p. 115); quanto seu pensamento e sua atitude em relação ao outro e ao seu jeito de filmar.

A autora toma como exemplo deste método rouchiano a ocasião da exibição de *Bataille sur le grand fleuve* (Jean Rouch, 1951) aos sujeitos filmados: “(...) Rouch é questionado por seus interlocutores: não seria adequado ter música durante a caça, sob o risco dos animais fugirem. Rouch, aprendendo a lição de etnografia (para citar Piault), desiste da trilha sonora” (HIKIJ, 2013, p. 116).

Como uma prática compartilhada, que trabalha com perspectivas misturadas (a do cineasta e do interlocutor), que Bahman Ghobadi realiza seus filmes com as crianças. A narrativa é criada a partir da experiência dessas crianças e, ainda, elas improvisam para as câmeras.

A relação de troca e de encontro se dá desde a pré-produção, quando o cineasta vai a campo para colher histórias, até o momento da filmagem em si, quando os atores se reinventam diante da câmera, brincam de ser eles mesmos e de ser outros.

Piault (2000) vê a encenação e a reconstituição, na prática etnográfica, como uma atualização de paixões e sentimentos experienciados e revividos no presente, o contrário, para ele de um teatro filmado (id, *ibid*, p. 191). A reconstituição implica em “uma reflexão coletiva sobre uma situação ou um evento, um exercício de memória, de crítica e de ajustamento de perspectivas” (id, *ibid*.).

O processo colaborativo é o principal ponto que difere o cinema de Bahman Ghobadi da cinematografia curda em geral. Filmes como *Flowers of Kirkuk*, *Memories on Stone*, entre outros, mesmo baseados em “fatos reais”, eventos que aconteceram com o povo curdo, não contam com a criação colaborativa. Isto é, somente o ponto de vista do cineasta é expresso nessas produções.

Robert Stam (2013) chama este tipo de produção dialógica de “autoria híbrida”, e dá como exemplo o filme *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2003), no qual a prisão é apresentada sob o ponto de vista dos prisioneiros.

A autoria híbrida torna-se uma solução parcial, então, para as aporias do discurso subalterno (Gayatri Spivak), ou a natureza problemática da autorepresentação autêntica e sem mediação por grupos oprimidos e marginalizados impotentes para moldar sua própria representação (STAM, 2013, p. 25).

Assim, o filme funde “dois pontos de enunciação geralmente separados - o dos sujeitos / objetos do filme, aqueles que supostamente experimentam sem reflexão, e os diretores ‘supostamente conhecidos’ e posicionados para refletir com uma inteligência distanciada” (id, ibid, p. 26).

A ideia dos filmes etnoficcionais nunca é totalmente vinda do diretor, como no cinema convencional. Neste modo de fazer colaborativo, o cineasta não possui uma soberania, pois faz seus filmes junto com as crianças. Seu modo de produção é receptivo às histórias, ideias e improvisações dos “não” atores. Para um filme ser chamado de etnoficção, há necessariamente a participação do sujeito que está na frente da câmera como autor ou coautor de seu papel.

Como Bahman Ghobadi (2016) pontua na entrevista: “o script eu compartilho com as pessoas que estão na frente da minha câmera, 50%, 50%”. Ou ainda:

A Time For Drunken Horses não foi ideia minha, foi ideia das pessoas, porque eu era como um caçador, que pegava ideia das pessoas. E o menino Mahdi, eu não sabia que ele gostava de Bruce Lee ou Arnold [Schwarzenegger], e um dia ele tirou a jaqueta no banho, no Hamam, eu disse: “o que é isso?” Ele ama tudo do Bruce Lee e do Arnold. [...] Sem rádio ele não pode dormir, eu passei dias lá, muitas horas por dia e não sabia, um dia quando eu ia dormir perto dele, o pai lhe deu o rádio, e eu disse: “o que é isso? Deixe-o dormir” e o pai disse: “sem rádio ele não consegue dormir”. Eu tiro alguns detalhes das vidas deles (GHOBADI, 2016).

Provavelmente, Ghobadi viu que Mahdi estava vestindo alguma camiseta com a estampa desses ídolos e acabou por incluir em *A Time for Drunken Horses* uma cena na qual ele ganha um *poster* de um fisiculturista de seu irmão Ayoub. O mesmo ele fez quando descobriu que o garoto só dormia ao ouvir rádio, acrescentou o objeto nas cenas feitas em casa.

Ghobadi (2016) quase nunca faz um roteiro sozinho: “O *script*¹³⁹ é feito entre eu e a pessoa que atua nos meus filmes”. *Rhino Season* é um dos únicos filmes feito por Ghobadi, o

¹³⁹ *Script* neste caso não é, necessariamente, um roteiro elaborado, pode se referir à história que o filme conta, ao enredo.

qual ele chama de ficção, pois o roteiro foi totalmente escrito pelo diretor e a filmagem partiu de um plano previsto, portanto esse filme não faz parte de suas etnoficções.

Nesta etapa vale citar, novamente, o cinema de Pedro Costa, pois a metodologia do diretor é similar à de Rouch e Ghobadi. Nos últimos anos Costa prefere não inventar um *script*, as histórias surgem a partir de um coletivo de pessoas que escrevem ou criam juntos: seus atores, e por isso, chama seu método de democrático, como afirma em seu curso¹⁴⁰. Neste método as histórias são criadas em conjunto, seja a partir das experiências de seus interlocutores, ou seja, quando eles fabulam para a câmera. Segundo o diretor, em seus filmes, “os atores são os argumentistas” (2016).

Nesses processos colaborativos, seja a antropologia compartilhada de Rouch ou a criação conjunta de Ghobadi, há graus de consciência dos sujeitos filmados que podem ser medidos em diferentes níveis. Nos filmes de Ghobadi, são crianças que participam, muitas delas nunca haviam visto uma câmera e não entendem sobre o processo de produção. Como já foi dito, quando o diretor pede para improvisarem, elas fazem de conta. Já nos filmes de Rouch, seus interlocutores trabalharam em diversos filmes, compreendem sobre a gramática cinematográfica. O que possibilita inclusive que Rouch realize um outro processo com eles, que é o de receber um *feedback* desses atores via comentários impressos no próprio filme.

Exibir o filme para seus interlocutores e incorporar as sugestões dos mesmos, seja através da gravação de suas vozes na banda sonora ou até mesmo realizar mudanças no filme, faz parte do método rouchiano de filmar, que se inspirou em Flaherty. Ainda segundo Stoller, “compartilhar com o outro o resultado do seu trabalho constrói um princípio de respeito entre o antropólogo e o outro” (1992, 171).

Para Rouch, é somente o cinema enquanto veículo democrático que poderia (e poderá) levar a cabo o projeto de uma “antropologia compartilhada” (“anthropologie partagée”), partindo do pressuposto de que os “filmados”, então objeto de pesquisa etnológica, não leem, mas veem, podendo opinar sobre o produto realizado graças às suas presenças (SZTUTMAN; SCHULER, 1997, p. 28).

Trabalha, assim, com a reflexividade. O processo de criação de seus filmes *Jaguar* e *Moi, un noir*, por exemplo, são elucidados dentro do próprio filme e, assim, o cinema se volta para o próprio cinema.

Robert Stam define como reflexividade no meio cinematográfico:

¹⁴⁰ Curso ministrado por Pedro Costa em Bolonha, na Itália, entre os dias 23 e 25 de abril de 2016.

Em seu sentido mais lato, a reflexividade fílmica se refere ao processo pelo qual os filmes trazem a primeiro plano sua própria produção (...), sua autoria (...), seus procedimentos textuais (...), suas influências intelectuais (...) ou sua recepção (...). Chamando atenção para a mediação cinematográfica, os filmes reflexivos subvertem o pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação, uma janela para o mundo, um espelho transitando pelas ruas (STAM, 2013, p. 175).

Em *Moi, un noir*, Rouch narra a feitura do filme e comenta sobre seu processo de construção: “Por seis meses segui um grupo de jovens migrantes nigerianos em Treichville, um subúrbio de Abidjan. Propus-lhes fazermos um filme em que representariam a si mesmos e poderiam fazer e falar o que quisessem. Foi assim que improvisamos o filme”.

Seguindo a definição de Stam, é possível achar pelo menos dois destes processos somente na narração introdutória de Rouch. Primeiro, ele se posiciona como autor, utilizando o verbo em primeira pessoa: “segui”; logo depois, ele explica a base de seu processo: o filme se trata de jovens que improvisariam personagens. O primeiro a ser apresentado é Eddie Constantine (Petit Touré), tendo Lemmy Caution como seu personagem, que o levou tão a sério seu papel que acabou preso. Edward G. Robinson é apresentado por Rouch como o herói do filme: “Para o outro, Edward G. Robinson o filme foi o espelho em que se descobriu a si mesmo. O antigo combatente da Indochina, expulso pelo pai, por ter perdido a guerra. Ele é o herói deste filme, passo-lhe a palavra”. E então Oumarou Ganda, que vive Edward toma as rédeas da narração: “Senhoras e senhores, apresento-lhes Treichville”.

A seguir, nos créditos do filme vemos os nomes desses “não” atores. Eddie Constantine é Petit Touré, Edward G. Robinson, Oumarou Ganda, Dorothy Lamour, Mademoiselle Gambi, entre outros.

Depois são esses mesmos heróis que vão narrar o filme. As vozes deles e de Rouch se complementam, a voz de Robinson continua a fabulação, sempre se dirigindo a um espectador, seu receptor; a voz de Rouch é a voz do etnólogo, informativa.

Em *Jaguar*, Rouch sobrepõe sua voz e a voz dos sujeitos filmados às imagens. Aqui, a narração também é reflexiva. Na sala de som, Rouch e seus informantes discutem as cenas filmadas. Já no primeiro comentário, Rouch se dirige ao espectador: “Adam, vamos lhe contar uma história”. “Que história”, outra voz responde. “Sobre a nossa viagem à Kourmi, em Gana, que naquele tempo era chamada de Costa do Ouro. Onde as pessoas vão buscar dinheiro, roupas e riquezas”.

Adam é o receptor da história, ou como marca Gonçalves, “(...) Adam é criado no sentido de sublinhar conceitualmente que a migração produz uma narrativa, histórias que precisam ser contadas e que dependem, sobretudo, daqueles que as escutam e as admiram para que se engendre o processo migratório” (2008, p. 164). Adam é quem vai continuar este

processo migratório, alguém que vai vivenciar esta viagem no futuro. Mas ao mesmo tempo o espectador se identifica com este Adam. É uma história que está sendo contada para Adam e para o público.

Rouch sempre participava de seus filmes via diálogo com seus interlocutores. Quebra totalmente a quarta parede que se forma entre o filme e o espectador, com um alto “coeficiente” de reflexividade.

Já nos filmes de Ghobadi, este “coeficiente” é baixo. No começo de *A Time for Drunken Horses* o diretor se pronuncia, fazendo perguntas à garota Ameneh, nesse momento ele deixa claro que se trata de um filme, mas depois, mesmo com uma narração onisciente, o enunciador se omite. Ghobadi esconde a enunciação.

Em *Turtles Can Fly*, o diretor utiliza totalmente a quarta parede. Não havendo quase nenhum sinal de reflexividade. Em *A Flag Without a Country*, em uma cena do filme, uma mulher que não quer ser filmada pede para o diretor desligar a câmera. Em *Life on the Border*, as crianças, primeiro, apresentam-se para a câmera e convidam o espectador a conhecer suas vidas, as quais elas mesmas vão contar. Na obra de Ghobadi a autoconsciência¹⁴¹ aparece em um grau maior no filme *No One Knows About Persian Cats* (*Kasi az gorbehaye irani khabar nadareh*, 2009), que começa com os atores falando sobre o próprio filme.

Outro ponto importante da cinematografia dos dois cineastas é que além de serem filmados, esses sujeitos trabalham também na parte técnica de seus filmes e ambos os diretores procuram capacitar essas pessoas para que produzam seus próprios filmes.

Na década de 1960, quando foi criado, no Níger, o “French Institute of Black Africa”, Rouch foi chamado para assumir seu controle. O cineasta criou um departamento de pesquisa, o “Institute of Research in Human Science”. Dentro deste instituto, ele introduziu os estudos de cinema voltado aos jovens pesquisadores, para capacitá-los. Segundo o próprio Rouch: “para mim cooperação vem em primeiro de tudo, remove o falso sentimento sobre técnica. Ensinar as pessoas que a técnica pode ser dominada e mostrar que a eles estão sendo dadas ferramentas, assim eles podem usá-las eles mesmos” (*Jean Rouch and his Camera in the Heart of Africa* 1986). Oumarou Ganda, ator de *Moi, un noir*, tornou-se um grande cineasta do cinema africano.

Ayoub Ahmadi, que protagonizou *A Time For Drunken Horses*, trabalhou com o diretor em *Turtles Can Fly*, como assistente de direção. Logo depois ele começou a dirigir seus

¹⁴¹ De acordo com David Bordwell, todo filme é autoconsciente, mas o grau em que a obra reconhece que se dirige ao espectador se diferencia (1985, p. 58).

próprios filmes. Soran Ebrahin, o *Satellite* de *Turtles Can Fly*, também se tornou cineasta, seu último filme é *Silence of the ants* (2015), realizado em memória de Frinaz Khiserwani, uma garota curda que saltou de uma varanda para escapar de ser estuprada por um oficial de serviço secreto iraniano. Já no início do filme, há uma legenda que informa: “Com o suporte de Bahman Ghobadi”.

Percebemos, assim, como tudo está interligado na etnoficção, pois a pesquisa de campo permite que se tenha um conhecimento suficiente das pessoas que estão no filme, a improvisação na atuação permite que os “não” atores expressem muito de si aos personagens e o processo da filmagem permite que a história seja construída aos poucos, de acordo com o que os atores trazem de novo.

3.2 *Life on the border*: um autorretrato das crianças

No final de 2014, a equipe de Ghobadi acompanhou de perto a vida dos refugiados – vindos de Kobane e Shigal – nos campos de Bajedkandal, Gavilan e Kavagorsk, no Curdistão iraquiano, e de Saruch e Kobane, no Curdistão sírio. Ele distribuiu mais de trinta câmeras fotográficas, para as crianças dos campos e reuniu um grupo de cineastas curdos-iranianos (a maioria de sua família) para dar um curso para essas crianças.

Eu não tinha planos, apenas queria ensinar algumas crianças, porque metade delas vinham de Kobane e a outra metade de Shingal, [...] queria que quando elas voltassem, cada cidade tivesse uma criança, para filmar, para contar uma história e nos dar alguma informação pelas redes sociais (GHOBADI, 2016).

Seu intuito era de que quando acabasse a guerra, elas voltassem para casa e se acontecesse algo, pudessem filmar ou fotografar e colocar nas redes sociais, mas ele percebeu que as crianças não possuíam *laptops*, ou mesmo conexão com a internet. Então resolveu ensinar as crianças a fazerem seus próprios curtas.

Depois das aulas eles fizeram uma média de vinte filmes. O cineasta escolheu oito desses curtas para compor o filme *Life on the Border*, no qual as crianças tanto fizeram entrevistas com outras crianças e seus familiares, quanto construíram pequenas histórias ou rememoraram seu passado.

Ghobadi classifica *Life on the Border* como *documentary-fiction*, pois ao mesmo tempo que foi feito como um documentário (baseado nas experiências das crianças), há histórias com enredos.

Esses curtas seguiram o método da etnoficção. A equipe, realizou extensa pesquisa de campo, durante as aulas e na convivência com os refugiados, dormindo, inclusive, em tendas junto com eles. Tratam-se de filmes cujo processo foi compartilhado entre as próprias crianças e os consultores. Outra característica marcante deste filme é que as crianças, acabam por representar muitas outras que estão na mesma situação. Ao mesmo tempo que pode ser visto como documentário, pois aborda experiências de vida daquelas pessoas, alguns dos curtas possuem elementos ficcionais, dramatúrgicos.

A maioria dessas crianças são yazidis. Alguns yazidis acabam por se considerarem enquanto um grupo étnico diferente do curdo. Alguns autores¹⁴² defendem que os yazidis são curdos, seguidores da religião yazidi e não do islã. Sami Hossein, um dos diretores de *Life on the Border*, pediu que na minha escrita eu me referisse a ele enquanto yazidi e não enquanto curdo: “please make sure that you write me as yezidi only and not kurkish” (HOSSEIN, 2017¹⁴³).

A primeira história de *Life on the Border* é a de Hazem Khodeide e se intitula *Shangal's Beloved*. O diretor consultor foi Mohammad Towrivarian, que trabalhou também como técnico de som em *A Flag Without a Country*.

O garoto liga a câmera, se posiciona no quadro, mas percebe que está de ponta cabeça. Então ele volta, arruma a câmera e inicia sua apresentação novamente. A câmera invertida passa a ser usada em outras cenas também.

Figura 38 - Fotograma de *Life on the Border*. Câmera invertida

¹⁴² MCDOWALL, 2004; KREYENBROEK, 2005; YILDIZ, 2005;

¹⁴³ Conversa realizada pelo facebook em 30 ago 2017.

Este enquadramento feito por acidente da primeira vez, foi incorporado ao curta e tem uma conotação de improviso, de quem não está acostumado a mexer com a câmera. Este enquadramento, que acabou sendo utilizado como o primeiro de *Life on the Border*, traz ao espectador a ideia de que são essas crianças que estão atrás da câmera e respalda a ideia de que elas que são as realizadoras dos filmes¹⁴⁴.

Hazem diz ter vindo de Shingal, tem treze anos e vive no campo com sua irmã e avó. “O *Daesh* tirou minha família de mim. Minha irmã está doente e minha avó espera que eles [a família] retornem”.

O filme retrata seu dia a dia. Ele anda no campo de refugiados (câmera de ponta cabeça), mostra sua irmã tendo pesadelos, lava roupas e se encontra com os médicos, dos quais recebe medicamentos. Em algumas cenas, ele coloca as latas de alimentos na estrada para os caminhões passarem por cima e abri-las, sua irmã acompanha fitando de longe.

Em uma das sequências, a médica examina a irmã Sonia e pergunta pela mãe deles, o garoto responde que ela foi levada pelo *Daesh*. A médica diz que não pode lhe dizer qual doença a irmã tem e questiona se não há nenhum adulto responsável. Diz que a menina precisa ser operada com urgência no hospital de Dohuk¹⁴⁵. É quando Hazem começa a narrar para o espectador: “O *Daesh* sequestrou minha irmã por uma semana e ela não fala desde que voltou. Ela apenas olha fixo. Ela não olha para ninguém. Eles a feriram. Eu não posso dizer o que fizeram com ela”.

Hazem é o homem da casa, assim como Ayoub em *A Time For Drunken Horses*. É ele quem pega água no poço, quem leva a irmã ao médico, quem cuida da família.

O filme termina com o garoto colocando uma latinha na poça d’água, quando o reflexo do avião que passa reflete na água de dentro da lata, ele a levanta, como se tivesse capturado o avião.

¹⁴⁴ Abordo o lado lúdico desses enquadramentos no próximo capítulo, seção 4.3.2

¹⁴⁵ Situação que remete à de Mahdi de *A Time For Drunken Horses*.

Figura 39 - Fotograma de *Life on the Border*

Este filme mostra o dia a dia do menino e sua irmã. Tendo diversos planos dentro de cada cena, que sempre corta do geral para o fechado. O que demonstra ter tido a encenação e a repetição.

O segundo filme, *In search of the Truth* foi dirigido por Basmeh Soleiman e teve como diretor consultor Bijan Zaman Pira. O filme começa com um plano dela montando sua própria câmera. Mesmo sem uma de suas mãos, ela tem agilidade suficiente para montar o tripé e posicionar a câmera.

Figura 40 - Fotograma de *Life on the Border*, Basmeh Soleiman

Ela então se apresenta e complementa: “Eu quero dizer coisas boas e deixar cada um ouvir a voz dos yazidis. Nós éramos das montanhas de Shingal. Eles [*Daesh*] capturaram minha irmã e queriam me levar também, mas eu corri”. Ela conta que perdeu uma das mãos, durante a travessia, em uma mina terrestre, foi então capturada pelo *Daesh*, mas acabaram jogando-a no deserto. “Não sei onde minha irmã está. Não sei se ela foi morta, ferida ou vendida. [...] Eu

quero fazer filmes e me tornar uma diretora. Eu quero contar minha história e minha vida”. Ela acaba de falar e corre para desligar a câmera.

Basmeh percorre o campo em busca de pessoas que queiram falar sobre suas vidas. Os adultos recusam-se, alegando que não sabem o que dizer, até que consegue que algumas garotas participem. Elas aceitam, pois querem ser ouvidas: “eu quero gravar nossas palavras”.

Ela reúne todas as participantes em uma das tendas. Sentadas no chão, em roda, elas dialogam: Basmeh - “Nós queremos fazer um filme sobre nossas vidas em Shingal. [...] queria que vocês me ajudassem”. Ao que as meninas prontamente concordam.

Menina 1: Nós vamos falar sobre Shingal e as coisas que aconteceram conosco?

Menina 2: Nós podemos falar sobre tudo?

Menina 1: Quando o *Daesh* veio e o que fizeram conosco? Como nos tornamos indigentes? Tudo bem.

Cada uma delas grava seu depoimento. Posteriormente, junta-se a essas vozes femininas a de homens e de meninos. Todos os depoimentos são marcados por um pedido de ajuda ou mesmo por uma constatação de quem não há ninguém para ajudá-los. O que mais eles aspiram é que os cativos sejam resgatados das mãos do *Daesh*. O filme termina com uma mulher cantando uma lamentação. Todas choram.

Este filme mostra a força das mulheres e meninas yazidís, a coragem que elas têm ao enfrentar o *Daesh* e sobreviver em meio ao caos.

Trata-se de um metafilme. Um filme que mostra Basmeh fazendo um filme. Tanto o início quanto a busca pelas interlocutoras e os depoimentos foram voltados para a câmera de Basmeh, mas a imagem que vemos é de uma outra câmera.

Bread and Yogurt foi dirigido por Sami Hussein e teve Shaho Nemati como consultor. Como no anterior e nos demais, o curta começa com o garoto se apresentando: “Eu sou de Shingal. Eu tenho 14 anos de idade. O *Daesh* veio, capturou nossa cidade e matou todos. Meu pai foi ferido. Eles levaram minha irmã e não temos mais notícias dela. Eu quero lhe convidar a vir e ver a minha vida”.

Corta para imagens dos membros do *Daesh*. É um pesadelo que Sami tem. Ele acorda e a TV narra um ataque do grupo. A câmera percorre a tenda, como uma subjetiva do garoto, e mostra sua mãe, que assiste à TV; uma perna mecânica está no chão e seu pai, que possui o

tasbih¹⁴⁶ na mão, mas mantém o olho atento às notícias. Eles assistem ao pronunciamento de uma mulher, que parece estar em um parlamento, que clama por auxílio aos moradores de Sinjar. A TV que noticia os ataques do *Daesh* está sempre ligada e eles sempre atentos na esperança de receberem notícias da irmã ou de que a cidade tenha sido libertada.

Ele sai para pegar pão, retorna e conta à mãe que uma mulher conseguiu fugir dos homens do *Daesh*. Ela então sai para conversar com a tal mulher: “Eles levaram minha filha também (longa pausa) Se uma garota é capturada pelo *Daesh* ela terá sorte se for morta”. Garota: “Muitas cometem suicídio. Não há nada que possamos fazer. Eles vendem as garotas yazidis”.

O cotidiano de Sami, que se resume, no filme, a comer pão com iogurte, olhar para o horizonte, na esperança de ver surgir a irmã desaparecida e ouvir as notícias pela televisão, é enfatizado.

É um filme cíclico, que foca na espera. É o que o curta de Hazem também aborda, a esperança de que as garotas sequestradas retornem ao seio de suas famílias. A espera é demarcada com a atenção nas notícias da TV e no olhar que a família debruça sobre o horizonte. As tarefas do dia a dia se repetem como se isso não tivesse fim. Como se a espera fosse em vão.

Our Film is Better foi dirigido pela garota Rounahi Ezadin, de 14 anos, vinda de Kobane e, como o anterior, também teve Shaho Nemati como consultor.

Um rapaz anuncia a exibição do filme *Sniper americano* (2015), pelo megafone. As crianças saem correndo a lotam a tenda-cinema. De repente, o filme para. O gerador fica sem combustível. As crianças saem de tenda em tenda à procura de gasolina, até que conseguem que uma família lhes conceda o combustível e retornam para ver o filme. Durante a projeção, ouve-se barulhos mais fortes de bombas, além daqueles que há no filme projetado. Uma criança abre a tenda e lá fora, há alguns metros de distância, bombas reais explodem.

Todas as crianças saem do cinema para assistirem ao ataque ao vivo. Imagens de explosões são intercaladas com imagens das crianças sentadas assistindo, com plano e contra plano. As crianças oram: “Deus, por favor, não em nossas casas, não em nossa vizinhança”. As imagens de explosão são imagens de arquivo que foram usadas para compor o enredo.

¹⁴⁶ Objeto utilizado pelos muçulmanos, que se assemelha a um rosário. É utilizado para orações, meditação e pedidos à Allah.

Figura 41 - Fotograma de *Life on the Border*. Plano e contra plano

Este filme possui um estilo documental, mas há um enredo com começo, meio e fim e possui conflito. Ele segue todas as etapas da etnoficção, não somente pela quebra de fronteiras, ao unir elementos dramáticos aos documentais, mas também pelo método utilizado, como o processo colaborativo, a pesquisa de campo e a improvisação.

Dad's eyes, dirigido por Diar Omar, teve como consultor Shaho Nemati. O menino se apresenta e conta que sua casa foi incendiada pelo *Daesh* e sua família se queimou no incêndio. O garoto carrega cicatrizes pelo corpo todo e diz que “graças a Deus” está bem e que não se queimou muito. Ele convida o espectador a ver parte de sua vida.

Seu pai está todo enfaixado, por causa das queimaduras. Ele tem um problema nos olhos e não consegue ver direito, isso é enfatizado pela subjetiva embaçada que é mostrada¹⁴⁷.

Omar sai à procura de óculos para o pai, ele vai ao hospital, consegue um, mas seu pai não consegue enxergar com eles. O garoto percorre o campo, perguntando às pessoas que encontra, se elas possuem óculos para doar.

Até que uma das mulheres a quem ele pergunta entra na tenda e deixa os óculos em cima do tapete. Ele, de soslaio, se aproxima e pega os óculos (câmera subjetiva). Há um *fade* e ele está sentado em um barranco, como se estivesse refletindo no que acabara de fazer.

¹⁴⁷ Sobre a subjetiva ver o subcapítulo sobre a perspectiva infantil.

Figura 42 - Fotograma de *Life on the Border*. Omar refletindo

A mesma mulher se aproxima e, num gesto de solidariedade, oferece os óculos a ele, ela tira uma lente e diz que uma fica com ela e a outra com o pai. As cenas anteriores fizeram o espectador pensar que ele havia roubado os óculos, mas não passou de um pensamento que teve.

Este filme, assim como o anterior também possui um enredo com começo, meio e fim. No qual o personagem principal possui um objetivo e passa o filme a tentar obtê-lo.

Sky and Medication, foi dirigido por Delovan Kekha e Omid Rastbin foi o consultor deste filme. Delovan se apresenta como tendo 13 anos e revela que seu pai está doente, mas não consegue encontrar medicamentos no campo. Ele então convida o espectador a ver sua vida.

Os planos seguintes mostram pessoas olhando para o céu. A espera aparece novamente aqui.

Os meninos jogam bola, inclusive Delovan (há diversos cortes nessa cena, que a torna mais dinâmica). Até que uma garota se aproxima gritando que o pai do garoto está muito doente. O garoto abandona o jogo e vai para casa. Lá, encontra seu pai enfermo. Sai em busca de remédio.

No posto de distribuição é informado que não há nada além de algumas pílulas para dor de cabeça. Ele encontra um casal na rua e eles lhe informam que está previsto passar um avião que irá jogar medicamentos.

Ele para em uma tenda, na esperança de que haja medicamentos, mas o que encontra é um homem que distribui preces enroladas no papel para as pessoas levarem a seus doentes: “É melhor do que remédio”. O garoto, desanimado, abandona a tenda, mas não desiste de procurar.

No caminho, presencia um casamento, com as pessoas dançando ao redor dos noivos. Sinal de que ainda há vida, ainda há alegria e esperança no meio da desolação. O filme termina com o garoto reunido com um grupo de pessoas, no qual todos olham para o céu, à espera do avião da ONU levar medicamentos.

Assim como o filme anterior, este curta apresenta o objetivo do personagem, que é conseguir medicamento para o pai doente e segue a linha dramática.

Toward Home, foi dirigido por Mahmod Ahmad e teve Shaho Nemati como assistente. Este filme foi o único feito em Kobane.

Shaho Nemati (2016) conta que foi sozinho à Kobane. Primeiro foi para a Turquia onde encontrou um grupo de jornalistas e ativistas que também queriam entrar na Síria. Eles passaram alguns dias em uma casa se preparando para a travessia, que foi feita com a ajuda de guerrilheiros do PKK, como conta Nemati. A jornada a pé, pelas montanhas curdas que atravessam a Turquia e a Síria, durou dez dias. Eles foram aconselhados a não levarem água e nada que pudesse atrapalhá-los. Ao chegarem na fronteira, ao pular o arame farpado que divide as duas partes do Curdistão, em meio a tiros vindos dos militares turcos, Shaho deixou cair sua câmera, que se espatifou. Ele conta que, por sorte, havia levado uma pequena câmera fotográfica. Ao chegar no local, constataram que não havia água potável e se lamentaram de terem deixado suas garrafas para trás.

Figura 43 - Filmagem em Kobane. Fotos cedidas por Shaho Nemati

Em Kobane, Shaho encontrou um garoto e sua irmã e, juntos, dirigiram o curta, baseado na experiência que os garotos tiveram. Questionei Nemati se foram as crianças mesmo que dirigiram este filme, em especial. Por causa das condições que a cidade se encontra e pela

difficuldade que seria lhes ensinar a fazer um filme, em tão pouco tempo, considerei improvável que as crianças o tivessem dirigido. Ao que ele respondeu: “Eu dirigi junto com as crianças”.

No filme, o menino se apresenta: “Eu sou Mahmod, de Kobane. Tenho 13 anos. Nós somos sem teto agora. Meu pai ficou para trás para defender Kobane, quando ela foi bombardeada. Há alguns dias Kobane foi libertada¹⁴⁸, depois de todas essas pessoas se tornarem mártires¹⁴⁹. Eu estou voltando para Kobane para encontrar a nossa casa. Eu convido você a vir junto comigo”.

Os primeiros planos após a apresentação, mostram o garoto e sua irmã chegando na cidade, que mais parece uma cidade fantasma, despovoada, onde todas as casas estão destruídas, numa atmosfera empoeirada, na qual as ruas são tomadas por escombros e silêncio.

Figura 44 - Fotograma de *Life on the Border*. Chegada em Kobane

Eles percorrem a cidade à procura de seu bairro, até que encontram dois guerrilheiros curdos. Dizem estar procurando pela casa e pelo pai e a mulher diz conhecê-lo. Eles levam as crianças ao que restou da casa onde viviam. A garota vê sua boneca, no meio dos escombros e vai pegá-la.

¹⁴⁸ Abordo a libertação de Kobane e a reestruturação de Rojava no capítulo 1. Este curta foi filmado após o Daesh ser expulso da cidade pelos guerrilheiros do YPG e YPJ e antes da reconstrução de Rojava.

¹⁴⁹ São chamados de mártires as pessoas que perdem as vidas lutando pelo seu país. No caso desse filme, as crianças, na maioria das vezes, quando se referem à morte de alguém preferem dizer “se tornou mártir” do que “faleceu” ou “morreu”.

Figura 45 - Fotograma de *Life on the Border*. Chegam em casa

A garota encontra o corpo de seu pai, cujo braço segura a boneca. Eles enterram o pai em um cemitério improvisado. O garoto amarra seu lenço, que possui as cores da bandeira do Curdistão, no túmulo do pai. A garota enterra a boneca na mesma vala. Eles choram. O menino pega sua trouxa, põe nas costas e partem.

É um filme que também borra as fronteiras. É realizado de forma documental, mas as crianças têm um objetivo, que é encontrar o pai, assim se desenvolve um enredo com começo, meio e fim.

Serenade of the Mountains, é o último curta do filme. Foi dirigido pela menina Zohur Saeid, de 12 anos de idade, vinda de Shingal e teve Hamid Ghavami como consultor.

O primeiro plano mostra um homem tocando o *tanbour* curdo, sentado em um monte, com outros senhores ao seu lado. Eles possuem o *poshu* curdo em suas cabeças, um dos principais traços da identidade curda.

O músico visita a tenda de outro para ensaiarem uma canção e chegam à conclusão de que precisam de uma garota para cantar essa música e saem à procura de uma voz feminina. Eles ouvem três garotas cantarem, mas perguntam sobre uma menina do campo que todos dizem ter uma bela voz, Zohur. Ele sai pelo campo, indagando as pessoas que encontra se sabem onde Zohur vive.

As sequências que mostram a trajetória do músico por entre as tendas são bem elaboradas. Há planos e contra planos e marcação. Em um dos planos, a câmera está dentro da tenda e ele chega do lado de fora para perguntar ao morador se é lá que vive Zohur. É o curta que possui uma direção mais precisa, que somente quem está acostumado a trabalhar com cinema há muito tempo que iria pensar em planos como esses. Percebe-se que, dentre todos os curtas do filme, este é o que mais tem a influência do diretor consultor.

O músico encontra Zohur e a convida para cantar junto com ele, mas sentida e com lágrimas nos olhos a menina recusa, pois ela não canta mais desde que seu pai, que lhe ensinou a cantar, “tornou-se um mártir”.

Ela conta, que além do pai, perdeu também a mãe e vive no campo com quatro irmãos, duas irmãs e com a tia do pai, que perdera toda a família. Zohur chora com saudade do pai. O músico e seus irmão também se emocionam.

Na cena seguinte, ele pergunta à tia porque a menina não canta mais e ela disse que foi depois que perdera os pais e sua casa.

No último plano, os dois caminham por um campo gramado, próximo às montanhas, ele diz que a música é sobre Shingal, como uma homenagem aos mártires, ao que ela responde: “Eu esqueci como se canta”.

Créditos finais.

Ghobadi chama essas crianças de diretoras. “Cada cineasta tinha que fazer um filme sobre ele mesmo” (GHOBADI, 2016). É o dono da história quem aparece nos créditos como diretor. Ghobadi assina este filme enquanto produtor e diretor consultor (nos créditos finais).

Figura 46 - Fotogramas de *Life on the Border*. Créditos.

Cada curta se inicia com os créditos como consta na figura 46, com o nome do filme e, a seguir, o nome da criança diretora e do diretor consultor. A autoria é assinada pelas crianças.

Além do diretor principal, cada filme possui um diretor consultor, que ensinou as crianças. “Cada filme teve um conselheiro, eles ajudaram com a estética do filme, com a história, com o design, o controle da câmera... Eles ajudaram muito as crianças, mas não tinha *script*, havia apenas uma página” (GHOBADI, 2016).

Para encontrar as crianças a equipe percorreu campos, cidades e tendas. Segundo Shaho Nemati (2016), um dos diretores consultores, havia centenas de crianças interessadas, o difícil foi como ensiná-las em um ambiente devastado. Como era complicada a situação dos campos, eles ensinaram somente as coisas básicas, como tocar na câmera, como usá-la, como filmar, como desenvolver a história. As aulas seguiram três etapas: trabalhar com a câmera, criar um roteiro e filmar. Nemati explica que primeiro eles ensinaram como mexer nos equipamentos e depois como utilizar esses equipamentos para produzir filmes.

A equipe conviveu com essas crianças por meses. Passaram uma média de seis meses ensinando-as; o processo de filmagem durou de três a quatro meses. Para Nemati “o interesse era conhecer a própria narrativa dessas crianças e acompanhar seu dia a dia” (NEMATÍ, 2016).

O conteúdo vem do próprio ponto de vista dessas crianças, de como elas contam suas vidas. O trabalho de Nemati, enquanto consultor, era fazer com que elas aprendessem a transportar essa experiência para o filme... “Ensinar como fazer um filme sobre isso” (NEMATÍ, 2016).

Durante a rotação dos créditos finais há cenas do *behind the scenes* das produções, com as crianças filmando. Em uma delas o professor fala sobre o roteiro com as crianças.

Figura 47 - Fotograma de *Life on the Border*. Aula de roteiro

Segue o diálogo entre o professor e seus alunos:

Professor: - Qual é a parte mais importante do cinema?

Crianças: - O roteiro.

Professor: - E o que é o roteiro?

Crianças: - É a história do filme.

Professor: - O que nos ajuda a escrever bons roteiros?

Crianças: - Nós precisamos ler um monte de histórias e pensar muito.

As crianças escrevem a história no papel antes de começarem a filmar. Há *storylines*, premissas e algumas vezes, até diálogos.

Segundo Nemati, a criação da história se deu da seguinte forma: eles falavam do dia a dia, então criavam um *brainstorming*, pegavam suas histórias e saíam para filmar. “Os filmes não seguem um processo clássico de filmagem” (NEMATÍ, 2016). Eles faziam diferente: “nós definimos para eles que todo dia, se você tem algo para dizer, você pode gravar isso. Toda linha da história era clara, mas algumas vezes eles vinham e falavam: ‘ah esqueci tal coisa’. Isso deixava o filme mais rico. Assim, a história era criada dia após dia” (id, *ibid*).

Como parte do cinema improvisacional, de um processo de desenvolvimento e aperfeiçoamento do filme, onde cenas e situações se juntam à linha geral do enredo.

O consultor acredita que o ponto principal do filme é que “são histórias reais e sentimentos reais desses jovens” (NEMATÍ, 2016). Ghobadi deu a possibilidade dessas crianças contarem suas próprias narrativas, do jeito que acharam melhor, seja através de documentários ou de ficções.

Os consultores ensinaram às crianças a diferença entre documentário e ficção, mas segundo Nemati, “há uma expressão persa que diz: ‘quando você entra no coração dessas pessoas, no coração do sujeito, nós podemos encontrar histórias’” (NEMATÍ, 2016). Corrobora, assim, com a teoria de Ghobadi, que acredita que a ficção e o documentário se unem em uma coisa só, pois toda experiência de vida possui um começo, meio e fim. E complemento que no meio disso há o conflito, como elemento estruturador, como abordarei adiante.

Tive a oportunidade de assistir ao filme, com alguns integrantes da equipe, na ocasião do “Film, Flight and Interculturality”. Era a primeira vez que Sami Hussein e Basmeh Soleiman (crianças diretoras) estavam assistindo. Quando conversamos, após a exibição, perguntei para Sami como ele se sentia vendo o filme que dirigiu passando no cinema e ele respondeu que ele não dirigiu, que apenas atuou, que desempenhou sua história. Sami acredita que é a sua história que está na tela, mas não que tenha sido responsável pela direção do filme. E durante nossa conversa, ele insiste em dizer “Eles escreveram a história, eu só atuei. É a minha história”. E continua: “É uma história real” (HUSSEIN, 2016). Ele acredita que o curta é um produto de todos que participaram.

Questionei Nemati, posteriormente, sobre este posicionamento de Sami Hussein e ele respondeu que essas crianças “acham que filme é algo grande, que ‘vem de marte’, eles acham que ser um cineasta é ser um superstar, que precisa ser rico. São crianças, pelo menos a grande maioria delas, que não tem contato com a televisão ou com o cinema” (NEMATÍ, 2016). Ora eram as crianças que estavam atrás das câmeras, ora os consultores. Mas segundo Ghobadi,

“quem estava atrás das câmeras eram mais de vinte crianças” (GHOBADI, 2016). Pontuando a participação deles enquanto realizadores.

No *behind the scenes* que se passa durante os créditos finais do filme, em uma das cenas, as crianças estão sentadas na tenda que é a locação do filme de Diar Omar. Um dos meninos, o qual está atrás das câmeras, dirige Omar, inclusive sua emoção. Ele diz a Omar: “Você tem que dizer: ‘eu estou indo encontrar um par de óculos, pai. Eu prometo para você’”. E complementa: “Diga isso com tristeza”. O menino ao lado também dirige Omar: “Fique chateado”. O primeiro menino pergunta para Omar: “Pronto?”. Ele então liga a câmera e pede silêncio. Chega a garota com a claquete, e ele diz “som, câmera, ação!”. Na imagem abaixo pode-se ver Sami Hussein atrás da câmera e Shaho Nemati (de camisa vermelha) ao seu lado.

Figura 48 - Fotograma de *Life on the Border*. *Behind the scenes*

Quando Ghobadi diz que atrás das câmeras há mais de 20 crianças, é isso que ele quer dizer, que todas contribuem para a criação dos filmes, dando ideias, dicas e complementando a história, sugerindo emoções, marcações, ações.

Em outra situação, durante a filmagem de *In search of the truth*, de autoria de Basmeh Soleiman, uma das meninas (que também atua no filme) está dirigindo. Ela percebe que uma das garotas que atua está rindo ao invés de chorar, então corta e pede para repetir (figura 49, fotograma 1). Durante a gravação desta cena, em alguns momentos era a menina que dirigia, em outros era Basmeh (fotograma 2). A direção era compartilhada entre elas.

Figura 49 - Fotogramas de *Life on the Border*. Duas direções na mesma cena

Nos momentos em que o diretor mirim atua, é outra criança que o dirige.

O principal papel do consultor, no momento da filmagem, é de orientar. Em uma das cenas do *Behind the scenes* um consultor confere, pelo visor da câmera, o material filmado e diz: “Isto está errado. Tem que estar exatamente no centro”. Dirige-se a um dos garotos: “Você era o *cameraman*. É o seu trabalho dizer ao diretor que ele teria que ir um pouco mais para a frente”. As crianças aprendem também durante a prática.

No outro plano, um dos consultores ensaia com as crianças e explica como uma das garotas deve entrar e se sentar: “Venha devagar. Quando eu disser para você vir depressa, você vem depressa”.

Após as conversas que tive com Ghobadi e Nemati, assistir alguns vídeos dos bastidores da filmagem e ver fotos da equipe, chego à conclusão de que a direção se deu de forma conjunta, que foi realizada tanto pelas crianças, quanto pelos consultores. Que o ensinamento continuava durante a própria filmagem. No geral, eram os jovens que decidiam o que seria filmado e os consultores os ajudavam no sentido de como fazer.

Este filme é o exemplo mais extremo do processo colaborativo da etnoficção, o qual creio ser um dos principais diferenciais deste método. As crianças, juntamente com os consultores trabalham na criação do filme.

A montagem foi feita por um profissional no Irã, Shabnam Hosseini. Mas Nemati afirma que o sentido do filme era criado em uma base diária e que a maioria das cenas eram filmadas já na sequência.

A ‘estrutura do projeto’, como se refere Ghobadi, e que prefiro tratar enquanto ‘dispositivo’¹⁵⁰, é: “quem atua no filme é o diretor da história [...] Cada diretor tem que fazer um filme sobre si mesmo”. Então, no começo de cada curta, a criança se apresenta e convida o espectador a ver sua história: “Eu quero lhe convidar a assistir a minha vida” (GHOBADI, 2016).

No início do filme o *opening crawl*¹⁵¹ apresenta o contexto da filmagem. Em uma das frases lê-se: “Elas [as crianças] são capazes de se expressarem e contar suas histórias de vida sem intermediários. [...] O que você irá ver nesses curtas-metragens é o fruto do trabalho duro dessas crianças que tentam trazer suas histórias de vida com a ajuda de diversos cineastas curdos que as treinaram por apenas alguns dias”.

“Sem intermediários” nesta frase tem um peso. Pois quando o diretor ou o ator se posiciona como intermediário ou representante de alguém, (algo está no lugar de outro ou falar pelo outro) carrega o ‘fardo da representação’ (STAM; SHOHAT, 2006). Ghobadi pretende frisar que são as crianças que falam por si, sem precisarem de representantes. Eu creio que em *Life on the Border* se trata de uma fala coletiva, que engloba as vozes das crianças, dos consultores e produtores, que se uniram em um projeto comum, com uma visão em uníssono.

O desafio atual, tanto do cinema como da antropologia, “não é mais como representar o outro, mas como colaborar com o outro em um espaço comum. O objetivo, raramente alcançado, é garantir a participação efetiva do ‘outro’ em todas as fases da produção” (STAM; SHOHAT, 2006, p. 69). Ao contrário de uma atitude colonialista, que não enxerga a alteridade como capaz de deter os meios de produção e de se autorrepresentar. Ainda para os autores,

No lugar de se indagar sobre quem pode falar, deveríamos perguntar sobre a possibilidade de falarmos juntos. [...] Embora seja perigoso imaginar que podemos falar em nome dos outros (ou seja, de certo modo, substituí-los), pode-se falar “ao lado” dos outros, para formar alianças (STAM; SHOHAT, 2006, p. 452).

Assim a representação deixa de ser um fardo e passa a ser uma “responsabilidade coletiva” (id, ibid). Não só em *Life on the Border*, mas nos outros filmes de Ghobadi, nos quais ele trata da infância, há a presença dessa coletividade, principalmente pelos filmes partirem de um processo colaborativo, que se baseia nas experiências das crianças e de seu talento para improvisar.

¹⁵⁰ A noção de dispositivo será abordada no subcapítulo 3.4.

¹⁵¹ *Opening crawl* ou *roll-up* (rolagem horizontal) é o texto que abre o filme, como um prólogo, o qual apresenta o contexto do enredo. Um dos mais famosos é o de *Star Wars*, que se repete em toda a saga e se inicia com: “A long time ago in a galaxy far, far away...”.

A autonomia dada a essas crianças, propicia a descolonização de sua imagem. Para Saida Abdi, que trabalha com refugiados no Boston Children's Hospital:

Quando nós trabalhamos com refugiados, ou nós podemos ajuda-los a se recuperar e a se curar permitindo-os a autonomia de serem contadores de suas histórias, mestres de suas narrativas e parceiros em como eles são retratados ou nós podemos impor a eles histórias e conceitos que os colocam em categorias sem suas permissões ¹⁵².

Em *Life on the Border* a escolha de como a criança quer ser retratada, parte dela mesmo. Ao contrário, por exemplo, de muitas reportagens que vemos sobre o mesmo tema, que coloca as crianças refugiadas em situações vulneráveis e que, por vezes, aparecem escondendo seus rostos, pois não querem ser vistas naquela situação.

Este filme é o maior exemplo da cinematografia curda de como as crianças são capazes de produzir sentidos sobre suas próprias experiências. As crianças de Ghobadi têm agência; elas são evidenciadas enquanto autoras. Ghobadi e sua equipe procuram saber o que a criança tem a dizer sobre si mesma.

Life on the Border trabalha com autorrepresentação dos sujeitos filmados, uma vez que este estilo:

[...] têm como objetivo permitir e estimular a elaboração de representações de si pelos próprios sujeitos da experiência, aqueles que eram – e são ainda – os objetos clássicos dos documentários convencionais, indivíduos de um modo geral apartados (por sua situação social) dos meios de produção e difusão de imagens (LINS; MESQUITA, 2008, p.38).

As crianças tornam-se produtoras de sua própria imagem. Lins e Mesquita atentam para o fato de que há uma tendência na atualidade da criação de

[...] uma série de experimentos (de modo geral através de oficinas de formação audiovisual) que têm como objetivo permitir e estimular a elaboração de representações de si pelos próprios sujeitos da experiência, aqueles que eram – e são ainda – os objetos clássicos dos documentários convencionais, indivíduos de um modo geral apartados (por sua situação social) dos meios de produção e difusão de imagens (2008, p. 38).

No Brasil, temos alguns projetos que possibilitam que os próprios sujeitos criem conhecimento sobre si. Os projetos “Vídeo nas aldeias” e “Oficina das crianças da Ocupação do Hotel Cambridge”, por exemplo, trabalham com a ideia de oficinas e criações de filmes feitos pelos próprios sujeitos. Rose S. G. Hikiji também desenvolveu oficinas de vídeo com

¹⁵² ABDI, Saida. Journeys of hope – Images of despair: The role of media in building resilience among refugee children and youth”. Palestra na conferência **Film, Flight and interculturality**, setembro de 2016.

seus interlocutores na Febem, assim como Edgar Teodoro da Cunha com os Bororo e Ana Lúcia Ferraz com os trabalhadores de uma indústria automobilística de São Paulo (Cf. HIKIJI *et al*, 2006).

O projeto “Vídeo nas aldeias” foi criado com o objetivo de fortalecer a identidade e o patrimônio cultural indígena, através de formação audiovisual que capacita os indígenas a criarem seus próprios filmes. “Os professores, com seu material, pegam os aviões, boleias de caminhão e barcos até as reservas indígenas. Chegam nas aldeias com as câmeras, computadores, microfones e, com a ajuda deles, os índios fazem seus filmes, contam suas histórias, da maneira que quiserem” (ARAÚJO *et al*, 2010, p. 22).

No Guia criado pelo projeto para estudantes do ensino fundamental, os criadores explicam sobre as oficinas e o processo de produção:

É nessa fase que aquela ideia que está só na cabeça começa a virar imagem e som. Todos os dias, os alunos saem para filmar. Quase nunca os professores vão junto, porque a gente acredita que funciona melhor assim: os alunos, na sua língua, do seu jeito, filmam aquilo que querem mostrar. Depois que eles voltam, a gente senta todo mundo junto (alunos, professores, e a comunidade) e assiste ao material produzido naquele dia: discute sobre enquadramento, posição de câmera, a escolha de um personagem, de uma cena, o que deve ou não ser mostrado, e pensa junto a direção do trabalho. A isso chamamos visionagem. Assim, dia após dia, de uma maneira coletiva, o filme vai sendo construído (ARAÚJO *et al*, 2010, p. 28).

No caso do “Vídeo nas Aldeias”, os professores não acompanham os alunos, ao contrário de *Life on the Border*, no qual a presença dos professores é mais constante.

Marangmotxíngmo Mirang - Das crianças Ikpeng para o mundo (2001), foi dirigido pelos indígenas Kumaré Ikpeng, Karané Ikpeng e Natuyu Yuwipo Txicão. Nele, os meninos Kamatxi, Eruó e as meninas Yuwipó e Yampi apresentam seu cotidiano. O curta foi feito em resposta à vídeo-carta das crianças da Sierra Maestra em Cuba, que se tornam seus interlocutores.

Assim como em *Life on the Border*, as crianças Ikpeng se apresentam para a câmera: “Eu sou... Vamos mostrar nossa aldeia”. E complementam “Vocês vão mostrar a sua?” Assim, apresentam as frutas locais, seu cacique, suas casas, famílias, seu modo de vida, que inclui a pesca através do timbó, a colheita de mandioca, seu banheiro, as festas, a escola e suas brincadeiras. Enquanto as meninas brincam que são casadas e têm filhos, os meninos fabricam seus próprios aviões de madeira e perguntam se seus interlocutores também constroem os seus.

As crianças comparam o modo de fazer e os costumes atuais com os de seus antepassados: “Era assim que nossos avós dormiam...”, “Antigamente...”. Sempre voltados a

um interlocutor virtual. E ainda perguntam aos seus interlocutores como eles vivem, como é o banheiro deles, como brincam.

O filme termina com a pintura corporal dos meninos para a comemoração do agré. *Marangmotxíngmo Mirang* mostra como as crianças enxergam e vivenciam sua aldeia.

Figura 50 - Fotogramas do filme *Marangmotxíngmo Mirang* - Das crianças Ikpeng para o mundo

Neste vídeo, as crianças se socializam com as próprias crianças e o mundo dos adultos se torna distante do delas, quando vivenciam um mundo próprio, no qual o lado lúdico está sempre presente. A câmera participa de dentro, acompanha as crianças de perto em suas tarefas cotidianas. Apesar de não serem filmes feitos pelas crianças, são realizados por jovens indígenas, que se apropriaram dos modos de produção e oferecem um olhar de dentro.

Outro caso é o da “Oficina das crianças da Ocupação do Hotel Cambridge”, chamada pelas crianças de “Oficina do filme”. O projeto surgiu em 2014, como pesquisa para o longa-metragem *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016). De acordo com Eliane Caffé (2017, informação verbal)¹⁵³, o contato com as crianças que lhe permitiu a entrada no cotidiano da ocupação. Após o filme, as oficinas seguiram um rumo próprio, estendendo-se aos dias atuais, e são coordenadas por Inês Figueiró, roteirista do filme e pela cineasta e ilustradora Tayla Nicoletti. Nelas as crianças aprendem a produzir seus próprios curtas.

São, atualmente, treze crianças que participam das oficinas e têm idade entre 8 e 15 anos. Essas crianças têm aulas semanais, que incluem direção, direção de arte, roteiro, sonorização, entre outras. Além das coordenadoras, o curso conta com participações externas, de profissionais do audiovisual, como Mariana Bastos, diretora; Julia Alves de Oliveira,

¹⁵³ Eliane Caffé no debate realizado em 27 de maio de 2017, após a exibição do filme *Era o Hotel Cambridge*, em São Paulo.

diretora de produção, Luiz Roberto Bolognesi, roteirista; entre outros, que são convidados a ministrarem uma aula por semana.

As ideias das histórias para os filmes surgem coletivamente, como se fosse uma assembleia, da qual estão familiarizadas, por sua vivência nas ocupações. Elas aprendem desde cedo a viver em comunidade, a pensar no bem comum e a compartilhar. No filme *Era o Hotel Cambridge*, fica claro como funcionam as decisões tomadas nas assembleias das ocupações. Toda decisão passa pelo aval dos moradores, através do diálogo e do voto. Nas conversas¹⁵⁴ com as crianças, elas sempre reiteram essa participação coletiva na comunidade. A feitura do filme não podia ser diferente. Todos dão suas opiniões, suas ideias e a maioria decide se são ou não viáveis.

Para a criação de um novo curta, *A vingança do Bruxo*, a equipe foi dividida em três, cada turma teve uma ideia e a expôs, em seguida as três ideias foram votadas e aquela que possuiu mais votos teve o roteiro escrito em forma de escaleta, com a sequência das cenas, sem diálogos: “1. Um fliperama estava dando ursos de brinde para as crianças. 2. As crianças chegaram em casa com seus bonecos. Os ursos agem de maneira estranha e as crianças ficam com medo dos ursos. (...)”.

¹⁵⁴ Tanto nos debates dos quais as crianças participam, quanto nas conversas informais que tivemos.

Figura 51 - Oficina do Filme, fotos divulgação

Nessa sequência de fotos é possível visualizar as etapas deste processo. A primeira imagem é dos três grupos divididos, discutindo as ideias, na segunda, Inês Figueiró escreve, em uma lousa improvisada, as palavras que definem as três histórias (prédio, balé e fliperama) e abaixo o número de votos que cada uma recebeu. A última imagem mostra o grupo de crianças desenvolvendo a história em forma de escaleta.

A equipe também é dividida nas duas etapas seguintes: na pré-produção e na filmagem. Na pré-produção, um grupo fica responsável pelos ajustes no roteiro, outro pela produção e outro pela arte. Durante a produção, os grupos são divididos entre aqueles que querem ficar na direção, na câmera, no som ou atuar; acumulando assim duas ou mais funções para cada criança. Nos seus filmes, são elas quem encenam, filmam e escolhem enquadramentos. A edição fica por conta das coordenadoras, pois o projeto não possui financiamento disponível para a compra de equipamentos de edição e a ocupação não possui a estrutura necessária.

Nos filmes produzidos por elas, as crianças encenam experiências pelas quais passam cotidianamente, como serem confundidos com ladrões, quando apenas querem comprar algo em uma loja ou rememoram o período em que viveram nas ruas da cidade (Avião, 2016)¹⁵⁵. Outros filmes são de entrevistas, como *Outubro Vermelho* (2016), no qual uma garota entrevista outra criança de uma ocupação na região central de São Paulo e pede para mostrar seu quarto. Ao falar sobre o mundo em que vivem, elas refletem sobre este mundo.

A ideia da história de *Camilly* (2015) surgiu baseada na experiência de Maju, amiga de Ana Júlia, moradora da ocupação, que veio do Congo e não era aceita pelas demais crianças quando chegou. Ana Júlia contou ao grupo essa experiência que vivenciou com a amiga e

¹⁵⁵ Os curtas-metragens da “Oficina do Filme” estão disponíveis no Canal TV Cambridge, no Youtube (<https://www.youtube.com/channel/UC0dI4Kn6hig9m7mRiA9uE-A>).

aceitaram fazer um curta, que eles mesmos dirigiram. Ana Júlia atuou como se fosse Camilly, como se fosse Maju.

Para este novo curta, que está em processo de produção, as crianças criaram uma ficção, mas que não deixa de ter base em suas experiências, seus medos e imaginação. Nesta história, as crianças ganham ursos em uma casa de fliperamas, mas descobrem que são amaldiçoados pelo dono do local. Em conversa¹⁵⁶ entre as crianças, elas mencionaram ter medo de Bin Laden, o dono de um bar próximo à ocupação, que inclusive não entram lá.

Nos filmes, os cômodos do antigo hotel tornam-se ruas, lojas, pista de pouso; crianças são crianças e também adultos, não há fronteiras para a imaginação infantil.

Pude acompanhar uma das oficinas que teve a participação da diretora de arte Vera Hamburger, que explicou as funções do diretor de arte e ouviu das crianças as dúvidas para solucionarem algumas situações de seu novo roteiro. Em uma das cenas que as crianças criaram para o curta há fogo e desabamento, então elas queriam saber como poderiam realizá-la. Vera Hamburger sugeriu três opções: a primeira seria com celofane e ventilador, a segunda utilizando uma maquete e a terceira, seria colocar umas placas de isopor no teto, que já possui varais de teto, e que poderiam ser puxadas com fio de nylon. Algumas crianças gostaram das ideias, enquanto outras queriam uma solução mais realista, utilizando fogo de verdade, como salientou Lohran: “Na Globo, eles põem fogo de verdade”. No Brasil, diferentemente da maior parte do Curdistão, a televisão, principalmente a telenovela, torna-se um parâmetro para as crianças, que passaram a se acostumar com modelos midiáticos.

Os audiovisuais feitos pelas crianças estão disponíveis no canal TV Cambrigde do YouTube e tiveram também seus curtas *Quem viu o Fantasma do Cambridge* capítulo I (2015) e *Camilly* exibidos no cinema, após a projeção de *Era o Hotel Cambridge*, em São Paulo.

A partir do aprendizado das oficinas, algumas crianças tornaram-se autônomas para criar seus próprios canais no YouTube. Como Ana Júlia, que possui um canal voltado ao público jovem, sobre comportamento.

Projetos como esses de Ghobadi, do Vídeo nas Aldeias e do Cambridge capacitam a criança a criar sua própria imagem. Desenvolvem, assim, seu pensamento crítico sobre as relações de poder que envolvem a criação de imagens. Tais aprendizados “permitem o exercício de práticas de democratização do discurso e do exercício ativo do direito a significar, produzir

¹⁵⁶ Durante minha visita em uma das oficinas.

e divulgar opiniões, intervir no processo histórico do qual todos são sujeitos” (ENNE, 2012, p. 36).

Ao se apropriar dos meios de comunicação, as crianças, tanto dos campos de refugiados, quanto das ocupações promovidas pelos movimentos dos Sem Teto, criam seus próprios discursos e falam em seu próprio nome. Deixam de ser ‘faladas’ para falarem por si e de si.

São muitos os esforços, tanto institucionais quanto por iniciativa dos próprios sujeitos, em especial os jovens, para gerar novas apropriações e usos dos meios de comunicação e das mais diversas tecnologias, visando à produção, à circulação e ao consumo de produtos e informações que permitam, dentre outros objetivos, democratizar o acesso às mesmas, criar canais para a livre expressão de ideias e opiniões, gerar formas de intervenção na esfera pública e legitimar a fala de determinados sujeitos sociais frequentemente excluídos dos espaços tradicionais, ocupados quase sempre pelas grandes mídias (ENNE, 2012, p.35).

O acesso e a possibilidade da autorrepresentação é uma forma de democratizar os meios de comunicação e uma forma de empoderamento, no qual as crianças passam de objeto a sujeitos do discurso.

As correspondências nos trabalhos de Rose S. G. Hikiji, Edgar T. da Cunha e Ana Lúcia Ferraz deram origem ao artigo “O Vídeo e o encontro etnográfico” (2006), no qual os pesquisadores fazem uma etnografia das etapas e especificidades das oficinas de vídeo que realizaram para os sujeitos da pesquisa. Estes antropólogos utilizam o audiovisual como “possibilidades de interação com o grupo, de cognição e de comunicação” (p. 287).

A nossa opção por compartilhar com os sujeitos pesquisados os meios para produção de imagens e sons implica desde o início uma concepção do fazer audiovisual como instrumento de comunicação, meio não apenas de observação do grupo pesquisado, mas de provocação e proposição (HIKIJ I *et al*, 2006, p. 287).

Os autores chamam o processo de exercícios de antropologia compartilhada, pois compartilham com os sujeitos os meios de produção. A câmera deixa de ser, neste caso, um meio de observação e passa a ser de “provocação”.

Rose Hikiji realizou sua pesquisa na Febem de São Paulo, em 1999, para um grupo de oito internos, juntamente com a antropóloga Paula Miraglia. Desenvolveram oficinas semanais de duas horas cada, onde ensinaram técnicas de vídeo e realizaram exercícios com narrativas e reportagens. As antropólogas constataram que as oficinas atuaram como “instrumento mediador da relação” (id, *ibid*, p. 291) e assim, adentraram no cotidiano dos internos.

Capacitar os sujeitos, que a princípio seriam objetos de análise, a criarem suas próprias representações permite a emancipação desses sujeitos. Assim, “os sujeitos estudados produzem

novas percepções de si mesmos, elaboram sentidos para se referir às suas experiências e constroem reflexões durante a realização do vídeo” (HIKIJ, 2006, p. 292).

A autorrepresentação é um dos instrumentos possíveis desta prática colaborativa.

3.3 *Life in Fog* e *A Time For Drunken Horses*: dramaturgia e personagens

A Time for Drunken Horses nos permite pensar sobre como a dramaturgia opera na etnoficção. *Life in fog*, o documentário que está na origem do longa, nos dá uma luz de como Ghobadi inclui os elementos ficcionais em seus filmes.

De acordo com Ghobadi:

Na sociedade curda, cada pessoa tem uma história, de drama, de tragédia. [...] se você for em uma casa e bater na porta, uma pessoa dessa casa já morreu. Você não pode encontrar uma família que não tenha perdido uma pessoa por causa da guerra, da situação. Meu cinema é a realidade, algo como documentário, mas a ficção vem para o meu filme automaticamente. Porque se você for para algum lugar e fizer um filme sobre um vendedor, por exemplo, quando ele começa a falar, o filme se torna ficção, porque ele tem uma história [...] de tal modo, sempre a ficção afeta meu estilo, o contar histórias afeta meu cinema (GHOBADI, 2016).

E perguntei o que seriam histórias na perspectiva dele, ao que ele replicou:

A história você deve começar do início, eu tenho esse personagem e esse personagem vai para o meio e no final alguma coisa acontece. Como na maneira clássica. Nós temos, por exemplo, na minha família, na vizinhança, todos os meus amigos, eu sei, eles têm uma história melhor que a minha. Quando eu mostrei *A Time For Drunken Horses* na TV, as pessoas encontraram o DVD no Curdistão e todos diziam: “por que fez esse filme? Minha história é melhor que a do seu filme” e eu acredito nisso (GHOBADI, 2016).

Então, para Bahman Ghobadi a história é aquela mesma que segue o princípio dramático, que é, de acordo com a definição de Pavis, “ (...) um princípio de construção do texto dramático e da representação teatral que dá conta da *tensão* das cenas e dos episódios da fábula rumo a um desenlace (catástrofe ou solução cômica), e que sugere que o espectador é cativado pela ação” (2008, p. 110).

Ação dramática é o movimento interno da peça de teatro, um evoluir constante de acontecimentos, vontades, de sentimentos e emoções. Movimento e evolução que caminham para um fim, um alvo, uma meta, e que se caracterizam por terem a sua caminhada pontilhada de colisões, obstáculos, conflitos (PALLOTTINI, 2013, p. 23).

Os enredos construídos nesses filmes, a partir da interação entre os “não” atores e o diretor, evoluem para uma meta, um desenlace. São personagens que possuem conflitos externos (*Life in fog*, *A Time For Drunken Horses*, *A Flag Without a Country*) ou internos

(*Turtles Can Fly*) e que precisam superá-los para atingir seus objetivos, suas vontades ou desejos. Assim evolui a ação dramática de tais filmes.

A ação deflui do conflito; duas posições antagônicas, uma vez colocadas dentro de uma peça, onde serão defendidas, pelas palavras, sentimentos, emoções, atos das personagens, que tomarão atitudes definitivas em consequência de suas posições, acabarão fatalmente por produzir ação dramática (PALLOTTINI, 2013, p. 23).

Na visão de Étienne Souriau (1950/1993), filósofo francês e professor de Estética:

Para haver ação no teatro, não basta movimentar os personagens, fazendo-os ir e vir fisicamente; nem acumular acontecimentos (...). Tais acontecimentos só são teatralmente admissíveis na medida em que dizem respeito à verdadeira ação teatral, isto é, àquelas forças interiores que se concentram no microcosmo cênico e que empurram para a frente o devir da obra (SOURIAU, 1993, p. 32).

Somente acontecimentos, sem relações de causa e efeito, não produzem por si só ação dramática. Para que ela possa ocorrer, é necessário que haja forças e “motivações” que a impelem e que apareça momentos de crise e tensão.

Assim, o que era para ser um documentário observativo, acaba por incorporar uma história. Tanto Ghobadi quanto Rouch - quando realizam este tipo de filme¹⁵⁷ - trabalham com a ideia de um ou mais heróis, com vontades e objetivos definidos, que passam por conflitos externos ou internos para atingir tais necessidades. São enredos estruturados em começo, meio e fim. São filmes organizados com base na ação dramática e na estrutura clássica do drama.

Na ideia aristotélica de drama a história divide-se em três atos: No primeiro ato temos a exposição do problema, é aqui que aparece o conflito; o segundo ato é o momento da crise, onde o problema se complica; o terceiro ato é o que marca o clímax (ou a frustração das expectativas do herói) há o desfecho do conflito, que pode se dar pela solução ou não. Cada diretor trabalha de modos diferentes os encerramentos de seus filmes.

Este desfecho pode ser um *happy end*, quando o protagonista enfim atinge seu objetivo; ele pode ser trágico, levando o protagonista à morte ou outros desastros; ou pode ser aberto, para que o público tire suas próprias conclusões. Depende da obra.

O antropólogo Joseph Campbell (1999, 2007) criou a ‘jornada do herói’ (ou o termo monomito), como um conceito da narratologia. Campbell observa que em todas as histórias existe um herói e que a narrativa gira em torno de suas aventuras. Esta estrutura do monomito é cíclica e possui padrões recorrentes.

¹⁵⁷ É o que pode se encontrar também nos filmes *Jaguar*, *Moi, un noir*, de Jean Rouch.

Campbell inspirou-se nos arquétipos e nos ritos de iniciação estudados por Van Gennep (1978)¹⁵⁸, o qual ressalta que um indivíduo para passar de um *status* a outro na sociedade é submetido a rituais de passagem, que compreendem três fases. A primeira fase é a da separação, na qual a pessoa se afasta do grupo, seja física ou subjetivamente. Na segunda o indivíduo se encontra em estado liminar, é a fase de transição, onde ele não é uma coisa nem outra, pois não tem status definido; já a terceira e última fase é a da agregação, onde ele retorna à sociedade assumindo seu novo status (VAN GENNEP, 1978).

A partir dessa estrutura, Campbell desenvolveu a sua própria para descrever o monomito. Em seu primeiro livro sobre o assunto *O herói de mil faces* (1949/2007), ele utilizou o termo pela primeira vez ao descrever as narrativas de Buddah, Moisés e Cristo de acordo com essa estrutura, que engloba a partida (separação), a iniciação e o retorno. Essas são as três grandes fases do monomito, que, por sua vez, são divididas em dezessete etapas¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Outro antropólogo que se inspirou em Van Gennep para elucidar as fases do drama social, em seus estudos da performance, foi Victor Turner (1987).

¹⁵⁹ Em *Herói de mil faces* (Campbell, 2007), essa estrutura de eventos tem doze etapas, mas a jornada do herói pode se modificar de acordo com a história. Procuro localizar, a partir dos personagens criados por Ghobadi em *A Time for Drunken Horses*, quais pontos há desta jornada.

Tabela 1 - Tabela do Monomito. Criada a partir das fases descritas por Campbell (2007)

1ª Fase A Partida	1. O chamado da aventura O herói é retirado de seu mundo comum, de sua normalidade
	2. A recusa do chamado Pode ocorrer quando o herói está acomodado em seu mundo ou temeroso
	3. O auxílio sobrenatural Este auxílio pode vir por meio de conselhos ou amuletos, transmitidos por mágicos, animais ou anciões, para proteger o herói.
	4. A passagem pelo primeiro limiar É o ponto no qual o herói entra na aventura, representado por ultrapassagem de um limite geográfico, psicológico ou divino.
	5. O ventre da baleia Representa a entrada em uma zona de perigo.
2ª Fase Iniciação	6. O caminho de provas Fase pela qual o herói passa por várias provas e obstáculos. Pode conquistar amigos ou inimigos.
	7. O encontro com a deusa Em alguns casos o herói encontra uma figura feminina que o atraia ou o ajude.
	8. A mulher como tentação Fase em que o herói encontra uma tentação que pode fazer com que ele desista de seu objetivo
	9. A sintonia com o pai O herói pode ter que combater uma figura paterna
	10. A apoteose O herói está pronto para a fase mais difícil da jornada.
	11. A bênção última Depois das provas o herói, eventualmente, atinge seu objetivo
3ª Fase O Retorno	12. A recusa do retorno O herói pode querer permanecer no local, ou no ponto que se encontra.
	13. A fuga mágica O herói seguirá sua jornada
	14. O resgate com auxílio externo O herói pode receber auxílio no seu retorno
	15. A passagem pelo limiar do retorno O herói pode sentir dificuldade de se integrar ao mundo de onde veio
	16. Senhor dos dois mundos Depois de completar a jornada o herói está apto a ultrapassar qualquer obstáculo
	17. Liberdade para viver Depois de atingir seu objetivo, o herói pode viver como quiser.

É possível reconhecer em *A Time For Drunken Horses*, a partir da construção de seus personagens, algumas das fases da “jornada do herói” descrita por Campbell (1999, 2007); os heróis realizam travessias; os conflitos criados são externos aos personagens; além desses filmes trazerem alguns temas em comum, como a fronteira e a religiosidade, neste caso o Islã.

O tema de *A Time For Drunken Horses*, é o mesmo de *Life in fog*, do garoto que perde os pais e tem que trabalhar para sustentar a família. No longa-metragem aparecem as mesmas crianças do anterior, só que Nezhad de *Life in fog* é substituído por Ayoub Ahmadi. Ghobadi conta que chamara Nezhad para participar do longa-metragem, mas o mesmo recusara, pois perderia o emprego caso ficasse dois meses ausente. Já Amaneh, Kolsum e Mahdi também fazem parte do longa e atuam em seus próprios papéis.

Ghobadi denomina *Life in Fog* enquanto um documentário, mas que na verdade é um “documentary-fiction” realizado seguindo a metodologia da etnoficção. O filme começa com Nezhad de frente para a câmera, Mahdi no seu colo, Ameneh do lado esquerdo e Kolsum atrás dela, o plano é aberto e a câmera está baixa (na altura das crianças sentadas no chão). Assim, o garoto apresenta sua família: “Meu nome é Nezhad Ekhtiardini. Filho de Majid e Salamé. Este é Mahdi. Esta é Ameneh e esta é Kolsum. Ele parece bebê (referindo-se à Mahdi), mas ele tem 13 anos de idade. Ele é 2 anos mais novo que eu”. Mahdi possui um problema congênito que o impediu de crescer. Em seguida, o garoto conta sobre a morte de seus pais: “Minha mãe morreu quando ela deu à luz Kolsum. Meu pai estava contrabandeando na estrada para Sardasht, Marivan e Baneh. Ele tinha uma mula. Um dia, ele cruzou a fronteira. Ele saltou com sua mula em uma mina”¹⁶⁰.

Nesses primeiros minutos de filme o espectador é apresentado às crianças e suas condições de vida, a orfandade e a pobreza.

¹⁶⁰ A versão do filme utilizada para esta análise foi exibida na TV local iraniana. Nela, quando o idioma utilizado pelas crianças é o curdo e aparece legenda fixa em farsi. Na escola é proibido o aprendizado no idioma curdo, portanto, nas cenas da escola é falado o farsi.

Figura 52 - Fotograma de *Life in fog*, plano inicial

Uma tela preta, é assim que começa *A Time For Drunken Horses*¹⁶¹. Os créditos, escritos em farsi, são apresentados com caracteres que se assemelham à escrita à mão, lembrando caligrafia de criança. O primeiro nome apresentado é o do diretor, em seguida temos o título do filme, os nomes dos atores e, por último, da equipe técnica. Durante a projeção dos créditos, é inserido um diálogo *over* com duas vozes, uma masculina, que é a do diretor¹⁶², e de uma menina que se apresenta como Ameneh. O diálogo desta cena é oferecido em forma de entrevista, recurso muito utilizado no documentário¹⁶³. Nele a família da garota é apresentada, ela conta que são em três irmãs e dois irmãos e trabalham embrulhando mercadorias junto com as outras crianças do povoado, em um bazar que fica na fronteira com o Iraque. Ela fala da doença do irmão Mahdi, que possui um nanismo mortal, e da morte da mãe, que faleceu ao dar à luz sua irmã mais nova e que é Rojin, a mais velha das irmãs, quem cuida deles agora. Outro detalhe importante é sobre o trabalho de seu pai como contrabandista de mercadorias entre as fronteiras do Irã e do Iraque. Neste diálogo temos também os nomes de todos os personagens, exceto da irmã mais nova.

As imagens são introduzidas após 1'16" de filme e mesmo assim, não são os personagens principais que são apresentados primeiramente. São crianças que trabalham como empacotadoras no mercado, embalando copos em jornais e carregando mercadorias nas costas.

¹⁶¹ A divisão por cenas de *A Time for Drunken Horses* encontra-se no apêndice 6.

¹⁶² Informação extra fílmica, não identificável na diegese.

¹⁶³ Na análise vamos perceber que em diversas ocasiões o diretor utiliza alguns recursos comuns aos documentários e em outras, recursos próprios do filme de ficção, embaralhando assim a fronteira entre um e outro.

Os protagonistas estão inseridos no meio dessas crianças sem nomes. A diferenciação que Ghobadi faz dos irmãos entre as outras crianças está na repetição dos planos nos quais eles aparecem, nas pequenas ações que os diferenciam dos demais e nas falas que eles possuem e os outros não.

O espectador deduz quem é Ameneh, por causa da maneira como ela trata Mahdi, que foi apresentado por ela anteriormente como sendo “aquele vestindo uma jaqueta amarela”. Ela se agacha, beija-o e pede para que ele tome seu remédio. Ayoub, o irmão mais velho, é apresentado somente no plano de nº 21.

Algumas crianças que aparecem nesta primeira sequência são as mesmas que foram retratadas no documentário *Life in fog*. Ameneh Ekhtiardini, Kolsum Ekhtiardini (que ainda não foi mostrada) e Mahdi Ekhtiardini retornam em seus respectivos papéis. Nezhad não está neste filme, quem está no seu lugar é Ayoub Ahmadi. Rojin, a irmã mais velha, não é irmã das crianças na vida real, mas em *A Time For Drunken Horses*, ela assume um papel importante, como veremos adiante.

Como indicam os créditos, os nomes dos atores são os mesmos dos personagens, mais uma característica emprestada dos documentários.

Nas cenas 2 e 3 do filme, Ghobadi foca no trabalho dessas crianças. Ayoub, Ameneh e Mahdi trabalham como empacotadores no bazar. Na cena 4, um homem grita oferecendo trabalho, Ayoub larga o embrulho que está fazendo e corre para poder garantir uma vaga. As crianças se amontoam na frente do caminhão, Ayoub consegue ser escolhido e parte com grupo para carregar mercadorias. A orfandade, a doença e o trabalho já são pontuados desde o início.

No começo desses dois filmes o que temos é a apresentação das personagens, sabemos que são histórias sobre pessoas.

É a personagem quem conduz a ação de uma obra dramaturgica, através de suas próprias ações, vontades, desejos, sentimentos e conflitos para atingir (ou não) sua meta. É com o personagem que o espectador se identifica e se envolve emocionalmente.

Mas o que vem a ser o personagem? Para Aristóteles, a noção de mimesis está relacionada à ação dos personagens, que imitam. Para ele os personagens têm que ser: bons, o que significa serem bem construídos e não necessariamente bondosos; apropriados, com um caráter conveniente às suas ações; semelhantes, não cópias do real, mas sim imitação de seres melhores que nós, elevá-los e permitir que sejam o que não o são; coerentes, mesmo que tais personagens sejam incoerentes em suas ações, eles devem ser coerentes com a fábula; e suas falas e ações devem ser necessárias ao ordenamento dos fatos (ARISTÓTELES, *A Poética*, [s/d]1999, p. 54-5). Em relação à semelhança é necessário ressaltar que a verossimilhança deve

estar presente tanto nos personagens quanto na sequência de ações para o espectador reconhecer neles semelhanças com o ser humano, ou então uma lógica, devendo assim parecer verdadeiro para o público se identificar. Não se trata de uma relação de contiguidade com o mundo empírico, mas de uma verdade interna à obra.

Em *A Time For Drunken Horses* são três os personagens que apareceram nesta sequência. Por enquanto o espectador não sabe o motivo delas estarem ali ou a sua função, apenas quem são e o que fazem. Neste caso não se sabe ainda quem será o protagonista. Como a voz de Ameneh é a que mais sobressai até o momento, pois ela é a narradora, pode ser que ela seja, mas o que determinará isso será o objetivo do personagem no filme, que ainda não apareceu até aqui.

O fator físico foi dado, como a idade; Amaneh fala as idades de seus irmãos; a deficiência física de Mahdi é evidenciada tanto pela fala de Ameneh, quanto pelos enquadramentos que o apresentam, como no plano em que compara seu tamanho ao pneu de uma bicicleta.

Alguns dos fatores sociais também foram abordados no início desses filmes, como a orfandade, a origem, a religião e o trabalho.

Cada personagem vive sua vida de acordo com as condições locais, com os meios que têm naquele contexto. Os pequenos trabalhadores do bazar, se sujeitam também a trabalhos de diaristas (como carregadores), assim é dada a classe social dos personagens.

Algumas características da personalidade deles também são dadas: Amaneh aparece em duas situações beijando o irmão Mahdi - na cena do mercado e dentro do caminhão - pode-se assim concluir que a menina é carinhosa. São características da personalidade desses personagens que vão sendo construídas ao longo dos filmes.

O figurino é uma das formas de caracterização desses personagens. No caso desses filmes serem baseados no mundo empírico, os “não” atores usam suas próprias roupas, e não um traje criado pelo diretor, mas quando aparece em cena, a vestimenta torna-se figurino. Mahdi aparece tanto no documentário *Life in fog*, quanto no longa-metragem com a mesma jaqueta amarela, o que denota ser a roupa do próprio garoto. O amarelo para a cultura curda tem um significado e está presente em sua bandeira (não oficial), para os curdos esta cor representa a força da vida. Em todas as cenas Mahdi está com a jaqueta e sua irmã Ameneh, quando o apresenta através da narração, descreve-o como sendo “aquele que veste uma jaqueta amarela”.

Em *A Time For Drunken Horses* os homens vestem a calça *shalvar*, vestimenta típica dos curdos e alguns deles usam o *poshu* na cabeça. Este lenço tornou-se símbolo tanto do nacionalismo curdo, quanto do palestino, que recebe o nome de *Keffiyeh*.

O figurino de Amaneh também diz muito sobre sua personagem. No filme de Ghobadi a religião não é falada explicitamente, mas como Amaneh veste um hijab¹⁶⁴ islâmico, o espectador sabe que ela e seus irmãos são muçulmanos.

O véu islâmico, usado pela menina é um sinal diacrítico entre as muçulmanas, sendo seu uso compulsório na maioria dos países onde vivem, já no Irã¹⁶⁵, seu uso é obrigatório tanto nas ruas quanto nos meios de comunicação, incluindo o cinema. Neste filme há um fato que devemos destacar: em *Life in fog*, Ameneh não usa o véu dentro de casa, já em *A Time For Drunken Horses*, a garota aparece em todos os momentos com o lenço na cabeça. Isso porque o governo do Irã não aprova filmes que não seguem os rígidos códigos censura, como o uso do hijab completo pelas atrizes. Já *Life in fog*, como foi realizado informalmente por Ghobadi sem a aprovação oficial do governo¹⁶⁶, a menina pôde usar o hijab de acordo como funciona em seu país, dentro de casa não é obrigatório o seu uso e na rua, sim.

Para alguns curdos, o uso do hijab é compulsório, para outros, obrigatório, dependendo das leis do país onde vivem. No Curdistão turco e iraquiano, por exemplo é raro ver mulheres usando-o. Já no Curdistão iraniano é obrigatório na esfera pública, pois eles vivem sob as leis iranianas.

Turtles Can Fly foi realizado no Iraque, onde o uso do véu é compulsório, assim, Agrin não o veste durante o filme.

Figura 53 - Fotogramas de *Life in fog* e *A Time For Drunken Horses*. Hijab de Ameneh

¹⁶⁴ Hijab (ou hejab do árabe حجاب): “A palavra para velamento, hijab, é derivada da raiz h-j-b. Sua forma verbal hajaba significa velar, segregar, esconder. O complexo fenômeno do hijab é geralmente traduzido para o inglês como véu com sua correlata reclusão” (MARTIN, 2004, p. 721). No Irã, quando a pessoa se refere ao hijab, ela está se referindo ao código de vestimenta. No Brasil, a palavra hijab é usada para designar o véu ou o lenço. Sobre o uso do véu no Islã, conferir Ferreira (2013).

¹⁶⁵ Sobre o véu e a censura no Irã ver Pessuto (2011; 2012) e Ferreira; Pessuto (2015).

¹⁶⁶ Para realizar o documentário, Ghobadi pediu permissão diretamente ao secretário de cultura, como vimos anteriormente.

O *onde* também é dado ao espectador nessas obras e não é somente a localização geográfica que importa, mas o contexto histórico-social que envolve a pertença dos personagens aos lugares onde se passam os filmes.

Life in fog e *A Time for Drunken Horses* se passam no Curdistão, mas a palavra Curdistão não aparece nenhuma vez no filme, o espectador sabe que se passa na fronteira entre o Irã e o Iraque por causa da narração de Ameneh, quando ela está no caminhão que leva as crianças do bazar à fronteira. As vestimentas típicas curdas usadas pelas personagens também são um sinal de que o filme se passa nesta região.

Os filmes são feitos em locações reais e não em cenários construídos. Daí vem um dos elementos que confere aos filmes seu estilo documental.

Uma característica primordial do documentário é que os personagens são mostrados em seus próprios ambientes. Manuela Penafria (1999) observa que as primeiras imagens do cinema, que tinham como objetivo registrar episódios cotidianos das pessoas e dos animais se tornaram a base do documentarismo. “Assim, o contributo dos pioneiros do cinema para o filme documentário foi o de mostrar que o material base de trabalho para o documentário são as imagens recolhidas nos locais onde decorrem os acontecimentos”.

O encontro mencionado anteriormente se dá também entre o ator, o diretor e o lugar. Os “não” atores experienciam o cenário onde estão inseridos. A relação com a roupa (figurino) e com o lugar (cenário) é constitutiva da memória corporal do “não” ator, pois fazem parte de seu cotidiano.

As crianças de *A Time For Drunken Horses* e *Life in Fog* vivenciam os desafios das montanhas curdas, as minas terrestres e a neve. Este cenário real é um obstáculo a enfrentar, tanto para a equipe, quanto para os “não” atores.

Neste filme, as crianças sentem o frio, o clima do lugar. Ghobadi, em entrevista ao *The Guardian*, fala: “Nós sofremos horas no tempo frio, as filmagens na lama e nas montanhas. E, acreditem, o que essas crianças fizeram e suportaram em meus filmes, as crianças de Hollywood nunca poderiam fazer. As crianças representam suas vidas. É por isso que elas parecem tão reais” (GHOBADI, 2005). O cineasta compara as crianças de Hollywood, que filmam em estúdio, com as suas crianças, que vivenciam o que está sendo filmado e que o que elas suportam nos filmes faz parte de seu contexto.

Ghobadi conta que a maior lembrança que tem do Curdistão de sua infância é da região coberta pela neve, o que ocorre seis meses por ano na região. Em *A Time for Drunken Horses* e *Life in Fog*, Ghobadi leva ao extremo essa representação, realizando a maioria desses filmes

sob a neve. Para ele “a pureza do branco da neve simboliza a inocência dos sofridos curdos” (GHOBADI, s/d).

As características naturais dos ambientes são evidenciadas pelo diretor, em planos que destacam seu poder, sua magnitude e sua influência na vida dessas pessoas. A paisagem é importante na representação do Curdistão e da experiência curda.

O cenário principal de Ghobadi é a montanha. Os curdos têm um velho ditado que diz “the Kurds have no friends but the mountains”. As montanhas são as maiores companheiras dos curdos.

A montanha curda é um elemento recorrente nos filmes desta cinematografia, principalmente pelas montanhas representarem fronteiras naturais que dividem o povo curdo e ser o lugar das guerrilhas. A maioria dos filmes curdos exaltam as paisagens e as montanhas com planos bem abertos, para contextualizar o povo curdo, mostrar a beleza e a riqueza de sua geografia. Em todos os filmes de Bahman Ghobadi, filmados no Curdistão, as montanhas tornam-se também personagens.

A fronteira, como parte deste ambiente, também é um elemento recursivo nesses filmes. O mundo é transposto por cerca de 250 mil quilômetros de fronteiras, que vivem um movimento de abertura e fechamento, de fluxo e de supressão, responsáveis por vigiar ou limitar a passagem tanto humanas quanto materiais (MAURY; RAGEL, 2015, p. 7).

No Curdistão, ela é responsável por dividir um só povo. Os curdos sonham com uma terra mãe não repartida, pois eles não reconhecem as fronteiras dentro de sua nação.

Fronteiras são legados dos grandes governos estrangeiros na área. Você pode viajar por toda Europa de bicicleta, sem se preocupar com fronteiras, mas na nossa região você atravessa uma fronteira e você termina em oito anos de guerra¹⁶⁷. Infelizmente, até os curdos têm sido confinados pelas fronteiras. No Curdistão iraquiano há duas áreas curdas diferentes com dois governos diversos¹⁶⁸ e você precisa de permissão para ir de uma área a outra. Para mim, é das fronteiras que todos os outros problemas – como guerras, minas e depravação cultural – surgem (GHOBADI, s/d).

Em *A Time for Drunken Horses*, as crianças se tornam contrabandistas em sua própria terra natal, ao cruzarem a fronteira entre o Irã e o Iraque para trabalharem. Somente na introdução do filme, a palavra fronteira é repetida diversas vezes, Ameneh diz que vive na fronteira entre o Irã e o Iraque, sem precisar dizer que vive no Curdistão.

¹⁶⁷ Bahman Ghobadi refere-se à Guerra entre o Irã e o Iraque, que durou mais de oito anos e foi causada por disputas territoriais.

¹⁶⁸ Como abordei no Capítulo 1, o Curdistão iraquiano até 2003 era dividido em duas capitais, uma em Erbil e outra em Suleimanya. Após a derrubada de Saddam Hussein, os dois governos se juntaram, criando apenas um governo regional curdo, o KRG.

Na cena 5 de *A Time For Drunken Horses*, durante a volta para casa, as crianças estão dentro de um caminhão. Elas precisam viajar do bazar até a próximo à fronteira do Iraque, onde está a aldeia Sardab, lugar de origem de muitas dessas crianças, inclusive dos irmãos Ekhtiardini. Em uma certa altura o motorista para o caminhão, desce e retorna com um carregamento de cadernos para ser contrabandeado entre as fronteiras. As crianças os escondem sob suas roupas. Próximo ao posto de controle o motorista pede para as crianças iraquianas descerem. Elas seguem a pé na neve, pois apesar de serem da mesma etnia, vivem em países diferentes e possuem nacionalidades diversas. É o mesmo que acontece com as mercadorias. Dentro do próprio Curdistão, passar cadernos ou pneus de uma região a outra é considerado contrabando. Atravessar a fronteira é arriscar a vida. Somente nesta cena a palavra fronteira foi repetida três vezes.

A fronteira em *A Time For Drunken Horses*, representa tanto um lugar de conflito, quanto de esperança. É uma imposição que divide o povo curdo entre si. Ela significa perigo, pois é onde estão as minas, os guardas e as emboscadas. É o lugar da morte, aonde elas perderam o pai, onde Ayoub se arrisca todos os dias para conseguir dinheiro, lugar que possui uma natureza hostil, no qual a névoa e frio são extremos.

Por outro lado, representa também esperança. É do outro lado que está a cura para a doença do irmão, é seu cruzamento quase diário que permite que essas crianças tenham o que comer. Larrosa, em um artigo que aborda os filmes sobre a infância e as fronteiras, refere-se à fronteira no cinema iraniano¹⁶⁹ como “(...) um perigo para a sobrevivência e, ao mesmo tempo, uma oportunidade para a sobrevivência” (LARRROSA, 2006, p. 69).

Até a cena final a fronteira nunca é mostrada. Mesmo quando se chega ao topo da montanha, a neblina a cobre e ouve-se somente os barulhos vindos de lá, que são de tiros, de guardas e suas emboscadas.

Em *Marooned in Iraq* a fronteira aparece durante a travessia dos músicos pelo Curdistão. Em *Turtles Can Fly* a fronteira também aparece diversas vezes, já que a história se passa na fronteira entre o Iraque e a Turquia. Em uma das cenas Pashow pega sua perna aleijada e finge atirar no guarda turco que está do outro lado disparando com sua arma. Há um diálogo no filme entre Ismail e Satellite sobre a fronteira ter separado sua família. Satellite diz que a

¹⁶⁹ O autor refere-se aos filmes *A Time For Drunken Horses* (2000) e *Turtles Can Fly* (2004), de Bahman Ghobadi e *Blackboards* (1999), de Samira Makhmalbaf como iranianos, de acordo com seu país de produção.

aldeia é grande, mas Ismail alerta: “Eles nos separaram”. Satellite pergunta a Ismail: “Sua mulher está daquele lado. Agora ela é estrangeira?”.

A canção curda que as crianças cantam no caminhão ao voltar para casa na cena 5 de *A Time for Drunken Horse*, diz: “A vida está me envelhecendo, fazendo com que eu vague por vales e montanhas, cada vez mais perto da morte”. A narração de Ameneh ressalta: “No caminhão disseram que vários contrabandistas foram mortos por minas. A nossa aldeia fica na fronteira. Foi assim que muitos moradores morreram. Meu pai está lá agora. Estou preocupada com ele. Na noite passada eu sonhei com ele”.

Ao chegarem à aldeia, Rojin está gritando e Ayoub, que carrega Mahdi no colo, coloca-o sentado no chão e desce o morro correndo. Eles avistam um cavalo que traz sobre seu dorso um cadáver, é seu pai. Todos choram, inclusive Mahdi, que vê a cena de longe.

Em *Life in fog*, de acordo com a narração das crianças, o pai já havia morrido. Em *A Time For Drunken Horses*, Ghobadi implanta a morte do pai¹⁷⁰. O diretor insere com isto um recurso dramático, o ponto de virada (*plot point*).

Syd Field define o ponto de virada como “(...) um incidente, ou evento, que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção. Ele move a história adiante” (2001, p. 101). A vida das crianças está seguindo uma certa normalidade, mas elas perdem o pai, aquele que provém o sustento da família, que os une dentro de um lar. O destino dessas crianças tende a mudar.

Até então, os personagens foram mostrados no seu dia a dia, naquilo que Campbell chama de “mundo comum”, que é o mundo do herói antes de sua saga começar. É a morte do pai que vai construindo Ayoub como herói. “A façanha convencional do herói começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa, ou que se sente estar faltando algo entre as experiências normais franqueadas ou permitidas aos membros da sociedade” (CAMPBELL, 1999, p. 131). Aqui começa a proeza do nosso herói, a perda do pai marca um momento de transição em sua vida, é o rito de passagem, Ayoub foi usurpado de sua infância, de seu progenitor, da estabilidade que a presença de um pai representa no seio familiar. Ele toma o seu lugar, ele passa a ter a responsabilidade de sustentar a família. A cena 8 marca esse rito de transição. É a cena do luto, onde as crianças estão reunidas na sala de casa. O tio também está junto. O silêncio é total, quebrado somente pela voz de Ameneh, que pontua o novo papel de

¹⁷⁰ Vale ressaltar que na entrevista que Ghobadi concedeu, ele diz que foi o pai de Mahdi quem disse que ele gostava de rádio, indicando assim que o pai dele é vivo.

Ayoub: “Não voltaremos a ver meu pai nunca mais. Meu tio disse que Ayoub iria tomar o lugar dele. Ayoub teve que desistir dos estudos. Mas isso foi por que meu tio tem oito filhos, então ele não podia cuidar da gente”. Agora está marcado o protagonista, que até então estava incerto.

Ayoub precisa trabalhar para sustentar a família. Só que trabalhar, ele já fazia mesmo antes do pai morrer, então Ghobadi começa a construir um objetivo ainda mais forte para o personagem. Na cena 11 eles levam Mahdi ao médico e após aplicar a injeção no garoto o doutor chama Ayoub e diz que Mahdi tem que ser operado no máximo em quatro semanas, pois a saúde dele está se agravando e ele não irá resistir. A cirurgia não pode ser feita na aldeia, uma vez que não há hospitais (o atendimento médico é feito na porta da casa do médico), então a única saída seria levá-lo ao Iraque, onde poderia operar e assim prorrogar seu tempo de vida. Este evento é o que o Campbell (1999) denomina de “chamado à aventura”. Nesta etapa do monomito a rotina do herói é quebrada por algo inesperado e ele é convidado ou levado a realizar a aventura, a partir para o desconhecido.

O objetivo de Ayoub foi traçado: prolongar a vida do irmão. Como ele vai fazer isso? Trabalhando para conseguir dinheiro suficiente para levar Mahdi ao Iraque. Nosso herói possui um objetivo, que Campbell chama de moral: “O objetivo moral é o de salvar um povo, ou uma pessoa, ou defender uma ideia. O herói se sacrifica por algo, aí está a moralidade da coisa” (CAMPBELL, 1999, p. 135).

Na etnoficção, diferentemente do filme etnográfico observativo, o que vai caracterizá-la é justamente o objetivo que a personagem dramática recebe pelo diretor. Este objetivo é que vai conduzir a personagem, vai permitir que ela tenha uma função dentro da narrativa. É o que diferencia *Life in fog* de *A Time for Drunken Horses*, por exemplo, já que em *A Time for Drunken Horses* o objetivo é colocado por Ghobadi.

Em sua jornada, para atingir esse objetivo, a personagem encontra diversos tipos de dificuldades, encontra forças opostas às suas vontades. É este elemento que vai dar força ao drama. Ghobadi e Rouch colocam em suas obras etnoficcionais, em graus diferentes, o conflito como força opositora às vontades de seus personagens.

O conflito é o motor da ação dramática:

A ação dramática não se limita à realização calma e simples de um fim determinado; ao contrário, ela se desenrola num ambiente feito de conflitos e colisões e é alvo de circunstâncias, paixões, caracteres que a ela se contrapõem ou se opõem. Tais conflitos e colisões geram, por sua vez, ações e reações que tornam, em dado momento, necessário seu apaziguamento (HEGEL 1832, p. 322 *apud* PAVIS, 2008, p. 67).

Esse conflito, geralmente, vem por meio de um obstáculo, que pode ser um outro personagem, o antagonista; as forças da natureza; a sociedade; ou pode ser subjetivo ou imaginário, quando vem do interior do próprio personagem.

O conflito interno para Pallottini é importante, pois “o maior obstáculo com que se depara uma personagem está dentro de si própria” (2013, p. 105). O personagem age assim com a vontade e a contra-vontade como forças interiores opostas e cheias de contradições. “A existência de vários vetores no ser humano, a complicação psicológica, a complexidade da alma do homem são as justificativas e a explicação do conflito interno” (PALLOTTINI, 2013, p. 106).

Segundo a definição de Doc Comparato, “Conflito designa a confrontação entre forças e personagens através da qual a ação se organiza e se vai desenvolvendo até o final” (1995, p. 97). E ainda: “O homem é um ser dialético – desenvolve-se a partir de antagonismo e contradições. (...) Portanto o conflito é consubstancial ao indivíduo, o espelho da sua vida na relação com os outros, com o mundo e com ele mesmo” (id, ibid).

O conflito é uma peça chave na etnoficção, que segue a estrutura do drama. No drama o conflito pode piorar ou não e seu desfecho vem geralmente no terceiro ato. “De acordo com as concepções da dramaturgia clássica, o drama só pode ser concluído quando os conflitos são solucionados e o espectador não se faz mais perguntas sobre a sequência da ação” (PAVIS, 2008, p. 21).

Em ambos os filmes os personagens encontram obstáculos, como abordarei no decorrer deste subcapítulo.

A cena 13 de *A Time For Drunken Horses* marca o novo trabalho de Ayoub. Seu tio persuade o patrão Yassim a lhe conseguir trabalho como carregador, mesmo não tendo um cavalo. Antes de partirem para as montanhas, mercadorias são amarradas nas costas do menino e para àqueles que possuem cavalos, o chefe adverte: “Hoje não está muito frio. Dê às mulas somente uma garrafa” e no balde com água para os animais é jogada uma garrafa inteira de bebida alcoólica.

Figura 54 - Fotogramas de *A Time For Drunken Horses*. A primeira travessia

É a primeira vez que Ayoub realiza a travessia. Travessia que pode ser vista como a “passagem pelo primeiro limiar”, que Campbell, descreve como sendo a fase na qual o herói passa do conhecido para o desconhecido: ‘as forças que vigiam no limiar são perigosas e lidar com elas envolve riscos’ (2007, p. 46). Os obstáculos que o garoto encontra pelo caminho, evidenciados ao longo desta jornada são, na maioria das vezes, naturais. Assim como Nezhad em *Life in Fog*. Ele precisa subir a montanha que leva ao Iraque carregado de pneus. A neve é sua maior antagonista. A montanha congelada e o frio dificultam ainda mais a jornada. Os cavalos precisam se embebedar para poderem aguentar o frio, eles estão carregados com pneus em seus dorsos, sobem a montanha com as patas afundando na neve, passam por rios gélidos, cambaleiam, pois estão embriagados. São os humanos que conduzem esses animais. Ayoub não possui cavalo, são seus pés que afundam na neve da montanha e o peso que carrega nas costas torna o caminhar ainda mais difícil. Os carregadores correm também o perigo de serem flagrados pelos guardas da fronteira, que por vezes montam emboscadas para pegarem esses contrabandistas.

Outros perigos que os assolam são as minas terrestres, que lotam o solo curdo e foi ao ao pisar em uma delas quando tentava cruzar a fronteira que seu pai morreu. Para evidenciar ainda mais o perigo das minas ao espectador, há um diálogo, no qual Ayoub pergunta a um menino que realiza a travessia junto com ele: “Você possui terra? E o menino responde: “Sim, bastante”, “Então por que não a cultivam?” e o menino lhe responde: “Há minas por todos os cantos”.

Em *Life in Fog*, todo o ambiente de trabalho de Nezhad é explorado por Ghobadi. Com a câmera¹⁷¹ na mão, Ghobadi percorre um morro, onde há lama no chão, mostra os

¹⁷¹ Este filme foi realizado em vídeo, enquanto *A Time For Drunken Horses* foi feito em 35mm.

contrabandistas, pneus sendo amarrados, cavalos sendo carregados com pneus de caminhão e construções simples, que provavelmente servem de abrigo para mercadorias. O menino não tem força o suficiente para erguer um desses pneus de caminhão sobre o dorso de seu cavalo.

Ayoub, de *A Time for Drunken Horses*, faz carinho em seu animal antes de partirem para a jornada até a fronteira. Outros cavalos o seguem, começa uma música que sugere um clima de aventura, durante dois minutos Ghobadi mostra esses trabalhadores subindo a montanha, puxando seus cavalos carregados de pneus, quanto mais alto vão, mais neve encontram pelo caminho. A música para bruscamente, seguida do relinchar de um cavalo. É uma briga entre dois carregadores, eles se atacam, o menino vê tudo assustado e chora. Em *Life in fog* também há uma briga entre os carregadores durante a travessia. Apesar da briga, que é somente um dos obstáculos que esses carregadores enfrentam, eles seguem seu caminho sob o álgido das montanhas.

Na travessia encontram-se os maiores obstáculos que Ayoub/Nezhad precisam enfrentar. É possível descrever esta cena em *A Time for Drunken Horses* como uma mini-estrutura de monomito. Ayoub, é chamado para a aventura, isto é, um problema precisa ser resolvido, ele precisa de um emprego; é ajudado por um mentor (seu tio que lhe consegue o emprego); cruza o primeiro limiar, sobe as montanhas carregado de mercadorias; os desafios que encontra pelo caminho, como minas, neve, brigas e emboscadas, representam a ‘barriga da baleia’, na qual o herói é jogado no desconhecido, para então renascer - a imagem do ventre simboliza a passagem do limiar mágico para uma esfera de renascimento (CAMPBELL, 2007, p. 51); nesta travessia não há recompensa ou apoteose, pois ele não foi pago pelos seus serviços, mesmo assim ele regressa a casa.

O segundo ato de *A Time For Drunken Horses*, se inicia quando Ayoub, na cena 17, se prepara para, mais uma vez, cruzar a fronteira. Esta cena remete à última cena de *Life in Fog*.

Em *Life in Fog*, Nezhad dá banho em seu cavalo e parte para mais uma jornada. Durante a difícil travessia (por causa da neve e outros obstáculos naturais), seu cavalo machuca a pata e fica parado no meio de um riacho. Nezhad tenta a todo custo fazer o cavalo andar, homens chegam para ajudá-lo, mas o cavalo não se move. Eles carregam o garoto para a margem. Há um corte e aparece um plano de um volume grande de água chegando ao rio¹⁷².

¹⁷² Este recurso também é utilizado por Rouch em seus filmes. Em *Yenendi: les hommes qui font la pluie* (1950), por exemplo, após as cenas do ritual Songhay que pede por chuva para ajudar a colheita, o diretor insere planos da chuva, em uma relação causal.

Uma música curda¹⁷³ invade a cena do cavalo. A fonte da música é revelada, quando o filme mostra dois homens cantando na casa de chá. Planos de Nezhad trabalhando são intercalados com planos da cantoria. Sob uma chuva torrencial os meninos carregam caixas nas costas (não mais no cavalo, pois ficou subentendido que o cavalo de Nezhad afogou-se). O plano de Nezhad com a caixa congela e sobem os créditos. Fim.

Em *A Time For Drunken Horses*, a voz de Ameneh invade as imagens da montanha coberta de gelo: “Ayoub trabalhou duramente por dois meses, mas não conseguiu ganhar o suficiente para a operação de Mahdi. Teve que gastar tudo conosco”. Desta vez Ayoub está com o cavalo do tio, que quebrou o braço e não pôde trabalhar. As montanhas estão com mais neve do que na primeira vez que o garoto foi.

Quando os contrabandistas se deparam com uma emboscada e fogem rolando montanha abaixo, Ayoub perde o cavalo que seu tio havia lhe emprestado. Na descida, o cavalo do garoto cai e não consegue se levantar, pois além de estar bêbado, todos os pneus caíram de um lado só, impossibilitando o animal de se reerguer.

Life in Fog termina quando o garoto perde o cavalo na enxurrada, é o que corresponde ao momento que o cavalo que Ayoub usa despenca a montanha.

Ayoub encontra-se na fase das provas, na qual o herói tem que “sobreviver a uma sucessão de provas” (CAMPBELL, 2007, p. 57). Torna-se cada vez mais difícil para o garoto conseguir o dinheiro para a operação do irmão, cada vez mais arriscado subir a montanha e atravessar a fronteira. É a fase dos testes, na qual tudo parece perdido. Mas eis que surge uma esperança, vindo de outra personagem. Rojin, sua irmã mais velha é quem assume o papel de heroína agora. Na cena 18, o tio oferece a mão de Rojin ao filho do Sr. Taher. Este lhe promete que vai ajudar com a cirurgia de Mahdi. Ayoub chega e fica sabendo sobre o pedido. Ele é contra o sacrifício de Rojin, mas ela também quer salvar o irmão e acaba aceitando o compromisso¹⁷⁴. Podemos fazer uma leitura desta cena como sendo a sétima etapa da jornada do herói, momento em que uma figura feminina aparece para ajudar o herói a alcançar seu objetivo.

Nesta cena, Ghobadi denuncia o desprezo que a família Taher alimenta por Mahdi. Enquanto os adultos tratam do assunto do casamento, Mahdi está sentado em frente ao futuro

¹⁷³ É importante ressaltar que a música é curda e não iraniana, pois a canção curda é um ato de resistência dentro de países onde a língua é reprimida, como o caso do Irã e da Turquia.

¹⁷⁴ Na região curda do Iraque, 26,1% as mulheres se casam com menos de 18 anos (UNICEF, 2007, p. 58).

noivo e estende por diversas vezes a mão para ele, a fim de que ele desvende em que mão o menino guarda uma pedra. Ele finge que não vê, até que Mahdi bate em sua mão, para que ele lhe preste atenção.

Mahdi vai pela última vez ao médico, sua situação está piorando e há urgência em realizar a cirurgia antes que ele morra.

O desprezo que a família do noivo sente por Mahdi se concretiza na cena do casamento. Os familiares do noivo vão até a aldeia buscar Rojin, eles colocam Mahdi em um dos bolsos da cela do cavalo. O tio e Ayoub seguem o cortejo. Eles enfrentam a montanha congelada, a jornada é longa e a cada instante o frio se torna mais insuportável.

Esta cena nos remete ao primeiro filme turco a ter uma personagem curda e com nome curdo. A noiva Keje, de *Seyyit Han*, dirigido por Yilmaz Güney, em 1968. Neste filme, a nubente também é recepcionada pela família do noivo, de sua casa até a futura residência. Ambas as noivas são vítimas de casamentos arranjados (comuns nesta região), sabem que o futuro que as espera não é o desejado. Enquanto Keje aceita seu destino para não desonrar a família, Rojin acata ao pedido na esperança de prolongar a vida de Mahdi. Os rostos dessas noivas não expressam alegria, pelo contrário, é a fisionomia de tristeza que é estampada na tela. Güney filma o ritual do casamento em seus mínimos detalhes, como se etnografasse a cerimônia, enquanto que Ghobadi se abstém do ritual e filma o encontro das famílias e a partida da noiva para sua nova vida.

A matriarca dos Taher não aceita Mahdi, alegando que já tem crianças para criar. Quando Ayoub e o tio dão as costas, Rojin os chama, ela vai ao encontro deles com Mahdi no colo. A família lhes oferece uma mula como dote. Eles partem com Mahdi e a mula de volta à aldeia. O frio é intenso e Mahdi não está bem.

Na cena 22, Ameneh conta ao espectador que Mahdi ficara muito doente por causa desta viagem. Houve, a partir da cena 18 (do pedido ao casamento), uma tentativa de solução, mas que acabou levando a situação dramática ao limite, o clímax, que já marca o final deste segundo ato.

O início do terceiro ato de *A Time For Drunken Horses* se dá quando Ayoub parte com Mahdi nas costas, para tentar vender seu cavalo no Iraque, com esperança de conseguir um valor maior pelo animal no outro país. Ele chega ao comerciante local e fala sobre seu intento. Ele enche seu cavalo de mercadorias, mas adverte que o menino não ganhará nada com isso.

O frio é o pior de todos até agora. O comerciante pede ao seu empregado que dê quatro garrafas de bebida aos cavalos (na outra cena eles tomaram somente uma, pois o frio não era tão intenso). Ameneh vai ao encontro deles. Ela lhes leva pão para eles se alimentarem durante

a travessia. E assim, Ayoub, na esperança de curar o irmão, leva-o para a última jornada, talvez até sua morte. O filme termina com os irmãos pulando o arame farpado que marca a fronteira.

Mais uma vez, há uma referência aos filmes de Güney. Em *Sürü* (1979), Sivan leva sua mulher à Ancara para ser curada, mas a jornada a deixa pior e ela acaba morrendo. Em *Yol* (1982), Seyit leva sua esposa nas costas pela neve da montanha curda para ser julgada por seu crime de adultério, a mulher não resiste ao frio e acaba morrendo na neve.

Figura 55 - Fotogramas dos filmes *Sürü* (1979), *Yol* (1982) e *A Time For Drunken Horses* (2000), da esquerda para a direita.

Algumas cenas se repetem em *Life in Fog* e *A Time for Drunken Horses*, como a cena da escola, abordada no próximo capítulo, e a cena do cemitério.

Em *Life in fog* os planos cena da escola são mais abertos, com exceção do detalhe do caderno sendo entregue e dos *close-ups* nos alunos. Já em *A Time For Drunken Horses*, Ghobadi fecha os planos, ele usa um plano geral da escola, idêntico ao que ele usou no documentário, planos médios em Ayoub, em Ameneh e no professor e *close-up* nas crianças. Os planos mais fechados valorizam os personagens, assim o espaço fica em segundo plano e a atenção volta-se aos personagens e suas ações. Já o plano aberto do documentário permite uma maior abrangência do espaço, em detrimento dos personagens e permite captar tanto a ação do sujeito principal, como as ações e interferências que ele sofre à sua volta.

Em *Life in Fog*, Ameneh e Mahdi vão ao cemitério. Os dois choram no túmulo dos pais. Ameneh levanta suas mãos para os céus e pede para Deus ajudar seu irmão. Nezhad chega nervoso ao cemitério e os obriga a voltar para casa, Ameneh chora.

Figura 56 - Fotogramas de *Life in fog*, cena do cemitério

No longa-metragem, Ghobadi recria a mesma circunstância: Ameneh leva Mahdi ao cemitério para visitar o túmulo dos pais e pedir a Deus que ajude seu irmão doente. Os dois ajoelham-se ao túmulo dos pais, choram e a menina ergue as mãos em sinal de súplica.

Figura 57 - Fotogramas de *A Time For Drunken Horses*. Cena do cemitério

Em *Life in Fog*, há sementes da etnoficção e do estilo que Bahman Ghobadi adotaria posteriormente em seus longas-metragens. São crianças atuando em seus próprios papéis, encenam o seu cotidiano, no qual há alguns conflitos pelos quais o personagem principal tem que passar ao trabalhar para sustentar a família.

Durante todo o documentário, percebe-se que o diretor utiliza constantemente o campo e o contra campo, técnica utilizada principalmente nos filmes ficcionais e que sugerem a encenação, pois para serem realizadas, há a necessidade de se repetir, no mínimo, duas vezes a mesma ação. Ghobadi obedece também uma continuidade através de sua montagem narrativa, em algumas cenas o diretor mexe com as emoções do público, seja através da cena de suspense que filma – como na cena que o cavalo atola – ou seja pela inserção de músicas específicas.

O que Ghobadi faz de diferente em *A Time For Drunken Horses* é acrescentar um objetivo externo ao personagem do irmão, intensificar os conflitos e proporcionar um desenlace de acordo com o objetivo criado. Ele incumbe os personagens de funções e ações, criando assim uma ação dramática. Em *Life in fog* também há conflitos e o documentário seguiu para um desenlace, mas o objetivo não é externo aos personagens, não foi criado pelo diretor.

À primeira vista *A Time For Drunken Horses* pode parecer ao público um filme tolamente ficcional, apesar do diretor usar alguns recursos do cinema documentário, mas, tendo acesso a *Life in Fog*, ao material *behind the scenes* e entrevistas do diretor, esta leitura pode ser muito mais profunda, pois a partir disso conseguimos distinguir alguns aspectos do filme que vai além de um filme de ficção. O primeiro é que ele foi realizado a partir das histórias de algumas crianças que realmente viveram aquela situação, realizado totalmente com “não” atores; segundo é que o diretor não usa um roteiro com diálogos escritos, sendo assim ele foi feito a partir da improvisação, outro aspecto é que o filme foi realizado em locações reais, no ambiente próprio daquelas crianças, usando inclusive suas próprias roupas ao invés de figurinos e, por mais que houvesse diversas situações de perigo, de frio extremo ou de dificuldades, nenhum efeito especial foi criado.

Tanto *Life in Fog* quanto *A Time for Drunken Horses* são filmes que enquanto gênero podem ser classificados como *documentary-fiction*, mas em relação à metodologia, seguem a práxis da etnoficção.

3.4 *A Flag Without a Country*: a quebra de fronteiras entre a ficção e o documentário

*A Flag Without a Country*¹⁷⁵ é um filme bom para se pensar a quebra de fronteiras entre documentário e ficção¹⁷⁶ e a noção de dispositivo na etnoficção. O filme acompanha dois distintos personagens em suas jornadas no Curdistão iraquiano. Nariman é um piloto autodidata, que, após um acidente, passou a ensinar as crianças, e Helly Luv é uma cantora *pop*, que foi obrigada a deixar o Curdistão durante a infância e retorna para gravar um videoclipe com as crianças refugiadas.

¹⁷⁵ A divisão por cenas de *A Flag Without a Country* encontra-se no apêndice 8.

¹⁷⁶ O intuito desta tese não é esmiuçar as especificidades destes gêneros, uma vez que tomo a etnoficção enquanto método e não gênero, mas sim apontar como a etnoficção trabalha com características comuns aos dois modos, onde a ficção e a não-ficção se unem em uma obra colaborativa.

Neste filme Ghobadi mistura vivências atuais, performances, depoimentos, reconstituições, narrativa, encenação, filmagens em externas, "não" atores, improvisações, cenas de arquivo e acontecimentos históricos.

Faço uma leitura deste filme a partir da abordagem semio-pragmática, proposta pelo teórico Roger Odin, a qual leva em conta um duplo processo de produção textual: um que se dá no espaço da realização (como são construídos os textos) e outro no espaço da leitura (os efeitos desta construção). Nesta abordagem são “os modos de produção de sentido e de afetos (modos espetacularizante, documentarizante, fabulizante, artístico, privado, etc.) que conduzem, cada qual, a um tipo de experiência específica” (ODIN, 2000).

A diferença entre ficcionalização e documentarização reside no modo como me colocam [eu, o leitor] em relação ao real. Se a documentarização responde ao meu desejo do real me interpelando diretamente enquanto pessoa real, ao risco de mobilizar minhas defesas, a ficcionalização me propõe uma mediação para ter acesso ao real sem que eu me sinta diretamente questionado: atrás do baluarte do fictício; esta é indiscutivelmente sua virtude própria (ODIN, 2000, p.128)

A ficcionalização e a documentarização têm a ver com o modo com o qual o leitor se posiciona diante do filme, o modo pelo qual produz sentidos e afetos. Assim, uma ‘leitura documentarizante’ é quando o leitor se propõe a ler o filme no ‘modo documentarizante’.

O modo documentarizante é constituído pela reunião de processos de produção de sentido e de afetos necessários à produção documentarizante (no espaço da realização ou da leitura). A leitura documentarizante pode ser aplicada sobre todo filme (incluindo os filmes de ficção). Enfim, o documentário corresponde à união das produções que demandam serem lidas sob o modo documentarizante (ODIN, 2000, p.128).

Assim Odin define o documentário. Para ele, um filme pertence ao conjunto documentário quando, em sua estrutura, ele integra explicitamente a instrução de fazer acionar a leitura documentarizante (ODIN, 2012, p. 23). Não é o caso de separar documentário e ficção como gêneros distintos¹⁷⁷, mas sim como modos que acabam, muitas vezes, por se entrelaçarem.

Segundo o autor, o próprio filme dá instruções de como será esta leitura, que vem geralmente no “paratexto”, que são as instruções que as instituições impõem sobre como a obra deverá ser recepcionada. Essas informações, que conduzem o espectador podem estar contidas nos créditos (presença de legenda indicativa), no uso de figuras estilísticas ou na própria

¹⁷⁷ Odin não caracteriza o documentário e a ficção enquanto gêneros, mas sim como conjuntos de filmes. Para ele, dentro do conjunto de filmes de ficção, encontram-se os gêneros *western*, policial, comédia, musical etc., enquanto que dentro do conjunto documentário há filmes etnográficos, filmes científicos etc. (ODIN, 2005, p. 23).

instituição que fez o filme. Isso não impede que o leitor tenha sua própria leitura do filme (ODIN, 2005).

João Moreira Salles, que apresenta um posicionamento semelhante, pontua que “[...] os documentários são produtos das empresas e instituições que fazem documentários” (2005, p. 60). A produtora que realizou o filme que o classifica de acordo com seu gênero, em contrapartida, o público também tem sua leitura diante do filme, sendo assim, a recepção que o filme vai ter diz muito sobre seu gênero: “[...] documentário é a maneira como o público vê o filme” (id, ibid, p. 60).

A Flag Without a Country foi classificado pela produtora Mij Film como *documentary-fiction*, assim como *Life on the Border*. Diferentemente de alguns de seus filmes anteriores, que apesar de também mesclarem os gêneros, foram classificados ou como documentários ou como ficções. *Turtles Can Fly* e *A Time For Drunken Horses* foram rotulados como filmes de ficção, já *Life in fog* como documentário. Ainda que o próprio Ghobadi considere esses seus filmes enquanto *documentary-fiction*, pois o diretor encontra os caminhos da dramatização e da encenação dentro destas películas. Em relação à *Life in fog*, Ghobadi comenta,

Este filme não é uma ficção, pois eu passei todo o inverno com esta família, eu gostaria de ter feito como um documentário, mas de alguma maneira eu encontrei uma história no interior dele, como eu lhe disse, a ficção afeta meu cinema. Eu segui a história e meu filme parece *documentary-fiction*, em especial *A Time For Drunken Horses* (GHOBADI, 2016).

Todos esses filmes analisados de Ghobadi transcendem as fronteiras entre o documentário e a ficção e trazem as figuras estilísticas comuns aos dois gêneros. Assim, são passíveis tanto uma leitura documentarizante, quanto uma leitura ficcionalizante (ODIN, 2000, 2012).

Para Roger Odin (2000), existe uma escala com níveis de “documentaridade”, na qual há documentários que são “mais documentários” que outros. Ele reconhece também que há filmes híbridos, os quais entrelaçam duas (ou mais) instruções de leitura. E ainda há filmes ambíguos, “que não oferecem as instruções de forma clara a seus leitores” e os enganadores, “que pegam os leitores na armadilha de sua competência textual” (ODIN, 2012, p. 27).

As duas modalidades de leituras propostas por Odin, a documentarizante e a ficcionalizante, podem ser realizadas em ambos os tipos de filme. “Todo filme de ficção pode

então ser considerado, sob um certo ponto de vista, como um filme documentário” (ODIN, 2012, p. 12)¹⁷⁸.

Christian Metz argumentou que todos os filmes, na medida em que todos envolvem arranjo e mediação, são filmes de ficção. No entanto, o inverso também é verdadeiro; Todos os filmes são, indiscutivelmente, documentários na medida em que documentam algo, mesmo que seja apenas os modos de produção e desempenho em um determinado momento (STAM, 2013, p. 17).

Manuela Penafria trabalha com a noção de documentarismo como um modo “de ver o mundo através do cinema e no cinema”, assim “o documentarismo pressupõe uma contiguidade entre o filme documentário e o filme de ficção”, pois, segundo a autora, “entre documentário e ficção não existe uma diferença de natureza, existe uma diferença de grau” (PENAFRIA, 2004, p. 1). Sendo assim, não podemos falar em uma dicotomia entre esses gêneros.

O próprio Rouch “não via uma distinção entre filmes documentários e filmes de ficção” (HIKIJ I *et al*, 2016, p. 39). Rose Hikiji, Sylvia Caiuby Novaes e Alexandrine Boudreault-Fournier, a respeito da realização da etnoficção *Fabrik Funk* comentam: “sem opor ficção e realidade, nós buscamos explorar como essas duas dimensões fazem parte de um contínuo e se entrelaçam [...]” (HIKIJ I *et al.*, 2016, p. 55). A etnoficção trabalha com as duas esferas sem opor-se.

Como as mesmas autoras apontam, a distinção entre ficção e não-ficção é uma invenção das sociedades ocidentais e dão como exemplo a sociedade ameríndia, “onde os sonhos, ou os transe dos xamãs não se caracterizam como uma não realidade” (id, *ibid*, p. 39).

Robert Stam discorre sobre o hibridismo no cinema e conclui que enquanto as novas ondas (neorrealismo, Nouvelle Vague, Cinema Novo etc) inseriram elementos documentais em seus filmes, Jean Rouch inseriu elementos de ficção em seus documentários (2013, p. 18).

Muitos dos processos da estrutura fictícia são encontrados no documentário e vice-versa. A leitura ficcionalizante de Odin pressupõe o modo de ficcionalização, que se constitui como um sistema de processos que articulam operações que correspondem às tarefas a serem realizadas. São esses processos: diegetizar (construir um mundo fictício), narrar, *mise-en-phase*¹⁷⁹, fictivizar e construir uma estrutura enunciativa fictícia (ODIN, 2000). O efeito produzido ele chama de efeito ficção. “A ‘ficcionalização’, para Odin, diz respeito ao processo

¹⁷⁸ Odin (2000, 2012) defende que todo filme pode ser lido como um documento sobre o cinema, sobre a evolução de suas técnicas e linguagem; nesse caso é próprio cinema que se torna o enunciador documentarizante.

¹⁷⁹ Robert Stam (2013b) traduziu *mise-en-phase* como “colocação em fase” ou “o gradual engajamento do espectador” (p. 280). Abordarei este processo adiante.

pelo qual o espectador responde à ficção, o processo que nos mobiliza e nos leva a nos identificarmos com as personagens, a amá-las ou odiá-las” (STAM, 2013b, p. 280).

A propósito de Roger Odin, Stam (2013b) argumenta haver sete operações distintas que mobilizam a ficção. Além das mencionadas, o autor aborda a figurativização (construção de signos), mostração (designação do mundo diegético) e crença (o espectador vivencia o filme como se fosse real) (p. 280-281). “O cinema não ficcional, dessa perspectiva, diz respeito aos filmes que bloqueiam algumas ou todas as operações de ficcionalização” (id, *ibid*, p. 281).

No decorrer da análise do filme, irei esmiuçar alguns desses processos.

A *Flag Without a Country* começa com o Nariman, no tempo presente, encostado na tela de proteção de um prédio. Do alto, ele vê Erbil¹⁸⁰, uma cidade moderna, arborizada e limpa. Nariman caminha, com a ajuda de muletas, pela cidade. Aqui, Ghobadi mostra um Curdistão diferente do que costuma mostrar em seus filmes, as montanhas deram lugar a prédios modernos e a neve deu lugar ao verde das árvores e das gramas.

O espectador é surpreendido por cenas da queda de um avião. Tratam-se de cenas de arquivo que mostram o acidente de Nariman, que narra, em voz *off*, o dia fatídico. Ele conta que, durante as eleições do parlamento do Curdistão em 2013, ele foi para as ruas com seu aeroplano, como uma forma de discurso. As cenas de arquivo mostram o avião de Nariman pousando por entre os carros e as pessoas em uma avenida. Ele desce e concede um depoimento para a televisão. Na hora de decolar, uma criança está muito próxima do avião. O piloto então levanta voo antes do avião atingir a velocidade necessária e acaba caindo metros depois. Nariman sobrevive, mas leva as consequências do acidente em seu corpo, pois passa grande parte do filme andando de muletas por Erbil em busca de crianças para lhes ensinar seu ofício.

Ghobadi se apropria de imagens feitas pelas emissoras de televisão locais, assim como imagens amadoras. Aponta, assim, o evento como um fato verídico. E para dar mais credibilidade de que é baseado no mundo empírico, Ghobadi insere nos créditos iniciais, que vem logo após esta cena, a seguinte informação: “Roteirizado das vidas de Nariman Anvar e Helan Abdullah (Helly Luv)”. Trata-se de um filme baseado em sujeitos reais, ao mesmo tempo que não deixa de informar ao espectador que o filme foi roteirizado, isto é, que é algo criado, elaborado, que possui uma interferência.

Para Odin, o que difere o modo documentarizante do modo ficcionalizante é o enunciador. No modo documentarizante há um enunciador real, documentarizante. Esse

¹⁸⁰ Erbil é a capital atual do KRG.

enunciador real é alguém a quem pode-se fazer perguntas, alguém questionável em termos de verdade¹⁸¹, e que se distingue de um enunciador fictício a quem não se pergunta (uma vez que está em uma imaginação em outro lugar). Segundo o autor, na ficcionalização a posição do enunciador fictício é assumida pelo narrador, já na leitura documentarizante, a posição do enunciador pode ser ocupada tanto pelo narrador, quanto por outras instâncias (ODIN, 2000).

Na ficção o que predomina é a estética da transparência, isto é, ausência de comentário, som direto, trabalho invisível da câmera, montagem que apaga o sequenciamento dos planos, etc. Tudo é feito de modo a deixar-se esquecer o enunciador real (ODIN, 2000) e prevalecer o fictício. Em *A Flag Without a Country* em diversas cenas há opacidade, isto é, o filme se mostra enquanto imagem e quebra a identificação do espectador. Acontece quando a mulher pede para ele desligar a câmera, por exemplo.

Na leitura documentarizante pode haver a articulação entre enunciador documentarizante e enunciador fictício. O autor dá como exemplo *Pescadores de Aran* (1934), de Flaherty, sobre a família de pescadores da ilha, onde é possível construir um enunciador fictício no nível da história daqueles indivíduos. “Por outro lado, espero que as ações que me são dadas a ver sejam de fato representativas da vida na ilha de Aran, o que implica a construção de um enunciador documentarizante no nível do discurso sobre essa vida” (cf. ODIN, 2000).

Portanto, em *A Flag Without a Country* há um enunciador real (ODIN, 2000, 2012), que é apresentado já nos créditos iniciais e conduz a leitura que o espectador vai ter deste personagem ao longo do filme e, posteriormente, assume um enunciador documentarizante, como abordarei a seguir.

Uma das características do gênero documental é que se trata de um tipo de filme baseado em sujeitos empíricos, que existem enquanto atores sociais, apesar do filme. Nos documentários, “as ‘pessoas’ são tratadas como *atores sociais*: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera” (NICHOLS, 2008, p. 31, grifos do autor).

Robert Stam (2013) crê que o que constitui a diferença entre o documental e o ficcional é que as representações documentais existem em um contínuo com a vida real e têm consequências práticas e éticas para os “personagens” (p. 18).

Para Fernão Ramos: “Se a narrativa ficcional se utiliza de atores para encarnar personagens, a narrativa documentária prefere trabalhar os próprios corpos que encarnam as

¹⁸¹ A construção do enunciador como um enunciador real que “diz a verdade” é sempre, em última análise, o resultado de um ato de confiança por parte do espectador (cf. ODIN, 2000).

personalidades no mundo, ou utiliza-se de pessoas que experimentaram de modo próximo o universo mostrado” (RAMOS, 2008, p. 26).

É o que acontece com esses personagens da etnoficção. Ora atuando em seus próprios papéis, ora performando personagens próximos de seu cotidiano. Ao contrário do personagem de ficção que, para James Wood, provém da imaginação de um autor: “A ficção é uma forma de discurso que faz referência a personagens ou a ações que só existem na imaginação de seu autor e, em seguida, na do leitor/espectador. De modo mais geral, é ficção (do latim *finco*, que originou também a palavra “figura”) tudo o que é inventado como simulacro” (WOOD, 2012, p. 124).

Em *A Flag Without a Country* os personagens não são invenções do autor, eles são atores sociais, personalidades que fazem parte desse universo que aparece no filme, mas que ao mesmo tempo performatizam, seguem uma linha dramática, como aponta o próprio diretor nos créditos.

Para Bill Nichols,

O direito do diretor a uma performance é um ‘direito’ que, se exercido, ameaça a atmosfera de autenticidade que cerca o ator social. O grau de mudança de comportamento e personalidade nas pessoas, durante a filmagem, pode introduzir um elemento de ficção no processo do documentário (a raiz do significado de ficção é fazer ou fabricar) (NICHOLS, 2008, p. 31).

Assim, a quebra de fronteiras de *A Flag Without a Country* já se inicia com seus personagens.

Helan Abdullah, conhecida como Helly Luv, é um rosto que está se tornando famoso não só na música, mas no cinema curdo. Mesmo não tendo formação enquanto atriz, foi chamada, antes de atuar em *A Flag Without a Country*, por Batin Ghobadi para fazer uma audição para o filme *Mardan* e, dentre 600 mulheres, ela conseguiu o papel de Leila, esposa de Murad, que empreende uma jornada em busca do marido desaparecido.

Em entrevista, Helan conta como teve que mudar para fazer o papel, ela que vive no exílio na Europa há anos, teve que resgatar suas raízes curdas para a personagem Leila:

Quando você é uma artista, você tem que ser perfeita e bonita o tempo todo. Então, o papel de Leila foi uma mudança incrível. De repente, tive que me tornar Leila, uma mulher de meados da década de 30, de uma aldeia no Curdistão - e eu era mãe! Eu tinha que achar quem eu era como Leila. Batin me disse: “Não há inglês. Nenhuma música ocidental. Sem internet. Não há Facebook. Sem maquiagem. Não há nada”. Ele mesmo cortou minhas unhas longas! (Risos) Ele me separou da minha vida e mesmo durante as refeições no *set*, ele me fez sentar e comer sozinha. Passei quatro meses na aldeia. Eu precisava realmente me concentrar e encontrar Leila. Eu sou muito aberta, eu gosto de falar e se alguém começa a estalar os dedos, eu automaticamente começo a dançar! (Começa a dançar no seu assento) eu tive que me tornar tímida, quieta (LUV, 2014).

Helan relata o processo pelo qual passou para interpretar Leila, que é uma modesta mulher de uma aldeia curda, diferente do que ela é na vida, extrovertida, comunicativa, cheia de maquiagem, sapatos de salto, roupas decotadas, festiva... Já em *A Flag Without a Country*, ela pôde performar em seu próprio papel.

Se compararmos as duas figuras performadas por Helan nos dois diferentes filmes: Leila e Helly Luv, percebe-se a diferença entre interpretar uma personagem (escrita pelo diretor) e performar a si mesma, como já foi discutido anteriormente nesta tese.

Após os créditos iniciais, Ghobadi apresenta Helly Luv. Ela visita um quartel do exército para pegar armas emprestadas. Com uma kalashnikov nas mãos, ela parece uma peshmerga, como diz o comandante, e ela conta com orgulho que sua mãe e seu avô eram peshmergas e que lutaram na batalha de Eilool. A cantora lamenta que foi com essas armas que muitos curdos foram mortos. Essas mesmas armas servem agora para defendê-los, como garante o militar.

Este filme é o primeiro da cinematografia de Bahman Ghobadi em que ele trata da guerrilha curda e fala abertamente sobre os crimes cometidos contra os curdos, nomeando-os. O que ele fazia de forma velada ou tímida em seus filmes anteriores¹⁸².

A cena 5 é marcada pelo depoimento de Helan. Aqui, ela deixa sua performance como *pop star* de lado e conta como teve que abandonar o Iraque durante a Guerra do Golfo. “Tínhamos deixado tudo para trás”. Ela conta que tiveram que viver como sem teto na Turquia até que conseguiram asilo na Finlândia. Durante o depoimento, em *off*, de Helan, as imagens que aparecem são dela cuidando de muitos animais em sua casa: cães, pássaros, macacos¹⁸³. O depoimento é mais um recurso do documentário utilizado por Ghobadi neste filme.

Nariman ensina as crianças a pilotar e a construir aviões. A sala de aula está quase vazia. O piloto pergunta sobre as outras crianças e os colegas informam que os pais não querem mais que elas vão. Nariman segue, acompanhado de alguns alunos, até as casas dessas crianças. Ao chegar na primeira casa, a mãe de uma delas pede para não ser filmada. Nariman pede para o diretor: “Sr. Bahman, por favor, não filme”. Ouve-se a voz de Ghobadi, que responde enquanto vira a câmera para o outro lado: “Tudo bem. Sem problema”. Há, com isso, mais um

¹⁸² Vale ressaltar que o filme foi financiado pelo KRG, o governo autônomo do Iraque. Este filme provavelmente não poderia contar com uma produção iraniana.

¹⁸³ Helly Luv foi responsável por conseguir fechar o zoológico de Erbil, que era considerado um dos 5 piores do mundo. Esta informação não aparece no filme.

elemento documental inserido no filme. Ghobadi está permeável ao real, às imprevisibilidades que acontecem diante da câmera.

Os pais não querem que as crianças frequentem o curso, pois não querem que seus filhos se machuquem. Um dos pais não crê que o curso seja apropriado para garotas. Para Nariman a arte de construir e pilotar aviões é uma promessa de liberdade, ele não utiliza seu ofício de maneira belicista.

A seguir, Helly Luv visita o campo de refugiados também em busca de crianças para seu videoclipe. Ela gosta da pequena Ronya, de 5 anos, e vai até sua tenda pedir autorização à mãe, que aceita. Ronya é uma menina de traços fortes, sobrelanceiras pretas grossas e olhar profundo. No decorrer do filme, ela aparece no videoclipe de Helly Luv e também em algumas cenas quando Ghobadi mostra o campo de refugiados.

A primeira vez que a reconstituição aparece no filme é na cena 10, na qual Nariman remonta sua infância. Nesta cena, Nariman explica sua paixão por aviação e conta como tudo começou. “Desde criança eu gosto de hélices, porque sei que o homem precisa de asas para voar”. Um desenho animado mostra um personagem voando com a ajuda de um guarda-chuva. É quando Nariman tem sua primeira aventura ao saltar de um penhasco com esse objeto na esperança de voar: “Eu lembro que vooi por 2 horas, mas em meus sonhos”. Nariman criança está caído no chão. Ele é levado ao hospital e ouve bronca de seu pai.

Nariman garoto aparece ainda empinando pipa. O mesmo plano o mostra um pouco mais velho ainda empinando o papagaio: a câmera foca em Nariman com uma idade, depois continua o movimento de *travelling*, mas sem mostrar o personagem, somente a linha, e quando volta a Nariman, ele está um pouco mais velho, como mostra a figura 58.

Figura 58 - Fotogramas de *A Flag Without a Country*. Nariman empina pipa

Em outra sequência de reconstituição, Nariman tenta, por meio de seu rádio transmissor, falar com óvnis. Um dia ele pensa que conseguiu, mas não imaginava que eram os pilotos de Saddam, que iriam atacar a região dias depois: “Durante alguns anos, depois daquele dia, Saddam e seus homens massacraram mais de 183 mil curdos. Tornamo-nos refugiados no Irã”. Ghobadi insere cenas de arquivo logo após a fala do piloto. Nessas imagens vemos o resultado do ataque à Halabja; são crianças fugindo, crianças mortas no chão, corpos de pais com crianças no colo. O mesmo tipo de imagem que aparece nos outros filmes curdos que tratam do Anfal, como abordei anteriormente.

No exílio, Nariman conhece Nazdar, uma garota iraniana que se torna sua amiga e povoa seus pensamentos durante anos. Ghobadi ilustra as falas do piloto com imagens recriadas do garoto chegando ao campo de refugiados, brincando com Nazdar, frequentando a escola: “Algum tempo se passou e o governo do Irã disse que os curdos-iraquianos teriam que deixar o país”. Nariman teve que fugir com sua família, mas prometeu construir um avião e voltar para ver sua amada: “Eu juro que construirei um avião e virei te visitar”. Nariman não desiste de seu objetivo tão fácil. Já adolescente aprende, por meio de revistas russas, a construir seu próprio avião.

Ghobadi utiliza três crianças de idades variadas para interpretar o piloto nesta sequência, como ilustra a figura 59.

Figura 59 - Fotogramas de *A Flag Without a Country*. Nariman

São várias etapas da vida de Nariman, que Ghobadi ilustra. Nariman no tempo presente; ele com cerca de 6 anos, quando demonstra seu gosto por asas; com aproximadamente 10 anos, quando se apaixona por Nazdar; e adolescente, quando tenta a todo custo visitar sua amada e constrói seu primeiro aeroplano.

Os filmes de re-encenação, ou reconstituição, borram as fronteiras entre os gêneros. É pertinente neste caso mencionar dois filmes importantes para esta análise: *Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, Christine Cynn e anônimo¹⁸⁴, 2013) e *Branco sai, Preto fica* (Adirley Queirós, 2014), que além de terem o hibridismo enquanto gênero, ambos os filmes podem ser lidos na chave da etnoficção, principalmente por causa de sua produção colaborativa. Cada um conta experiências passadas de uma maneira diferente, utilizando os próprios sujeitos da experiência, que narram as situações.

Em *The Act of Killing*, os paramilitares do genocídio de 1965 na Indonésia, que mataram centenas de opositores quando o governo indonésio foi deposto pelos militares, reencenam seus crimes e eles mesmos se dirigem, corrigem-se. O filme informa: “Quando conhecemos os assassinos, eles nos contaram com orgulho as histórias sobre o que fizeram. Para entendê-los, pedimos que recriassem as cenas das matanças, da maneira que eles quisessem. Este filme segue esse processo e documenta as suas consequências”. O filme mostra o próprio processo de produção dessas reconstituições, nas quais os próprios sujeitos se dirigem, da sua maneira. Em uma das sequências, o protagonista Anwar Congo assiste¹⁸⁵ à cena que havia reconstituído dos crimes que cometeu em seu telhado. Ele se vê de calça branca e

¹⁸⁴ Um dos diretores não pôde ter seus nomes nos créditos para não haver represálias, uma vez que é indonésio.

¹⁸⁵ Processo que remete à Jean Rouch e os comentários em off que os “não” atores de *Moi, um noir* faziam durante o filme ao se verem durante a performance fílmica.

comenta: “Eu nunca teria usado calças brancas. Eu sempre uso cores escuras”. E sobre sua performance, Anwar afirma: “A minha atuação tem que ser violenta. Brutal. [...] Eu fiz errado, eu me enganei”. O diretor Joshua Oppenheimer (2013) acredita que Anwar sente culpa e por isso começa a “embelezar” as reconstituições (trocar de roupa, colocar uma mais agressiva e mudar a maneira de atuar).

Branco sai, preto fica, é marcado pelo passado dos personagens que tiveram as vidas modificadas após a noite fatídica do massacre policial no baile do Quarentão, em Brasília, na década de 1980, que deixou Marquim e Sartana com deficiências físicas. O filme mescla depoimentos com o imaginário dos personagens. A ficção científica é o fio condutor do filme, na qual o personagem Dimas volta no tempo para reunir provas dos “crimes cometidos pelo Estado brasileiro contra as populações negras e periféricas”. Marquim narra a tragédia no comando da rádio clandestina enquanto toca músicas da época, e assim reconstitui, através da locução - com diálogos, narração e cantoria - desde os preparativos daquela noite até a invasão da tropa de choque.

Ambos os filmes contaram com a colaboração dos sujeitos que vivenciaram as situações, diferentemente de filmes ou reportagens que possuem reconstituições de fatos, mas são performados por atores, baseados em roteiros previamente escritos. Esses dois filmes citados podem ser lidos como etnoficções, por terem como base de seu processo a participação colaborativa, na qual os sujeitos atuam como codiretores, além de mesclarem os gêneros.

A Flag Without a Country traz a reconstituição, só que performada por outras pessoas que não os sujeitos da experiência (Nariman ou Helly Luv), mas por crianças. Odin (2000) reitera que nos documentários de reconstituição, os quais utilizam atores para interpretar pessoas reais, não importa se o há enunciador fictício desde que a narrativa construída pelo filme seja verdadeira, o que implica a construção do *narrador* como um enunciador documentarizante. Assim, a enunciação em *A Flag Without a Country* varia de um enunciador real (os sujeitos da experiência), para um enunciador documentarizante, apresentando vários níveis de enunciação, em diferentes momentos do filme.

Na cena 12, Ghobadi mostra Helly Luv, no estúdio, enquanto cria sua música com a ajuda do produtor, que está via *Skype*. Corta para o videoclipe *Risk it all*, que Helly Luv gravou no Curdistão. O clipe foi co-dirigido e co-editado pela própria cantora e pela Golden Screen Film and Media, uma produtora curda. Ghobadi retira algumas cenas do videoclipe, como a introdução, na qual Helly Luv lança um coquetel *molotov*, e uma parte da metade, nas cenas onde ela canta do alto de um prédio e insere planos da cantora andando de moto pela cidade.

As crianças do campo de refugiados aparecem no videoclipe brincando e correndo atrás de Helly Luv, mas não possuem muito destaque.

Figura 60 - Fotogramas do videoclipe *Risk it all*, de Helly Luv. Ronya

É importante ressaltar a vestimenta de Helly Luv, pois seu modo despojado de se vestir no videoclipe atraiu a ira tanto de parte de sua família, que ainda habita o Curdistão, quanto do *Daesh*, que a jurou de morte depois de ter feito o videoclipe, que estreou¹⁸⁶ antes mesmo de Ghobadi começar a fazer o filme¹⁸⁷. Em todas as cenas, tanto do filme quanto do vídeo musical, Helly Luv utiliza maquiagem forte, joias, sapatos de salto e roupas justas e decotadas, incompatíveis com os preceitos islâmicos. Inclusive, há um plano no clipe onde um grupo de homens esbravejam enquanto ela passa, desaprovando seu comportamento, como mostra o fotograma 2 da figura 61.

Figura 61 - Fotogramas do videoclipe *Risk it all*, de Helly Luv

[...] recebi um telefonema da minha mãe na Finlândia - e ela é uma pessoa muito forte, ela nunca chora, então era inacreditável que ela estivesse chorando, mas estava. Ela disse: "Você tem que se esconder". Ela recebeu um telefonema da nossa família no Curdistão - eles moram em uma aldeia e eles não apoiam o que estou fazendo. Cinquenta homens se reuniram e disseram: "Nós vamos encontrar Helly. Pagaremos a quem a traga aqui. Então vamos matá-la com nossas próprias mãos" (LUV, 2014).

¹⁸⁶ O videoclipe *Risk it all* foi lançado em 3 de março de 2014. Helly Luv conta, em entrevista, que estava escondida, por causa da repercussão deste vídeo, quando Ghobadi a chamou para fazer *A Flag Without a Country*.

¹⁸⁷ Assim, as cenas nas quais Helly Luv busca crianças para seu videoclipe também são reconstituições.

No filme, há uma cena na qual Helly Luv recebe um telefonema da mãe e deixa sua casa, mas o motivo não é revelado por Ghobadi, apenas que seria perigoso ela continuar onde estava.

Outra ameaça veio também do *Daesh*. Helly Luv está na lista de procurados do grupo terrorista e tem sua cabeça a prêmio. Seu paradeiro nunca é divulgado e ela anda cercada por seguranças¹⁸⁸.

Nas cenas 15 e 16 tanto Helly Luv quanto Nariman visitam o campo de refugiados, mas não se encontram. Enquanto Helly Luv leva presentes para as crianças refugiadas e oferece aula de música, Nariman busca futuros alunos sírios para sua escola de pilotagem, pois ele diz que sonha em ensinar as crianças das quatro partes do Curdistão.

Muitas crianças querem participar do curso, pelos mais variados motivos. Um menino diz: “Eu quero matar o *Daesh*”, uma menina se manifesta: “Eu quero me tornar piloto para voar ao redor do céu. Estou cansada da terra”. Nariman escolhe algumas dessas crianças e as leva para fazer um *check-up*, como manda o protocolo da aviação.

A mãe de Helly Luv chega da Europa e a cantora busca-a no aeroporto de Erbil. Nesta cena, Ghobadi insere um depoimento da mãe, em *off*, que explica com detalhes a jornada que as levou ao exílio. Aqui, o diretor insere algumas cenas que ilustram a fala da mãe. Mostra o êxodo dos refugiados com uma mãe que leva uma menina nas costas, a pequena Helan. De acordo com o depoimento da mãe, elas caminharam por meses para chegar à Turquia, enfrentando chuva, frio e fome, apenas com a roupa do corpo. Foi no campo de refugiados turco que a menina já começou a demonstrar suas aptidões artísticas, mas foi somente adulta que Helly Luv conseguiu seguir sua carreira. A mãe aponta que desde pequena a menina gostava de se maquiar, influenciada pelos programas de TV turcos sobre moda. A mãe destaca que, nesta época, Helan utilizava tinta de parede para pintar os lábios e as unhas.

¹⁸⁸ No final de seu segundo videoclipe, *Revolution* (2015), no qual detalha a luta dos Peshmergas contra o *Daesh*, Helly Luv mostra que está há três quilômetros de distância do grupo, de onde veem-se bombas explodindo, quando, de repente, um tiro é ouvido há poucos metros da cantora e ela se abaixa.

Figura 62 - Fotogramas de *A Flag Without a Country*. Infância de Helly Luv.

Durante o depoimento da mãe, Ghobadi mostra também os preparativos e o concerto que a cantora deu no Curdistão e mescla com planos dela cantando em estúdio.

O filme volta novamente para a história de Nariman que revive a montagem de seu primeiro avião. Depois de diversas tentativas de entrar no Irã por terra, onde é sempre surpreendido pelos Peshmergas e devolvido aos seus pais, Nariman adolescente decide, definitivamente, se dedicar à construção de seu avião, para tentar ir pelo céu. Mas por causa da guerra ele não pode voar. Como a família de Nazdar se recusa a dar a mão de sua filha, a menos que ele voe, ele decide voar mesmo correndo o risco de ser interceptado, mas é tarde demais, Nazdar está casando-se com outro rapaz.

Nesta cena, de número 27, Ghobadi insere mais cenas de arquivo, desta vez são reportagens de TV sobre Nariman ter construído sozinho um aeroplano e cenas de reconstituição, como a prisão de Nariman após ter pedido autorização no ministério, e o casamento de Nazdar que acontece ao mesmo tempo que Nariman sobrevoa sua casa.

No tempo presente, Nariman constrói outro avião, desta vez com a ajuda das crianças sírias, que aprendem enquanto o fazem. Elas participam em todas as etapas de feitura, da escolha do motor até a pintura.

Figura 63 - Fotogramas de *A Flag Without a Country*. As crianças aprendem a construir um avião.

Enquanto isso, Helly Luv viaja para a cidade de Akreh, para participar do festival do Newroz¹⁸⁹. No percurso, ela visita uma caverna e conta que foi lá que sua avó e outras 76 mulheres e crianças perderam a vida: “Neste lugar, há 47 anos, o exército árabe de Saddam Hussein atacou os curdos”. Enquanto ela coloca flores no chão da caverna, há ruídos, em *off*, de mulheres cantando, gritos, tiros, bombas e helicópteros. “As vilas foram completamente

¹⁸⁹ Como frisei no capítulo 1, o festival do Newroz é uma forma de resistência da cultura e dos costumes curdos.

destruídas. Muitas pessoas fugiram para o Irã. Mulheres e crianças que não puderam escapar, abrigaram-se nesta caverna. Mas quando descobriram sobre a caverna, eles bombardearam a entrada e botaram fogo com madeira e gasolina. Minha avó era uma delas”. Ghobadi insere cenas de arquivo da caverna pegando fogo, onde está escrito: “Material original; Akreh, Curdistão”.

Figura 64 - Fotogramas de *A Flag Without a Country*. Caverna em Akreh.

Nas mesmas montanhas pessoas carregam tochas acesas para a comemoração do Newroz, Peshmergas dançam ao som de música curda, pessoas pulam fogueiras e cantam.

Na cena 33 as histórias se ligam. Enquanto as crianças pintam o avião, Helly Luv pede ao piloto que ele a ajude no videoclipe. Ela pede que ele dê uma volta por Erbil com ela, pois quer filmar a cidade de cima.

Na cena seguinte, com a ajuda das crianças, Nariman coloca o avião, pintado nas cores do Curdistão e com a frase “Made in Kurdistan” escrita na fuselagem, na pista de pouso. Ele decola juntamente com Helly Luv e sobrevoam a cidade. Durante o percurso, a voz de Ghobadi entoa uma canção: “Oh minha terra mãe, eu irei te construir novamente; Oh minha bandeira, bandeira da minha terra mãe; minha linda boneca; encontrarás um lugar duradouro; eu irei morrer por ti; Oh minha terra oprimida; para que permaneças sempre em pé”.

Figura 65 - Fotograma de *A Flag Without a Country*. “Made in Kurdistan”

Seja através da música ou da narrativa criada, Ghobadi constrói um clima que pressupõe a participação afetiva do espectador no filme, o que Odin (2000) chama de *mise en phase* narrativa, típica do filme de ficção.

A *mise en phase*, um dos processos da ficcionalização, é tida como o “processo que me leva a vibrar ao ritmo do que o filme me dá para ver e ouvir. A *mise en phase* é uma modalidade da participação afetiva do espectador no filme” (ODIN, 2000, p.38). Este processo se dá através da identificação e da enunciação, com a intenção de nos fazer vibrar ao ritmo dos acontecimentos narrados. No documentário “a questão da *mise en phase* muito frequentemente não se coloca em tais termos, pois o que há não é uma sequência de eventos que me convidam a vibrar, mas muito mais uma série de ações destinadas a ilustrar um discurso” (ODIN, 2000, p. 39).

Na verdade, diferente da leitura ficcionalizante, que não pode funcionar sem um trabalho afetivo específico (a *mise en phase* narrativa), a leitura documentarizante não tem como pressuposto qualquer trabalho afetivo em particular. Ela pode tanto convocar o mesmo tipo de *mise-en-phase* característica da ficção como não se preocupar em nada com essa questão e recorrer à *mise en phase* discursiva, quanto ainda inventar outros processos mais ou menos inéditos (ODIN, 2000, p. 37).

Em *A Flag Without a Country* o que prevalece é a *mise en phase* narrativa, o que faz o espectador se envolver afetivamente com o filme.

O clima sentimental do filme é interrompido pelos ataques do *Daesh*. Nariman, com sua família, acompanha as notícias pela televisão. O filme segue um desenrolamento que poderia terminar quando Nariman sobrevoa Erbil com o avião já pronto, na companhia de Helly Luv, pois até esta sequência os objetivos iniciais dos personagens foram cumpridos. Mas os ataques do *Daesh*, que aconteceram próximo a Erbil e ao campo de refugiados foram incorporados ao filme.

Nariman relata: “O *Daesh* atacou os curdos na Síria e no Iraque ontem. O ataque foi perto de Erbil. Milhares de mulheres e meninas Yazidis estão sendo compradas e vendidas pelo *Daesh*. Os Yazidis estão encurralados nas montanhas de Shingal e não têm acesso à comida ou água e estão morrendo diariamente”¹⁹⁰.

Nariman pede o Alcorão para rezar. Vestido com roupas militares, despede-se da família e se junta aos militares curdos. Helly Luv, em casa, também acompanha, apreensiva, os ataques. Ela, igualmente, junta-se aos peshmergas. Dentro do caminhão que leva os

¹⁹⁰ Tais ataques ocorreram em novembro de 2014 e foi o que impediu minha entrada em Erbil para acompanhar a filmagem de Ghobadi.

combatentes ao *front*, Helly Luv e Nariman estão sentados um de frente ao outro. Eles se olham e sorriem. Ghobadi mostra cenas das crianças nos campos de refugiados, que olham para o céu, caças sobrevoam o campo. A música de fundo é sobre Kobane. Há cenas de explosões.

Os créditos finais informam: “Após ser ferido em combate, Nariman não pode mais voar no *front* contra o *Daesh*. Ambos Nariman e Helly Luv continuam a ajudar as forças Peshmergas, na retaguarda, distribuindo comida e medicamentos”.

O filme claramente utiliza recursos tanto do cinema documental, como: cenas de arquivo, reconstituições e depoimentos, quanto do cinema de ficção: há um enredo criado, com começo, meio e fim para ambos os personagens, que inclusive, se encontram. Os personagens seguem uma linha dramática e possuem um objetivo: Helly Luv o de gravar um videoclipe e Nariman, de construir um avião com a ajuda das crianças.

Em relação a *A Flag Without a Country*, Ghobadi comenta:

Era para ser um documentário sobre duas pessoas, mas eles tinham histórias fantásticas. Isto é um documentário, não é uma ficção, este é o problema, mas se parece com uma ficção porque conta uma história. Há um drama nele. Tem um começo da história, o meio da história e então um final. [...] Eu não posso mudar, eu sigo isso. [...] quando alguém deixa a câmera ligada e deixa eles atuarem e falarem, de alguma maneira, novamente, eles vão para o caminho da história e não para o caminho do documentário (GHOBADI, 2016).

Para Odin, narrar é um dos processos da ficcionalização. Narrar, coloca em sucessão um paradigma de forças incorporado pelos personagens de acordo com as fases da narrativa e há uma grande transformação que liga seu início e fim (2000).

Muitos documentários utilizam a estrutura narrativa. Odin (2000) acredita que a maioria dos documentários sejam narrativos, mas esta narração não possui o caráter imperativo que possui o filme de ficção. Para Odin, no documentário predomina a construção de um discurso. No filme *A Flag Without a Country*, há a presença da narrativa e do discurso, presente, principalmente, nas cenas de arquivo e nos temas abordados.

As cenas de Nariman e Helly Luv são intercaladas. O filme é montado em uma narrativa, de acordo com assuntos: primeiro é a apresentação de seus personagens, suas infâncias, seus trabalhos atuais, as visitas ao campo de refugiados, a relação deles com essas crianças, o encontro dos personagens, os ataques do *Daesh* e, enfim, os personagens juntando-se aos peshmergas, os guerrilheiros curdos iraquianos.

Em *A Flag Without a Country* o avião foi construído exclusivamente para o filme. Ghobadi acrescenta um objetivo ao personagem, que não existiria fora da diegese fílmica.

A construção do avião é um dispositivo¹⁹¹ narrativo criado pelo diretor. “A noção remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas – o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que ‘apreende’ a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 56).

O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões; e mais: a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra. O dispositivo é uma experiência não roteirizável, ao mesmo tempo em que a utilização de dispositivos não gera boas ou más obras por princípio (MIGLORIN, 2005).

Seguindo este raciocínio, o avião feito pelo piloto e pelas crianças seria esta camada adicionada pelo diretor, capaz de “forçar movimentos e conexões”, que atua na relação de Nariman com as crianças sírias e com Helly Luv. Ao mesmo tempo que o diretor tem controle sobre o dispositivo, ele não tem controle sobre suas consequências. Este procedimento, embora criado é “contingente às circunstâncias de filmagem, e submetido às pressões do real” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 57). Ghobadi dá um objetivo ao personagem, mas a relação que se estabelece nesta construção, a confecção do aeroplano, a relação entre as crianças, a equipe, os fornecedores, etc. fogem de seu controle; assim como a atuação dos atores, que improvisam e relatam suas experiências pessoais.

Esta noção tem sido utilizada para se pensar o documentário contemporâneo, assim como alguns filmes que borram esta fronteira. Em *Ten* (2002), por exemplo, Kiarostami utiliza o seguinte dispositivo: uma câmera dentro de um carro filma o encontro da condutora e seus passageiros. Em *Taxi* (2015), Jafar Panahi utiliza dispositivo semelhante; o diretor, proibido de realizar filmes no Irã, se coloca como motorista de táxi e com uma câmera alocada no painel do carro, capta cenas de Teerã e conversas com os viajantes. Em *The Mirror* (1997) Panahi também se dispõe de dispositivos, ele dá um objetivo à garota Mina, desistir da filmagem e voltar para casa.

¹⁹¹ A gênese da noção de dispositivo é encontrada em Michel Foucault (2000), segundo o qual, se trata de um mecanismo de poder. Para Philippe Dubois (2004), o mecanismo de visualização da imagem é o dispositivo de base do cinema. Isto é, a projeção: a sala escura, o público, a tela grande, constituem um agenciamento, enquanto produtora de imaginário e geradora de afetos (p. 43-44). Ele ainda caracteriza o vídeo como um dispositivo: as “máquinas de imagens”, desde aquelas criadas para a produção das imagens paleolíticas que aparecem nas pinturas das cavernas, carregam este valor de dispositivo (id, ibid). Utilizo, aqui, a noção de dispositivo enquanto estratégia narrativa.

Outro filme contemporâneo, *Ele está de Volta* (*Er ist wieder da*, David Wnendt, 2015) é classificado como ficcional. O enredo aborda como seria se Hitler acordasse no século XXI e voltasse para a Alemanha atual. O filme utiliza um interessante dispositivo, ele mescla o roteiro com cenas reais de interação e diálogos entre o ator (agindo como se fosse Hitler) e a população alemã. A câmera capta as mais diversas reações, desde nacionalistas que clamam pela sua volta, até pessoas que tiram *selfies* com o personagem.

Portanto, “a criação de dispositivos se propõe a filmar o que ainda não existe e só existirá quando o dispositivo entrar em ação” (MIGLORIN, 2005), assim o dispositivo é gerador de performance. Não é a câmera observadora do documentário, é a câmera que participa da ação. O diretor tem o domínio sobre o dispositivo, mas não tem controle dos efeitos que isso irá produzir durante a filmagem.

Em *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002) o dispositivo era filmar entrevistas naquela única locação. Em *Jogo de cena* (2007), por exemplo, Eduardo Coutinho colocou um anúncio no jornal que convidava mulheres a contarem suas histórias, o diretor roteirizou tais histórias para serem interpretadas por atrizes profissionais. Assim o filme mistura depoimentos reais com registros ficcionalizados, levando o espectador a se confundir entre um e outro. Com isso, mescla as fronteiras entre o documentário e a ficção.

Lins e Mesquita (2008) utilizam como exemplo *33* (2003, Kiko Goifman) e *Um Passaporte Húngaro* (2001, Sandra Kogut), dois documentários brasileiros realizados em primeira pessoa, que se utilizam de dispositivos, para analisarem que os dispositivos têm suas regras e limitações. Em *33*, o dispositivo utilizado pelo diretor é que sua busca não passaria de 33 dias (sua idade), já o de Kokut é que as filmagens durariam até a obtenção do passaporte. Em ambos os casos, os diretores “impõem restrições de ordem temporal ao dispositivo” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 57).

Na etnoficção o diretor também pode se apropriar de dispositivos, como é o caso de Pedro Costa. Em *No quarto de Vanda*, o dispositivo utilizado pelo diretor foi uma câmera no quarto a captar o cotidiano da personagem, viciada em heroína. Veiga (2015) chama este dispositivo de confinamento: “É esse mecanismo instituído pela contingência de uma situação determinada em um espaço, e submetido a uma pressão do real, que damos o nome aqui de dispositivo e que conjuga, em sua gênese, ficção e documentário” (VEIGA, 2015, p. 195). O filme não se trata de um documentário observacional, pois há o controle do diretor, a sugestão de temas e uma refinada edição, mesmo assim o dispositivo utilizado ativa uma “realidade fílmica”, que só existe por causa da câmera (provocativa) e da relação estabelecida entre o dispositivo, o ator e o diretor.

A etnoficção, assim como o documentário, explora o uso do dispositivo narrativo. Neste caso, o dispositivo dá a liberdade de ficcionalização, agindo como propulsora de performance. Não se trata de uma “realidade” apreendida através da câmera. Ele age ao contrário, produz uma situação que à princípio não existiria se ele não estivesse em ação. Ao mesmo tempo que também está submetido ao risco do real, pois o diretor não possui controle sobre o resultado de seu dispositivo. O dispositivo permite que a imaginação aflore.

3.5 *Turtles Can Fly*: a imaginação

Se em *A Time For Drunken Horses* temos o herói protagonista definido, uma construção linear dos acontecimentos, ordenados dentro da estrutura aristotélica da narrativa e um discurso realista, em *Turtles Can Fly* o que vamos encontrar é a negação do herói, uma quebra com o regime temporal do relato e um discurso que se aproxima do fantástico, do maravilhoso.

Irlemar Chiampi (1983), estudou a obra *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier (1953), aplicando as teorias de Propp sobre o conto maravilhoso. Desta forma, a autora revela a estrutura mítica da obra, assim como ilustra e define o Realismo Mágico e o Real Maravilhoso americano. Sua obra serve de inspiração para a análise da narrativa e dos personagens de *Turtles Can Fly* e sua teoria nos servirá de base para observar no filme os elementos discursivos deste procedimento que Ghobadi utiliza, talvez inconscientemente.

Para a autora, este estilo surgiu como forma de ruptura com o discurso realista tradicional, que passa a optar por uma nova maneira de ver a realidade e “esse modo estranho, complexo, muitas vezes esotérico e lúdico, foi identificado genericamente com a magia” (1983, p. 23). Por esta razão, Chiampi abdica da expressão Realismo Mágico em favor de Realismo Maravilhoso, discutido por Carpentier (1949/1985)¹⁹², pois segundo a autora, “magia, em sua acepção corrente, é a arte ou saber que pretende dominar os seres e as forças da natureza e produzir, através de certas práticas e fórmulas, efeitos contrários às leis naturais” (CHIAMPI, 1983, p. 49). Enquanto que o maravilhoso é o “extraordinário”, o que “escapa do curso diário das coisas e do humano” (id, ibid, p. 54).

¹⁹² O realismo maravilhoso não é uma criação de Carpentier, sua contribuição atua na etapa pós-surrealista da discussão do termo.

Alejo Carpentier, em *O reino deste mundo* (1985), narra a história nativa dos povos americanos sob o ponto de vista dos oprimidos e não dos opressores. Ele cria o conceito de “lo maravilloso real”, que não considera sinônimo de Realismo Mágico. Para ele, enquanto o realismo mágico implica surpresa diante do inesperado, no seu “lo maravilloso real” o mágico é uma qualidade da realidade. Ele diferencia também o seu real maravilhoso do surrealismo¹⁹³, com o qual romperá. Tanto o “maravilloso real” quanto o surrealismo se rebelam contra as limitações do realismo, mas não se configuram como partes de um mesmo estilo, assim defende o autor. Enquanto que o surrealismo recorre ao irracional impulsionado pelo inconsciente, no qual a supra realidade criada passa a ser um produto da fantasia, o “maravilloso real” demonstra que o que parece irreal para certas culturas pode fazer parte da normalidade para outras, como o caso da magia. Essa supra realidade criada (o maravilhoso) é incorporada à realidade empírica. Para Carpentier, “antes de tudo, para sentir o maravilhoso é necessário ter fé. Aqueles que não acreditam em santos não se podem curar com milagres de santos [...]” (1985, Prefácio), por isso ele crê que os surrealistas utilizaram o realismo maravilhoso como artimanha.

Em sua etimologia, o “maravilhoso é o que contém a maravilha, do latim *mirabilia*, ou seja, ‘coisas admiráveis’ (belas ou execráveis, boas ou horríveis)” (CHIAMPI, 1983, p. 54). Ao mesmo tempo que contém o verbo *mirar*, que segundo a autora é: “olhar com intensidade, ver com atenção, ou ainda, ver através de. O verbo mirar está também na etimologia de milagre – portanto, contra a ordem natural – e de miragem – efeito ótico, engano dos sentidos” (id, *ibid*).

Algumas das soluções formais que caracterizam o Real Maravilhoso são: desconstrução da lógica linear, através de cortes na cronologia da fábula, multiplicação e simultaneidade dos espaços de ação, caracterização polissêmica dos personagens, construção diferencial do herói, elementos mágicos percebidos como parte da “normalidade” pelos personagens, maior dinamismo nas relações entre narrador e narratário, o relato e o discurso através da diversidade das focalizações, da autorreferencialidade e questionamento da instância produtora da ficção (CHIAMPI, 1983, p. 23-33).

¹⁹³ Gonçalves (2008) analisa e expõe a inspiração surrealista de Rouch em seus filmes. O autor toma o surrealismo, não na concepção de Breton, a qual Carpentier também renega, que desnaturaliza o cotidiano, mas acata a versão de seus sucessores, onde a noção de sagrado está ligada ao vivido. A congruência entre surrealismo e a etnografia foi debatida com profundidade por James Clifford (2002), que explora tanto um surrealismo etnográfico quanto uma etnografia surrealista, levando em conta as circunstâncias histórica do pós-guerra. Para o autor, uma etnografia surrealista sugere que procedimentos surrealistas sempre estão presentes em trabalhos etnográficos (p. 167), quando se provoca um efeito de estranhamento, e ainda, a etnografia como *collage*, que expõe seus procedimentos de construção e contém outras vozes além da do etnógrafo (p. 168).

*Turtles Can Fly*¹⁹⁴ possui alguns elementos do Realismo Maravilhoso em sua construção narrativa. Neste filme há uma construção diferencial do herói e uma caracterização polissêmica dos personagens. O herói é desenhado como um anti-herói. Agrin é a protagonista, pois é ela quem tem um objetivo na trama: livrar-se do filho bastardo, Riga, fruto de um estupro cometido pelos soldados de Saddam. Agrin possui um conflito interno, que aos poucos vai se revelando no filme. Ela é de poucas palavras, mas de olhar expressivo. Seus pensamentos eclodem em suas ações.

A personagem de Agrin é apresentada, primeiramente, através das palavras do garoto Pashow, que conta a Satellite que ela vem de Halabja (cidade onde ocorreram os ataques químicos de Saddam), que seus pais foram mortos e acabaram de chegar no campo de refugiados, mas estão indo para a fronteira com o restante dos refugiados. Ele diz também que ela tem um irmão que perdeu os braços, que procura minas terrestres.

A menina carrega um bebê nas costas, Riga. Como uma tartaruga que carrega sua casa. Vale ressaltar o significado que a tartaruga tem na cultura curda. A tartaruga é comparada a um nômade que viaja com sua casa. Pode-se também pensar que a tartaruga é um prisioneiro de sua casa, "a tartaruga é realmente a sua casa. . . A tartaruga como um símbolo encarna perfeitamente o conforto, bem como o lado estranho da pertença. O que protege e conforta também captura e aprisiona" (DÖNMEZ-COLIN, 2008, Locais do Kindle 3120-3123)¹⁹⁵.

Hengov, o irmão de Agrin, é apresentado na cena 7. Um *close-up* o acompanha ao desarmar uma mina terrestre, sob o olhar apreensivo de Agrin. Ele não possui braços e usa sua boca como instrumento.

O menino Riga, à princípio, parece ser irmão dela e de Hengov, mas na cena 20, em um diálogo entre ela e Hengov, esclarece ser, de fato, filho da garota, o qual ela não aceita: "Quantas vezes terei que dizer que esta criança não é minha?".

Na cena 24, temos outra confirmação. Agrin bate em Riga, que tem o nariz sangrando. Ele está molhado, mas Agrin não conta a Hengov onde o levou. Ela o chama de bastardo: "Se não é um bastardo, o que ele é? Ele não é uma criança dos que mataram minha família e me fizeram isto? Agora ele é minha criança?".

¹⁹⁴ A divisão por cenas de *Turtles Can Fly* encontra-se no apêndice 7.

¹⁹⁵ A tartaruga aparece também nos filmes *A Song for Beko* e *The Wind Will Carry us*.

Nas sociedades islâmicas, ter um filho sem ser casado¹⁹⁶ ou relações sexuais sem um casamento é um sinal de desonra, tanto para a mulher, que precisa preservar sua modéstia, quanto para a família que deve conservar sua honra. Em alguns casos a mulher pode até ser condenada à morte, por ter tido relações sexuais fora do casamento, como acontece na sociedade iraniana, por exemplo. O intuito de Agrin, de assassinar o filho e pôr um fim em sua própria vida, é acabar com sua história de desonra.

Agrin representa, alegoricamente, a violação do Curdistão. Que foi invadido, dividido, explorado. Ela representa também a história de vida de muitas meninas e mulheres que foram vítimas de abuso sexual na era de Saddam.

Satellite, como ele mesmo se define é “o responsável pelas crianças na aldeia”. É ele quem comanda o grupo de crianças na coleta das minas terrestres espalhadas pela região. Este personagem serve como um elo de ligação entre as crianças e os adultos, pois é o único que transita entre os dois mundos. Une também os irmãos órfão (Agrin e Hengov) ao restante das crianças.

Ghobadi (2016) comenta que este personagem surgiu vinte dias depois de terem começado a filmar. Ele precisava de “um personagem para unir tudo, uma pessoa para conectar a história”. Então percorreu as escolas em busca de uma criança para fazer este personagem.

Desde o primeiro momento que Satellite vê Agrin, ele se apaixona pela garota. É quando ele está pendurado em uma antena e ela o chama perguntando se ele tem corda. Quando vê a garota ele desce correndo, entrega-lhe um pedaço de corda e não aceita pagamento. É o amor que move Satellite em seus passos na trama, o mesmo que move Nariman de *A Flag Without a Country*.

Os meninos Pashow e Shirkooh são companheiros nas aventuras de Satellite. Há a presença de outros garotos. Ghobadi (2016) primeiro pensou na história do garoto Satellite, do “garoto amputado” e sua irmã, mas, segundo ele, “tinham muitas crianças lá, então eu as trouxe; eu coloquei cada criança no filme”.

Tanto Satellite quanto Hengov agem como obstáculos para a realização do objetivo de Agrin, pois são eles quem costumam salvar Riga das tentativas de Agrin mata-lo. Na primeira vez, Pashow e Satellite encontram Riga na fronteira, debaixo da chuva. Eles conversam com o menino e tentam distraí-lo, conseguem resgatá-lo e o entrega para os irmãos. Em outra cena,

¹⁹⁶ Lila Abu-Lughod (1999), ao estudar uma comunidade beduína, esclarece que o conceito de honra está ligado ao universo masculino. Já as mulheres alcançam respeito e honra via o código de modéstia (p. 79).

Agrin quer ir embora com os outros refugiados, mas Hengov quer esperar Riga sarar. Agrin protesta: “O que diremos às pessoas quando ele crescer? O que diremos a ele? Estou partindo”. Agrin sai à noite com Riga nas costas. Deixa-o amarrado com a corda nas pedras e sai. Olha para trás chorando, ele chama por ela chorando, mas Agrin corre.

No dia seguinte, Riga é encontrado pelas crianças em um campo minado. Satellite tenta salvá-lo, mas uma mina explode e o fere. Quando Agrin retorna, à noite, para a tenda, encontra Riga dormindo.

Como apresentei na minha dissertação de mestrado (PESSUTO, 2011, p. 216), Agrin tem também como antagonista o conflito interno, pois há uma vontade e uma contra vontade dentro dela. Ao mesmo tempo em que está decidida em acabar com seu sofrimento através do suicídio, ela reluta algumas vezes. “Um conflito interno, numa história com antagonista externo, ajuda o protagonista a se tornar um ser humano mais complexo e interessante” (HOWARD; MABLEY, 1996, p. 59).

Neste filme, os personagens não são bons ou maus, eles são ambivalentes. Hengov ao mesmo tempo que é indômito, cuida com carinho de Riga; Satellite passa por momentos em que parece proteger as outras crianças e em outros parece explorá-las. Não há personagens planos, mas sim construídos com suas dualidades e especificidades.

No realismo maravilhoso, há outra característica que é possível vislumbrar no filme de Ghobadi: os elementos mágicos são percebidos como parte da "normalidade" pelos personagens, não há estranhamento.

As habilidades premonitórias de Hengov são destacadas logo no princípio e são vistas pelos outros personagens como algo verossímil. Pashow conta a Satellite que foi “o menino sem braço” (como é chamado durante todo o filme pelos garotos) quem encontrou aquele campo repleto de minas: “Não sei como ele descobriu. É incrível. Fiz o trabalho de três dias em um dia”.

No caminhão, durante o percurso para Erbil, um médico curdo-iraniano procura um menino órfão que faz previsões, ele percorre toda a região em busca do garoto, pois não confia nos noticiários.

Na cena 13, no depósito de despojos de guerra, Hengov tem uma previsão. Pashow informa Satellite que “o menino sem braços” avisou que um dos caminhões iria explodir. Satellite manda todos os meninos saírem e o caminhão explode. É quando Satellite desconfia ser Hengov o órfão que prevê o futuro e vai atrás dele, mas é ignorado.

Vale ressaltar que em uma de suas entrevistas, Ghobadi afirma ter tido visões do futuro em sua infância (GHOBADI, 2005d).

A ruptura com a linearidade é um destes aspectos que dá um tom de realismo maravilhoso à obra de Ghobadi. A literatura latino-americana, vista como uma “literatura de resistência” (BENEVENUTO, 2005, p. 40), representada por Gabriel Garcia Márquez, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, entre outros, lida com a multitemporalidade.

A montagem de *Turtles Can Fly* possui recursos como *flashbacks* (analepses), ao mostrar fatos que já ocorreram e *flashforwards* (prolepse), para mostrar eventos imaginários, esperados ou que irão ocorrer.

Turtles Can Fly se passa no Curdistão, na fronteira entre o Iraque e a Turquia. A cartela inicial anuncia que se passa semanas antes da guerra entre o Iraque e os EUA e seus aliados, mas na verdade foi realizado quando os soldados norte-americanos já estavam em retirada. Como o filme foi realizado depois da guerra eclodir, Ghobadi pôde usufruir de alguns elementos do futuro que vieram em forma de premonição do personagem Hengov, que antecipa alguns eventos antes deles acontecerem no tempo diegético. Para isso, Ghobadi utilizou, inclusive, algumas cenas de arquivo da guerra.

O filme começa já prevendo seu final, com uma garota de vestido vermelho escuro, esvoaçante se jogando do alto de um penhasco. Trata-se de Agrin, a protagonista. O espectador é informado no começo do filme que ela comete suicídio. Depois, volta para acontecimentos cotidianos na vida da garota, que são cortados por visões (*flashforwards* e *flashbacks*).

Na cena 26 há um *flashback* do estupro. Agrin está no topo do penhasco quando tem uma recordação... é noite, ela veste um vestido curdo cheio de paetês, soldados de Saddam botam fogo nas casas da aldeia. Cinco soldados puxam a menina, que grita, para dentro do lago. Hengov tenta ajudar, mas é impedido por outro soldado. Mais gritos. A menina é violentada e chora.

Figura 66 - Fotogramas de *Turtles Can Fly*. Violação de Agrin - *flashback*

A seguir há um *flashforward*, no qual Hengov tem uma premonição. Ele vê tanques de guerra, explosões, tropas, Agrin se afogando, a estátua de Saddam sendo derrubada. Ele prevê a guerra e a queda do ditador.

Figura 67 - Fotogramas de *Turtles Can Fly*. Cenas de arquivo - *flashforward*

Durante o filme, há alguns *inserts* de Agrin se jogando do penhasco, que também cortam a linearidade da trama.

Hengov tem um sonho. Ele vê Riga se afogando, ao lado do menino há uma tartaruga, que nada na água suja do manancial. Ele vê Riga na beira do lago. Agrin amarra a corda que prende os pés do menino a uma pedra e a lança no lago. Hengov acorda chorando e corre para o manancial. Ele chega no manancial e encontra Satellite molhado e chorando. Hengov se joga no lago e encontra o corpo de Riga. Ele anda sem rumo, no meio de soldados norte-americanos. Do alto da montanha grita por Agrin. Ele pega os sapatinhos da garota pela boca e sai.

Em todo momento há esse jogo de temporalidades, de sonhos, visões, recordações e tempo presente da trama, que se entrelaçam.

Há também a multiplicação e simultaneidade, neste caso, não se trata dos espaços de ação, mas sim dos personagens, que através de visões estão em lugares que não poderiam estar. Como na cena 21, na qual Agrin pega o querosene que acabara de pôr na boca para acalmar a dor de dente e vai para o manancial. Lá, joga o combustível no corpo. Ela acende um fósforo e queima seu lenço. Neste instante, ela tem visões de Riga, então solta seu lenço flamejante na água. Riga, está dormindo, ele não poderia ter caminhado até lá, mas é visto por Agrin em seus devaneios.

Na cena 38, enquanto caminha para o manancial em busca de Riga e Agrin, Hengov tem visões da garota, com seu vestido esvoaçante vermelho em cima de tanques de guerra. É uma visão fantasmagórica.

Figura 68 - Fotogramas de *Turtles Can Fly*

O Realismo Maravilhoso¹⁹⁷ surge, na literatura hispano-americana, como uma versão dos oprimidos versus o discurso oficial. Em *Turtles Can Fly*, Ghobadi brinca com discursos estrangeiros e problematiza a ideia da colonização, tanto a árabe quanto a estadunidense.

O tom crítico a respeito da colonização aparece desde a segunda cena, quando os aldeões estão tentando fazer com que seus televisores captem as notícias, arrumando suas antenas no alto da colina. Ismail, o ancião da aldeia, destaca: “Olha o que Saddam fez a nós. Não temos água, nem eletricidade e nem escolas. Eles nos privaram do céu. Eles não deixam nossos televisores funcionarem para não vermos quando a guerra começará”.

É quando Satellite o convence que têm que ir à Erbil buscar uma parabólica. No bazar, Satellite troca rádios transmissores pela antena. Nas cenas 8 e 9, a antena é instalada. Os anciões da aldeia, incluindo o governador, aguardam as notícias. Antes de ligar o aparelho, Ismail alerta: “Não mostre os canais proibidos”. Só que quando aparece uma mulher de biquíni em uma das imagens, o garoto se detém. Os anciões abaixam a cabeça e desviam o olhar.

Como as notícias estão em inglês, Satellite, por conhecer algumas expressões, é intimado a traduzir o que está sendo noticiado. Ismail lhe promete uma casa, então o garoto inventa: “ele disse que vai chover amanhã. Eu acho que é um código. Ali está Saddam. Eu termino aqui. Você entende árabe”. Abandona sua função e deixa os anciões sozinhos com a TV em inglês, já que o pronunciamento de Saddam é abafado pela dublagem.

A influência norte-americana surge desde o começo do filme, quando Satellite aponta no mapa onde fica a “Amerika” e diz nomes de personalidades americanas para que os outros passageiros reconheçam o que são os Estados Unidos: “Titanic, Washington, São Francisco, Bruce Lee, Zidenide Zidane”. Mas é alertado que Zidane é francês.

¹⁹⁷ Chiampi (1983) chama a atenção de que o maravilhoso é um conceito literário europeu (p. 11).

Na cena 18, Satellite negocia o preço das minas com o técnico da ONU, que também trabalha no desarmamento das minas. É ele quem compra o produto que as crianças recolhem nos campos minados, sob tutela de Satellite. Ele o chama de “Mister”, mas o rapaz o adverte que é curdo e se chama Ahmad. Fato que Satellite sabe, mas quer passar boa impressão para as outras crianças, que estão do outro lado da montanha ouvindo parte da conversa: “Hello dá dinheiro”. E ainda repete em voz mais alta, para ser ouvida: “Ok, mister. How much mines?”

Quando Satellite se fere na explosão da mina, Ismail debocha: “Você ficou falando EUA, EUA, até que caiu em uma mina dos EUA”. Inclusive a casa que ganhou de Ismail, um tanque de guerras abandonado, é enfeitada por pôsteres norte-americanos (o que mais se destaca é um filme com o ator Van Damme).

Quando a guerra chega, helicópteros jogam panfletos, que Satellite lê em voz *off*: “É o fim da injustiça, infortúnio e sofrimento. Somos os seus melhores amigos e irmãos, todos que estão contra nós são nossos inimigos. Nós faremos deste país um paraíso. Estamos aqui para levar suas tristezas. Nós somos os melhores do mundo”. Mas o espectador sabe o que realmente aconteceu por trás desta guerra e suas consequências, que perduram até os dias atuais. E foi ciente dessas consequências que Ghobadi fez o filme.

Turtles Can Fly utiliza alguns elementos discursivos que o Realismo maravilhoso também emprega, mas sem fugir de seu aspecto etnoficcional, pois um dos elementos da etnoficção é que o discurso sobre a realidade se manifesta por meio da imaginação, “fazendo de conta ficamos mais perto da realidade” (GONÇALVES, 2008, p. 117). Gonçalves vê a imaginação como parte da produção etnográfica e do filme etnográfico (incluindo a etnoficção), “uma vez que não se pode proclamar um real sem levar em conta este ‘fazer de conta’ engendrado tanto pela relação com o cineasta quanto com o etnógrafo” (2008, p. 123).

O imaginado faz parte da experiência etnográfica. Através do imaginário, pode-se alcançar uma ‘verdade’ maior a respeito dos sujeitos do que uma entrevista, por exemplo. Gonçalves, sobre o cinema de Jean Rouch, acredita que a realidade ganha um sentido de ‘faz de conta’; deste modo, o empasse entre a ficção e a realidade é solucionado através do conceito de “sinceridade” (GONÇALVES, 2008, p. 123). “Assim, *sinceridade* aponta para a dimensão do vivido, da experiência que se transmuta em imaginação de uma relação vivida” (id, *ibid*, p. 119, grifo do autor).

Gouvêa (2006) fala de uma episteme infantil, a qual está diretamente relacionada à imaginação. “Falar de uma episteme da infância significa pensar que a compreensão da realidade dialoga necessariamente com a sua transgressão por meio da imaginação, na

construção do conhecimento do mundo” (p. 84). As crianças ressignificam o mundo através da imaginação. Isso não quer dizer que os adultos não sejam visitados e habitados por esta episteme. “Para entender o real, precisamos significá-lo por meio da imaginação, investi-lo de maravilhamento” (id, ibid). Para a autora a imaginação é “a capacidade de elaborar imagens, seja evocando objetos e situações vividas, seja formando novas imagens. A imaginação funda-se numa relação com o sensível ao mesmo tempo que o rompe, ao representá-lo através de imagem” (id, ibid).

Percebe-se, através da narrativa do filme, que as crianças não tiveram um papel tão incisivo na criação do filme, como houve nos demais aqui analisados. A participação delas enquanto co-autoras parece estar mais relacionada à improvisação (aos diálogos criados no encontro com o outro) do que na criação de seus personagens (objetivos e conflitos). No filme *Moi, um noir*, de Rouch, por exemplo, onde os "não" atores fabulam para a câmera e criam personagens que gostaria de ser, tais personagens foram criados pelos próprios sujeitos (incluindo seus desejos e sonhos), já em *Turtles Can Fly* essas crianças embarcaram na proposta do diretor (de serem mãe, vidente, líder), e fizeram de conta, no universo mesmo onde habitam, que eram tais personagens e que tinham tais objetivos. Esses personagens não fazem referência a si mesmos (somente), mas ao imaginário compartilhado pelos outros curdos.

Mesmo assim podemos falar que há uma criação colaborativa em *Turtles Can Fly*. Na etnoficção os "não" atores não precisam, necessariamente, representar a si próprios, seus papéis podem ser *possíveis*, próximos de seu universo. Os personagens vistos no filme são figuras liminoides¹⁹⁸, que estão entre a criação do diretor - que como vimos anteriormente, utilizou até traços de sua infância nesta criação - e a criação do "não" ator, que faz de conta ser outro e improvisa essas ações, relações e diálogos, transmitindo traços de seu cotidiano aos personagens e de sua memória corporal.

Para Gonçalves, a antropologia compartilhada “nada mais é que esta percepção de ‘fingir’, de ‘fazer de conta’ que se é outro para mudar sua percepção e poder ver o mundo de outro ponto de vista” (2008, p. 154). E é exatamente isso que essas crianças fazem no filme.

Gonçalves, baseado em uma entrevista que Oumarou Ganda, um dos "não" atores de *Moi, um noir* concedeu a Haffner, aponta que Ganda não gostou do filme, pois, embora se sinta um co-realizador, ele sente que as ideias rouchianas prevaleceram às suas (2008, p. 160). Ele

¹⁹⁸ Victor Turner (1974) deu o nome de liminoide ao ser que está entre ser ele mesmo e ser outro, na performance, o que corresponde ao estado liminar dos ritos de passagem.

filmou então *Cabascabo* (1969), onde afirma ter dito a mesma coisa, mas com seu ponto de vista (HAFFNER, 1996, p. 98-99 *apud* GONÇALVES, 2008, p. 160).

Podemos falar aqui de coeficientes de criação, como abordei anteriormente, cujo grau varia de filme para filme. Mesmo com os "não" atores performando outros personagens e com uma soberania maior de Ghobadi, em relação aos outros filmes aqui estudados, *Turtles Can Fly* não perde seu “cariz” (Costa, 2012) etnográfico. *Turtles Can Fly* se torna um rico material etnográfico para perceber as consequências da guerra na vida das crianças, que mimetizam suas experiências e as de outrem.

Para Walter Benjamin (2002), na brincadeira as crianças não recriam o mundo dos adultos, mas sim criam e inventam novas relações sendo seu primeiro brinquedo o próprio corpo. E é brincando que elas têm conhecimento do mundo.

Benjamin crê que é um erro pensar que o conteúdo representacional do brinquedo é o que determina a brincadeira da criança. “A criança quer puxar alguma coisa e se transformar em cavalo, quer brincar com areia e se transforma em padeiro, quer se esconder e se transforma em bandido ou em policial” (BENJAMIN, 2012, p. 266).

Na brincadeira a criança se metamorfoseia no que ela acredita ter se tornado: “A criança que está atrás da cortina torna-se ela mesma algo ondulante e branco, um fantasma” (BENJAMIN, 1987, p. 40), e vivencia a experiência: “A nenhum preço ela pode ser achada. [...] O que há de verdadeiro nisso ela sabe no esconderijo” (id, *ibid*).

A faculdade mimética tem seu auge na infância, sendo percebida, principalmente, pelas brincadeiras infantis, quando a criança aprende pela imitação, não só de pessoas, mas também de objetos. “Para começar, os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas. A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também moinho de vento e trem” (BENJAMIN, 2012, p. 117).

Os seres humanos imitam e representam seus ambientes e ao fazê-lo a fronteira entre o eu e o outro (sujeito-objeto) perde a sua distinção¹⁹⁹. Seu pensamento sobre a mimeses é retomado na discussão de Michael Taussig (1993), principalmente no que diz respeito a uma busca da história deste conceito e por acreditar que seu poder na modernidade está concentrado

¹⁹⁹ Na modernidade essa transgressão entre o sujeito e objeto, o eu e o outro se dá através do que ele denomina inconsciente óptico das máquinas miméticas, as câmeras fotográficas e cinematográficas (BENJAMIN, 2012).

na réplica, fazendo com que a faculdade mimética neste período estivesse ligada, principalmente, à capacidade de reprodução da câmera.

Taussig (1993), apropria-se do pensamento de Benjamin para descrever a faculdade mimética, que para ele é a capacidade de tornar-se *outro*: “Eu chamo faculdade mimética, a natureza que a cultura usa para criar uma segunda natureza, a faculdade de copiar, imitar, criar modelos, explorar diferenças, produzir-se e tornar-se Outro” (1993, p. XIII), o que ele denomina de “mágica simpática”. Sendo a mimeses necessária a todo processo de conhecimento e naturalização de identidades.

O foco de Taussig na mimeses é sobre a forma como o processo em si cria um espaço ambíguo da relação entre "original" e "cópia" / "material" e "imagem" / "eu" e "outro". Assim, ele explica como processo mimético de Benjamin tem o efeito paradoxal de criar simultaneamente *mesmice* e diferença - alteridade. Para “eu” me reconhecer como “eu”, preciso primeiro ser “outro”, por isso imitamos comportamentos, para aprender a ser eu.

Benjamin (2012) acredita que a lei da repetição rege o mundo da brincadeira, é sua essência. “A essência da representação, como da brincadeira, não é ‘fazer como se’, mas ‘fazer sempre de novo’, é a transformação em hábito de uma experiência devastadora” (p. 271). A criança recria sua experiência, segundo o autor, não para se apropriar delas, mas para experimentar tais experiências com maior intensidade. Isso ela o faz de modo espontâneo e voluntário. Já quando a criança brinca com um adulto, que possui uma experiência mais rica que a dela, isso aumenta seu coeficiente de informações intelectuais e linguísticas (BENJAMIN, 2002).

Para Huizinga (2000) o jogo é inato aos homens e aos animais. Para ele, mais que *Homo Sapiens*, o ser humano é – também – *Homo Ludens*.

A criança representa alguma coisa diferente, ou mais bela, ou mais nobre, ou mais perigosa do que habitualmente é. Finge ser um príncipe, um papai, uma bruxa malvada ou um tigre. A criança fica literalmente "transportada" de prazer, superando-se a si mesma a tal ponto que quase chega a acreditar que realmente é esta ou aquela coisa, sem, contudo, perder inteiramente o sentido da "realidade habitual". Mais do que uma realidade falsa, sua representação é a realização de uma aparência: é "imaginação", no sentido original do termo (HUIZINGA, 2000, p. 14).

Uma das características fundamentais que o autor atribui ao jogo é sua natureza "extraordinária". O jogo é uma suspensão da vida cotidiana e se distingue tanto pelo lugar quanto pela duração que ocupa. “[...] o jogo não é vida "corrente" nem vida "real". Pelo contrário, trata-se de uma evasão da vida "real" para uma esfera temporária de atividade com orientação própria. Toda criança sabe perfeitamente quando está "só fazendo de conta" ou quando está "só

brincando" (HUIZINGA, 2000, p. 10). E os lugares reservados aos jogos são “mundos temporários dentro do mundo habitual (p. 11).

A função do jogo, nas formas mais elevadas que aqui nos interessam, pode de maneira geral ser definida pelos dois aspectos fundamentais que nele encontramos: uma luta *por* alguma coisa ou a representação *de* alguma coisa. [...] Representar significa mostrar, e isto pode consistir simplesmente na exibição, perante um público, de uma característica natural (HUIZINGA, 2000, p. 14)

O jogo é livre e para a criança sua liberdade reside no divertimento. Apesar de ser livre, isto é, praticado de forma voluntária, ele possui suas regras, assim, o jogo “cria ordem e é ordem” (id, p. 11). Huizinga chega a uma definição de jogo, na qual:

[...] o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da "vida quotidiana" (HUIZINGA, 2000, p. 24).

De acordo com Rua (2007), o brincar é uma necessidade natural e espontânea da criança e é brincando que ela constrói muitos de seus saberes, “cria o seu círculo de amizades e se sente inserida e aceita no grupo de pares” (p. 226-227). Brincar é uma forma de aprender.

A ludicidade e o jogo constituem uma das facetas primordiais das culturas infantis. O jogo possibilita que a criança viva em cenários lúdicos comportamentos e situações de vida real para as quais não está preparada ou sente necessidade de compreender. Projetando-se na vida dos adultos, ela ensaia valores, atitudes, hábitos, que recria construindo novos significados (RUA, 2007, p. 227).

A atividade lúdica na infância possui grande importância no processo cognitivo da criança e na maneira como ela vê e reinventa seu mundo.

Para a criança, o jogo ou a brincadeira desenvolvem suas capacidades subjetivas, a sensibilidade, o raciocínio e a imaginação, apresentando-se como uma forma de conhecer o mundo e de conhecer-se a si mesma, de situar-se no contexto social, ou seja, uma aprendizagem de suas potencialidades físicas, imaginativas e intelectuais e do seu entorno (SCHLESENER, 2015, p. 88).

Para Rua (2007), há a “existência de uma cultura lúdica específica em cada contexto social” (p. 230). Apesar do brincar variar de acordo com o contexto e a sociedade, o lúdico é comum às crianças. Da mesma maneira, Nunes (2002), atenta que embora a concepção de infância varia de uma sociedade para outra, como veremos no próximo capítulo,

[...] o caráter lúdico com que a criança sempre age nas mais variadas circunstâncias pode ser considerado como uma espécie de denominador comum às crianças de todas as sociedades, manifestando sua universalidade por meio de infinitas peculiaridades, realizando e concretizando sua essência na singularidade sociocultural de cada um dos povos (NUNES, 2002, p. 69).

Nas etnoficções de Ghobadi, as crianças brincam, fazem de conta, entram na brincadeira proposta por Ghobadi, que possui as regras do jogo.

4. Capítulo 3 – Olhar de criança

“Quando a criança era criança, ela não sabia que era criança”

Win Wenders

A criança esteve presente em muitos filmes do cinema curdo, porém, na maioria das vezes, aparecia sem protagonismo, incidentalmente, de forma marginalizada. As exceções são, por exemplo, *Hejar* (*Büyük Adam Küçük Ask*, Handan Ipekçi, 2001), *The Children of Diyarbakır* (Miraz Bezar, 2009) e *Bekas* (Karzan Kader, 2012), que tiveram as crianças enquanto protagonistas. Mesmo assim, Bahman Ghobadi é o único cineasta curdo que dedicou, não só um filme, mas grande parte de sua obra às crianças.

A representação da criança é recorrente em muitos filmes ao longo da história do cinema mundial. Esses filmes geralmente são focados na escola (ao abordar os conflitos entre alunos e professores), alguns baseados na infância do próprio cineasta, sobre a infância como um momento idílico da vida e outros sobre o desenvolvimento emocional e a descoberta da maioridade, sendo que a maioria deles acaba caindo em uma espécie de sentimentalismo e saudosismo (MACDOUGALL, 2006).

Em muitos desses filmes, as crianças são representadas como receptores passivos do mundo dos adultos. O cinema de Bahman Ghobadi se destaca por dar agência à criança, além de retratá-la através de outro prisma, onde ela não aparece incidentalmente, mas sim como personagem principal e enfrentando situações cotidianas através das quais podemos perceber alguns de seus dilemas interiores. Dar agência à criança é dar credibilidade ao seu discurso e à sua construção simbólica, é levar em conta o que essa criança tem a dizer e como ela constrói o mundo ao seu redor.

As crianças enquanto atores sociais aparecem em duas diferentes perspectivas nos filmes de Ghobadi. Em primeiro lugar, quando ele lhes possibilita a tarefa de serem coautoras²⁰⁰ e até mesmo diretoras dos filmes (como no caso de *Life on the Border*) e, em segundo, pela maneira como essas crianças são apresentadas nessas películas, tanto enquanto tema, quanto pela estética, cuja perspectiva privilegia o ponto de vista e escuta da criança.

²⁰⁰ Esta perspectiva foi abordada no capítulo anterior.

Mencionei na apresentação da tese que uma das fronteiras que Ghobadi quebra é aquela que separa o mundo dos adultos do mundo das crianças. Em seus filmes sobre a infância, ele adentra no universo infantil, olha como se fosse de dentro.

Feldman e Aparicio (2006), constataam que mesmo nos filmes de ficção, a fronteira que separa o mundo das crianças e dos adultos pode ser penetrada:

Nos filmes protagonizados por crianças, a relação entre o diretor e ator adquire um valor especial: no processo de construção do personagem, nas explicações sobre o que lhe acontece, no trabalho de recriar suas emoções, produz-se uma aproximação entre eles que pode abrir algumas brechas nos muros que separam o adulto de criança. Quando isso ocorrer, o filme não só será capaz de dar testemunho das vivências e emoções de uma criança (de ficção), mas também em alguns casos [...] estará realmente impregnado de emoções sensações, olhares e gestos da infância (sonhada, recriada, compartilhada) (2006, p. 133).

Ghobadi, vai além, ao invés de adotar ideias preconcebidas sobre a infância, emprega a pesquisa de campo, observa de perto e participa do cotidiano dessas crianças, assim, adentra neste universo infantil. Desta forma, a complexidade do mundo das crianças passa a fazer parte de seus temas

Para entender os motivos que levam os filmes de Ghobadi se diferenciarem de outros da cinematografia mundial, é importante saber como este outro cinema aborda a criança. Por isso, realizo, algumas vezes, uma análise comparativa, tanto utilizando outros filmes do cinema curdo, quanto de outros que tratam da infância em contexto de guerra, ora como contraponto, ora como complemento para se pensar o cinema de Ghobadi.

4.1 Infância e memória no cinema curdo

MacDougall (2006) acredita que filmes sobre crianças são, muitas vezes, rememorativos ou elegíacos, saudosos de um passado que não se recupera mais; imbuídos, assim de um senso de perda, seja da sensibilidade, da beleza ou das expectativas, que o mundo da criança conserva. “O que é algumas vezes chamado de inocência é de fato uma amálgama dessas perdas. Perda e passado se tornam entrelaçados” (p. 68). Muitos desses filmes são sobre a própria infância dos cineastas.

Fellini já dizia que toda obra é autobiográfica, mas em algumas isso aparece com mais clareza. Em muitos filmes da cinematografia mundial os cineastas retratam memórias da sua própria infância, como *The 400 Blows* (François Truffaut, 1959), *Fanny e Alexander* (Ingmar

Bergman, 1982), *Persépolis* (Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud, 2007), *Infância clandestina* (Benjamín Ávila, Argentina, 2012), *Infância* (Domingos Oliveira, 2015), entre outros.

Feldman e Aparicio analisaram o filme japonês *Nobody Knows* (*Daremo shiranai*, 2004), de Hirokazu Kore-eda, sobre quatro crianças que foram abandonadas pela mãe em um apartamento. Diante da declaração do diretor, o qual diz que o filme se nutriu tanto das crianças com quem trabalhou quanto de sua própria infância (seja por meios de detalhes ou sentimentos), as autoras afirmam que *Nobody Knows* “é um filme povoado de imagens da própria infância e também, porque não, de uma infância sonhada pelo cineasta adulto que encontra nela a possibilidade de voltar a ver as coisas com um olhar novo e ao mesmo tempo arcaico” (FELDMAN, APARICIO, 2006, p. 139).

O próprio Ghobadi insere memórias de sua infância nos filmes que faz. O diretor fala com saudosismo sobre a infância: “Você sente alguma parte de você que você perdeu” (Ghobadi, 2016) e quer resgatar novamente. Ele ainda coloca algumas situações que ocorreram durante sua infância e juventude nos filmes: “Eu sou a garota Agrin. Eu me lembro de que, por duas vezes, quando eu era jovem (por causa da economia da sociedade, da guerra de 8 anos entre o Irã e o Iraque), eu tentei me matar duas vezes. Duas vezes” (id, ibid). Ainda sobre *Turtles Can Fly* complementa: “O garoto que bate em si mesmo (faz gestos de bater na cara), era eu. Meu pai fazia isso comigo algumas vezes” (id, ibid). E se vê também na figura de Satellite: “Ebrahim sou eu. Eu o chamei de Kak Satellite porque ele sempre tenta juntar as crianças ao seu redor”.

Ghobadi afirma que, quando escala alguma criança para atuar em seus filmes, procura traços de sua personalidade nelas: “eu tenho que ver uma parte do meu caráter, uma parte da minha vida, uma parte da minha alma. Se eu a vejo e a escalo para o meu filme, eu tenho que ver algo de mim mesmo” (2016). Ele conta ainda que, quando vê uma criança com quem se identifica, ele diz a ela: “Ei, você quer atuar em meu filme?”, mesmo sem ter o projeto em mente “mas eu sei que ele ou ela serão parte do meu filme” (2016).

Ghobadi acredita que as memórias de sua infância o ajudam a construir seus filmes: “Você pode fazer algo especial, algo diferente porque sua infância ajuda muito você, a sociedade, os pais, a vida, a escola...” (GHOBADI, 2016). Para ele, a relação que se estabelece na infância com essas pessoas e instituições, durante este período da vida, é essencial na construção de filmes sobre crianças.

Entre nós, os adultos, que cremos já saber tanta coisa do mundo, e elas, as crianças, estende-se também nosso passado abandonado, nossas lembranças diluídas entre o imperceptível passar dos dias e a obediência a uma vida cotidiana que só observamos.

Nas brincadeiras, nos risos, nos prantos, nos silêncios, nos medos escondidos, nos prazeres vislumbrados das crianças pulsam nossos “não já”, nosso exílio daquele mundo infantil que, quem se lembra, foi o nosso (FELDMAN; APARICIO, 2006, p. 131).

Embora o diretor fale com nostalgia da infância, como uma época que não volta mais, seus filmes não abordam a infância como um momento de inocência, de saudosismo ou de incompletude. O cineasta não imprime um olhar nostálgico sobre a infância.

As histórias dos filmes de Ghobadi são baseadas nas vidas das crianças que atuam e nas circunstâncias que as rodeiam. Não se trata apenas da visão que Ghobadi tem sobre elas ou sobre si, mas também da visão que elas têm sobre si mesmas e sobre outras crianças.

Para MacDougall, “Se houver algum motivo primordial para filmar crianças, é redescobrir sua complexidade” (2006, p. 67), dando a elas o respeito devido enquanto pessoas que vivem em si mesmas ao invés das concepções que os adultos têm sobre elas e ainda aprender com elas (id, ibid). E essa complexidade da infância aparece nos filmes de Ghobadi, como abordarei a seguir.

Ghobadi está atualmente produzindo uma animação baseada em suas memórias da infância. Em uma postagem recente no Instagram²⁰¹, o diretor postou uma foto sua, criança, sentado de cócoras na beira do lago Zerivar, em Marivan (Curdistão iraniano). Nesta foto, o menino Ghobadi tem de 9 a 10 anos, seu olhar é contemplativo e não fixa diretamente para a câmera, está perdido em algum outro ponto. Embora a foto seja desbotada, seu tênis azul se destaca, pois suas cores são mais vibrantes que da camisa caqui e da calça *shalvar* marrom. Nesta mesma postagem, o diretor escreve que adorava o par de tênis que usava: “Eu não me lembro de nada desses dias, exceto do lago e dos sapatos, os quais eu amava”, mas Ghobadi não sabe o que aconteceu com eles: “um dia minha mãe disse: ‘peixes levaram seus sapatos. Uma criança se afogou no rio e agora é amiga desses peixes. Com certeza eles deram seus sapatos a este menino’”. Completa o cineasta: “essa memória me levou a fazer uma animação. Que irá ficar pronta dentro de alguns meses. A história de uma criança que está cansada de ser um humano e quer ser um peixe” (GHOBADI, 2017).

Para protagonizar este filme, Ghobadi não escolheu nenhuma criança curda, ao contrário, ele decidiu fazer uma animação. Talvez para sua própria história não concorrer com a história de outras crianças.

²⁰¹ Perfil do Instagram do cineasta Bahman Ghobadi. @bahman_ghobadi, em postagem do dia 02 ago 2017. Acesso em: 02 ago 2017.

A infância marca muitos outros cineastas curdos. A cineasta e cantora Hevi Dilara teve a infância marcada pelos filmes de Güney, que assistia junto de seu pai, em projeções clandestinas. Dilara (2016), que vive hoje no exílio, conta que assistiu *Yol*, na Turquia, clandestinamente, ao lado de Güney e de seu pai, que eram amigos. Ela assistiu ao filme ajoelhada na cadeira do cinema, pois era tão pequena que não conseguia ver o filme sentada. As músicas que sua mãe sussurrava à noite, quando era criança, por causa da proibição do idioma curdo, também marcaram a infância de Hevi. Essas imagens e sons da infância, a motivaram a se tornar uma artista: cantora e cineasta.

Memories on Stone, começa com o diretor, criança, na sala de cinema onde está sendo exibido *Yol*. A projeção é suspensa após os militares invadirem o local e levarem os espectadores presos. O menino se esconde atrás de uma cadeira e os guardas não o veem. No enredo do filme, é isso que o impulsiona a se tornar um diretor mais tarde.

Os cineastas que fazem hoje filmes sobre o Anfal transmitem suas perspectivas da época que o vivenciaram. Assim muitos dos filmes da cinematografia curda trabalham com a questão da memória e da autobiografia. “A narrativa de um passado em nós inscrito é possível porque somos seres de memória. É a partir da impossibilidade da realização que a infinitude do exercício da memória se afirma e se desdobra numa profusão de produções que se fazem cultura” (GOUVÊA, 2006, p. 75).

4.1.1 As lembranças da infância no cinema de Mizgin Mijde Arslan

Além de ter realizado *A Fatal Dress: Polygamy* (2009)²⁰², a partir de memórias de sua infância, o que levou Mizgin Arslan a fazer o documentário *I Flew, You Stayed* foi o trauma de ter sido abandonada quando criança. Neste filme, ela resgata suas memórias e as recria também através das falas de outras pessoas, a história do pai é a sua própria.

Com este filme, Arslan (2016)²⁰³ tentou “encontrar uma forma de descrever minha dor”, como relata na entrevista que realizei com ela. *I Flew, you Stayed*:

Foi uma viagem pela minha vida pessoal, pelo meu passado. Não é somente um tipo de arte, é ambos. Ao invés de falar que eu fiz um filme para o público, na verdade eu fiz um filme para mim mesma. É tipo um confronto com o meu passado, com a minha história, com a minha dor e também para fazer as pazes com meu pai, com a minha história curda, com meu *background* curdo (ARSLAN, 2016).

²⁰² Como foi discutido na p. 147.

²⁰³ Entrevista realizada por mim em 12 de abril de 2016, em Londres.

I Flew, You Stayed começa com uma tela preta, com a voz em *off* de Mizgin, que narra: “Eu e minha avó costumávamos conversar secretamente sobre meu pai quando meu avô não estava em casa. Ele não nos iria deixar falar sobre ele. [...] Nós não falávamos muito dele, era como se ele não existisse”.

Arslan narra que quando foi a um festival de cinema na Armênia, conheceu pessoas que tinham estado em um campo de refugiados curdos no Iraque. Ela perguntou a uma delas, Gülistan, se conhecia ‘Red Kemal’ (nome de guerra de seu pai, Ahmet), ao que ela respondeu: “Claro que conheço. Ele é meu pai”. Mizguin, se assustou: “Ele não pode ser seu pai, porque ele é meu pai”. Por três dias ficou trancada no quarto do hotel chorando. Ela precisava de respostas. Gülistan sugeriu que ela fosse ao campo de Mahmur (no Iraque), onde havia muitas pessoas, as quais ele ajudou quando crianças, ainda vivendo lá: “Você deveria ir porque tem milhares de irmãos e irmãs lá”.

Foi então que Mizgin decidiu empreender uma jornada ao Curdistão para conhecer a história deste homem, que era seu pai, mas ela mal conhecia. Ela tinha medo de ir sozinha, então chamou uma mulher, Özyay Sahin, operadora de câmera, para lhe acompanhar, como narra neste preâmbulo.

Depois deste depoimento, que introduz o espectador em sua busca, Mizgin inicia sua jornada em busca do pai. Ela começa pela casa dos avós paternos, em Mardin, cidade do Curdistão turco, onde nasceu. Mizgin pergunta para a avó:

Mizgin: “Você sabe porque eu vim aqui?”.

Avó: “Você veio tirar fotografias nossas, nos ver, saber como estamos”.

Mizguin: “[...] eu preciso lhe perguntar sobre meu pai”.

Avó: “O que eu posso te falar sobre ele... você viu a foto lá dentro?”

Mizgin: “É dele?”

Avó: “Sim, é uma fotografia original dele”.

A fotografia estava coberta por um saco plástico. Ela nunca tinha visto de quem era o retrato que a sacola amarela escondia.

Figura 69 - Fotogramas de *I Flew, You Stayed*. Fotografia interdita

O avô descobre a fotografia (fotogramas 1 e 2) enquanto conta à neta: “Ele era sargento. Quando ele recebeu o papel de sua exoneração, ele mudou de ideia. Ele foi pelo caminho que ele escolheu. Eu não concordei”. E cobre novamente a fotografia (fotogramas 3 e 4). “Eu não posso encarar isso. Meu coração está ferido”.

Sentadas na porta da humilde casa curda, Mizgin e sua avó conversam. A avó descreve seu pai e rememora um provérbio que ele costumava lhe falar: “Eu sou um sésamo, você é um sésamo na mesa do padeiro, eu voei, você ficou (*I flew, you stayed*)”. Recorda-se também que a única coisa que recebia dele eram algumas fitas cassetes nas quais mandava lembranças à família e cantava canções curdas. E completa: “Ele voou. Eu fiquei”.

Mizgin, pergunta também sobre sua mãe, que foi embora logo depois do pai, levando seu irmão: “Depois que minha mãe foi embora, o que eu fiz?”. A avó lhe responde:

Ela disse que não conseguiria carregar vocês dois. [...] Ela deixou você e foi embora. Você a chamava pelo seu nome, nunca conseguia chamá-la de mãe. Eu cuidei de você até se tornar adulta. Depois que sua mãe foi embora, você ficou doente. Nós a levamos ao médico e ele disse que o motivo era porque você estava triste. [...] Na minha opinião ele nunca deveria ter ido. Ele ainda teria sido um curdo se ele tivesse ficado tranquilo, com seus filhos.

Deitada no colo da avó, enquanto a senhora mexe em seu cabelo, como fazia na infância, Mizgin pede que lhe conte um conto, mas a avó não se lembra de nenhum: “Nossas fábulas se foram, nós nos tornamos a fábula”.

Figura 70 - Fotogramas de *I Flew, You Stayed*.

Os vinte primeiros minutos do filme Mizgin passa com os avós, em Mardin; depois encontra Mahmut, um velho amigo de seu pai. Juntos, visitam a caverna onde ele e o amigo passavam horas conversando e onde se despediram.

Mizgin visita sua prima e a tia Mehdieh, que era muito apegada ao irmão e ficou mentalmente doente quando ele “tornou-se mártir”. Desde então, sua tia perdeu a memória e vive a custas de medicamentos para depressão.

Ela parte de ônibus para Cziale (Jazira) onde encontra pessoas que conheceram Ahmet e explica que quer encontrar o túmulo de seu pai, que foi morto em 1995. Um mês depois vai para Erbil, no Iraque, onde encontra os peshmergas, que a levam ao campo de Mahmur, onde seu pai vivia.

O amigo de seu pai conta que ele amava muito as crianças, elas o rodeavam e ele cuidava delas. Mizgin mostra as crianças do campo. Este amigo conta que no Vale do Apocalipse, ele ajudava os refugiados a atravessarem a fronteira. “Os curdos iraquianos haviam imposto embargo no campo. Nós já não tínhamos nada para comer. Neste período nós ainda estávamos em guerra com o KDP²⁰⁴ [1993-1994]. Uma noite cerca de 800 peshmergas nos atacaram. Mulheres e crianças morreram. Doze dos nossos homens se tornaram mártires, incluindo seu pai”. Mizgin chora. O amigo completa: “Eles se sacrificaram para proteger nossas mulheres e crianças. Seu objetivo era nos defender, não matar ninguém”.

Ela conheceu uma das mulheres que o chama de pai, que narra sua chegada ao campo de refugiados: “quando o vi, era como se meu pai tivesse ressuscitado e estivesse vindo ao nosso encontro”. Ela conta como ele cuidou dela e das outras crianças.

Mizgin visita a Fundação dos mártires, que foi criada no campo de refugiados, pois levavam foto dos mortos em batalha, foi um lugar criado para reunir e homenagear a memória desses mortos. Estimam que haja cerca de 50 mil mártires, registrados lá, sendo que a maioria não possui sepultura. A mulher lamenta: “Ele foi abatido em Judi. Não temos nenhuma pista de onde seu corpo possa estar”.

Os peshmergas se recusam a leva-la para Judi, em busca da sepultura do pai: “Pode não ter problemas para nós, mas não podemos garantir sua segurança. É uma área vazia e você tem uma câmera. Eles não podem ser denunciados. Nós podemos ter problemas, então não podemos ir. Esta é a decisão final. [...] Nós não podemos garantir seu retorno de lá viva”.

Uma tela preta é invadida pelo áudio com a voz de seu pai. O GC informa: “(Síria, 1990)”. A voz trêmula exprime: “Por mais de nove anos estivemos separados, mas isso não quer dizer que eu me esqueci de você. Mesmo se minhas cartas, fitas cassetes ou meus presentes não tenham chegado até você, tenha certeza de que eu nunca te esqueci”. É um dos velhos cassetes enviados por seu pai.

²⁰⁴ O mesmo conflito entre os guerrilheiros do PKK e os curdos peshmergas do KDP foi retratado em *Beritan*.

Figura 71 - Fotogramas de *I Flew, You Stayed*. Despedida

Na despedida dos seus avós, em Mardin, Halime expressa: “Eu espero que eu possa te ver casada, com filhos...”

Dois anos e meio depois de voltar de Mardin, Mizgin visita a mãe. Ressentida, sentada cada uma em uma ponta do colchão que cobre o assoalho, ela diz: “Às vezes eu não acredito que você é minha mãe. Onde está a evidência que você é minha mãe?”. Hissa tenta explicar: “Se eles tivessem me capturado, teriam me matado, por isso fui para a Síria”. Mizgin: “Minha mente aceita isso, eu sei as condições, mas meu coração está ferido”. A mãe conta que seu pai não ficou com eles; deixou-os na Síria e foi viver no campo do Iraque.

O filme termina com mãe e filha caminhando em uma rua de Istambul, enquanto a voz, em *off*, do pai canta.

Arslan conhece seu pai através da fala de outros, são as impressões das pessoas que conviveram com ele que formam a figura de pai.

Ele era um pai. No começo ele era pai de duas crianças, mas por causa da situação, por causa da questão curda, não havia nenhuma possibilidade de ele viver na Turquia, ele teve que ir embora e se tornou guerrilheiro. Enquanto ele foi guerrilheiro, ele cuidou de muitas crianças refugiadas, em Mahmur. [...] Ele não foi um pai para mim, mas ele foi um pai para outras crianças, isso me aproximou dele e permitiu que eu fizesse as pazes com ele. Ele era guerrilheiro, guerrilheiro não significa que ele explode, mata... ele ficava no campo de refugiados, cuidando de outras crianças (ARSLAN, 2016).

No dia que fui a sua casa em Londres entrevistá-la, ela estava comprando suas passagens para ir à Turquia, levar o filho para conhecer sua avó, que está viva e esperava ansiosamente conhecer o bisneto.

Arslan ministra também cursos de cinema para crianças, com idades entre 8 e 17 anos, em Londres, muitas delas imigrantes, onde realizam pequenos curtas como conclusão do curso.

Os filmes são gravados na própria sala de aula e são criados pelas crianças. Um trabalho que se assemelha às oficinas que Ghobadi deu nos campos de refugiados e resultou em *Life on the Border*.

4.2 Protagonismo infantil

Os conflitos no Curdistão geram um ambiente instável e as crianças não têm outra opção a não ser sobreviver diante de tantas adversidades. Isso leva Ghobadi a afirmar que “por isso não há infância” (GHOBADI, 2000). Ghobadi não acredita haver infância na sociedade curda: “Eu não acho que essas crianças que atuam no filme poderiam ser chamadas de crianças. Elas nunca tiveram infância” (GHOBADI, 2005a). Sua visão de infância passa pela sua própria experiência na infância e também pela visão da infância em outras sociedades. Se compararmos a criança curda à criança ocidental, com uma visão etnocêntrica, veremos que esta criança de Ghobadi, realmente não possui uma infância como nas sociedades europeias.

Isso é importante para notar que não existe uma só concepção de infância. Maria A. Rua (2007) estudou as crianças em contexto de pobreza e exclusão em Portugal. Segundo a autora,

De fato, a infância emerge como uma categoria geracional onde se refletem as clivagens e as desigualdades que atravessam a sociedade atual. Por isso, não falamos de infância, mas de infâncias. Infâncias que assumem modos de ser criança muito distintos e desiguais consoante as oportunidades, os valores, as culturas, os contextos em que se constroem (RUA, 2007, p. 205).

A infância que Ghobadi mostra em seus filmes é característica de seu contexto, época e lugar. São crianças que enfrentam a guerra, a pobreza, a exclusão.

A ideia de infância, fruto das representações da sociedade, varia segundo o momento histórico e as diferentes sociedades ou culturas: não há uma infância universal, unívoca, uniforme. Existem muitas infâncias, multiformes, diversas, particulares. Embora possa ser identificada por características biológicas comuns em toda espécie humana, essa aparente naturalidade da infância não é suficiente para compensar as profundas diferenças de ordem histórica, antropológica e sociológica que distinguem as diferentes infâncias no mundo de hoje (BELLONI, 2009, p. 2).

O historiador Philippe Ariès (2006 [1962]) afirma que os conceitos de infância e adolescência são invenções construídas ao longo da era moderna. Na era medieval a criança era vista como um adulto em miniatura, não havia o sentimento de família e de infância. A família não tinha nenhuma função afetiva além da procriação. A criança já passava, a partir dos sete anos de idade, para a fase adulta, sem transição, período em que conquistava mais

independência, sem passar pelas etapas da juventude. Segundo o autor, o sentimento de infância não existia até a modernidade. Assim, a noção de infância é construída socialmente e varia de acordo com o momento histórico e cultural.

A antropóloga Margaret Mead (1975 [1928]), ao estudar a adolescência em Samoa, já alertava que o que significa ser criança e adolescente varia entre as culturas. Sua pesquisa partiu da seguinte indagação: ela queria saber se os problemas dos adolescentes americanos tinham a ver com questões fisiológicas e biológicas – e, portanto, universais – ou se dependia da cultura a qual pertenciam. Em sua pesquisa de campo na ilha de Ta'u, na qual entrevistou mais de sessenta mulheres jovens com idades entre 9 e 20 anos e analisou suas experiências, Mead fez um estudo comparativo e chegou à conclusão de que a passagem da infância à vida adulta entre os samoanos não era marcada pela angústia e distúrbios observados entre os adolescentes norte-americanos, portanto, não faz parte da natureza humana, mas varia entre as culturas.

Assim, a ideia de infância não é universal, é uma “construção social que difere de cultura para cultura” (NUNES, 2002, p. 67). Esta noção se diferencia de acordo com o tempo e o espaço. “[...] as concepções de idade e maturidade variam de significado e sentido entre as várias culturas e também no decorrer do próprio tempo (NUNES, 2002, p. 68). A infância que Ghobadi teve em Baneh há 40 anos não é a mesma infância que as crianças que hoje lá vivem possuem, como as de *A Time for Drunken Horses*, por exemplo.

Para Sarmiento, “[...] a variação das concepções da infância é fundada em variáveis como a classe social, o grupo de pertença étnica ou nacional, a religião predominante, o nível de instrução da população etc.” (SARMENTO, 2007, p. 29). Assim, sobre qual criança Ghobadi fala através de seus filmes? Devemos levar em consideração que são crianças curdas (iranianas, iraquianas, sírias), que não se identificam com a cultura persa, turca ou árabe, são muçulmanas ou yazidis, mal frequentaram a escola, são interditas de falar seu idioma e são registradas com nomes que seus pais não escolheram para elas (muitas crianças possuem um nome turco, persa ou árabe no registro e são chamadas em casa por nomes curdos). São crianças em situação de guerra, de violência, de trauma, de trabalho infantil, de desterro. São, em sua maioria, órfãs. Não é que elas não possuem infância, mas trata-se de uma infância em situação e contexto específicos. Então, qual o lugar que essas crianças ocupam no seu cinema?

A antropologia da criança nos ajuda a pensar essa infância de Ghobadi. Clarice Cohn, ao abordar o campo da antropologia da criança, reconhece as crianças como atores sociais: “são atores não por serem intérpretes de um papel que não criaram, mas por criarem seus papéis enquanto vivem em sociedade” (COHN, 2005, p. 20). As crianças recriam a sociedade onde vivem e não atuam como meros espectadores.

Nesta perspectiva, o próprio conceito de socialização é revisto. Como Silva e Nunes (2002) apontam, de uma concepção de socialização enquanto enculturação, passa-se a uma mais dinâmica e historicizada de cultura, na qual “as crianças passam a ser consideradas seres plenos (e não adultos em potencial ou miniatura), atores sociais ativos, capazes de criar um universo sociocultural com uma especificidade própria, produtor de uma reflexão crítica sobre o mundo dos adultos” (p. 20).

O novo paradigma da infância recusa a ideia de que as crianças são receptores passivos no processo de socialização. A antropologia da criança as vê como “seres sociais plenos”:

Ao contrário de seres incompletos, treinando para a vida adulta, encenando papéis sociais enquanto são socializados ou adquirindo competências e formando sua personalidade social, passam a ter um papel ativo na definição de sua própria condição (COHN, 2005, p. 21).

As crianças não são adultos em miniatura; suas perspectivas sobre o mundo social são complementares a dos adultos, assim a antropologia da criança, como observa Silva, tem que ter como premissa a “autonomia do universo infantil” (SILVA, 2002, p. 58-59). E também não são seres incompetentes, ao contrário, suas competências têm que ser levadas em conta (JAMES, 2007).

Para Corsaro, que desenvolveu estudos na sociologia da infância, “As crianças são agentes sociais, ativos e criativos, que produzem suas próprias e exclusivas culturas infantis, enquanto, simultaneamente, contribuem para a produção das sociedades adultas” (CORSARO, 2011, p. 15). De forma que as crianças não são somente afetadas pela sociedade, mas a afetam (id, *ibid*, p. 16).

A forma como a ciência social atual olha para a criança é a forma como Ghobadi olha para a infância em seus filmes. Assim, podemos pensar que Ghobadi aborda suas crianças também como sujeitos sociais, como possuidoras de papéis sociais.

O antropólogo MacDougall, tanto em seus filmes quanto em suas pesquisas, também enxerga a criança enquanto ser social e não como ser inacabado ou um adulto em miniatura. Ele chama a atenção para que os cineastas observem de perto cada processo social e revele sua lógica (2006, p. 70). Para ele, os diretores de documentários possuem mais vantagens que os diretores de ficção, pois eles podem mostrar a criança se comportando em situações concretas ao invés de ter que reinventar roteiros e performances (id, *ibid*).

Para o autor, os cineastas de ficção devem tratar as crianças como os diretores de documentários as tratam: “[...] Devem se preocupar com crianças e estarem dispostos a observá-las de perto e com calma e conquistar sua confiança. Isso significa não lhes dar ordens como se

faz com um adulto ou dirigi-las mas permitir que elas se expressem de sua própria maneira” (MACDOUGALL, 2006, p. 72). Ele ainda cita os cineastas Maurice Pialat e Ken Loach, que costumam estimular a improvisação em seus filmes, importando técnicas do cinema observacional para a ficção, e assim conseguem uma performance mais convincente das crianças (id, ibid). Desse modo, o cineasta não impõe ideias pré-concebidas sobre a infância.

Ghobadi considera a criança enquanto um ser social. Dar agência à criança é tanto tê-las como coautoras, quanto observar de perto seu mundo, através da pesquisa de campo, ao invés de filmar com ideias pré-concebidas. Ao misturar documentário e ficção, olha para as situações concretas as quais as crianças vivenciam cotidianamente, como vimos no capítulo anterior.

Assim como a antropologia da criança utiliza as próprias crianças como interlocutores, o cinema de Ghobadi utiliza muitas de suas histórias de vida. Como bem aponta Vasconcellos: “[...] as crianças são, sim, sujeitos plenos de direito e informantes competentes de suas histórias singulares, que, com especificidades próprias, expressam variadas dimensões culturais, presente em toda ação/atividade humana” (2007, p. 10).

A autoria da criança na construção de seus filmes foi abordada no capítulo anterior. Neste capítulo, pretendo apresentar como ela é construída enquanto personagem e tema, como Ghobadi constrói essa infância nas suas películas, como elas são abordadas de acordo com diferentes (mas complementares) contextos.

Cada filme trata uma diferente infância. A experiência de infância da criança yazidi síria não é a mesma da criança curda iraniana, por exemplo. O que determina isso são as condições que a região vive hoje. Na Síria, a guerra civil e a invasão do *Daesh* fez com que muitas crianças ficassem sem família e sem casa, muitas delas foram sequestradas pelo *Daesh* e viraram escravas sexuais. Essas crianças aparecem em *Life on the Border* e *A Flag Without a Country*. As crianças iraquianas, que passaram pela guerra do Iraque e tantas outras, aparecem em *Turtles Can Fly*. Já as crianças de *A Time for Drunken Horses* e *Life in Fog* vivem na pobreza, sofrem com os resquícios da guerra, mas não a vivem de perto. O que todas essas crianças de seus filmes têm em comum é a guerra e a orfandade.

4.2.1 Guerra

As crianças de *Life in Fog* e *A Time for Drunken Horses* são contrabandistas, transportam mercadorias na fronteira entre o Curdistão iraniano e iraquiano. Aqui, a guerra está

presente como pano de fundo, através de seus espólios: as minas terrestres. Em *Turtles Can Fly*, ele foca nas consequências da Guerra do Iraque (2003) para a vida das crianças curdas iraquianas. Em *Life on the Border* e *A Flag Without a Country*, o diretor concentra-se nas crianças refugiadas, vítimas da Guerra na Síria e da invasão do *Daesh* na Síria e também no Iraque.

O argumento bélico em cada filme está nos despojos de guerra, nas minas terrestres, nas histórias de vida, no campo de refugiados, na orfandade, nos estupros cometidos pelo *Daesh* ou pelos soldados de Saddam.

Enquanto filmes de guerra estadunidenses exaltam a guerra e os chamados heróis de guerra, os filmes de Bahman Ghobadi trazem uma mensagem antibelicista ao mostrar o impacto da guerra na vida da população afetada, principalmente das crianças.

Seus filmes, ao contrário da maioria dos filmes norte-americanos de guerra, não mostram batalhas e não utilizam efeitos especiais. Assim como não são feitos com atores que nunca vivenciaram uma guerra. As crianças de Ghobadi vivem em constante estado de conflito, sofrem suas consequências, são testemunhas oculares das guerras.

O neorealismo, por exemplo, utilizou também "não" atores em suas realizações, são crianças que também testemunharam as guerras. *Germania Anno Zero* (Roberto Rossellini, 1948) é protagonizado por criança. Nele, o jovem alemão Edmund Keller encontra-se na Alemanha destruída do pós-guerra. Ele vive com o pai, a irmã e o irmão em um quarto alugado na propriedade de uma família que não os quer ali. Não possuem dinheiro para a comida, assim como todos à sua volta, e Edmund é o único que trabalha para sustentar sua família. Seu irmão tem medo de ser preso por ter sido do exército alemão, portanto não sai de casa. Sua irmã se prostitui, mas geralmente o máximo que consegue levar para casa são cigarros. Seu pai está enfermo e a aposentadoria não é o bastante.

Keller tem 12 anos e para trabalhar legalmente precisa ter no mínimo 15. Mesmo assim, está em suas mãos a responsabilidade do sustento familiar, então começa a se envolver em pequenos delitos, inspirado por um garoto maior. Ele é influenciado por um ex-professor. Quando seu pai é internado, eles têm uma boca a menos para sustentar, mas quando ele recebe alta, Edmund se vê pressionado. Procura seu ex-professor, que lhe dá um conselho: "Se ele morrer, terminou. Todos nós morremos um dia. Aprenda com a natureza. Os mais fracos são eliminados pelos mais fortes. Às vezes é necessário sacrificar o fraco. É uma lei da qual os homens não podem fugir [...] trata-se de sobreviver ...". Edmund, absorto no que ouvira do professor, acaba envenenando o chá que serve a seu pai.

O garoto tenta seguir a vida depois do ato cometido, mas não se enquadra no mundo dos adultos ou dos adolescentes e nem é aceito no universo das crianças. Keller acaba atirando-se do alto de um prédio em ruínas.

Rossellini constrói Edmund Keller como este inocente que foi corrompido pela sociedade, pelas condições sociais desfavoráveis e por influência de seu professor. Já na cartela inicial do filme, essa inocência é ressaltada: “Quando as ideologias se afastam das leis eternas da moral e da piedade Cristã, que são a base da vida dos homens, acabam por se tornar criminosa loucura”. E continua: “Mesmo a prudência da infância é contaminada e arrastada para um delito horrendo e para outro não menos grave, no qual, com a ingenuidade própria da inocência, ele acredita encontrar uma libertação da culpa”.

Apesar do ator ser testemunha da guerra, não se trata da visão que as crianças têm sobre a guerra, mas sim da visão que o adulto tem sobre a criança na guerra, de um ser incompleto, sem competências e corruptível.

Sarmiento (2007), quando aborda as imagens da infância construídas ao longo da história, ressalta que uma dessas imagens é a da criança inocente, pura e bondosa, capaz de ser corrompida pelo ambiente em que vive; a ideia rousseaniana da crença na bondade natural do homem. Este tipo de imagem inviabiliza a agência da própria criança e sua capacidade de refletir. “Previsivelmente, adultos nos filmes raramente consideram as crianças como se fossem capazes de reflexão intelectual” (MACDOUGALL, 2006, p. 76).

Em *La Vita é Bella* (1998), de Roberto Benigni, Guido e sua família são levados para um campo de concentração nazista na Itália, na década de 1940. Usando sua imaginação, Guido faz de tudo para seu filho crer que participa de uma grande brincadeira, para que o filho não se dê conta da violência e do terror que os cerca. Enfatizando a inocência da criança.

Um filme que vai na contramão dos filmes de guerra protagonizados por criança é *Come and see* (Elem Klimov, 1985). Nele, o garoto Florya deixa sua família para se juntar aos rebeldes durante a ocupação nazista na Bielorrússia. Ao testemunhar as atrocidades cometidas pelos nazistas (como botar fogo em um galpão com todos os habitantes de um vilarejo dentro), Florya é devastado psicologicamente. Essa transformação, além de mental e comportamental é também física, pois já no final do filme seus cabelos estão grisalhos e seu rosto envelhecido. Apesar de ter a inocência no início do filme, Florya age no mundo ao seu redor, ele não só é afetado, mas também o afeta.

A imagem da criança inocente é recorrente em muitos filmes da cinematografia mundial, principalmente nos filmes sobre a guerra, alguns nos quais as crianças acabam corrompidas pelo contexto.

As crianças de Ghobadi não se corrompem pela guerra, apesar desta determinar os acontecimentos da trama. As crianças são afetadas pela sociedade, mas também a afetam; elas contribuem para essa sociedade, seja através do trabalho, seja através da ternura que, apesar de tudo, ainda conseguem demonstrar, como abordarei adiante.

4.2.2 Refugiados

A crise na Síria é uma crise que atinge diretamente a infância. Mais de oito milhões de crianças na Síria e nos países vizinhos precisam de assistência. De 2015, quando *Life on the Border* foi feito, até o começo de 2016, o número de crianças refugiadas foi de 2 para 2,4 milhões, enquanto que o número de crianças que necessitam assistência foi de 7,6 para 8,4 milhões (UNICEF, 2016).

Na Síria, sobretudo após os inícios dos conflitos, as crianças tornam-se adultas antes da hora:

Milhões de crianças cresceram à frente de seu tempo, algumas forçadas a se tornarem as únicas a sustentar sua família, enquanto outras não tiveram escolha senão se casar e se tornar esposas e mães. Muitos aderiram à luta em uma idade mais jovem e, muitas vezes, sem o consentimento dos pais (UNICEF, 2016, p. 5).

Hoje no país, com sete anos de idade as crianças são recrutadas como soldados, muitas acabam entrando, inclusive, para o *Daesh*, que captura meninos a partir dos 5 anos para serem doutrinados e treinados, os quais são enviados ao *front* com 13 anos.

Cada criança síria que tem 5 anos ou menos, não conhece nada a não ser a guerra e nunca viram a Síria como era antes de ser destruída. Nesses cinco anos de conflito na Síria:

Qualquer criança que nasceu nos últimos cinco anos nunca conhecerá a Síria que seus pais se lembram. Bombas transformaram salas de aula, centros de saúde e parques em entulho. As ruas onde eles poderiam brincar são bloqueadas por postos de controle ou repletas de restos de explosivos de guerra. Milhares de escolas e hospitais fecharam. As epidemias, uma vez superadas, voltaram. Sem trabalho e com dívidas, os pais não podem mais pagar recursos essenciais da vida. O abastecimento de água aos bairros é, muitas vezes, pouco fiável ou contaminado. Em algumas partes da Síria, que outrora foi um país desenvolvido e autossuficiente, as crianças estão morrendo de desnutrição aguda. Nos países vizinhos da Síria, o número de refugiados é quase dez vezes maior do que em 2012. Metade de todos os refugiados são crianças. Alguns vêm de carro, enquanto outros andam por dias a fio antes de chegar em segurança. Desde que a guerra começou em 2011, 15.525 crianças desacompanhadas e separadas atravessaram as fronteiras da Síria, 306.000 crianças sírias nasceram como refugiadas (UNICEF, 2016, p. 5).

A grande maioria dos refugiados sírios²⁰⁵ é formada por mulheres e crianças²⁰⁶, pois muitos dos homens que sobreviveram “ficaram para trás para proteger as casas e defender sua terra” (ACNUR, 2014). O maior medo das mulheres e meninas é acabar nas mãos dos terroristas do grupo *Daesh*, então deixam a cidade em ruínas para trás, em busca de sobrevivência no exílio.

São crianças que sobreviveram à guerra, que sofreram durante a travessia, que viram os pais morrerem, que foram sequestradas pelo *Daesh* ou que tiveram entes queridos sequestrados, as quais conseguiram chegar aos campos de refugiados. São essas mesmas crianças que contam suas histórias em *Life on the Border*.

Essas crianças são, em sua maioria, vindas de Kobane e Shingal, cidades do Curdistão. Shingal (em curdo sorani) ou Sinjar (em árabe), fica no Curdistão iraquiano (KRG) e é habitada por uma maioria yazidi, mas é composta também por uma população árabe e assíria (cristãos).

Em agosto de 2014, a região de Sinjar foi invadida pelo *Daesh*, que matou centenas de homens e sequestrou muitas mulheres e meninas yazidis para servirem como escravas sexuais, serem vendidas ou se casarem com os integrantes solteiros.

Tive a oportunidade de entrevistar Shaho Nemati, um dos diretores consultores do filme. O diretor diz que: “Foi difícil trabalhar com essas crianças, pois são crianças que têm pesadelos, que sofreram todo o tipo de violência. Foi difícil ensinar sobre cinema e a filmar” (2016)²⁰⁷.

Saida Abdi, em sua palestra²⁰⁸ durante o “Film, Flight and interculturality”²⁰⁹, alerta que as crianças que vivem na situação de refugiados passam por estados de trauma e que, frequentemente, ocorrem *flashbacks* dessas experiências. Segundo ela, “trauma é a memória acionada por lembranças, imagens midiáticas podem ser gatilhos de lembranças do passado de

²⁰⁵ De acordo com o UNHCR (United Nations High Commissioner for Refugees), estima-se que cerca de 11 milhões de sírios tenham deixado suas casas, desde 2011, quando eclodiu a guerra civil no país. Até 2011 a Síria era um dos países que mais recebia refugiados do mundo, contudo, em 2014 passou para o topo no ranking de países que mais produz refugiados. Somente no ano de 2014, cerca de 3,9 milhões de pessoas se tornaram refugiadas na Síria. A Turquia foi o país que mais recebeu refugiados, desde o início dos conflitos, somando 1,6 milhões de pessoas até o final de 2014 (Cf. UNHCR Statistical Yearbook, 2014).

²⁰⁶ Segundo o UNHCR, a nível global, a maioria dos refugiados são crianças (com idade abaixo dos 18 anos), somando 51%.

²⁰⁷ Entrevista realizada por mim, em 24 de setembro de 2016, em Frankfurt.

²⁰⁸ Palestra intitulada “Journeys of hope – Images of despair: The role of media in building resilience among refugee children and youth”, no Film, Flight and interculturality, setembro de 2016.

²⁰⁹ A conferência internacional “Film, Flight and interculturality” ocorreu em Frankfurt, de 21 a 23 de setembro de 2016. Nela, debateu-se o papel dos refugiados no cinema. Este evento teve a exibição de *Life on the Border* e contou com a participação de Shaho Nemati, Basmeh Soleiman e Sami Hussein (diretores mirins do filme), além de diversos cineastas e acadêmicos.

horrores e do presente de ameaças”. E alerta que os cineastas e outros profissionais devem ser cautelosos ao trabalharem com os refugiados, tanto na maneira como os tratam, quanto na imagem que é produzida deste encontro. Como abordei anteriormente, Abdi crê que a melhor maneira de representar essa criança é permitir que sejam contadores de suas próprias histórias.

James atenta que: “Usar crianças não só como informantes, mas também como pesquisadores ajuda a corrigir o desequilíbrio de poder entre adultos e crianças durante o processo de pesquisa, respeitando os direitos e habilidades das crianças” (JAMES, 2007, p. 268), assim os protege de pesquisas invasivas e abusivas.

As crianças que vivem como refugiadas correm alto risco de desenvolver doenças físicas e psicológicas. De acordo com o estudo²¹⁰ feito por psiquiatras sobre crianças yazidis residentes em campos de refugiados, cerca de 71% delas sofrem de distúrbios do sono (CERI et al. 2016). São crianças que foram expostas ou testemunharam as crueldades da guerra, e que temem ser capturadas pelo *Daesh* ou de não acordarem caso durmam, mesmo estando nos campos (id, p. 147). “Elas também relataram que não se sentiam seguras no acampamento, e não entendiam por que estavam envolvidas na guerra e tinham sido ameaçadas de morte” (id, ibid).

Em alguns dos curtas de *Life on the Border* as crianças retratam seus pesadelos, como em *Shangal's Beloved*, que mostra Sonia acordando diversas vezes após ter maus sonhos²¹¹ e *Bread and Yogurt*, onde Sami sonha com os integrantes do *Daesh*.

Perguntei informalmente a Sami se o pesadelo aparece no filme por sua própria opção e ele respondeu que “sim, era sobre o que vivíamos” (HOSSEIN, 2017, comunicação pessoal).

Os psiquiatras relataram ainda que é difícil para essas crianças confiar em alguém. Preferem brincar sozinhas e evitam o contato com outras pessoas, inclusive de seu grupo²¹². Mas Ghobadi e sua equipe conseguiram que muitas crianças participassem do projeto. Pelo

²¹⁰ O estudo foi realizado com 42 crianças yazidis (sendo 24 meninas e 18 meninos, com idades entre 2 a 18 anos), nos campos de Cizre, Silopi and Diyarbakir, que possuem cerca de 3600 crianças (CERI et al, 2016, p. 147).

²¹¹ O espectador sabe que ela sonha com o período em que esteve sequestrada pelo *Daesh*, mas o conteúdo desse sonho não é mostrado, pois o que ela passou na mão dos terroristas nunca foi revelado e nem precisa ser.

²¹² Conheci duas das crianças diretoras do filme: Basmeh Soleiman e Sami Hussein na conferência “Film, Flight and interculturality”. Basmeh estava sozinha, enquanto que Sami foi acompanhado de sua irmã e de seu irmão. Percebi que eles conversavam somente entre eles e também com Shaho Nemati e se sentiam acanhados quando alguém de fora chegava perto. Fui apresentada a eles por Vanessa Aab, uma das organizadoras do festival, e depois deste dia, senti que eles tiveram confiança em mim, pois durante os outros dias do evento, eles sempre se sentavam ao meu lado e tentavam conversar. Eles vivem, atualmente, no exílio, na Alemanha. Mantenho até hoje contato com Sami Soleiman, através das redes sociais.

filme, percebe-se que esses jovens sentem a necessidade de contar para o mundo o que lhes ocorre, os problemas que enfrentam, além da urgência de fazer um pedido de ajuda.

Life on the Border é um filme realizado em contexto de guerra, em difíceis condições, vulneráveis a qualquer ataque, que aborda o lado dos curdos e yazidis, a minoria no meio do conflito sírio. O projeto, por si só, é um ato de resistência. Tanto algumas crianças quanto o próprio Nemati sofreram ameaças após terem realizado o filme. Por causa de seu aparecimento na mídia, Nemati vive hoje em exílio na Alemanha. Ele se tornou um alvo, principalmente depois de conhecerem seu rosto. Além de ter feito o filme ele é ativista dos direitos humanos.

As crianças refugiadas aparecem também no filme *A Flag Without a Country*, que Ghobadi dirigiu concomitantemente. Neste filme, elas aparecem em segundo plano, vista através dos olhos dos adultos, como abordarei no decorrer do capítulo.

4.2.3 Orfandade

Grande parte das crianças retratadas por Ghobadi em seus filmes são órfãs. A orfandade é uma realidade dos países onde há conflito. As crianças “são classificadas como órfãs se tiverem sofrido a morte de qualquer um dos pais” (UNICEF, 2007, p. 68). A maioria dos países classifica a orfandade como resultado da perda de ambos os pais, mas após a pandemia de casos de HIV na década de 1990, a Unicef nomeou de ‘single orphan’ – aquele que perdeu um dos pais e ‘double orphan’, aquele que perdeu ambos os pais, sendo ambos os casos situações de orfandade (Cf. UNICEF, 2016).

Estima-se que no mundo haja mais de 140 milhões de crianças órfãs, sendo que este número se tornou ainda maior com a crise na Síria, embora não haja dados sobre a quantidade atual de crianças que perderam os pais na região.

Na região curda do Iraque, de 2000 até 2006, período que Ghobadi fez *A Time for Drunken Horses* (2000) e *Turtles can fly* (2004), 5,5 % das crianças eram órfãs. Em todo país, hoje, há cerca de 800 mil órfãos (Cf. UNICEF, 2011).

Devido ao aumento da violência e do deslocamento no Iraque, mais crianças estão ficando órfãs. As crianças que estão órfãs ou que vivem longe de seus pais podem estar em maior risco de negligência ou exploração sem seus pais disponíveis para ajudá-los e protegê-los (UNICEF, 2007, p. 68).

Nenhuma organização pode ainda confirmar quantas crianças perderam seus pais na Síria, mas estima-se que este número seja entre 500 mil e 1 milhão. Quando essas crianças não têm os pais por perto, o risco de sofrerem algum tipo de violência é maior. Em 2015, a Unicef

verificou mais de 1,5 mil casos de violência contra a criança na Síria, incluindo assassinato, recrutamento, bombardeios em escolas, apreensão, mutilação, entre outros. A maioria dessas crianças mutiladas é atingida por bombas nas escolas ou a caminho das escolas. A Unicef afirma que entre 2011 e 2013 mais de 10 mil crianças foram mortas na Síria, mas o número total desde então é impossível verificar (UNICEF, 2016, p. 5).

O que interessa a Ghobadi não é a estatística, mas as histórias individuais dessas crianças, as quais ele leva para as telas, transforma em narrativa, em imagens e sons. O que cada uma dessas crianças que experienciam a guerra e a orfandade têm a contar?

O olhar de Ghobadi debruçou-se primeiro nas crianças de Baneh (Curdistão iraniano). Foi lá, que realizou *Life in Fog* e *A Time for Drunken Horses*, como já pontuei. A história que perpassa os dois filmes é a mesma.

Em *Life in Fog* e *A Time for Drunken Horses* as crianças perderam primeiro a mãe, que morreu no parto. Depois, o pai foi morto por uma mina terrestre. A morte da mãe obrigou Rojin, a irmã mais velha, a assumir seu papel. É ela quem cuida de Kolsum. Ameneh também assume este papel ao cuidar de Mahdi, pois na maioria das cenas em que ela aparece, os dois estão juntos. É ela quem lhe dá remédios, mas também acaba tendo alguns atos transgressores, como quando o leva ao cemitério em um dia que está nevando. Assim, é repreendida por Ayoub.

Por mais que um tio, que não mora com as crianças, torna-se seu tutor, são elas que cuidam de si. Seu tio interfere em algumas questões: quando arruma trabalho para Ayoub e quando arranja o casamento de Rojin.

Ayoub é o responsável pelo sustento de sua família. Ameneh trabalha no mercado e é a única que estuda. Como narra Ameneh, após a morte do pai, em *A Time for Drunken Horses*: “Não voltaremos a ver meu pai nunca mais. Meu tio disse que Ayoub iria tomar o lugar dele. Ayoub teve que desistir dos estudos. Mas isso foi porque meu tio tem oito filhos, então ele não podia cuidar da gente”.

As crianças de *Turtles Can Fly* também são órfãs. Nenhuma criança que aparece na história é amparada por alguma família. Hengov e Agrin tiveram os pais mortos pelo exército de Saddam, cena que aparece em *flashback* e também pela fala de Agrin. Eles vivem no campo de refugiados, em uma tenda que dividem com outras pessoas.

Satellite também não tem os pais. Não se sabe o que aconteceu com eles, mas o garoto vive sozinho. Em certo momento do filme, ele ganha uma casa de Ismail em troca do serviço prestado (instalação da parabólica e tradução do telejornal); trata-se de um velho tanque de guerra, que serve agora como dormitório do garoto. Não se sabe onde dormia antes disso.

Em *Life on the Border*, as crianças contam que perderam a mãe, outras o pai, outras a família inteira. Muitas delas tiveram irmãs sequestradas pelo *Daesh*, de quem não sabem notícias. Muitos pais perderam seus filhos.

A Flag Without a Country não se aprofunda nos laços familiares das crianças. Algumas delas têm pais, isso aparece quando Nariman visita alguns desses familiares no intuito de os convencerem a deixar os filhos voltarem ao curso de pilotagem ou quando Helly Luv consulta a mãe de Ronya para saber se ela pode atuar em seu videoclipe. Mesmo assim, a orfandade está implícita no filme, pois é o mesmo campo de refugiados onde foi feito *Life on the Border*.

A orfandade como tema principal aparece também em outros filmes da cinematografia curda, como *The Children of Diyarbakır* (Miraz Bezar, 2009) e *Bekas* (Karzan Kader, 2012). Aparece também em *Hejar* (Handan Ipekçi, 2001), filme feito por um turco sobre a amizade entre uma garotinha curda e um juiz turco.

The Children of Diyarbakır é um filme ficcional, que conta a história da menina Gülistan, seu irmão Firat e sua irmã bebê, que têm suas vidas transformadas após a morte dos pais jornalistas por paramilitares turcos. As crianças são cuidadas por uma tia, mas depois a tia também desaparece e as crianças encontram-se à própria sorte. Têm que cuidar delas próprias e da irmã bebê, mas a pequena Dilovan acaba morrendo de desnutrição, após ter febre alta.

São despejadas da casa (que já não possuía nenhum móvel, pois todos foram vendidos por elas para comprar leite e comida) e passam a morar na rua. Gülistan trabalha distribuindo folhetos para Dilan, uma garota de programa, e Firat trabalha como mascate na rua. Até que elas reconhecem o homem que matou seus pais e desmascaram o paramilitar perante toda a vizinhança, com a ajuda de Dilan e das outras crianças.

Neste filme, mesmo diante das adversidades, as crianças não abandonam o lado lúdico da infância. Gülistan pede para o avô de sua amiga (que também vive na rua), contar-lhe uma história.

As crianças se socializam entre elas e também com os adultos. O filme, apesar de ter sido baseado em roteiro e não na história das crianças que dele participam, e não contar com o imprevisto das crianças, reconhece a agência da criança enquanto personagem.

Bekas também foca na orfandade. O filme foi feito em 2012, mas retrata o Iraque da década de 1990, na época do Anfal. Os irmãos Dana (Sarwar Fazil) e Zana (Zamand Taha), que são apaixonados pelo cinema (assistem aos filmes por uma brecha no telhado do cinema), planejam ir para a América, encontrar o Superman, pois têm um pedido a lhe fazer: acabar com seus inimigos e fazer com que seus pais vivam novamente.

Os meninos se arriscam sozinhos na travessia que os leva ao outro lado da fronteira (do Iraque à Turquia), acreditando estarem cada vez mais próximos da América.

Bekas possui muitos paralelos com *A Time for Drunken Horses* e *Turtles Can Fly*. As montanhas curdas aparecem como cenário em todos esses filmes. A travessia que os irmãos de *Bekas* percorrem apresentam os mesmos perigos que Ayoub de *A Time for Drunken Horses* enfrenta, principalmente as minas terrestres. A fronteira como divisora de um povo está presente nesses filmes. Dana e Zana precisam de passaporte para chegarem à América, são impedidos pelos guardas da fronteira de atravessarem. Tanto em *Bekas* quanto em *A Time for Drunken Horses* o burro serve como meio de transporte para as crianças. Nesses filmes, os heróis das crianças são americanos: Em *A Time for Drunken Horses*, Mahdi senta em frente ao pôster de um fisiculturista americano; em *Turtles Can Fly* a América é venerada por Satellite; em *Bekas* os meninos querem chegar à terra do Superman.

Outro ponto em comum é a cumplicidade e o vínculo de amizade que se estabelece entre os irmãos, que se cuidam entre si e demonstram sinais de afeto. As crianças destes filmes trabalham desde cedo para sua sobrevivência. E a relação que se estabelece com o mundo dos adultos é conflituosa, eles são, na maioria das vezes, hostis e agressivos, estampados, sobretudo, através da figura do policial da fronteira.

Apesar de algumas semelhanças temáticas, esses filmes possuem também diferenças. Enquanto que em *Bekas* os planos são mais rápidos e o filme conta com recursos técnicos mais sofisticados como a grua (que passa a sensação de voar em uma das cenas); em *A Time for Drunken Horses*, os planos são mais lentos, o que permite o desenvolver da ação e do imprevisto. Muitos movimentos de câmera de *Bekas* foram copiados de *Cidade de Deus* (Fernando Meireles, 2002), o primeiro plano do filme, quando os meninos jogam bola, Zana está no gol, o *travelling* da câmera é o mesmo do *travelling 360°* em Buscapé, na cena da galinha em fuga, que marca uma elipse temporal na trama. A câmera de *Bekas* procura a mesma espetacularização da pobreza. Este filme foge do estilo documentário por ter uma estética mais televisiva.

Em *Bekas*, percebe-se que, muitas vezes, o diálogo é decorado e não improvisado. Em algumas cenas, Zana mexe os lábios enquanto seu irmão Dana fala. Ato que alguns atores amadores cometem quando decoram falas, acabam por balbuciar o diálogo de seu colocutor esperando sua deixa.

Mesmo que possua temas e contextos parecidos com *A Time for Drunken Horses*, *Bekas* parece retratar mais a perspectiva de um adulto sobre a infância, do que a perspectiva infantil. Talvez porque o diretor tenha trabalhado com muitos temas em um só filme (incluiu

também a descoberta do primeiro amor), pela marcação de cena ser muito rígida (o plano que Zana e Dana rezam na mesquita foi coreografado, para quando os crentes se abaixarem para rezar, Zana se levantar e vice-versa), pelos diálogos muito elaborados.

Em *Hejar*, a orfandade é usada como pretexto para trabalhar a questão da rivalidade entre turcos e curdos. Após ter sua aldeia incendiada, a garota Hejar é mandada à cidade, para a casa de parentes. Durante um ataque da polícia, que estava à procura de rebeldes curdos, na casa onde a garota estava hospedada, todos são mortos, menos ela. Hejar é acolhida por seu vizinho turco. Os dois têm dificuldade na comunicação, uma vez que a garota só fala curdo e ele turco, e ele proíbe que o curdo seja falado em sua casa; mas Hejar é ajudada pela governanta, uma “curda assimilada”. O coração do juiz acaba por amolecer e ele diz a palavra curda “negri” (“não chore”) para a garota, que chora por saudade de sua família.

Este filme possui um olhar adultocêntrico. É a visão de um adulto sobre a criança. A menina é sempre mostrada de cima para baixo, com certa distância e quase nunca vemos seu rosto. Ela é retratada com a inocência que muitos cineastas relacionam à infância, os quais não aprofundam na complexidade da infância.

As crianças de Ghobadi lidam com a orfandade de outra maneira. Elas não dependem (não podem) depender dos adultos. Não há quem lhes ofereça proteção.

4.2.4 Trabalho infantil

Não sobra outra opção para essas crianças órfãs, a não ser trabalhar para se sustentar. Assim, as crianças dos filmes de Ghobadi trabalham nas mais variadas funções. Já nos créditos iniciais de *A Time for Drunken Horses* Ameneh conta, em sua narração, que trabalha como empacotadora no bazar: “Embalamos pacotes com jornais para protegê-los. Eu, o Ayoub e as outras crianças do povoado”. Cenas de detalhes de mãos de crianças embalando copos são mostradas. Elas fazem suas tarefas com muita habilidade e rapidez. Os jornais já estão cortados do tamanho certo, elas pegam esses pedaços, enrolam nos copos e os colocam dentro de caixas. Algumas estão sentadas no chão, outras têm o apoio de uma mesa. Nesta rotina do bazar, sabonetes são acondicionados cada um em sua devida embalagem. Outras crianças carregam sacos pesados nas costas. Andam com dificuldade, cambaleando e arqueadas, por causa do peso dessas mercadorias. Algumas crianças abordam os transeuntes na esperança de conseguir um cliente para embalar suas compras. Carregam os jornais já cortados em suas mãos.

Ayoub, o irmão mais velho de Ameneh, embala alguns copos quando ouve uma voz anunciar que precisa de cinco ou seis trabalhadores. Ele chama Ameneh e Mahdi para tomarem seu lugar, enquanto corre ao encontro do homem que anuncia o trabalho. Dezenas de crianças se amontoam em volta do empregador, implorando para serem escolhidas. Há apenas uma menina no meio dos garotos. Ele escolhe seis meninos para o trabalho temporário. Dois daqueles que não foram escolhidos brigam.

Na cena seguinte, de número 3, os meninos acompanham o homem até o topo de um monte, onde retiram mercadorias do lombo das mulas e colocam em suas próprias costas para transportarem ao mercado. Alguns deles caem, por não aguentarem o peso das caixas. Ayoub chega ao mercado em cima da hora de pegar o caminhão que os leva para casa, na fronteira.

O trabalho aparece novamente na cena 15, após a morte do pai contrabandista, Ayoub toma a responsabilidade da casa e assume o seu lugar no contrabando de mercadorias entre as fronteiras. Ele é levado por seu tio ao entreposto do Sr. Yasin, para que consiga um emprego. Neste lugar, crianças e adultos amarram pneus e caixas sobre as mulas. Como narra Ameneh: “eles as carregam com mercadorias para o Iraque e trazem outras coisas na volta”. Como Ayoub não possui uma mula, ele carrega as mercadorias nas costas pelas montanhas da fronteira. Quanto mais sobem a montanha, maior é o frio e a dificuldade.

Em um certo momento da travessia Ayoub, já cansado, senta-se no chão, para tomar fôlego. Ele conversa com outro garoto, que conta que também não tem uma mula, pois foi morta junto com seu pai na explosão de uma mina. Assim, Ghobadi enfatiza que além da dificuldade de subir a montanha com uma caixa pesada nas costas, essas crianças correm o risco de serem atingidas por uma mina. Atravessar a fronteira, além de ser um trabalho duro é arriscar a vida.

Quando estão chegando à fronteira, as pessoas que recebem as mercadorias se recusam a pagá-los. Ayoub volta para casa sem pagamento, mesmo depois de ter arriscado sua vida nesta jornada.

A travessia se repete na cena 17, a voz de Ameneh narra que Ayoub trabalhara por dois meses e mesmo assim não conseguiu o suficiente para a cirurgia de Mahdi. Desta vez, Ayoub possui um cavalo, emprestado pelo tio. Ao chegarem no topo da montanha, deparam-se com uma emboscada, na qual os guardas atiram contra eles, que descem a montanha em disparada. Os cavalos ficam caídos no caminho. A última travessia, que corresponde à última cena, é a mais perigosa de todas, pois o frio é mais intenso e as dificuldades aumentam.

O trabalho de Ayoub oferece o perigo de morte. A travessia é arriscada, e para prover o sustento da família ele arrisca sua vida.

Neste filme há uma divisão sexual do trabalho. As meninas são encarregadas dos trabalhos domésticos e mais leves: Rojin cuida do bebê, Ameneh empacota mercadorias, enquanto os meninos trabalham no contrabando.

Em *Turtles Can Fly*, na cena seguinte aos créditos iniciais, as crianças trabalham na instalação de antenas. Depois, Satellite, Pashow e Shirkooh vão ao bazar com o ancião da aldeia comprar uma parabólica. Apesar de Ismail ser o ancião, é o garoto Satellite quem o auxilia nas questões que envolvem a “modernidade”, como instalação das antenas, na compra de uma mais moderna e na tradução do noticiário. Satellite é mais “esperto”, inclusive para negociar o preço. Ele sabe de coisas que os adultos não sabem.

Neste filme, as crianças trabalham desarmando minas terrestres. Fazem dos espólios da guerra seu sustento. A cena 7 se inicia com um plano em *close-up* de Hengov. Ele está deitado no chão, onde desarma, com a boca, uma mina terrestre. Seus lábios fazem o trabalho que seus dedos fariam. O plano mostra, inclusive, o pedaço que restou de seu braço, que é usado para apoiar uma parte da mina. Um *super close-up* de Agrin, mostra a apreensão em sua face. Novamente um plano de Hengov, ele mantém os olhos fechados, pois a mina pode explodir a qualquer momento, caso ele não desempenhe com exatidão sua tarefa. Enfim, ele consegue puxar a parte de cima da mina sem nenhum dano. Agrin respira aliviada.

A mesma cena, mostra, através de diferentes tipos de planos, que o campo onde essas crianças trabalham no momento é dividido. De um lado, trabalham homens de uniforme, com seus equipamentos modernos e sensores, são funcionários da ONU, de outro, as crianças com suas próprias mãos e contam com a previsão de Hengov²¹³.

Figura 72 - Fotogramas de *Turtles Can Fly*. Campo dividido.

²¹³ Pashow conta a Satellite que foi Hengov quem achou o campo. O garoto conseguiu saber que o campo em questão possuía muitas minas, pois tem o dom de prever o futuro.

Na mesma cena, Ghobadi se aproxima e mostra os rostos das crianças que trabalham com as minas.

Figura 73 - Fotogramas de *Turtles Can Fly*. Crianças desarmam as minas

São crianças de diferentes idades, entre elas meninos e meninas. Todos liderados por Satellite. As minas recolhidas pelas crianças são vendidas aos técnicos da ONU, assim como servem de moeda de troca no bazar de armas. É Satellite quem intermedia as negociações.

Outro campo de trabalho dessas crianças é o depósito de espólios de guerra. As crianças são responsáveis por tirar as bombas que chegam em caminhões e distribuí-las pelo depósito. Também é um trabalho que oferece perigo, pois as bombas podem explodir. E realmente, em um certo momento da cena 13, enquanto estão jogando no chão as bombas que estão na caçamba do caminhão, uma delas explode. Ninguém se fere, pois Hengov já havia previsto e Satellite as manda sair antes do acidente, inclusive aquelas que não são lideradas por ele.

Em *Half Moon*, de Bahman Ghobadi, também há cenas de trabalho infantil. São crianças que trabalham na fabricação de instrumentos.

Figura 74 - Fotogramas de *Half Moon*. Fábrica de instrumentos

As crianças de Ghobadi, mencionadas aqui, não são preparadas para serem provedoras, elas já são provedoras. São responsáveis pela sua sobrevivência.

O etnógrafo Henny Harald Hansen realizou uma etnografia no Curdistão, na década de 1960. Para ele, a infância na sociedade curda não é um período separado da vida adulta, mas sim uma preparação para ela (1961, p. 109). Hansen não trata da criança como um ser social pleno, sua visão é ainda impregnada da infância enquanto enquanto falta. Ele testemunhou que a criança participava das atividades domésticas, enquanto os meninos trabalhavam na agricultura e na criação de ovelhas e cabras, as meninas eram encarregadas dos deveres domésticos e criadas para serem esposas e mães. Tanto os homens quanto as mulheres dividiam as atividades com os filhos. Ele considera que tais atividades são treinamentos para a maturidade. Sua perspectiva não leva em conta a criança enquanto ser ativo no mundo social presente.

Por outro lado, a nova perspectiva dos estudos da infância não a vê como a geração do “não-trabalho” ou como treinamentos para a vida adulta.

A infância não é a idade do não-trabalho: todas as crianças trabalham, nas múltiplas tarefas que preenchem os seus cotidianos, na escola, no espaço doméstico e, para muitas, também nos campos, nas oficinas ou na rua. A infância não vive a idade da não-infância: está aí, presente nas múltiplas dimensões que a vida das crianças (na sua heterogeneidade) continuamente preenche (SARMENTO, 2007, p. 36).

Sarmiento (2007), destaca que enquanto a revolução industrial levou às crianças às fábricas, o *crash* das bolsas as tirou do mercado de trabalho, mas não as retirou dos campos. “Nesta conformidade, as crianças foram consideradas como seres afastados da produção e do consumo e a infância investida da natureza da idade do não-trabalho”.

Porém, as formas específicas de trabalho das crianças – a aprendizagem escolar, a ajuda familiar e algumas atividades sazonais, por exemplo – tornaram-se ocultas na análise da divisão social do trabalho e produziram essa ideia comum, afinal ilusória, de que as crianças não trabalham (SARMENTO, 2007, p. 34).

James e Prout (2015) observam que a definição de trabalho de Wadel (1979) e Wallman (1979), abrange todas as atividades as quais incluem produção, gestão e conversão de recursos, assim concluem que as atividades performadas pelas crianças na escola, são trabalhos, que podem ser localizados tanto no presente quanto no futuro; pois ao mesmo tempo que influencia no tipo de adulto que irão se tornar, o trabalho tem significado, estabelece relações e consequências no presente (JAMES; PROUST, 2015, p. 211).

Para os autores “é vital focar na criança não apenas como proto-adultos, seres futuros, mas também na criança como ser no presente” (JAMES; PROUT, 2015, p. 216). Não se trata de um treinamento para um futuro, mas no presente a criança já é um ser ativo no mundo social.

A crise do emprego faz emergir modalidades de economia paralela em que as crianças são precocemente envolvidas, acabando por abandonar a escola muito antes de ter cumprido seu percurso acadêmico [...] (p. 207). E essa é muita realidade, principalmente dos países do Terceiro Mundo.

Apesar dos movimentos sociais, das ONGs, da UNICEF e os Direitos Universais da Criança, atuarem contra o trabalho infantil, ele é uma realidade em todas as partes do mundo, inclusive no Curdistão; principalmente nas áreas que abrangem a Síria, onde 44,9% da população é composta por crianças, e o Iraque, onde este número sobe para 50%. Na região curda do Iraque, até 2006, 6,4% das crianças trabalhavam, em comparação aos 10,7% da área nacional. Significa que 500.000 crianças com idade entre 5-14 anos estavam envolvidas com trabalho infantil, sendo a maioria delas nas áreas rurais (Cf. UNICEF, 2007).

O Artigo 32 da Convenção dos Direitos da Criança, alega que os Estados:

[...] reconhecem o direito da criança ser protegida contra a exploração econômica e de realizar qualquer trabalho que seja susceptível de ser perigoso ou de interferir na educação da criança ou de ser prejudicial à saúde da criança ou a seu desenvolvimento físicos, mental, moral ou social (OHCHR, sd).

Mesmo assim, a realidade dos países é outra. A maior crítica que os direitos universais das crianças recebe é de não levar em conta as diferentes realidades e os diferentes contextos que envolvem as crianças.

Em um dos relatos de campo sobre sua experiência na aldeia xavante 'Ritu Wawé, Aracy L. da Silva (2002), discorre sobre uma menina indígena que tece sua cesta com fibra vegetal; “sua cesta, seu trabalho, seu brinquedo, sua brincadeira, seu aprendizado [...] brincar-experimentar-trabalhar-descobrir-aprender, numa só experiência, um só momento” (p. 46). Mesmo enquanto brinca, ela aprende e produz.

Nunes (2002) observa que as crianças A'uwê-Xavante, por mais que desempenhem tarefas de verdade, com “significado real” e “aplicação concreta”, como lavar roupas, cuidar dos irmãos, torrar farinha, entre outras, o componente lúdico está presente (p. 74).

É difícil localizar algum traço do lúdico durante o trabalho que as crianças dos filmes executam. Diferentemente do que Nunes observou entre as crianças indígenas, nos filmes de Ghobadi as crianças desempenham suas tarefas com seriedade, pois são trabalhos que muitas vezes colocam suas vidas em risco.

Para achar o componente lúdico do trabalho é preciso ir além do que as cenas mostram. Quando as crianças atuam, “roteirizam”, e dirigem, elas estão exercendo um trabalho, um trabalho que envolve totalmente seu lado lúdico.

4.2.5 Escola

Muitos dos filmes realizados sobre a infância na cinematografia mundial têm como contexto principal a escola. Segundo MacDougall, “O conflito entre crianças e seus professores é quase o tema universal de filmes sobre escola, pelo menos no cinema euro-americano” (MACDOUGALL, 2006, p. 79). O papel autoritário que os professores exercem nesses filmes é uma extensão da função da escola, o qual (além da educação) é controlar e conter, se não disciplinar e punir (id, ibid). Filmes como *Zero de Conduta* (Jean Vigo, 1933) e *Au Revoir Les Enfants* (Louis Malle, 1987), por exemplo, abordam este conflito.

Na maioria desses filmes os professores são caracterizados como monstruosos, ou como irritáveis e ineficazes (MACDOUGALL, 2006, p.78). Esses filmes são sobre o lado da criança, que consideram seus professores com desprezo. Segundo o autor, eles são construídos desta forma para a criança ganhar simpatia da audiência, que compartilha com elas horas de tédio e frustração nas escolas (id, ibid).

Alguns filmes da cinematografia curda ou feito sobre os curdos abordam a escola, seja como tema principal ou secundário. *Blackboards*, tem como mote a tentativa de ensinar no meio do caos. O tema da escola aparece novamente em *The Wind Will Carry Us*, no qual o menino Farzah ao mesmo tempo que serve como guia para a equipe, se dedica aos estudos e a escola é prioridade para o menino. É lá que aprende o persa, religião e poesia. É por frequentar a escola que ele consegue conversar com Behzad em persa. Na Turquia, foi realizado o filme *On the way to school*, sobre a interdição do curdo nas escolas e o processo de assimilação cultural. E em todos os filmes de Ghobadi sobre a infância aparece a escola.

A escola foi tema ou cenário de muitos dos curtas-metragens que Bahman Ghobadi fez no começo dos anos de 1990: *L Like Life* (1991), *Barber's* (1993), *Nader's Pigeon Flew* (1994), *Telephone Cabin* (1997), *The Man Came* (1995), *Again Rain With the Melody* (1995), *Like Mother* (1996) e *The songs of the Daughters of the world* (1999).

A origem do primeiro longa-metragem de Ghobadi está relacionada à escola. Ele havia pedido para o garoto Nezhad, contrabandista na fronteira entre o Irã e o Iraque, encontrar pessoas para seu filme. O menino aceitou e ao invés do pagamento em dinheiro o menino pediu caderno e lápis para sua irmã. Ghobadi acabou escolhendo o próprio garoto para participar de seu documentário. Ele inclusive cria uma cena na qual ele leva o caderno para Ameneh na escola. E ainda repete esta cena em *A Time for Drunken Horses*, na mesma escola.

No curta-metragem *Life in fog*, Ameneh pede um caderno para o irmão e há uma cena em que ele leva o caderno para a menina na escola. Aparece uma construção simples, muros feitos de placas de metal, dentro há uma casa feita de sape. Enquanto as imagens são mostradas, ouvimos a voz de um garoto lendo rapidamente, em farsi. Há um corte e aparece a sala de aula em plano aberto, onde a professora está sentada de xador²¹⁴ na frente dos alunos e as crianças acompanham a leitura em seus cadernos. Ghobadi foca o rosto de cada um dos alunos. Nezhad entra na sala de aula, pede licença à professora e entrega um caderno novo a sua irmã. Corta para a professora, que se levanta e olha pela janela. Ela vê Nezhad indo embora com seu cavalo. Neste momento Ghobadi insere uma música triste, que tem a função de emocionar o espectador.

A cena se reproduz no longa-metragem. A única diferença entre elas (além de Ayoub estar no lugar de Nezhad) são os professores, que no caso de *Life in fog* é uma mulher e no longa-metragem, um homem.

Figura 75 - Fotogramas de *Life in fog*. Cena da escola

Figura 76 - Fotogramas de *A Time For Drunken Horses*. Cena da escola

²¹⁴ Xador é uma vestimenta islâmica usada no Irã. Trata-se de um pano preto que cobre a mulher da cabeça aos pés e deixa somente o rosto aparecendo. Ele é utilizado nas repartições públicas, mesquitas e pelas mulheres mais tradicionais. Em Teerã o seu uso é mais escasso. Nas cidades de Qom e Mashad é usado pela maioria das mulheres.

Em *A Time for Drunken Horses*, Ameneh é a única quem estuda. Em sua narração, ela conta que Ayoub teve que abandonar os estudos para cuidar dos irmãos. Ela aparece fazendo seu dever em casa e participando da aula na escola.

Tanto em *Life in Fog* e *A Time for Drunken Horses*, a escola manifesta-se como uma oportunidade de ascensão social para essas crianças.

Em *Turtles Can Fly* a escola aparece novamente. A cena 32 se inicia com crianças armando uma trincheira. Meninos e meninas participam da escavação. Eles colocam sacos e pedras para se protegerem, montam e limpam suas armas (as quais haviam adquirido no bazar).

Do outro lado do morro, surge o professor gritando: “Quem disse para trazer armas para a escola? Você acha que é um bom lugar para atirar? Aqui há uma bandeira branca”. Ele se senta na mesa da escola improvisada. Chama novamente as crianças, mas Satellite intervém: “Eles sabem matemática e ciência. Agora eles têm que apreender a atirar. Eles têm que apreender a usar as máscaras. Olhe professor! Shirkooh! Quanto é 40 x 5?” Shirkooh responde: “200!” Para Pashow: “Quanto é 240 - 100?”, “160!! Pashow responde. “Veja, professor! Eles sabem tudo. Eles têm que apreender como lutar agora. Cave! Cave!” O professor acaba concordando.

Figura 77 - Fotogramas de *Turtles Can Fly*. Cena da escola

No meio da guerra, as crianças de *Turtles Can Fly* consideram a escola supérflua. Enquanto o professor insiste em sua importância, as crianças preferem aprender a se defender. Até que ele mesmo se convence de que é melhor cavar a trincheira.

Marooned in Iraq aparecem crianças em sentido contrário, pois também mostra um Iraque em guerra durante o bombardeio de Saddam no Curdistão iraquiano, mas nele as crianças enfrentam muitas adversidades para poderem ir à escola. Neste filme, apesar de não ser focado na infância, a escola aparece diversas vezes. Logo no começo, Mirza ensina crianças a tocarem instrumentos curdos em uma escola improvisada dentro do que parece ser uma caçamba de caminhão.

Figura 78 - Fotograma de *Marooned in Iraq*. Escola de música

Em outra cena, um professor dá aula no campo de refugiados. Ele conta que um professor iraniano ensina persa e um iraquiano ensina árabe às respectivas crianças. Em outra sequência os músicos Mirza, Barat e Audeh, sobem a montanha nevada, ao chegarem em um descampado, encontram um professor rodeado por crianças. Barat comenta com seu pai: “Diga-me, o que fazem essas crianças aqui? No meio do bombardeio e das montanhas? Sozinhas?”. Eles se entreolham abismados.

O professor ensina-lhes sobre aviões: “Um avião tem 2 finalidades: um, transportar mercadorias e passageiros entre as cidades. Mas há também o lado negativo. Qual é? É o bombardeio”. Um garoto pergunta: “O que é o bombardeio?” O professor responde: “É o que destrói nossos lares. Ouçam cuidadosamente. Aquele é o barulho das bombas. Neste exato momento, a casa de alguém está sendo destruída. Nossos lares, nossa escola, tudo foi destruído pelas bombas”.

As crianças olham atentas ora para o céu, onde passam aviões, ora para o professor. Carregam em suas mãos seus livros amassados e rasgados. No meio da guerra, com suas casas destruídas, elas conservam seus livros. A aula termina com as crianças lançando ao céu seus aviões de papel.

O perigo de dar aula em meio à guerra é pontuado novamente nesta cena. Na hora de irem embora elas formam uma fila para descer a montanha e o professor alerta: “Crianças, cuidado onde pisam. Sigam meus passos! Há muitas minas por aqui”.

Em *Half Moon*, apesar de também não ser sobre as crianças, há uma cena em que a escola aparece. Na jornada dos músicos pelo Curdistão, eles passam pela aldeia de Senoor, filha de Mamo, para buscá-la. Quando o ônibus chega, a mulher está ensinando crianças em uma

escola improvisada ao ar livre, em cima de uma montanha. As crianças estão sentadas em cadeiras escolares e meninas e meninos sentam-se separados.

Ao ser questionada sobre as aulas estarem ocorrendo naquele lugar, Sanoor explica que a água da barragem transbordou e uma dúzia de aldeias forma inundadas²¹⁵, inclusive as escolas, que foram transferidas para as áreas secas.

O marido de Senoor não aceita a responsabilidade de lecionar para os alunos durante a semana de ausência da esposa e acaba convencendo Mamo de que o papel dela como professora é mais importante do que o de cantora. Mamo: “você deve ficar e tomar conta dessas crianças”. Ela acata a decisão do pai e fica com seus alunos, os quais batem palmas para comemorar.

Figura 79 - Fotograma de *Half Moon*. Escola

Life on the Border surgiu a partir de uma escola, como vimos. Do curso que Ghobadi e sua equipe ministraram nos campos de refugiados. A escola surge, ainda sob outro prisma, sob o ponto de vista de duas crianças, no curta *In search of the Truth*, dirigido por Basmeh Soleiman. No filme, uma das garotas entrevistadas diz: “Estou pedindo à Unicef para criar escolas para nós, assim nós podemos ter um futuro melhor”. No mesmo curta outra garota lamenta: “Nós não pudemos ir à escola por 2 anos, nós não temos um futuro e isso me deixa depressiva”. Essas crianças também concebem a escola como possibilidade de ter um futuro melhor.

O educador Jader J. M. Lopes (2007), pesquisou as crianças que migram para entender como dialogam com as localidades as quais apartam-se e as quais chegam e como se constituem

²¹⁵ Como abordei no capítulo 1, inundar as barragens foi uma tática empregada tanto pela Turquia quanto pelo Iraque de Saddam para deslocar o povo curdo.

enquanto crianças. Ele observa que a escola tem um papel preponderante nessa questão. As crianças que passam pelos processos de desterritorialização, “ocorridos pelas constantes perdas de suas referências devido às mudanças, encontram no espaço escolar uma contraposição a tal situação” (p. 164). De acordo com o autor, a escola constitui “um *locus* de vivência da identidade de ser criança, ao criar um *setting* que torna possível a emergência das ‘coisas’ típicas da identidade infantil” (id, *ibid*).

As crianças de *Life on the Border* pedem que escolas sejam criadas nos campos, essas falas são seguidas por outras: “Quando eu vivia em Shingal, eu brincava”. Elas veem sua infância ser diluída e a escola como um meio de recuperar essa identidade. Como pontua Lopes (2007): “A escola cria, assim, processos de reterritorialização ao recriar os territórios de infância para essas crianças e, com eles, a possibilidade de reconstruírem suas identidades” (p. 165).

A escola é tema de *A Flag Without a Country*. Aparece tanto na história do piloto Nariman como da cantora Helly Luv. Nariman constrói uma escola improvisada, em frente sua casa, para ensinar as crianças a pilotarem, como abordei anteriormente. Mas suas aulas não se restringem à sala de aula, estende-se para vários locais, como ao ar livre, na oficina, na pista de decolagem.

Apesar da escola ser improvisada, os alunos respeitam alguns protocolos. Assim que o professor chega na sala de aula se levantam e saúdam: “Biji Kurdistan (Viva o Curdistão!)”, em seguida o professor pede para se sentarem e eles falam: “Os mártires estão vivos!”. Nas escolas de *A Flag Without a Country* as crianças falam curdo e o Curdistão é exaltado, pois os campos de refugiados ficam no Iraque, onde atualmente, é permitido falar curdo.

Figura 80 - Fotogramas de *A Flag Without a Country*. Aulas de Nariman

Aparece ainda na história de Helly Luv, que ensina música para as crianças no campo de refugiados, onde foram montadas escolas dentro das tendas.

Figura 81 - Fotogramas de *A Flag Without a Country*. Aulas de música

Outra cena onde a escola é mencionada é quando Nariman encontra dois garotos pastores no caminho do campo de refugiados. Ele lhe pergunta se são estudantes. Eles dizem que são estudantes e pastores. Então o mais velho conta: “Nós estudamos 100 livros”. Nariman pergunta: “Quantos livros vocês têm?” O menino responde: “10” Nariman se surpreende: “e como vocês podem ter lido 100 livros?”. O garoto replica: “nós lemos cada livro 10 vezes”.

Os filmes de Ghobadi mostram um gosto pela leitura, pelos livros, pelo conhecimento e saberes. Talvez como uma herança islâmica, que tem como uma de suas bases o conhecimento. A primeira palavra dita pelo anjo Gabriel ao profeta Mohammed foi *iqra*: do verbo ler, aprender. Assim, a literacia faz parte da religião.

Blackboards, de Samira Makhmalbaf, é sobre um grupo de professores nômades que cruzam as montanhas curdas para ensinar as crianças. Eles enfrentam uma região conflituosa, cheia de perigos e emboscadas. Logo no começo do filme isso fica claro, quando os professores ouvem o barulho de um helicóptero e utilizam seus quadros como escudo, para não serem vistos próximos à fronteira. Quando passa o perigo e o barulho se dissipa, eles utilizam lama nas lousas para poderem se camuflar entre as rochas.

Questionado de o porquê querer ensinar as crianças, um dos professores responde que anda de aldeia em aldeia procurando um aluno que ele possa ensinar a ser médico para tratar de seu filho, pois não há médico nas aldeias.

Figura 82 - Fotogramas de *Blackboards*. Quadros-negros como escudos

No começo do filme há quase uma dezena de professores, mas no caminho cada grupo segue para um lado, restando somente Said e Riboar (Bahman Ghobadi). Que, por sua vez, também seguem caminhos diferentes. Riboar pretende escalar o topo da montanha enquanto Said vai para a aldeia. O filme mostra, paralelamente, a jornada dos dois professores.

Riboar segue pela montanha em busca de crianças para lhes ensinar, até que encontra um grupo de crianças que fazem contrabando de mercadorias entre as fronteiras. Ele se apresenta para as crianças: “Sou professor”. Uma das crianças questiona: “Então o que faz aqui?” Riboar: “Sabe ler e escrever?” “Não”. “Gostaria de aprender?” “Não. Não serve para nada”. Os meninos pedem para ele sair da frente, já que estão com muito peso nas costas. É a mesma reação que as crianças de *Turtles Can Fly* têm.

O professor segue com os meninos e tenta convencê-los da importância de estudar. Pede em troca apenas um pouco de comida. “Vocês têm que aprender a ler para saber o que se passa no mundo”. Mas os meninos não lhe dão ouvidos.

Riboar continua a caminhar com eles até que ganha a confiança de um garoto, que também se chama Riboar. O menino lhe dá um pedaço de pão e quer aprender a escrever seu nome. O professor lhe ensina e na primeira vez que o menino consegue escrever seu nome, no momento que termina de escrever a última letra ر (r) ele é assassinado pelos soldados, que matam também outros garotos antes mesmo de cruzarem a fronteira.

Figura 83 - Fotogramas de *Blackboards*. Meninos “mulas” e Riboar

O nome Riboar, como é explicado durante a trama, significa aquele que caminha, o viajante. No filme, todos são Riboar, todos se movem, seja os professores que se arriscam em busca de alunos, seja os meninos que carregam mercadorias entre as fronteiras, chamados de “mulas” ou os habitantes de Halabja, que buscam retornar a sua terra. São todos viajantes, que como o próprio menino diz “Nós somos carregadores, sempre de um lado para outro. Como é que íamos ler? Para ler livros tem que se estar sentado e nós nunca paramos”.

Parar significa perigo, pois é quando param que conseguem ser avistados pelos soldados, pelos helicópteros. Em todo instante são perseguidos, por isso estão sempre se movendo. Não há tempo para aprender a ler, a sobrevivência é mais importante do que os estudos. Quando enfim param, para esperar o amigo que ia buscar as mercadorias, justamente o momento que Riboar aproveitou para aprender a escrever seu nome, eles são assassinados.

Ao passo que o professor Said, na sua procura pela aldeia mais próxima, encontra um trabalhador no caminho, que lhe pede para ler uma carta, já que ele é professor, mas a mensagem não está em persa e sim em árabe e o professor não consegue lê-la. “Não sei se é árabe, curdo ou turco. É do meu filho, que está no Iraque”. O professor tenta decifrar o que está escrito, provavelmente em árabe, e acaba tentando confortar o ancião dizendo que o remetente está bem.

Quando chegam à aldeia, os poucos moradores que Said encontra o ignoram e fecham as janelas para não o receberem. “Vim aqui ensinar seus filhos. Não precisa pagar muito. Ensino-os a ler e escrever cartas”. Said desiste da aldeia e segue por outro caminho, quando encontra um grupo de retirantes. E segue com eles para Halabja. Como abordei anteriormente, ele se casa com uma das refugiadas, utilizando o quadro negro como biombo.

Said os leva até a fronteira, chegando lá eles têm que fugir, pois os guardas atiram. Said esconde sua família debaixo do quadro-negro. A lousa serve como escudo, mas um escudo simbólico, pois não seria suficiente em resistir ao impacto de uma bala ou de uma bomba, mas Said está ali para proteger sua família, como jurara durante a cerimônia e ele o faz, com a única possibilidade que tem, que é através de sua lousa.

Figura 84 - Fotograma de *Blackboards*. Said protege sua família

O quadro-negro assume várias funções durante o filme. Serve como escudo, como biombo para o casal de noivos não se verem, vira uma maca (em troca de 5 nozes) para o ancião doente, é cortado por Riboar para servir como tala quando Heyyaz quebra a perna, vira varal para Halaleh. Quando finalmente o quadro exerce sua função, que seria um instrumento de ensino, o garoto que aprende a escrever seu nome morre.

Figura 85 - Fotograma de *Blackboards*. Funções do quadro-negro

Até aqui, tanto nos filmes de Ghobadi, quanto de Samira, as escolas são improvisadas, nômades, precárias. A escola aparece como um meio de ascensão social, como uma rara oportunidade que as crianças têm para aprender, mas também significa risco. A guerra não respeita escolas.

No cinema curdo a escola também representa a perda da identidade curda. É nela que ocorre o fenômeno de aculturação, no qual as crianças curdas são obrigadas a deixar de ser curdas, abandonar sua língua e sua cultura em prol da cultura do país dominante. É nela que ocorre o processo de assimilação.

On the way to school é um documentário acompanha o dia a dia de um professor turco que passa a lecionar no Curdistão, durante todo o ano letivo. No primeiro dia de aula ele vai de terno e gravata. Traje que não é usado nas aldeias do Curdistão. O que contrasta com a vestimenta da população local.

Na sala de aula, as crianças não falam turco e o professor não fala curdo. Faz parte do sistema de ensino turco, onde o curdo é proibido de ser falado nas escolas. Uma de suas primeiras orientações em aula é: “não fale curdo porque a aula é em turco. Se você falar curdo eu não vou entender”. É difícil para as crianças passarem a falar turco de uma hora para a outra. São crianças que não foram alfabetizadas ainda, que não sabem segurar um lápis e que aprenderam a língua falada dos pais em casa.

Há castigo para quem escrever em curdo. O professor questiona um de seus alunos: “Em que língua você escreveu aqui? O que isso quer dizer? Isso é curdo? O que eu lhe disse?”

O garoto abaixa a cabeça aborrecido e o professor lhe ordena que vá ao fundo da sala e permaneça em pé com uma só perna. Ele vai e se junta a outros dois garotos que estão na mesma posição.

Figura 86 - Fotograma de *On the way to school*. Castigo

O filme foca no embate ser curdo *versus* ser turco. Durante as aulas, quando o professor escreve no quadro negro: “Quão feliz é aquele que diz eu sou um turco”, as crianças têm que repetir: “Eu sou turco, eu sou turco, eu sou turco...”.

Foucault ao pesquisar as instituições disciplinares atenta que “O poder disciplinar é com efeito um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior ‘adestrar’” (FOUCAULT, 2000, p. 143). A disciplina presente nas escolas fabrica corpos dóceis, disciplinados, regulados de acordo com padrões estabelecidos.

Quando a escola falha em sua função disciplinadora, dá origem às instituições punitivas, como prisões juvenis, como aparece em muitos filmes na história do cinema mundial. No cinema curdo, Yilmaz Güney realizou no exílio o filme *Duvar* (1983), sobre as crianças de uma prisão. Neste lugar, falta comida, sobra violência.

Em *Duvar*, 53 meninos convivem, no presídio, com adultos e mulheres, em celas separadas. São meninos, em sua maioria órfãos, que foram direto de orfanatos e reformatórios para a prisão. O que eles querem é serem transferidos para outra prisão, onde elas não apanhem e onde haja fogões e possam jogar futebol.

Como as petições não adiantam, fazem uma rebelião. O governador dá a ordem e os guardas atiram, jogam bombas de gás; os que sobrevivem são levados para o pátio onde apanham de cassetetes. Os meninos são trancados em um furgão e levados à outra prisão. Ao chegarem lá, têm que se despir, apanham e são revistados.

Os jovens pensavam que poderiam ter mais liberdade na nova prisão, mas a vigilância e a punição que encontram são ainda piores.

É sob essa perspectiva disciplinadora que a escola aparece em outros filmes curdos, e também na maioria dos filmes sobre escola feitos no cenário mundial. Nos filmes de Ghobadi a escola não aparece como uma instituição repressora. A maioria das escolas que aparecem nos filmes de Ghobadi não possui muros ou cercas e são ao ar livre.

4.2.6 Socialização entre pares

O que é muito visível no cinema de Ghobadi é o processo de socialização que se dá entre pares, isto é, entre as próprias crianças. Seja entre os amigos de *Turtles Can Fly* ou entre o núcleo familiar de *A Time for Drunken Horses* ou até mesmo nas crianças do campo de refugiados, que se uniram em um projeto em comum e se ajudaram nas realizações dos curtas de *Life on the Border*, são exemplos dessas interações entre pares que os filmes de Ghobadi acentuam. As crianças, nesses filmes, aparecem como atores de sua socialização.

É em *Turtles Can Fly* que isso é mais aparente. São elas que lutam por sua própria sobrevivência e a ausência da família e da escola como agentes socializadores é “suprida” pela convivência entre as próprias crianças, que se dá tanto no ambiente de trabalho, quanto no dia a dia no campo de refugiados. Assim se constituem enquanto grupo, criam laços de amizade e distribuem seus papéis.

Satellite lidera um grupo de outras crianças que vivem de desarmar minas. Ele tem a função de reunir garotos para encontrar esses artefatos, desarmá-los e revendê-los no mercado de armas. Ele age como um líder entre seu grupo de amigos. É ao redor de sua figura que as crianças do filme interagem. Suas atitudes servem como um modelo para os outros meninos, que procuram seguir seu exemplo e suas ordens. Não é à toa que é chamado de Kak Satellite, isto é, Sr. Satellite pelas outras crianças. Sobre a figura do líder,

O conhecimento e o domínio de uma técnica permitem que as crianças se diferenciem entre si mesmo criando uma hierarquia. [...] Se ele sabe não abusar do seu poder, ele é mantido como líder por seus acólitos que aproveitam sua aura, a paz que ele estabelece e a diversão que ele permite (DELALANDE, 2003, p. 5).

As crianças que formam este grupo vivem uma “microsociedade” (DELALANDE, 2001), na qual experienciam a interação com outro, se comunicam e estabelecem relações de amizade, conflito e solidariedade. Essa microsociedade possui suas próprias regras.

No grupo das crianças lideradas por Satellite é onde essas crianças estabelecem suas relações sociais (amizade, inimizade, brigas, luta pelo poder e pelo espaço) e onde criam sua cultura infantil (transmissão e transformação do aprendizado, quando, por exemplo, aprendem sozinhos a pegar em armas, criação de regras). A cultura infantil é a “capacidade das crianças de produzir elementos culturais e assim participar da cultura global” (DELALANDE, 2003, p. 4).

Trata-se de uma “socialização horizontal” (DELALANDE, 2003), na qual a criança se socializa e aprende entre pares. Ela é agente social, que aprende a se submeter e a transgredir as normas culturais.

Como Rua observou entre as crianças da periferia portuguesa, “é a partir desta interação entre pares que as crianças constroem e recriam os sistemas simbólicos, sendo assim, crucial para o processo de sociabilidade infantil” (RUA, 2007, p. 208). E ainda,

A vivência de boa parte do dia com os pares faz com que os amigos assumam papel preponderante na vida das crianças, pois estes substituem, em grande parte, as trocas afetivas e emocionais com os pais, reforçando, deste modo, a importância da cultura de pares (RUA, 2007, p. 208).

As redes de afetos nestes filmes são criadas entre as próprias crianças. Algumas cenas desses filmes demonstram isso. Em *A Time for Drunken Horses*, Mahdi é cuidado pelos irmãos, que fazem de maneira carinhosa, por diversas vezes Ameneh beija seu rosto. Ayoub também trata os irmãos com carinho. Leva Mahdi no colo, dá um caderno de presente para Ameneh, zela por Rojin.

O afeto também está presente em *Turtles Can Fly*. Agrin, apesar de não aceitar Riga, consegue estabelecer com ele alguma relação de afeto. Em algumas cenas ela o beija, em outras olha para ele com olhar maternal. Hengov é quem estabelece um laço mais profundo com o menino.

Satellite, ao mesmo tempo que tenta “se fazer de durão”, apaixona-se por Agrin, por quem faz de tudo, busca água no poço com sua bicicleta enfeitada, consegue máscara de gás para ela, olha-a apaixonado. Ao mesmo tempo que, por diversas vezes, arrisca sua vida para salvar o bebê.

Os meninos comandados por Satellite nutrem, além de respeito, carinho pelo garoto. Quando Satellite entra no campo minado, Shirkooh implora para ele não ir: “Satellite, por favor, não vá lá! [...] Satellite, pelo amor de Deus! [...] Eu imploro que me deixe ir ou Pashow. Satellite é uma boa pessoa. Nos deixe ir lá!”. O menino lhe leva presentes quando Satellite está ferido: o braço da estátua de Saddam e peixes vermelhos.

O beijo como sinal de afeto faz parte da vida dessas crianças, que se beijam entre si. Sejam os irmãos de *A Time for Drunken Horses*, as crianças de *Turtles Can Fly* ou de *Life on the Border*, onde em uma das cenas Mohammad, cheio de orgulho, beija seu irmão Showan enquanto toca piano.

As crianças de *Life on the Border* zelam pelos familiares cativos. É o amor à família que move essas crianças.

É também através das relações que as crianças estabelecem entre elas que o lado lúdico da infância aparece nesses filmes. Em *A Time for Drunken Horses* por duas vezes este lado se manifesta. Primeiro na cena que Ameneh está fazendo sua lição. Ayoub senta-se ao seu lado e tenta conversar com a menina. Anteriormente, ele havia batido nela por ter levado Mahdi ao cemitério. A menina o ignora, ele se desculpa e em um gesto típico da infância, eles “ficam de bem” novamente. A brincadeira aparece na figura de Mahdi, quando ele tenta fazer um jogo com o pretendente de Rojin, de descobrir em que mão está o objeto que ele escondeu.

Em *Turtles Can Fly* as crianças brincam e suas brincadeiras estão relacionadas à guerra. Assim, apropriam-se e transformam esses artefatos. Riga brinca com a máscara de gás, ele mexe nela com os pés, com as mãos enquanto faz barulho de bombas e aviões com a boca. Pashow brinca com sua perna mutilada. Ele faz de conta que é uma arma e “atira” no guarda turco. Quando Riga se encontra no meio de um campo minado, os meninos o distraem com a buzina da bicicleta e brincam com ele para ele não caminhar por entre as minas.

No filme *A Flag Without a Country* a paixão de Nariman por aviões se manifesta inicialmente pela brincadeira. Seja na pipa que leva ao céu, seja no guarda-chuva que usa para voar.

Em *Life on the Border*, as crianças brincam de futebol em *Sky and medicine* e quando há planos gerais do campo de refugiados, sempre aparecem brincando ao fundo, de roda, de bola. O brinquedo é visto também neste filme. A menina de *Toward Home* vê sua boneca²¹⁶ nos escombros de sua antiga casa e quando chega para pegá-la, o corpo de seu pai está embaixo.

²¹⁶ A boneca aparece também em *Flowers of Kirkuk*, quando Najla encontra uma boneca no meio da estrada, a qual acabara de cair de um caminhão que levava a população curda iraquiana aos campos de concentração. No cinema iraniano a boneca representa ameaça, principalmente nos filmes feitos sobre o Afeganistão. Neles, as crianças são alertadas a não pegarem uma boneca caso encontrem na rua, pois é onde costuma ter bombas escondidas. Isso aparece, direta ou indiretamente, nos filmes *Kandahar* (Mohsen Makhmalbaf, 2001) e *Às 5 da tarde* (Samira Makhmalbaf, 2005).

Através das relações entre as próprias crianças, suas brincadeiras, afetos, trabalho, Ghobadi mostra a lógica das crianças curdas. Nos filmes elas são altruístas, participativas e agem coletivamente.

Como abordei no primeiro capítulo, a ideia de sociedade curda (como era antes da divisão por países colonizadores e como é sonhada por muitos dos curdos) é baseada na democracia, em uma gestão horizontal e tem as assembleias como princípio de organização. As crianças de Ghobadi trazem essa essência nos filmes, a coletividade, o compartilhar.

Essas crianças são solidárias umas com as outras, embora possa aparecer competições entre elas (como no caso de *Satellite* e *Hengov*), logo são resolvidas. A amizade, que aparece entre as crianças, é o que torna os filmes de Ghobadi universais.

4.2.7 Adultos e crianças

Nunes (2002) observa que no cotidiano dos A'uwê-Xavante a criança experiencia uma certa liberdade no seu dia a dia: “Liberdade esta que engloba acesso a diferentes lugares e às diferentes pessoas, às várias atividades domésticas, educacionais e rituais, enfim, a quase tudo que acontece a sua volta” (p. 71). O que faz desta criança um ser onipresente na sociedade, que interage tanto com os adultos quanto com outras crianças. “As crianças também acompanham outras crianças, maiores ou menores, em suas habilidades, suas invenções, seus conflitos, suas descobertas, seus medos, seus modos de perceber, sentir e reagir aos outros” (p. 73). O cotidiano das crianças A'uwê-Xavante não se diferencia muito do dos adultos - embora seja experienciado de modo diverso destes - assim como a infância apresentada por Ghobadi também não traz grandes diferenças, tais como vemos nas sociedades modernas, onde “há um distanciamento muito grande entre as rotinas realizadas por ambos” (p. 69).

A permissividade como modo de transmissão dos saberes é uma característica importante de algumas sociedades indígenas, como observada por Angela Nunes (2002) e Clarice Cohn (2002a, 2002b, 2005). É a permissividade que permite às crianças aprenderem fazendo. Elas quase nunca são repreendidas, assim disfrutam de liberdade dentro da sociedade. Clarice Cohn (2002a, 2005) verificou que os Xikrin evitam que as crianças se zanguem ou chorem, para não perderem seu *karon* (uma espécie de alma que habita os corpos). Sendo o corpo da criança mais frágil que o de um adulto, corre o risco deste *karon* sair de seu corpo e nunca mais voltar.

Ao contrário do que vemos nos filmes de Ghobadi, onde o adulto representa a autoridade e a relação da criança com os adultos é, algumas vezes, conflituosa. Em seus filmes as crianças são duramente repreendidas pelos adultos, que inclusive, batem nelas. Mesmo aqueles que não possuem laços afetivos com essas crianças.

Em *A Time for Drunken Horses*, Ayoub apanha do tio por questionar sua autoridade, quando descobre que o tio foi intermediário da proposta de casamento de Rojin e se revolta contra ele, pois não foi consultado. Ayoub é o responsável pelo sustento da casa e se sente responsável pelo bem-estar da família. No diálogo que se segue:

Ayoub: Por que você não me disse nada?

Tio: Sou seu tio. Enquanto eu estiver aqui, isso não compete a você. Você me entendeu?

Ayoub: Eu sou o irmão de Rojin.

Tio: Enquanto eu estiver por aqui, você não decide. Cale-se!

Ayoub: Ela é minha irmã. Você não me disse nada. Eles devem ir.

Tio: Vá embora. Enquanto eu estiver por aqui, você não manda em nada! (*A TIME FOR DRUNKEN HORSES*, 2002)

O tio bate no rosto do menino e ele sai chorando. Por mais que as regras na sociedade patriarcal sejam claras, as crianças contestam essas regras.

Shirkooch apanha diversas vezes no rosto. Não vemos a cena dele apanhando, mas ele faz mímicas, nas quais bate em seu próprio rosto, para contar aos outros meninos como foi que apanhou: “Eu vi sua bicicleta aqui. Eu te esperei, mas você não chegava. Então Ismail chegou e perguntou onde você estava. Eu disse que não sabia. Queria levar sua bicicleta com ele. Eu disse que não. Ele disse que ia. Eu disse que não. Novamente ele disse que iria. Eu disse a ele que não deixaria. Ele me esbofeteou, assim e levou a bicicleta”. Logo depois, Shirkooch chega chorando novamente: “Eu queria ir com eles buscar a sua bicicleta. Ismail me chamou e esbofeteou novamente, assim. Eu perguntei porque ele me bateu. Ele disse que era a minha quota de amanhã!”

Em *A Flag Without a Country*, o pai bate em Nariman criança no hospital, depois novamente quando ele quebra a vidraça do vizinho.

Em *Bekas* há o mesmo tipo de relação. Com exceção do velho Baba Khalid, o qual acaba morrendo, os outros adultos tratam as crianças de forma grosseira. Zana é jogado de cima do telhado pelo dono do cinema, depois apanha do dono do burro, que pensa que ele roubou o animal, apanha também do contrabandista, pois o confrontou.

As razões pelas quais essas crianças apanham são as mais supérfluas. Mas uma forma de Ghobadi mostrar que os mais velhos têm poder sobre os mais novos e que, apesar dessas

crianças serem independentes, alguns adultos as veem enquanto seres incompletos, a serem disciplinados.

4.3 Perspectiva infantil

4.3.1 Mirada infantil

O ponto de vista visual tem a ver com a maneira que o diretor quer que o espectador observe e se relacione com a personagem. Para Aumont: “A imagem é primeiro que tudo uma vista no sentido primordial do termo, implicando um ponto de vista, isto é, um ponto onde se coloca a câmera” (AUMONT, 2009, p. 39). Uma câmera alta (*plongée*) permite que a personagem seja observada com uma certa inferioridade, já uma câmera que a visualiza de baixo para cima (*contra-plongée*) supõe uma superioridade desta personagem, um plano geral contextualiza a personagem no ambiente, um plano conjunto tem a função de situar o público e identificar os caracteres, um plano aberto, ou de corpo inteiro visa mostrar a movimentação corporal. Cada plano tem seu objetivo e produz uma sensação no espectador, assim “(...) a maneira de filmar uma cena orienta o seu sentido” (AUMONT, 2009, p. 96).

Bahman Ghobadi trabalha, principalmente, com a câmera objetiva, que apresenta os acontecimentos, como um narrador externo. Mas Ghobadi o faz de maneira particular, pois em *Life in Fog*, *A Time for Drunken Horses* e *Turtles Can Fly* Ghobadi posiciona sua câmera na altura da criança. Então é como se este narrador externo fosse uma criança. O ‘ponto de vista’ do espectador é construído de acordo com o ponto de vista das crianças, de uma óptica infantil.

A câmera subjetiva, a qual se comporta de acordo com o ponto de vista e o movimento da personagem, não é muito utilizada por Ghobadi nesses filmes, já que seu método de filmagem é o do encontro e da vivência, o qual não admite muitas subjetivas, pois as crianças não contracenam com a câmera e sim com outras crianças e com adultos.

Quando um personagem está conversando com outro e este outro aparece no quadro seguinte (plano e contra plano), o espectador é levado a pensar que se trata de um subjetiva, por causa do tipo de enquadramento, que está na altura do olhar desta personagem, mas Ghobadi nos surpreende ao apresentar um plano que se assemelha a ela, mas não é, pois o personagem não está olhando para a câmera. Por exemplo, na cena 18 de *A Time for Drunken Horses*, na qual Rojin e Ayoub conversam sobre os visitantes em sua casa, os dois são apresentados em

plano e contra-plano, mas não se trata de uma subjetiva, pois a câmera está a 45°, mesmo assim, está na altura dos personagens, como mostra a figura 87.

Figura 87 - Fotogramas de *A Time for Drunken Horses*

A câmera objetiva age tão perto da perspectiva dos personagens, que se torna quase uma subjetiva. Ela é baixa, na altura das crianças, fazendo com que o espectador não olhe para esta criança com superioridade ou inferioridade, ele olha de igual para igual. Ghobadi transporta o espectador para o olhar desta criança. Planos assim construídos ajudam a entender como as crianças veem o mundo.

É como se o cinema não somente olhasse as crianças, mas tratasse de aproximar-se de uma mirada infantil, tentasse reproduzir, ou inventar um olhar de criança. Algumas vezes o cinema dá a ver o mundo, o real, pelos olhos de uma criança. Por exemplo, quando coloca a câmara na altura dos olhos de uma criança e quando são os olhos de uma criança que dão ao visível suas qualidades perceptivas ou emocionais (TEIXEIRA *et al*, 2006, p. 15).

Em *A Time for Drunken Horses*, na primeira sequência do filme, quando os personagens são apresentados, a câmera que Ghobadi usa na maioria dos 44 planos é uma câmera baixa, geralmente na altura dessas crianças.

Nesta sequência, os adultos passam por essas crianças e vemos delas apenas o que elas, com suas alturas baixas enxergariam: dos joelhos para baixo. Elas são mostradas pequenas diante deles, mas não diante do olhar do espectador. A figura 88 mostra essa câmera baixa nos planos de nº 16, 18, 21 e 25, respectivamente.

Figura 88 - Fotogramas de *A Time for Drunken Horses*

O único momento que Ghobadi utiliza um *contra-plongée* neste filme, é quando um empregador está escolhendo crianças para trabalharem no campo. A câmera vê as crianças de cima para baixo, na altura do empregador. Este enquadramento mostra como elas poderiam ser vistas por ele.

Figura 89 - Fotogramas de *A Time for Drunken Horses*

Quando a câmera foca Mahdi, o olhar infantil é ainda mais nítido. A câmera “senta-se” e “deita-se” no chão junto com ele. Como Mahdi vê o mundo? Ele vê coisas que muitas pessoas poderiam nem notar. No Curdistão é comum as pessoas utilizarem o chão para comer, dormir, conversar. Ele está ainda mais próximo deste chão por causa de sua baixa estatura. Mahdi e a câmera que o acompanha permitem que o espectador tenha a mesma sensação (ou bem próxima) que ele ao se relacionar com o ambiente e com os objetos.

Figura 90 - Fotogramas de *A Time for Drunken Horses*

A câmera baixa é uma das técnicas mais conhecidas do cineasta japonês Yasujiro Ozu. Ele fixa a câmera a mais ou menos 50 cm do chão. É a altura de quem se senta no tatame, por isso esta posição de câmera ficou conhecida como “plano-tatame”, em seu cinema este plano não se trata do ponto de vista de uma criança, pois, as outras crianças não são mostradas de frente, mas sim com distanciamento. Este ponto de vista acaba por uniformizar todos os personagens.

Lucia Nagib observa que em *A Town of Love and Hope* (*Ai to kibo no machi*, 1959) Nagisa Oshima reverte a função da câmera baixa de Ozu, pois “além de mimetizar o ponto de vista da criança, a câmera se encontra no mesmo nível dos pobres, das viúvas do pós-guerra [...] agora reduzidas a engraxates nas portas das estações” (NAGIB, 1995, p. 36). Enquanto que os personagens integrados socialmente são cortados, mostrados da cintura para baixo.

Este ponto de vista é levado ao extremo em *Boy* (*Shonen*, Nagisa Oshima, 1969), que faz a partir do ponto de vista subjetivo do garoto. A câmera neste filme “seria o registro do modo como uma criança japonesa enxerga e conhece sua família e seus pais, num processo gradual de experiência e conscientização do mundo ao redor” (NAGIB, 1995, p. 41). Assim, filma o rosto da criança e a parte inferior ou superior dos adultos²¹⁷.

Figura 91 - Fotogramas de *Boy*. Pontos de vista

Na figura 91 são mostrados alguns exemplos dos planos de Oshima em *Boy*. Nos fotogramas 1 e 2, a câmera está na altura do garoto Oshio, cortando com isso a parte inferior dos pais (*frame 1*) e a cabeça do pai e da enfermeira (*frame 2*). Nos fotogramas 3 e 4, as crianças aparecem em *close-up*. No fotograma 3 a câmera está de cima para baixo (*plongée*) e no 4, na altura do olho do personagem. Na cena da qual foi extraído o fotograma 3, Oshio está consternado e este plano acentua seu sentimento de inferioridade.

²¹⁷ Lúcia Nagib observa que além do filme ser baseado em uma história real, a do menino coreano Yunbogi, um *atariya*, isto é pessoa que simula atropelamentos para extorquir dinheiro, a qual foi descrita em seu próprio diário, Oshima utilizou como ator um garoto que possuía uma história de vida semelhante a do personagem (1995, p. 42).

Ghobadi faz uso semelhante da câmera. Em *Ghobadi*, não importa a altura do personagem, a câmera está sempre apontada para ele na altura de seus olhos.

Quando questionei Ghobadi sobre esse tipo de perspectiva, ele respondeu:

Quando você faz um filme sobre crianças você tem que ser uma criança você mesmo e é por isso que você filma no nível de seu olho. Sua visão sobre o mundo é o padrão para o cineasta. Você leva a sério e torna seu ponto de vista visível para o espectador. Você é um deles, não falando sobre eles, mas tendo suas próprias memórias de infância no quadro (GHOBADI, 2016).

Através do posicionamento da câmera, Ghobadi fala *com* as crianças mais do que *sobre* elas. Em *Turtles Can Fly*, Ghobadi também privilegia essa “mirada infantil”.

Figura 92 - Fotogramas de *Turtles Can Fly*

Quando as crianças contracenam com um adulto, Bahman Ghobadi não se importa em deixar a face deste personagem fora de quadro, para dar prioridade à criança, sua altura e perspectiva.

Figura 93 - Fotogramas de *A Time for Drunken Horses*.

Na cena 5 de *A Time for Drunken Horses* (fotogramas 1 e 2 da figura 93), por exemplo, quando as crianças são expulsas do caminhão para serem revistadas pelos guardas da fronteira, a câmera de Ghobadi continua na altura delas mesmo quando os guardas se aproximam, deixando-os fora de quadro, mas privilegiando a criança. O mesmo acontece em alguns planos da cena 18 (fotograma 3), onde Mahdi aparece, mas o pretendente de Rojin permanece fora de

quadro, assim como o médico na cena 20 (fotograma 4), na qual Rojin e Mahdi estão dentro do *frame* e o médico tem sua face cortada.

Em *Turtles Can Fly* as crianças têm interações com os adultos. Eles se encontram no caminhão que os transportam à cidade, no bazar, no campo minado – quando Satellite vende as minas para o funcionário da ONU - e em algumas situações interagem com o ancião da aldeia, mas mesmo nesses contextos as crianças não são abordadas com inferioridade.

Neste filme há a construção de uma outra perspectiva em relação à criança. Nele, Ghobadi construiu Satellite como um líder. Assim o apresenta através de muitos *plongées*. Em diversas ocasiões, ele é visto de baixo para cima, o que denota sua superioridade diante das outras crianças.

Figura 94 - Fotogramas de *Turtles Can Fly*. Satellite

Seja pendurado na antena, em cima dos artefatos militares, do caminhão ou de uma grua, Satellite é visto pelo público e pelas outras crianças com as quais interage através desta perspectiva que mostra a figura 94.

Em *A Flag Without a Country* temos outro tipo de perspectiva, bem diferente de *A Time for Drunken Horses* e *Turtles Can Fly*, pois neste filme os protagonistas são os adultos, assim o ponto de vista é do adulto que olha para as crianças, que são vistas, muitas vezes de cima para baixo. Não é sobre o olhar delas que o filme trata, mas do olhar de Nariman e Helly Luv sobre as crianças.

Na figura 95 a perspectiva com que a câmera olha para a criança assume a altura de Helly Luv. É como ela veria essas crianças.

Figura 95 - Fotogramas de *A Flag Without a Country*. Ponto de vista de Helly Luv

Quando interagem com Nariman há o mesmo tipo de perspectiva. Elas são vistas de cima para baixo. Neste filme, o espectador não se sente uma criança, não se assume no meio delas, mas é levado a adotar um olhar de fora. Aqui, Ghobadi não fala com as crianças.

Figura 96 - Fotogramas de *A Flag Without a Country*. Ponto de vista de Nariman

Mesmo quando as crianças conversam entre si, a câmera assume a perspectiva do adulto olhando, como mostra a figura 97, com os fotogramas da cena 8, na qual Helly Luv pergunta quem sabe cantar.

Figura 97 - Fotogramas de *A Flag Without a Country*

Outra situação do filme que mostra as crianças, é quando um dos meninos começa a tocar piano. Neste momento, a câmera percorre o campo de refugiados, mostrando as crianças que nele vivem, mas é uma câmera *voyeur*, que filma as crianças de longe. É um olhar externo, que passa, sempre em movimento, como mostra a figura 98.

Figura 98 - Fotogramas de *A Flag Without a Country*.

É um olhar parecido com o de Yilmaz Güney quando olha para as crianças de Diyarbakir, em *Yol*. É um olhar de quem caminha entre elas.

Figura 99 - Fotogramas de *Yol*. Crianças de Diyarbakir

Em relação aos planos, isto é, à distância entre a câmera e o sujeito filmado, Ghobadi procura sempre estar bem próximo desta criança, utilizando, na maioria das vezes, planos médios, nos quais enquadra a criança da cintura para cima; *close-ups* (primeiros planos – PP), nos quais enquadra a criança do peito para cima e *big close-ups* (primeiríssimos planos – PPP) o qual enquadra do pescoço para cima.

Em *A Time for Drunken Horses*, há uma predominância de primeiros e primeiríssimos planos, que procuram aproximar o espectador das crianças. O *close-up* permite captar o olhar da criança e a emoção que está sendo transmitida por elas.

Figura 100 - Fotogramas de *A Time for Drunken Horses*. *Close-up*

Na cena 5, na qual as crianças estão no caminhão, a câmera procura estar bem próximas desses personagens. Além de identifica-los com mais clareza, passa a impressão do caminhão estar lotado, como mostra a figura 100.

Figura 101 - Fotogramas de *A Time for Drunken Horses*. Luto

Na cena do luto, quando as crianças acabam de perder o pai, Ghobadi aproxima o espectador de seu sofrimento através de *close-ups*, que mostram a perda em suas faces tristes. O luto é expresso por seus olhos e seu silêncio.

[...] o cinema nos encara com o rosto enigmático da infância. Um rosto que nos enfrenta, nos olha e nos escapa. O rosto, juntamente com o gesto, é também lugar do aparecer, pura aparência. É o mais descoberto, e ao mesmo tempo, é também o mais misterioso. Tudo está exposto em um rosto, que é pura abertura, pura exterioridade; tudo está voltado para fora, e ao mesmo tempo, tudo está oculto, fechado, voltado para dentro. O rosto mostra e oculta. Mostra o que oculta e oculta o que mostra. Tudo está ali e tudo se escapa. E também sem dizer nada (TEIXEIRA et al, 2006, p. 15).

Em *Turtles Can Fly* também há *close-ups*, mas o plano mais utilizado neste filme é o plano médio.

Figura 102 - Fotogramas de *Turtles Can Fly*. Plano médio

O espectador consegue ver a emoção que a criança sente e transmite, mas sem a invasão que o *close-up* proporciona.

Outro enquadramento utilizado por Ghobadi nesses filmes é o que mostra a criança no contexto no qual ela está inserida, em plano aberto, também chamado de plano geral.

Em *A Time for Drunken Horses* os planos mais abertos são os que mostram a interação dos personagens com a montanha nevada. São pequenos pontos na imensidão branca e fria. Este tipo de plano transmite a sensação de desamparo.

Figura 103 - Fotogramas de *A Time for Drunken Horses*. Planos gerais

Um grande plano geral do campo de refugiados introduz algumas cenas de *Turtles Can Fly*. Ghobadi procura mostrar onde essas crianças vivem.

Figura 104 - Fotograma de *Turtles Can Fly*. Campo de refugiados

Este plano mostra tanto a aldeia quanto o campo; é aqui que a história se passa, é neste lugar que as crianças compartilham suas experiências. O plano, apesar de mostrar sempre o mesmo campo, nunca é repetido, ora está amanhecendo, ora é à noite, com carros, sem carros...

Figura 105 - Fotograma de *Turtles Can Fly*. Montanha

As montanhas mostradas em planos gerais também contextualizam essas crianças, principalmente Agrin, pois é de uma dessas montanhas que ela se joga. Neste plano da primeira cena, Agrin aparece pequena, diante da imensidão de pedras que estão debaixo de seus pés.

O bazar de armas, o depósito de entulhos de guerra e os campos minados também são mostrados em planos gerais, pois fazem parte do ambiente em que esta criança está inserida e com ele se relaciona.

A câmera de Ghobadi descobre o mundo infantil e seu *habitat* junto com a criança. Seria este o “olho inocente” que envolve os trabalhos de Flaherty e Malinowski? Anna Grimshaw (2001), observa como a I Guerra influenciou os modos de ver de Flaherty e Malinowski em seus projetos antropológicos, que se tornaram mais humanistas. *Argonauts of the Western Pacific* foi editado por Malinowski em 1922, mesmo ano que foi lançado *Nanook of the North*, de Robert Flaherty. Subsequentemente, cada um lançou um novo gênero, como atenta Grimshaw, enquanto Malinowski inaugura a etnografia, Flaherty cria o cinema documentário (p. 46).

A antropóloga salienta que Flaherty queria mostrar os inuit não do ponto de vista “civilizado”, mas sim, como eles se viam, como um povo. Foi então que o cineasta percebeu que deveria trabalhar de uma maneira completamente nova (Grimshaw, 2001, p. 47), assim Flaherty se introduziu no cotidiano inuit e acompanhou sua vida cotidiana. “A concepção de Flaherty sobre o conhecimento experiencial é conseguida através do retorno a um estado

semelhante ao da infância e à inocência da infância. Desta forma, o cineasta aprende a ‘ver’ novamente” (p. 49). Flaherty ao observar e retratar os inuit aprendeu a olhar com os olhos de uma criança, que descobre o mundo pela primeira vez.

Os filmes de Flaherty são caracterizados por seus detalhes visuais, o fascínio da câmera por pessoas envolvidas nos processos materiais da vida cotidiana. Existe uma interação sutil entre o foco da câmera e seu alcance, os planos íntimos de personagens individuais (seus rostos, muitas vezes preenchendo a tela) e uma paisagem mais ampla (GRIMSHAW, 2001, p. 51).

Ainda segundo a autora, a visão é central nos projetos de Malinowski, dada a qualidade visual de suas prosas (GRIMSHAW, 2001, p. 44-45). Sua visão também é construída “sobre a inocência, no cultivo do olho inocente do etnógrafo. [...] O trabalhador de campo tornou-se um visionário, um vidente” (p. 45). Em Malinowski, “A sociedade é revelada ao etnógrafo de novas maneiras; e essa experiência, de ver como se visse pela primeira vez, perturba as separações convencionais de si mesmo e o outro, o subjetivo e o objetivo, o particular e o universal” (p. 55).

Pois, como o cineasta, esperava-se que o etnógrafo Malinowski estivesse sozinho no campo. Ela ou ele devem estar expostos e vulneráveis, devem retornar a um estado pré-lingual semelhante ao da infância, como a pré-condição necessária para poder atravessar um nível de compreensão diferente (GRIMSHAW, 2001, p. 54-55).

O “olho inocente” de Malinowski continua até hoje a permear a prática da pesquisa de campo, na convivência com os interlocutores.

Por já não ser mais deste mundo, o das crianças, Ghobadi utiliza a pesquisa de campo em seus filmes, principalmente naqueles que tratam da infância. “Quando um adulto cineasta decide fazer um filme de crianças, com elas e aproximando delas, começa necessariamente do exterior: ele já não é daquele mundo” (FELDMAN, APARICIO, 2006, p. 132).

Ghobadi emprega esse olhar “inocente”, o qual acompanha as crianças em sua vida cotidiana e na sua fabulação. Esse olhar é transmitido através de seus planos, os quais acompanham esta criança de perto, na sua altura, interagindo com outras crianças, com adultos e com seu próprio ambiente.

“Nunca levamos uma criança pela mão. É ela quem nos leva, quem nos traz. Aprender a deixar-se levar pela criança, confiar-se à sua mão, lótus que emerge nos tanques da infância. A criança nos leva até o reino do pequeno [...]” (UMBRAL, 1995, p. 73 *apud* FELDMAN; APARICIO, 2006, p. 131). Ao pegar na mão da criança, Ghobadi leva o espectador a se transportar também ao seu próprio mundo da infância. Através de sua montagem clássica, Ghobadi visa a identificação do espectador com a obra. “Os minúsculos universos infinitos das

crianças são para o adulto uma *terra incógnita* que, entretanto, o habita” (FELDMAN; APARICIO, 2006, p. 131).

4.3.2 *Life on the Border* e as crianças vistas por elas mesmas

Em *Life on the Border*, é possível analisar como as crianças se enquadram e como enquadram as outras crianças. Já no primeiro curta, *Shangal's Beloved*, Birhat se apresenta com a câmera de ponta cabeça, como abordei anteriormente, depois adota este enquadramento em outra cena do filme. O que denota seu “amadorismo”, ou seu lado lúdico. Este “erro” foi utilizado na montagem para reforçar que o filme foi feito pelas próprias crianças. Uma outra característica que este curta apresenta é que em muitos planos a câmera está rente ao chão, como nas cenas nas quais os automóveis atropelam as latas de alimento para serem abertas e na cena que ele busca água do poço.

Figura 106 - Fotogramas de *Life on the Border: Shangal's Beloved*

Mesmo na cena em que a câmera está de ponta cabeça, ela está bem próxima do chão, como demonstra o fotograma 4 da figura 106. Levando o espectador a olhar através de uma outra perspectiva, menos convencional. A câmera age como um elemento lúdico, é uma câmera “crianceira”, que vai para o chão, que vê de perto os carros atropelarem as latas de alimento, que pisa na água junto com Birhat e o vê capturando o reflexo de um avião na água com um copo (ver figura 39).

Este filme demonstra como “A criança é portadora de um olhar livre, indisciplinado, quiçá inocente, quiçá selvagem; portadora de uma forma de olhar que é capaz de surpreender aos olhos” (TEIXEIRA *et al*, 2006, p. 16).

Não se sabe se a ideia desses planos partiu da própria criança que dirigiu o filme, mesmo assim, ela carrega um olhar infantil e aproxima o espectador dessa mirada.

Em *In Search of the Truth*, de Basmeh Soleiman, a maioria das imagens que o espectador vê é de outra câmera, que não a dela. Quando se apresenta, ela olha para a câmera

que acabara de posicionar no tripé. E a câmera ativa filma, inclusive a imagem de sua câmera. Como abordei anteriormente, mesmo essa câmera que não é a dela foi operada por crianças, que se revezavam na condução da cena e no manejo da câmera, como mostrou o *making off* durante os créditos finais do filme.

Figura 107 - Fotogramas de *Life on the Border: In Search of the Truth*

Em outras cenas, quando os adultos e crianças mais altas são filmados, eles são vistos pelo olhar de uma criança, que os enxerga de baixo para cima. Apesar de ser uma pequena angulação, a câmera não está alinhada à altura dos olhos dos personagens, eles olham para baixo ao falarem com a câmera. O espectador vê como essa criança vê.

Figura 108 - Fotogramas de *Life on the Border: In Search of the Truth*

Bread and Yogurt, de Sami Hossein, apresenta uma câmera com mais movimento, que acompanha os personagens de acordo com suas ações. Se movimenta em *travelling* quando o personagem anda e é fixa na altura de seus olhos quando ele está parado. O filme utiliza muitas imagens de tv, as quais mostram o *Daesh*, os quais sequestraram sua irmã. São imagens que ao mesmo tempo o amedrontam (quando sonha com eles) e também atuam como esperança, pois o noticiário da tv pode trazer notícias da irmã.

Em conversa informal que tive com Sami Hossein (2017), o garoto contou que no seu curta *Bread and Yogurt* foi Shaho Nemati quem controlou a câmera. Perguntei a ele se ele dava opiniões sobre o posicionamento da câmera e ele respondeu que algumas vezes.

Figura 109 - Fotogramas de *Life on the Border: Bread and Yogurt*

Our Film is Better, de Rounahi Ezadin, utiliza muitas subjetivas, fazendo com que o espectador veja o que o personagem está vendo. A câmera incorpora, neste caso, a visão das personagens. Quando estão na sala de cinema improvisada do campo de refugiados, assistindo a *Sniper Americano*, uma das crianças abre a tenda e vê bombas explodindo do lado de fora. O plano seguinte mostra as bombas explodindo através de seu olhar, inclusive, uma parte da tenda (a que cobre um de seus olhos) faz parte deste novo plano, como mostra a figura 110. Depois que as crianças saem da tenda também há subjetivas delas vendo as bombas explodindo logo em frente.

Figura 110 - Fotogramas de *Life on the Border: Our Film is Better*

Outro filme que utiliza muitas subjetivas é *Dad's Eyes*, de Diar Omar. Na primeira cena após sua apresentação, aparece um homem enfaixado, corta para uma subjetiva que percorre a casa, mas que está fora de foco. Trata-se do pai do garoto que está sem óculos e enxerga tudo embaçado.

Figura 111 - Fotogramas de *Life on the Border. Subjetiva do pai*

Sky and Medication, de Delovan Kekha, traz um enquadramento que é utilizado em vários filmes de Ghobadi, que é das crianças olhando para o céu, sempre à espera, seja das bombas que estão prestes a cair, seja dos aviões da ONU que jogam alimentos e medicamentos para os refugiados.

Figura 112 - Fotogramas de *Life on the Border: Sky and Medication*

Toward Home, de Mahmod Ahmad foi feito em Kobane. Este filme teve Shaho Nemati como consultor, como abordei anteriormente, ele partiu sozinho para Kobane, em busca de crianças, mas ao chegar na cidade destruída, encontrou somente os dois irmãos. Foi o próprio Nemati quem operou a câmera. Tratam-se de enquadramentos contextualizadores, planos gerais, que descrevem o ambiente no qual esses dois irmãos se encontram, nas ruínas do que foi um dia Kobane.

Figura 113 - Fotogramas de *Life on the Border: Toward Home*

A câmera pouco se aproxima dessas crianças, anda ao seu lado, atrás, à frente, mas sempre a uma certa distância delas.

O filme traz muitas subjetivas. Logo no começo do filme, em um dos poucos planos próximos, as crianças aparecem olhando o horizonte, a seguir aparece uma subjetiva do que elas veem.

Figura 114 - Fotogramas de *Life on the Border: Toward Home*

Em *Serenade of the Montains*, de Zohur Salid, a câmera, na maioria dos planos, provavelmente, foi operada por um profissional. Na primeira cena que se passa após a apresentação de Zohur, na qual os músicos tocam, há seis planos diferentes do mesmo assunto.

Figura 115 - Fotogramas de *Life on the Border: Serenade of the Montains*

Quando o músico ouve as meninas cantarem, a câmera é baixa, pode ter sido operada por uma criança. O enquadramento é bem próximo dessas meninas. E um dos planos mostra os músicos sob esse olhar infantil.

Figura 116 - Fotogramas de *Life on the Border: Serenade of the Mountains*

Quando o músico vai ao outro campo de refugiados à procura de Zohur e ela conta que não canta mais desde que seu pai “virou mártir”, a câmera está próxima das crianças e do músico. Quando ele pergunta se ela sente saudade do pai, ela e suas irmãs começam a chorar, assim como o músico, que se compadece da tristeza das crianças; neste momento a câmera age em primeiríssimo plano, como mostra a figura a seguir:

Figura 117 - Fotogramas de *Life on the Border: Serenade of the Mountains*

Algumas características são compartilhadas por todos os curtas, que utilizam a câmera no tripé quando os respectivos diretores se apresentam, por exemplo, mas utilizam também a câmera na mão durante a movimentação dos personagens.

Seja adulto ou criança quem opera a câmera em *Life on the Border*, o espectador se sente próximo desta criança, muitas vezes enxergando o mundo como elas enxergam, vendo o campo de refugiados como elas o veem, compartilham com ela sua maneira de ver o mundo.

4.3.3 Vozes para serem ouvidas

Não é só de imagens que é feito um filme. O som é outro fator que determina a perspectiva dessas crianças. A narração (enquanto voz fonética), os diálogos, a voz, a música,

os ruídos, os silêncios e o som ambiente são elementos que determinam o lugar da criança neste cinema. “É certo que, desde a invenção do cinema falado, a banda sonora está teoricamente em igualdade com a imagem na construção do sentido fílmico: através dos diálogos ela veicula, sem dúvida, boa parte das informações necessárias à narração” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 132).

A banda sonora do filme é dividida entre música, diálogos e ruídos. Assim, o som agrega sentido à imagem. Para Michel Chion (1993), a significação entre imagem e som passam por uma única percepção, o que ele chama de “audiovisão”. Na recepção do audiovisual, tanto a visão quanto a audição são combinadas para a elaboração de uma composição única.

Ella Shohat e Robert Stam (2006) propõem pensar no filme além de sua acuidade mimética, dando uma atenção especial também às vozes; pensar na “voz social real ou figurativa que fala ‘através’ da imagem” (p. 309), em um movimento dialético e diacrítico, chamando atenção para o som, o silêncio, a voz, o diálogo e a língua. O conceito de voz remete a um realismo “de delegação e interlocução, uma fala situada entre o ‘quem fala’ e ‘para quem se fala’” (p. 310). Essa voz incorpora um discurso, mas não se identifica exatamente com ele, pois enquanto o discurso é institucional e transpessoal, a voz é personalizada: “uma voz individual é uma soma de discursos, uma polifonia de vozes” (p. 311).

Visa-se identificar, neste caso, se: as vozes das crianças são ouvidas com clareza ou como ruídos? A criança fala muito ou pouco? A voz dela se sobressai a dos adultos? Sua maneira de falar provoca empatia ou rejeição do público? Qual idioma ela fala²¹⁸? Essa voz é diegética ou extra-diegética? Qual o estatuto dessas vozes?

O povo curdo, como abordei no capítulo 1, é um povo, sobretudo, de comunicação oral, já que a escrita do sorani e do kurmanji se desenvolveram recentemente, sendo este último desenvolvido na diáspora.

A transmissão do curdo é feita em casa e durante sua socialização com outras crianças de suas aldeias e com outros adultos. Na escola, as crianças aprendem a falar e a escrever o farsi (Irã), o árabe (Iraque e Síria) e o turco (Turquia).

É plausível para um cineasta que cresceu em uma sociedade de tradição oral não utilizar roteiro escrito em suas produções e não exigir que crianças decorem diálogos. Esses surgem espontaneamente da boca das próprias crianças, como vimos, são apenas sugeridos pelo diretor.

²¹⁸ Nos filmes citados há uma mistura de curdo, árabe e farsi. O uso desses idiomas é importante, pois os curdos não podem usar sua língua materna nos países pelos quais são colonizados, então, quando Ghobadi opta por realizar seus filmes em curdo, ele faz uma opção política.

Uma das características da cultura na tradição oral é que os fatos do cotidiano inspiram as histórias e os mitos. “O trabalho, as fases da vida, as necessidades prementes do ser humano, os medos, as alegrias e esperanças servem de inspiração ao cantor e narrador” (MEDEIROS, 2007, p. 71). E por que não ao cineasta? Ghobadi se inspira no dia a dia das crianças para a construção de seus filmes, como já foi pontuado diversas vezes nesta análise.

E ainda, “[...] a voz que ressoa precisa ser ouvida para cumprir seu destino. Assim sendo, uma cultura marcada pela oralidade é também uma cultura que preza a experiência coletiva, enquanto que a escrita tende a criar uma situação de maior isolamento entre os indivíduos” (MEDEIROS, 2007, p. 70). E essa experiência coletiva é presente em muitas esferas da vida dos curdos, desde sua organização política até a forma de fazer seus filmes, como no caso do Ghobadi, o qual preza a produção coletiva.

Um dos maiores diferenciais de seus filmes, é que além de improvisarem, essas crianças utilizam seu idioma materno – o curdo (sorani em *A Time for Drunken Horses*, *Turtles Can Fly*), que até então – ano de 2000 - não havia figurado em nenhum longa-metragem realizado no Curdistão iraniano.

Vale ressaltar que durante a realização de *Life on the Border*, os consultores falavam sorani (curdos-iranianos) enquanto que a maioria das crianças falavam outro dialeto do curdo, o kurmanji, que é o idioma de quase todas as tradições religiosas oralmente transmissíveis dos yazidis. Durante o “Film, Flight and Interculturality”, Shaho Nemati pontuou que seu curdo era diferente do curdo falado por Sami e Basmeh (crianças diretoras do filme). Mesmo assim vi que se comunicavam entre eles durante os intervalos das sessões, em uma comunicação que utiliza além do verbal, o gestual e as expressões. Penso como teriam sido realizadas essas oficinas com tantos dialetos diferentes sendo empregados.

Perguntei a Sami como foram as aulas sendo que cada um falava um dialeto, ao que ele respondeu: “Foi muito bom na verdade, mas às vezes não entendia as lições” (HOSSEIN, 2017).

Em outros filmes curdos protagonizados por crianças, o uso do idioma varia. Em *The Children of Diyarbakir*, as crianças falam turco. Em *Hejar*, a menina fala curdo, enquanto seu cuidador fala turco e não conseguem se comunicar entre si. As falas dela são poucas no filme. Somente em *Bekas*, feito 12 anos após *A Time for Drunken Horses*, os meninos falam curdo.

A Time for Drunken Horses começa com Ameneh sendo entrevistada por Ghobadi. Ele pergunta seu nome, sua idade e sobre sua família. A menina responde, em sorani, às suas perguntas, introduzindo, assim, o espectador em sua vida e de seus irmãos. Depois, o diretor passa a voz para ela, que é quem narra parte da narrativa, a voz dele não surge mais. Essa voz

é extra-diegética, o espectador sabe que é da menina, mas não faz parte do enquadramento, portanto uma voz *off*.

Chion (1999) chama essa voz que narra em primeira pessoa de “I-voice” (“eu-voz”):

O que torna esta uma “eu-voz” não é apenas o uso da primeira pessoa singular, mas a sua colocação - uma certa qualidade de som, uma forma de ocupar espaço, uma sensação de proximidade com a orelha do espectador e uma maneira particular de engajar a identificação do espectador (CHION, 1999, p. 49).

Sua narração está presente em diversas cenas e possui a função de informar o espectador e em alguns momentos serve também como uma espécie de desabafo. A narração agrega informações à cena, mais do que a analisa. Medeiros (2007) observa que nas sociedades de tradição oral o pensamento é mais agregativo do que analítico, onde predominam estruturas aditivas (p. 71). A narração de Ameneh é impregnada de traços dessa tradição oral.

Nas primeiras e segundas cenas, Ameneh se apresenta, como vimos. Na cena 5, sua voz entra novamente. Sua narração é um presságio da morte do pai: “No caminhão disseram que vários contrabandistas foram mortos por minas. A nossa aldeia fica na fronteira. Foi assim que muitos moradores morreram. Meu pai está lá agora. Estou preocupada com ele”. E quando chegam à aldeia encontram o pai morto.

Na cena 8, Ameneh narra ao espectador o que vai acontecer com eles após ficarem órfãos. Enquanto sua voz está em *off*, a imagem mostra os irmãos em silêncio, em seu luto. A voz da garota surge novamente na cena 12, após ela e Ayoub levarem Mahdi ao médico. O médico conta a Ayoub sobre o perigo de vida que Mahdi corre, mas nesta cena, Ameneh relata ao espectador que ela ouviu o que o médico disse. E reforça que Ayoub precisa de trabalho. Sua voz entra por uma última vez enquanto narração, na cena 22, para descrever a piora de Mahdi.

Não se sabe se sua narração é decorada ou improvisada. A fala de Ameneh é lenta, a garota fala sempre com uma voz doce, ritmada e audível.

Do ponto de vista narrativo este filme conta a história tanto do ponto de vista de Ameneh quanto de um narrador onisciente, pois em muitas cenas a menina não está, como as cenas da travessia.

A escola é o único ambiente em que o persa é utilizado. Lá Ameneh aprende o processo de assimilação imposto pelo Estado iraniano. É o local onde as crianças devem esquecer sua língua materna e aprender a língua oficial do país, apesar desta perspectiva não ser abordada no filme de Ghobadi. As crianças leem em voz alta cada uma um trecho de uma história persa. Até serem interrompidas por Ayoub, o qual pede licença ao professor e entrega o caderno para Ameneh.

Mahdi, possui apenas três falas no filme. A primeira vez que se ouve sua voz é na cena 11, após 23 minutos de filme. Ele responde às perguntas que o médico lhe faz. Primeiro seu nome: “Mahdi” e depois sua idade, tenta mostrar antes com os dedos, mas se confunde e acaba falando: “2, não, 3” seu irmão o corrige com um sorriso: “Não, 15!”.

O que importa de Mahdi não é sua oralidade (linguagem), mas sim sua vocalidade (voz)²¹⁹. De Mahdi, o que mais se ouve é seu choro, que também é voz: “as fortes emoções são comunicadas através da voz, atributo que o ser humano dispõe desde o nascimento e através do qual pode naturalmente expressar-se” (MEDEIROS, 2007, p. 6).

Mahdi é sensível e é afetado pelas circunstâncias ao seu redor. Chora quando o pai morre, quando visita o cemitério, para tomar injeção, quando é mandado ao Iraque no lombo de um cavalo. Nesta cena, mesmo quando é invadida por uma música, o choro de Mahdi é audível.

Rojin, possui poucas falas, na cena que ela oferece chá para seu pretendente, ouve-se somente um balbuciar de palavras. Neste momento é a voz dos homens que se sobressai. Eles estão arranjando seu casamento.

As falas de Ayoub são sempre em forma de diálogo com outros personagens, sejam eles adultos ou crianças. Em dois momentos do filme, ele utiliza a voz em tom autoritário: quando repreende Ameneh por ter levado Mahdi ao cemitério debaixo da nevasca e quando questiona seu tio por ter oferecido a mão de Rojin.

Com exceção da narração de Ameneh, e a pergunta de Ghobadi no começo do filme, todas as outras vozes do filme são diegéticas, isto é, possuem um emissor presente no quadro. As vozes das crianças se sobressaem, elas são ouvidas pelos outros personagens e pelo espectador. Elas dialogam entre si e com os adultos.

O luto de *A Time for Drunken Horses* é marcado pelo silêncio das crianças, que se reúnem em casa. O silêncio da cena é quebrado pelo rádio de Mahdi, que tenta sintonizar alguma estação, sem sucesso e, posteriormente, pela narração em *off* de Ameneh. Do lado de fora, ziziar de gafanhotos. Mesmo assim, o silêncio nesta cena é mais expressivo do que seus ruídos.

²¹⁹ Paul Zumthor (1993) diferencia oralidade de vocalidade, sendo a primeira relacionada à literatura e a segunda à voz. “Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso” (ZUMTHOR, 1993, p. 21), e possui materialidade: tom, timbre, altura... Prefere também o uso do termo poética ao invés de literatura, pois a poética engloba a criação artística e criativa e adota assim a expressão “poética da voz”, para se referir às criações verbais.

Grande parte dos ruídos de *A Time for Drunken Horses* são diegéticos e captados diretamente; somente quando os guardas da fronteira atiram é que esse som se torna extra-diegético, pois os guardas não aparecem.

A música entra no filme tanto de forma diegética quanto extra-diegética. O que Chion (1993) chama de ‘música de fosso’ e ‘música de tela’. A ‘música de fosso’, segundo o teórico, é a música que acompanha a cena de uma posição *off*, isto é, fora do lugar e do tempo da ação. Enquanto que a ‘música de tela’ emana de uma fonte situada no espaço e no tempo da ação, como um rádio ou um instrumentista fora de quadro (1993, p. 68).

Na primeira vez que aparece, a música é diegética, ‘música de tela’, são as crianças que cantam uma canção curda durante o trajeto sinuoso entre as fronteiras no caminhar. Ameneh, Ayoub e Mahdi não cantam, apenas escutam atentamente. A letra da música diz: “A vida está me envelhecendo, fazendo com que eu vague por vales e montanhas, cada vez mais perto da morte”. É um prenúncio do que estaria por vir.

A música aparece novamente na cena 10. A canção invade a cena do cemitério enquanto Ameneh reza. Ela é extra-diegética, instrumental e persa. É uma música empática, isto é, “expressa diretamente sua participação na emoção da cena, adaptando o ritmo, o tom e a fraseação, isso, evidentemente, em função de códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento” (CHION, 1993, p. 15). Neste caso, a música com o clima emocional da cena. “O efeito empático pode não surgir da música considerada por si só, mas pode surgir inteiramente da relação particular criada entre a música e o resto da cena” (CHION, 2012).

Na cena do casamento, na qual Rojin vai para o seu “sacrifício” a música alegre contrasta com seu sentimento, seu silêncio e com o choro de seus irmãos.

Na cena 14, quando Ayoub está em uma casa de chá na fronteira iraquiana uma música toca, pelo chiado, representa ter como fonte algum rádio ligado no estabelecimento, trata-se de uma música de tela. Na cena final, uma música triste “incidental” é tocada para acompanhar a travessia de Ayoub e Mahdi. É uma música também instrumental, melancólica, composta por Hussein Alizadeh. A música, seja ela de tela ou de fosso, acompanha as crianças em suas emoções.

Em *Turtles Can Fly* as crianças também falam o curdo sorani. O filme é ambientado na fronteira entre o Iraque e a Turquia.

A força de Agrin não está só no que ela diz, mas no seu silêncio, no seu rosto, no seu olhar. Seus poucos diálogos são, primeiramente com Satellite, com Hengov e Riga. Nas poucas vezes que fala, sua voz transmite segurança e convicção.

Hengov também é taciturno. Sua revolta é expressa por seu olhar. Sua voz pouco é emitida. O garoto fala pela primeira vez na metade do filme, na cena 20, momento que discute com Agrin.

Riga, o bebê, chora em diversas cenas, nas quais sua vocalidade está presente: ao apanhar de Agrin, ao se perder no meio das bombas, quando se encontra sozinho na fronteira. A primeira vez que o menino fala (oralidade) é quando ele chama pelo pai, referindo-se a Hengov, mais tarde se refere a ele como tio. Apesar de se referir à Hengov como membro da família, ele nunca chama Agrin de mãe. Sua voz é ouvida também quando o menino canta na iminência da guerra. Sua risada se faz ouvir quando os meninos o distraem no campo minado e ele se entretém com o barulho da buzina da bicicleta. Através de sua voz, seja ela choro, risada, fala ou murmúrio, Riga se expressa.

Quando Agrin o chama de bastardo, Hengov a alerta: “A criança entende tudo. Abaix a voz!”. Não subestima assim a capacidade de ouvir e entender do bebê.

O personagem que mais possui falas no filme é Satellite. Enquanto líder, ele tem o poder de oratória e se sobressai por ter algumas palavras e expressões em inglês em seu vocabulário: “How are you”, “How much”, “Mister”, “I don’t know”, das quais se gaba. Seu timbre de voz é alto e ele fala sempre com autoridade. Sua voz transmite segurança. É ele quem controla as crianças. Para ser ouvido por elas, ele costuma gritar (assim consegue unir e comandar as crianças quando estão dispersas) e há momentos que utiliza inclusive megafone. Satellite usa uma voz mais suave quando fala com Agrin e com Riga ele faz uma voz infantil. Ao dialogar com Ismail, o ancião da aldeia, sua voz é de igual para igual, não muda o tom nem a entonação.

Pashow, um dos ajudantes de Satellite é extrovertido. Dialoga com vários personagens e sempre gesticula quando fala. Utiliza vários tons de voz e transmite emoção em sua fala. Quando se dirige à Satellite não se subestima, como faz Shirkooh. Ele respeita, admira e defende o líder, mas não abaixa o tom de voz quando fala com ele.

O menino Shirkooh, quando dialoga com Satellite, se dirige a ele como um subalterno: “Sim, Satellite! À sua disposição!”, mas faz isso brincando. Ele chora em várias cenas, quando roubam a bicicleta de Satellite, quando não consegue pegá-la de volta, quando Riga está no campo minado. Em certos momentos ele fala muito rápido, com empolgação e se enrola nas palavras, num jeito infantil de ser. O menino gagueja quando fala com Agrin, ao lhe dar a máscara de gás, típico do menino que fica nervoso ao falar com uma menina.

As vozes das outras crianças que trabalham com Satellite são ouvidas através de burburinhos e formam uma só voz. Não possuem destaque.

Como neste filme há uma predominância de personagens masculinos, suas vozes se sobressaem mais que as das mulheres. A única personagem feminina que fala é Agrin.

O alto falante da mesquita torna-se um meio de se comunicar. É através dele que as pessoas recebem notícias da guerra. É Satellite quem transmite as notícias através deste instrumento, mesmo quando o ancião e o governador estão presentes.

Neste filme, Ghobadi utiliza mais recursos sonoros, sons inseridos na pós-produção. Assisti à pré-estreia do filme no cinema Farhang, em Teerã, em 2004. Neste dia, Ghobadi me disse, orgulhoso, que era o primeiro filme feito em Dolby Digital no país e que aquela sala era a única preparada para sua exibição. Seu tratamento de som foi feito fora do Irã.

Na maioria das cenas há estrondo de trovão, mesmo naquelas onde não chove. O trovão anuncia algo que está por vir, a tempestade, seja ela provinda da natureza ou no seu sentido conotativo, a guerra. Esta também anunciada através do som de helicópteros e jatos. Em *Marooned in Iraque*, o professor fala aos alunos: “Aquele é o barulho das bombas” referindo-se ao ruído dos aviões. Em *Turtles Can Fly*, os ruídos da guerra ambientalizam essas crianças.

O sopro do vento surge toda vez que Agrin aparece no alto da montanha. O barulho do fogo e da água também acompanham Agrin em seu intento. São as forças da natureza que se manifestam quando Agrin está em cena.

O silêncio também é dramático. A cena 7, na qual Hengov desarma a mina com a boca, é preenchida pelo silêncio, que só é quebrado pelo suspiro de Agrin. Sobre o silêncio, Chion afirma:

No entanto, a impressão de silêncio em uma cena cinematográfica não é o efeito simples de uma ausência de ruído; ocorre apenas quando é introduzido por meio de um contexto e uma preparação, que consiste, no caso mais simples, em fazer preceder uma sequência particularmente ruidosa. O silêncio, em outras palavras, nunca é um vazio neutro; é o negativo de um som que já foi ouvido antes ou imaginado; é o produto de um contraste (CHION, 1993, p. 51).

A cena que antecede esta é a do bazar, com seu burburinho, música vinda dos rádios e ruído de armas sendo engatilhadas, testadas. O silêncio se faz do contraste entre essas duas cenas. Enquanto a antecedente é ruidosa, a cena das crianças desarmando a mina terrestre é tranquila.

A trilha sonora deste filme também foi composta por Hussein Alizadeh. A música entra em momentos pontuais. Na primeira cena, quando Agrin está no topo da montanha e se joga, a música é de suspense e seu ritmo acompanha sua queda. Uma música romântica toca quando Satellite acompanha Agrin no manancial. Uma música mais acelerada acompanha a premonição de Hengov e se confunde com sons da guerra: jatos, helicópteros e bombas. A música é triste

quando a guerra chega, quando os meninos encontram Riga afogado e na cena final, quando Hengov recolhe os sapatinhos da irmã que se matou.

Em *Life on the Border* todas as crianças se apresentam olhando para a câmera, falam diretamente a seu interlocutor e os convidam a assistir suas vidas. Apesar do começo de todos os curtas ser análogo, as vozes aparecem de maneiras diferentes no decorrer de cada um.

O primeiro curta, *Shangal's Beloved*, tem como *background* o som da guerra, o qual sonda a mente e os ouvidos das crianças. Há som de tiros, bombas e jatos enquanto Hazem anda pelo campo, quando Sonia tem pesadelos e na cena final. Nele, o menino Hazem Khodeide narra sua história e a de família. Ele também dialoga com outros personagens, como a médica que examina a irmã Sonia.

Já a menina, como ele conta, deixou de falar desde que foi sequestrada pelos membros do *Daesh*. Ela não fala de sua dor e nem o que lhe aconteceu neste período. É um trauma pelo qual passou e não conseguiu elaborar. Seu silêncio é o testemunho de sua dor. Apesar de tudo, a garota sorri.

Em *Serenade of the Montains*, a voz dos homens precisa de um complemento, de uma voz feminina. Procuram pela voz mais bela da região, mas a garota Zohur não canta mais como uma forma de luto.

Nestes dois dos curtas há o direito ao silêncio das personagens. Sonia que se calou depois de se tornar escrava dos homens do *Daesh* e Zohur que parou de cantar quando perdeu o pai. Essas crianças se recusam a falar ou a cantar por opção e não por terem algum problema físico.

Chion (1999, p. 96) atenta que em muitos filmes, o personagem mudo é aquele que guarda um segredo. “O mudo é a testemunha, os olhos que estavam lá quando aconteceu” (p. 97). Desta maneira, Sonia guarda um segredo que ela não pode, não quer ou não consegue compartilhar. Para o autor, um personagem que não tem voz ou uma voz que não tem um corpo, não significa sinal de fraqueza, ao contrário, tais personagens podem ser tomados como aqueles que tudo-veem, tudo-sabem, e muitas vezes tudo-podem (p. 100). “Às vezes, o personagem mudo é o sábio que já viu tudo antes, às vezes ele fez algum tipo de voto e está passando por um processo de maturação interna” (id, ibid, p. 98), o que dá a esses personagens uma áurea mítica, que se rompe caso pronunciem alguma palavra. Assim, a força dessas crianças está também em seu silêncio.

Em *In search of the Truth*, Basmeh Soleiman, após se apresentar, sai em busca de pessoas que queiram falar em seu curta. Os adultos que ela aborda no início se recusam a compartilhar suas vozes: “Nós não sabemos o que dizer”, diz um dos homens abordados.

Enquanto que os adultos não sabem o que falar, as crianças sabem e querem falar. Afieh, Leila e outra garota aceitam participar e chamam outras meninas.

Reunidas em uma tenda, Basmeh explica sobre o que é seu filme. Leila pergunta se elas podem falar sobre qualquer coisa. Sim, neste filme Basmeh permite que as outras crianças falem sobre o que quiserem. E no plano seguinte, Leila dá seu depoimento. Sobre o que essas meninas que têm a permissão da fala, e vão ser ouvidas em grande parte do mundo, escolhem falar? Como falar?

Os tons de indignação e desespero permeiam essas falas. Afieh fala em tom revoltado: “eu me sinto horrível, eles mataram todos, eles mataram crianças. Toda família sofreu a perda [...] ninguém nos ajudou”. Ela fala utilizando as mãos em gestos inconformados.

Sami e outro menino ficam nervosos com a câmera, gaguejam e não completam suas frases. A câmera inibe, principalmente quando se tem que olhar para ela, mesmo quando quem segura a câmera é outra criança. Por isso também é mais fácil se fazer ouvir essas crianças quando elas fazem de conta, quando atuam. A entrevista, meio pelo qual se espera uma resposta, acaba tornando-se um meio mais autoritário²²⁰.

Uma das meninas repete quatro vezes em sua fala “Apenas nos ajude a resgatar nossas prisioneiras”.

No meio de tantas vozes de crianças, três adultos dão seus depoimentos. Uma mulher fala: “Nossa casa foi destruída, meu marido foi morto, eu perdi dois de meus filhos, minha irmã e sua filha foram aprisionadas. Shingal está em ruína” e começa a cantar em tom de lamento “Shingal está em ruína; yazidis foram mortos em todos os lugares, do Curdistão à Turquia; nossas crianças têm dor em seus corações; se há um Deus, eu quero vê-lo; eles tornaram nossas filhas cativas [...] Somos mendigos, somos mendigos” outras vozes a acompanham no lamento. Crianças choram acompanhando a canção, inclusive Basmeh.

Neste curta as vozes das crianças e dos adultos possuem o mesmo estatuto e todas as vozes pedem ajuda em uníssono: Que seus entes queridos sejam resgatados, as 5 mil meninas yazidis que estão sequestradas pelo *Daesh*.

A história de *Bread and Yogurt* é de Sami Hossein. Neste filme, a voz das mulheres se sobressaem. Uma mulher acaba de fugir do *Daesh* e conta a experiência à mãe do garoto, a qual

²²⁰ O diretor iraniano Abbas Kiarostami fez o documentário *Homework (Mashgh-e Shab)*, inteiramente com entrevistas. Foi o dispositivo escolhido pelo diretor. Ele entrevistou crianças de uma escola iraniana sobre suas vidas escolares. Embora o diretor consiga, através da entrevista acessar a vida dessas crianças, MacDougall observa que ao escolher o questionário como um método, Kiarostami sublinha o medo da autoridade e violência experienciados por essas crianças na sociedade iraniana na década de 1980 (2006, p. 73).

espera o retorno de sua filha também cativa. A voz da mulher que narra sua trajetória é preenchida por desespero. Ela chora, a mãe do menino também. Ora a mulher está em quadro, ora sua voz está em *off*. A voz de uma mulher na TV invade a tenda. Ela, desesperada pede ajuda ao parlamento para resgatar as crianças sequestradas. A vergonha e a insegurança que sentiu ao falar para a câmera de Basmeh não configurou neste filme, de sua autoria, onde ele se sentiu mais confortável em atuar, em fazer de conta.

Our Film is Better, de Rounahi Ezadin começa com a garota se apresentando em sorani. No restante do filme, as vozes das crianças tornam-se murmúrios, suas vozes não são ouvidas. Elas assistem à projeção do filme, que é interrompida pela falta de energia e quando, enfim, conseguem combustível para o gerador, o filme é interrompido por barulhos de bombas e explosões.

Em *Dead's Eyes*, Diar Omar desenvolve diversos diálogos, com o pai, com os vizinhos, os assistentes sociais, o médico, em busca de um par de óculos para o pai. Outro filme semelhante é *Sky and Medication*, no qual Delovan Kekha procura medicamentos para o pai doente. Em ambos os filmes, os garotos e seus interlocutores adultos improvisam diálogos para contar uma história com começo, meio e fim.

No filme feito nos destroços em Kobane, *Toward Home*, as crianças têm poucas falas. O silêncio e ruído dos passos no meio dos escombros preenche o som de quase todo o filme. O silêncio se rompe quando o menino conversa com o pai em sua sepultura. Ele e a irmã choram.

O choro está presente na maioria desses filmes, seja nos curtas de *Life on the Border*, ou em *A Time for Drunken Horses*, *Turtles Can Fly* e *A Flag Without a Country*. O pranto não é exclusivo das crianças. É compartilhado também por adultos. É uma forma de voz.

Em *Life on the Border* as crianças emitem suas visões, opiniões, seja através de depoimentos, de diálogos improvisados ou de seus votos de silêncio.

A posição de alguém que fala a outro alguém que lhe responde, por meio da performance típica da oralidade, dá a todos a possibilidade de tornarem-se sujeitos de seus dizeres, quererem, saberes, experiência cuja raridade está trazendo consequências funestas às sociedades modernas (MEDEIROS, 2007, p. 9).

Mais uma vez a criança enquanto sujeito e ser social aparece nos filmes de Ghobadi, seja em *Life in Fog*, *A Time for Drunken Horses*, *Turtles Can Fly* ou *Life on the Border*. Os diálogos das crianças são audíveis, sobressaem-se, são localizados (há um emissor e um receptor). Elas usam seu idioma materno, improvisam, os diálogos são criados por elas mesmas, utilizam palavras de seu próprio vocabulário.

Em *Bekas* há um aspecto relacionado à voz do personagem, que é importante mencionar, que o diferencia de Ghobadi. Além dos diálogos serem, em sua maioria, decorados, com falas elaboradas e difíceis (muitas vezes longas), o menino Dana fala gritando em todas as cenas do filme e o tom de sua voz é estridente. Nos filmes de Ghobadi não se vê essa ansiedade que algumas crianças possuem na hora de atuar. Suas performances soam mais naturais, justamente por causa da possibilidade de improvisar, assim elas exprimem suas próprias palavras e ideias, ao contrário de repetir o que está escrito em um texto por um adulto.

A Flag Without a Country permite ver a diferença do estatuto da voz das crianças nos filmes que Ghobadi privilegia o ponto de vista e escuta da criança e nos quais a perspectiva é do adulto.

Quem narra em *A Flag Without a Country* são os adultos, ora Neriman lembra de sua infância, ora Helly Luv que tem sua recordação. Mesmo quando narram a infância, é a voz adulta que se faz ouvir. São essas vozes e esses olhares que constroem o filme, vozes adultas, que falam sobre a infância com o filtro, as experiências e saberes da vida adulta. As crianças aparecem como personagens secundários, como já foi dito, suas vozes raramente são ouvidas.

Na cena 6, quando é mostrada pela primeira vez a aula de pilotagem, um dos meninos explica o motivo da ausência de outros. Neste diálogo com o professor, é possível notar um ato que não se costuma ver nos filmes de Ghobadi: o menino acaba se enrolando no diálogo (que parece decorado) e ri de sua performance, não por não acreditar no que acabara de falar, mas como um gesto de satisfação, de quem tinha um desafio (talvez decorar um texto ou seguir uma sugestão) e conseguiu realiza-lo. O professor também sorri.

Nesta mesma cena, várias crianças se dirigem ao professor, levantam-se ao falar com ele, como sinal de respeito. Outro ato que não se costuma ver nos filmes de Ghobadi, onde as crianças costumam falar de igual para igual.

Na primeira visita de Helly Luv ao campo de refugiados, quando ela vai conhecer as crianças, ela fala com eles com voz infantilizada. Pergunta seus nomes, mas suas respostas são quase inaudíveis e ela acaba repetindo o nome em voz alta: “Basna! Mashallah”.

Nas cenas de reconstituição, a narração de Nariman adulto substitui, na maioria das vezes, a fala dele criança. Com exceção da cena na qual ele menino fala no rádio, nas outras, sua voz é encoberta pela voz dele adulto. O som da guerra permeia a infância de Nariman.

Há alguns momentos em especial no filme onde os sons (voz e música) produzidos pelas crianças têm destaque. Um deles é o encontro de Nariman com dois garotos pastores na estrada. Os meninos lhe indicam o trajeto que leva ao campo de refugiados. “boro (vai), boro, boro, boro....”. Enquanto um deles aponta para a esquerda, diz direita. O irmão mais velho o defende:

“Isto é um hábito, meu irmão não consegue indicar com a mão enquanto ele fala” Ele põe a mão no peito “Olhe para mim e escute o meu irmão”. E o menor continua: “boro, boro, boro...” e explica o caminho de um jeito confuso, o irmão faz sinais com as mãos mais confusos ainda. Esta é uma cena que passa espontaneidade e naturalidade das crianças.

Figura 118 - Fotograma de *A Flag Without a Country*. Meninos pastores

O outro momento é quando um dos meninos do campo de refugiados, Showan, toca piano e faz seu irmão Mohammad e a própria cantora Helly Luv se emocionarem. Ela pede para ele tocar algo que gosta. Ele começa a tocar uma música triste, então ela pede que ele toque algo mais alegre. Não permite que ele se expresse como gostaria.

Outro momento em que as vozes das crianças são ouvidas é quando elas respondem à Nariman porque querem ser pilotos²²¹ e também quando Helly Luv pergunta quem sabe uma canção curdas e todas as crianças se manifestam, cantando uma canção curda em uníssono, puxados pela menina Hoda: “Ninguém pode dizer morte ao Curdistão, o Curdistão está vivo! Nossa bandeira está viva e nunca vai cair”. Mas as vozes das crianças são logo abafadas pelo ruído de um jato da cena a seguir.

Figura 119 - Fotogramas de *A Flag Without a Country*. Crianças cantam

²²¹ Como foi abordado na p. 234.

A todo momento as vozes das crianças são encobertas, abafadas ou cortadas. Quando Helly Luv distribui os presentes, por exemplo, ela pede silêncio das crianças para que a ouçam.

Assim, podemos perceber quando a perspectiva da criança é levada em consideração nos filmes e quando não é. Em *Life in Fog*, *A Time for Drunken Horses*, *Turtles Can Fly* e *Life on the Border*, tanto a imagem (ponto de vista) quanto a voz (ponto de escuta) se destacam, possuem mais importância do que dos adultos. Já em *A Flag Without a Country*, nem seu ponto de vista e nem de escuta são priorizados.

A antropologia da criança contemporânea privilegia a “concepção de crianças como atores sociais articulados que têm muito a dizer sobre o mundo, enquanto pessoas que podem ser encorajadas a falar através da adoção de métodos de pesquisa etnográfica e participativa” (JAMES, 2007, p. 261). Assim, as pesquisas atuais têm procurado cada vez mais ouvir o que as crianças têm a dizer sobre suas experiências no mundo. “Na verdade, toda a questão da ‘voz’ assume, implicitamente, a colaboração ativa das crianças no processo de pesquisa; ela os posiciona como sujeitos participantes, em vez de objetos de pesquisa para adultos” (id, ibid, p. 262).

Ghobadi ao ter as crianças como informantes competentes sobre o mundo social - realizar pesquisa de campo, conversar com essas crianças, ouvir suas histórias, permitir que suas vozes (sociais e figurativas) se sobressaíam nos filmes - cria obras polifônicas, como *Life in fog*, *A Time for Drunken Horses*, *Turtles Can Fly* e *Life on the Border*.

Para James (2007), todas as pesquisas devem ser reconhecidas como um processo de representação, seja realizado por adultos ou por crianças, e que não há como escapar dos preconceitos da representação, pois há simplificações, traduções e mediações,

Isso significa que ‘as perspectivas das crianças’, ‘o ponto de vista da criança’, ‘ouvir as vozes das crianças’ e ‘ouvir as crianças’ devem ser considerados como pontos de vista, locais a partir dos quais qualquer análise apresenta, ao invés de descrições definitivas de fenômenos empíricos incorporado nas palavras que as crianças falam (JAMES, 2007, p. 269).

No cinema, assim como nas ciências sociais, há a mediação. É o diretor quem escolhe em qual ponto vai colocar sua câmera, qual fala se mantém no filme, quais delas podem ser cortadas. Não há como fugir da questão da representação, mas no cinema de Ghobadi podemos falar que os pontos de vista e escuta se unem e se complementam.

James (2007) insiste que em vez de oferecer a simples mensagem de que registrar e denunciar as vozes das crianças seja suficiente, pode ser que essas vozes sejam mais

voluntariamente ouvidas e suas perspectivas mais facilmente compreendidas, se refletirmos sobre a complexidade das questões que enquadram o que as crianças dizem.

O que Ayoub, Ameneh, Mahdi, Agrin, Satellite, Sami, Basmeh e tantas outras crianças dizem através de suas vozes?

Eles contam sobre suas vidas, sobre as experiências de ser criança no Curdistão, sobre o que é viver no meio de guerras e conflitos, como é crescer sem ter os pais como protetores, sem ter um Estado com quem possam contar. Essas são as crianças de Ghobadi.

5. Considerações Finais

Arrastando-se no vento frio
Pequenos seres desterrados, andrajosos.
Buscando um país de paz
Sem trovão, sem chuva de fogo
Diferente do que ficara pra trás
Nele esperam chegar dentro em pouco.

Bertold Brecht

De Kobane só restam destroços, vigas, arames, cimento branco. A poeira e o cheiro dos mortos maculam o ar que outrora era puro, cheirava a tâmaras, damasco e açafrão.

O chamado do muezim foi abafado pelos estrondos das bombas. Ao invés da oração, o que se ouve são explosões.

Da casa só restou pó. Dos corações, esperança. O Alcorão está coberto de terra, mas ainda é possível ter fé.

O homem pega seus filhos e sai em sua jornada em busca de um lugar pacífico. Andam milhas debaixo do sol, sem comida, sem água, os sapatos desmanchando, muitas pedras no caminho. O frio é intenso, às vezes, maior que a fome. Os corpos tremem, abraçam-se, apoiam-se. Não há mais forças, a boca está seca, mas a caminhada se prolonga. São muitos os peregrinos, refugiados, asilados, imigrantes, fugitivos, humanos.

Chegam enfim ao mar. Em um barco precário, a família se acomoda. Pai, mãe e dois filhos pequenos. Outras pessoas também se espremem. Os olhos das crianças brilham, água em abundância no oceano azul do mediterrâneo.

Uma nova vida se vislumbra, teto, aconchego e quietude. Comer a comida da mãe, deitar em um lugar macio, ouvir o cantar dos pássaros.

O barquinho parte, em busca de um lar de paz. No caminho encontra ondas, que mais parecem montanhas. A embarcação sacode. Não adianta fugir, têm que se segurar. O barco não resiste, afunda. A criança se debate. Pessoas à deriva. Qual deles é seu filho? Muitas crianças em perigo.

O homem tenta nadar e em sua família chegar. Muitos corpos começam a boiar. Impossível se aproximar.

Tão pequeno e sorridente, vestindo uma camisa vermelha, agora dorme na praia. É o fim de sua jornada. Mais um mártir no céu, para na mão de Deus segurar.

O menino Aylan sobreviveu à guerra, mas não sobreviveu ao mar.

Penosa travessia.

De volta à Kobane, três caixões de uma mesma família. Um pai desolado senta-se no chão. Esperança já não há. Nada para consolar.

A imagem do menino Aylan Kurdi morto na praia turca percorreu o mundo. Povoou os noticiários, os jornais e a internet. Todos se comoveram com a história do garoto sírio que morreu afogado fugindo da barbárie, da guerra civil e do *Daesh*. Mas uma coisa não foi mencionada... Aylan e sua família são curdos.

São também curdas (a maioria yazidis) as meninas que estão mantidas em cativeiro pelos terroristas do *Daesh*. Cinco mil garotas foram separadas dos pais e vivem hoje a escravidão. Muitas não podem ver nem a luz do sol. Homens mais velhos, barbudos e cheirando à pólvora as tomam como “esposas”, e depois as passam de mãos em mãos em troca de migalhas. Famílias inteiras sentem suas faltas. Esperam, em vão, seus retornos.

A maioria das crianças da Síria que sofrem com a guerra são curdas. Mas quase ninguém faz questão de falar.

É neste contexto de invisibilidade, de ausência, que surge o cinema curdo. É um cinema que discute a identidade do povo curdo, que é mantida oculta nos meios de comunicação.

O cinema curdo é uma forma de resistência, de se contrapor tanto aos governos colonizadores quanto ao cinema hegemônico. É uma forma de se livrar das amarras do colonialismo.

Reconheço haver um cinema curdo, um cinema que expõe a identidade deste povo, que conta suas experiências, as guerras, seus dramas, sua memória, sua música.

Esses filmes são *Made in Kurdistan*, pois são feitos pelos curdos, em um Curdistão real ou imaginário (que resiste na memória de seus exilados) para contarem suas histórias e se reconhecerem enquanto curdos. Cada filme parece trazer a mensagem: “Nós somos curdos!” “Nós existimos” “Isto aconteceu ou está acontecendo conosco”.

Foram anos assistindo filmes feitos na Turquia, no Irã e no Iraque para procurar identificar quais são curdos. Este foi um dos maiores desafios desta tese. Pois não são todos os filmes que trazem isto explicitamente. É preciso primeiro reconhecer as diferenças.

No começo deste cinema, inclusive nos filmes de Ghobadi, as palavras ‘curdo’ ou ‘Curdistão’ eram omitidas, por causa da censura. Mas no decorrer dos anos, as produções começaram a se assumir enquanto curdas, a enfrentar a repressão. Bahman Ghobadi foi um dos primeiros cineastas a se assumir enquanto curdo. Isso ocorreu no Festival de Cannes em 2001, durante a premiação de *A Time for Drunken Horses*.

Então como distinguir entre um filme iraniano e um filme curdo? Jafar Panahi, um dos mais famosos cineastas iranianos, por exemplo, também faz filmes com crianças. Como seu trabalho se difere do de Bahman Ghobadi? Hoje, consigo saber essa diferença através da língua, pois, apesar de não saber o curdo (nem sorani e nem kurmanji), reconheço algumas palavras. Mas no começo dessa pesquisa, era impossível identificar isso. E muitos desses filmes não utilizam a língua curda.

Um dos primeiros elementos que observei foram os sinais diacríticos do povo curdo. Procurei identificar esses símbolos dentro dos filmes. A “curdidade” (*Kurdishness*) é representada nesses filmes como um conjunto de significados. O uso das calças *shalvar* e do lenço *poshu*, indicavam se tratar de personagens curdos, são sistemas representacionais deste povo. O *dengbej* presente na trilha (tanto de forma diegética quanto extra-diegética), também dava pistas sobre a origem do filme. As montanhas, cenários com agência onde os personagens se relacionam, estão presentes, se não em todos os filmes, pelo menos em sua grande maioria. As montanhas são as únicas amigas dos curdos, como diz o ditado. A fronteira, mencionada na maioria desses filmes e que separa o povo curdo entre si, também está presente nesta cinematografia. Qual o motivo que um filme iraniano teria para citar a fronteira? Os curdos têm muitos.

Nesses filmes os curdos são simbolicamente marcados como desfavorecidos (pobreza, perseguição, guerras). A identidade está vinculada a condições sociais e materiais. “A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído” (WOODWARD, 2014, p.14). A exclusão aparece nesses filmes.

Kathryn Woodward, demonstra que a identidade é relacional. Assim, para existir depende de algo fora dela, de outra identidade, de uma identidade que ela não é e que a difere, mas, ao mesmo tempo, fornece condições para que ela exista (2014, p. 9). Ser um curdo é ser um não persa, árabe ou turco. A identidade é, assim, marcada pela diferença. Nos filmes aparecem essas diferenças e é preciso reconhecê-las.

Ameneh (de *A Time for Drunken Horses*) é diferente de Mina, a garota de *O espelho* (Jafar Panahi, 1997), por exemplo. O que elas trazem de diferente? Além do idioma, uma fala farsi enquanto a outra fala sorani, as experiências que essas meninas vivenciam também são diversas. Mina vive em Teerã, seu maior drama é voltar para casa depois de um dia de aula. Já Ameneh vive no Curdistão, na fronteira entre o Irã e o Iraque e precisa atravessá-la todos os dias para trabalhar no bazar, uma tarefa que não é fácil, pois tanto ela quanto seus irmãos estão

expostos aos perigos: guardas, minas, emboscadas. A experiência de ser um curdo dentro do Irã é marcada neste filme.

Nos filmes *made in Kurdistan*, os curdos tentam reafirmar suas identidades como membro de um grupo, um povo, buscando-as, muitas vezes, no passado, ao contar suas histórias (guerras, Anfal). Woodward acredita que um povo, ao contar seu passado, acaba produzindo novas identidades e reforçando assim suas “atuais afirmações de identidade” (WOODWARD, 2014, p. 11).

Para o cineasta curdo Fariborz Kamkari, o cinema é um instrumento para contar sua história “essa história que é minha” (2016). É uma forma de “me libertar dos meus fantasmas, de procurar entender o que se passou no meu país e no mundo” (2016). O cinema “para nós é um instrumento muito forte. Uma forma de nos comunicar com o mundo externo. Devemos dizer que nós existimos” (id, ibid).

A memória não é somente uma faculdade individual, Paul Connerton (1999) defende que existe uma memória coletiva ou social. Sendo que as “nossas experiências do presente dependem em grande medida do conhecimento que temos do passado e [...] as nossas imagens do passado servem normalmente para legitimar a ordem social presente” (p. 4). E se essas memórias do passado da sociedade divergirem, “os seus membros não podem partilhar experiências ou opiniões” (p. 3).

O cinema curdo atua como um mobilizador da memória coletiva do povo curdo. É uma das formas de transmissão e conservação da memória deste povo.

Seja através de seus documentários, de suas ficções ou etnoficções e a criança tem um papel fundamental na construção dessa identidade através do cinema, pois elas também são criadoras de cultura, participam efetivamente da criação de filmes, seja como autoras ou co-autoras.

Outra especificidade deste cinema é que a grande maioria dos filmes são feitos pelos próprios sujeitos da experiência, seja os diretores ou os "não" atores que deles participam. Mesmo os filmes que usam atores profissionais, utiliza atores curdos.

O método da etnoficção, forma pela qual eu leio os filmes de Bahman Ghobadi, é uma forma democrática de se fazer cinema, espelho da lógica da própria sociedade curda, que se baseia no espírito da solidariedade, da democracia horizontal.

Assim, os filmes *made in Kurdistan*, carregam essas especificidades que vistos em conjunto, pode-se chamar de cinema curdo. Um cinema que ultrapassa fronteiras nacionais. Um cinema nômade.

Referências

- ABU-LUGHOD, Lila. As mulheres muçulmanas precisam realmente de salvação? Reflexões antropológicas sobre o relativismo cultural e seus Outros, p. 451-470. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, 20(2), 2012
- ACNUR. Cresce o número de refugiados sírios de Kobane procurando segurança no norte do Iraque. **ACNUR:** 13 out 2014. Disponível em: <http://www.acnur.org/t3/index.php?id=242&tx_ttnews%5Btt_news%5D=8701> Acesso em: 13 jan 2017.
- ALLSOP, Harriet. **The Kurds of Syria**. London, New York: I.B. Tauris, 2015.
- AKSOY, Mehmet. **Mehmet Aksoy**: Entrevista. [15 nov 2015]. Entrevistador: Kelen Pessuto. Londres: 2015.
- ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller; CARELLI, Rita; CARELLI, Vincent. **Cineastas indígenas para jovens e crianças**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2010.
- ARAÚJO SILVA, Mateus. Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro. In: _____. **Jean Rouch – Retrospectivas e Colóquios no Brasil**, 2009.
- ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. Rio de Janeiro: LTC, 2006.
- ARISTÓTELES. Poética. In: **Aristóteles** - Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999 [s/d].
- ARSLAN, Mizguin M. Nascent Kurdish Cinema. In: **The Middle East in London**. Dez, 2016a, p. 18.
- _____. **Mizgin Mijde Arslan**. Entrevista. [12 abr de 2016]. Entrevistador: Kelen Pessuto. Londres: 2016b.
- _____. Film director and daughter of a guerrilla leader. In: **The Dissidente Blog**. Jan, 2013. Disponível em: < <https://www.dissidentblog.org/en/articles/film-director-and-daughter-guerrilla-leader>> Acesso em: 08, out, 2015.
- ARSHADI, Shahrzad. Documentary Screening *Dancing For Change*. Universite Concordia. 2014. Disponível em: <<http://storytelling.concordia.ca/fr/content/documentary-screening-dancing-change>> Acesso em: 02 jul 2017.
- _____. What is There to Celebrate?. **Shahrzad Arshadi** (website oficial). 2009. Disponível em: <<http://www.shahrzadarshadi.com/mobile/whatisthere.html>> Acesso em: 02 jul 2017.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2009.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

- AYBOĞA, Ercan; FLACH, Anja; KNAPP, Michael. **Revolución en Rojava: Liberación de la mujer y comunismo entre la guerra y el embargo**. Pluto Press, 2017.
- BABAKHAN, Ali. **Les Kurdes d'Irak. Leur histoire et leur déportation par le régime de Saddam Hussein**. Líbano: 1994.
- BAKHCHINYAN, Artsvi. *Zaré and Kurds-Yezids - The representation of the Kurds in two Soviet Armenian films*. **Cinergie, il cinema e le altre arti**. mar 2015 Disponível em: <<http://www.cinergie.it/?p=5469>> Acesso em 29 jan 2016.
- BANKS, Marcus. **Visual methods in social research**. Sage Publications, 2001.
- BARATA, Clara. Jornalistas estrangeiros são presos na Turquia. **Público**. 2 jan 2017. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2017/01/02/mundo/noticia/jornalistas-estrangeiros-sao-presos-na-turquia-1756854>>. Acesso em 2 jan 2017.
- BARBER, Karin. Improvisation and the Art of Making Things Stick. In: INGOLD, Tim and HALLAM, Elizabeth. **Creativity and Cultural Improvisation**. Oxford: Berg, 2007. pp. 25-41.
- BARNOUW, Erik. **Documentary: a history of the non-fiction film**. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- BARBOSA, Francirosy C. Aisha, mulheres muçulmanas e hijabs: por um país sem estereótipos. **Icarabe**. 28 jun 2017. Disponível em: <<http://www.icarabe.org/node/3094>>. Acesso em: 01 jul 2017.
- BARZANI, Saywan. **Le Kurdistan D'Irak 1918-2008**. Paris: L'Harmattan, 2009.
- BBC. 1988: Thousands die in Halabja gas attack. **BBC**, 1988. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/march/16/newsid_4304000/4304853.stm> Acesso em 19 jan 2017.
- BELLONI, Maria L. **O que é sociologia da infância**. Campinas: Editora Autores Associados Ltda, 2009.
- BENEVENUTO, Silvana. O reino deste mundo: A história do ponto de vista dos oprimidos. **Baleia na Rede**. Revista online do Grupo de Pesquisa e Estudos em Cinema e Literatura. Marília: Unesp, 2005, pp. 37-49.
- BENGE, Alfreda. Güney, Turkey and the West: An Interview. In **Race and Class**, XXVI/3, 1985, pp. 31-46.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II: Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense 1987.
- _____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- _____. **Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

- BLACKSPARTAK. O contexto geopolítico. **A Revolução Ignorada**. São Paulo: Autonomia Literária, 2016, pp. 79-100.
- BRUINESSEN, Martin Van. **Agha, Shaik and State** – The Social and Political Structures of Kurdistan. London and New Jersey: Zed Books, 1992.
- _____. Genocide of Kurds. In: CHARNEY, Israel W. (ed.). **The Widening Circle of Genocide** [= Genocide: A Critical Bibliographic Review, vol 3]. New Brunswick: Transaction Publishers, 1994, pp. 165-191.
- BURGOYNE, Robert. *Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1999.
- _____. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CANDELORE, Jean-Pierre. **Docu-fiction: Convergence and contamination between documentary representation and fictional simulation**. Tese de Doutorado, Università Della Svizzera Italiana, Lugano, 2000.
- CANDAN, Can. Introduction. In: KOÇER, Suncem; CANDAN, Can (org). **Kurdish Documentary Cinema in Turkey**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- _____. Kurdish Documentaries in Turkey: An Historical Overview. In: KOÇER, Suncem; CANDAN, Can (org). **Kurdish Documentary Cinema in Turkey**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016b.
- CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo**. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- CERI, Veysi. et al. Psychiatric symptoms and disorders among Yazidi children and adolescents immediately after forced migration following ISIS attacks. In: **Neuropsychiatr** (2016) 30:145–150.
- CHIAMPI, Irlemar. **El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispano-americana**. Caracas: *Monte Avila*, 1983.
- CHION, Michel. **L'audio-vision**. Barcelona: Paidós, 1993.
- _____. **The voice in Cinema**. New York: Columbia University Press, 1999.
- _____. Audio-Vision: Glossary. **Michel Chion**. 2012. Disponível em: <<http://michelchion.com/texts>> Acesso em: 25 ago 2017.
- COCKBURN, Patrick. **A Origem do Estado Islâmico**. São Paulo: Autonomia Literária: 2015.
- COHN, Clarice. A experiência da infância e o aprendizado entre os Xikrin. In: SILVA, Aracy L et al. (org). **Crianças indígenas: Ensaios Antropológicos**. São Paulo: Global, 2002.
- _____. A criança, o aprendizado e a socialização na antropologia. In: SILVA, Aracy L et al. (org). **Crianças indígenas: Ensaios Antropológicos**. São Paulo: Global, 2002b.

- _____. **Antropologia da criança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005 (versão Saraiva Digital).
- COMOLLI, Jean Louis. **Ver e Poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. Oeiras: Celta Editora, 1999.
- CORSARO, Willian A. **Sociologia da infância**. Porto Alegre: Artmed, 2011.
- COSTA, Pedro. **Pedro Costa**: Entrevista [22 ago 2016]. Entrevistador: Kelen Pessuto. Lisboa: 2016.
- COSTA, Catarina Alves. **Camponeses do Cinema: a Representação da Cultura Popular no Cinema Português entre 1960 e 1970**. Tese (Doutorado em Antropologia), Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012.
- DAHLMAN, Carl. The Political Geography of Kurdistan. In: **Eurasian Geography and Economics**, 2002, 43, No. 4, pp. 271-299.
- DELALANDE, Julie. **La cour de récréation. Contribution à une anthropologie de l'enfance**. Presses Universitaires de Rennes, 2001.
- _____. Culture enfantine et règles de vie. **Terrain [En ligne]**, 40. 12 set 2003. Disponível em <<http://terrain.revues.org/index1555.html>>. Acesso em: 31 ago 2017.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense. 2009.
- DICHTCHEKENIAN, Patrícia. Genocídio Armênio: as consequências de 99 anos de negação e esquecimento. **Opera Mundi**. São Paulo: 24 abr 2014. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/opiniao/34960/genocidio+armenio+as+consequencias+de+99+anos+de+negacao+e+esquecimento.shtml>> Acesso em: 30 jan 2016.
- DILARA, Hevi. **Hevi Dilara**. Entrevista [26 abril 2016]. Entrevistador: Kelen Pessuto. Roma: 2016.
- DIRE MONDO. La Turchia cancella dal Parlamento le parole 'Kurdistan' e 'genocidio armeno'. **Dire Mondo**. Disponível em: <<http://www.dire.it/11-07-2017/133219-la-turchia-cancella-dal-parlamento-le-parole-kurdistan-genocidio-armeno>>. Acesso em: 11 jul 2017.
- DIRIK, Dilar. Construindo uma democracia radical sem Estado. **A Revolução Ignorada**. São Paulo: Autonomia Literária, 2016, pp. 16-27.
- DÖNMEZ, Ali Gül. **Catálogo do Le Festival du Cinéma kurde de Paris..** 2010.
- DÖNMEZ-COLIN, Gönül. **Cinemas of the Other - A Personal Journey with Film-Makers from the Middle East and Central Asia**. Bristol: Intellect, 2006.
- _____. **Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging**. London: Reaktion Books, 2008.

_____. **The Routledge Dictionary of Turkish Cinema**. London, New York: Routledge, 2014.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DESCONTROL, Editora. A Revolução das Mulheres. In: Vários autores. **A Revolução Ignorada**. São Paulo: Autonomia Literária, 2016, pp. 164-178.

_____. Lidando com os conflitos. In: Vários autores. **A Revolução Ignorada**. São Paulo: Autonomia Literária, 2016, pp. 136-153.

ENNE, Ana L. 'A favela tá atuando e dispensando os dublês': a construção, consolidação e expansão de múltiplas redes culturais e comunicacionais a partir de favelas e periferias do Rio de Janeiro. In: FERNANDES, Cíntia. S.*et al.* (Orgs.). **Comunicações e Territorialidades: Rio de Janeiro em Cena**. Guararema, SP: Anadarco, 2012.

EVINI FILMS. Documentários. Disponível em: <http://www.evinifilms.com/documentaries.html>. Acesso em: 06 jul 2017.

FELDMAN, Núria A; APARICIO, Maria A. Filmar uma criança: a construção de um espaço comum. In: TEIXEIRA, Inês A.; LAROSSA, Jorge; LOPES, Miguel. **A infância vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FERREIRA, Francirosy C. Diálogos sobre o uso de véu (hijab): empoderamento, identidade e religiosidade. **Perspectivas**, São Paulo, v. 43, pp. 183-198, jan/jun 2013.

_____. Abelhas, aranhas e pássaros – imagens islâmicas em movimento. In: BARBOSA, A.; CUNHA, E. T.; HIKIJI, R. S. (Orgs.). **Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos**. São Paulo: Papyrus, 2009, pp. 199-226.

FERREIRA, Francirosy C.; PESSUTO, Kelen. A mulher no cinema iraniano. In: ALMEIDA, Mônica P.; OMRAN, Muna. **Imprensa, Cinema e História: Novos Objetos e Métodos da Investigação Histórica**, 2015.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: objetiva, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 2000.

FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário. In: **Doc On-line**, n.03, Dezembro 2007, pp. 55-65. Disponível em: www.doc.ubi.pt. Acesso em: 22 set. 2011.

GALLETTI, Mirella. **Incontri com la società del Kurdistan**. Genova: Name, 2002.

GHOBADI, Bahman. The things we carry: crossing borders with a time for Drunken Horses. Entrevista concedida a Erin Torneo. **IndieWIRE**, 25 out. 2000. Disponível em: http://www.indiewire.com/article/interview_the_things_we_carry_crossing_borders_with_a_time_for_drunken_hors. Acesso em: 18 jun. 2010.

_____. These are the people we never see on TV. Entrevista concedida a Michael Howard. **The Guardian**, 6 jan. 2005. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2005/jan/06/iraq.middleeast>>. Acesso em: 18 jun. 2010.

_____. Ghobadi, Bahman – Turtles Can Fly. Entrevista concedida a Andrew L. Urban. **Urban Cine**, 18 ago 2005b. Disponível em: <<http://www.urbancinefile.com.au/home/view.asp?a=10655&s=interviews>>. Acesso em 11 ago 2011.

_____. Film-making in the wake of Saddam. Entrevista concedida a Victoria Lindrea. **BBC**, 09 jan 2005c. Disponível em: < <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4020227.stm> >. Acesso em: 18 jun. 2015.

_____. The cinema of a stateless nation. Entrevista concedida a Rahul Hamid. **Cineaste**, New York, em 2005d. Disponível em: <<http://www.cineaste.com>>. Acesso em: 18 jun. 2015.

_____. Entrevista concedida a Jamsheed Akrami, s/d. **Newroz Films**. Disponível em: <http://www.newrozfilms.com/ghobadi_interview_by_jamsheedakrami.htm>. Acesso em: 18 jun. 2010.

_____. Entrevista concedida a Roxana Saberi, 13 set 2012. **BBC**. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/world-middle-east-19587075>>. Acesso em: 19 jul 2017.

_____. **Bahman Ghobadi**: Entrevista [15 ago 2016]. Entrevistador: Kelen Pessuto. Frankfurt: 2016.

_____. Perfil do Instagram do cineasta Bahman Ghobadi. @bahman_ghobadi. Disponível em < https://www.instagram.com/bahman_ghobadi/>, em postagem do dia 02 ago 2017. Acesso em: 02 ago 2017.

GOUVÊA, Maria C. S. Infância, memória e cinema: nas imagens das origens, a origem da imagem. In: TEIXEIRA, Inês A.; LAROSSA, Jorge; LOPES, Miguel. **A infância vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GONÇALVES, Marco Antônio. **O real imaginado**: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GRAEBER, David. Prefácio. In: Vários autores. **A Revolução Ignorada**. São Paulo: Autonomia Literária, 2016, pp. 28-34.

GRIMSHAW, Anna. The innocent eye: Flaerthy, Malinowski and the romantic quest. In: GRIMSHAW, Anna. **The ethnographer's Eye**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 44-56.

GÜNDOĞDU, Mustafa. An Introduction to Kurdish Cinema. s/d. Disponível em: <http://www.academia.edu/5773023/An_Introduction_to_Kurdish_Cinema> Acesso em: 15 fev 2015.

GÜNERBÜYÜK, Çağdaş. 'Press' tells story of Turkey's Kurdish journalists in 1990s. **Hürriyet Daily News**. Antalya: 13 out 2010. Disponível em: <<http://www.hurriyetdailynews.com/default.aspx?pageid=438&n=press-tells-the-story-of-kurdish-journalists-in-19908217s-2010-10-13>> Acesso em: 11 mar 2017.

GÜNEY, Yilmaz. Entrevista concedida a Chris Kutschera, 1983. Disponível em: <<http://www.chris-kutschera.com/A/Yilmaz%20Guney.htm>>. Acesso em: 10 jan 2015.

HASSANPOUR, Amir. Kurdish language policy of Iran. **Kurdish Times NY**, 1991. Disponível em: <<http://www.kurdishacademy.org/?q=node/6>> Acesso em: 14 out 2016.

_____. **Nationalism and Language in Kurdistan 1918-1985**. Michigan: Mellen Research University Press, 1992.

_____. Satellite Footprints as National Borders: MED-TV and the Extraterritoriality of State Sovereignty. In: **Journal of Muslim Minority Affairs**, nº 1, v. 18, 1998.

_____. The Politics of A-political Linguistics: Linguists and Linguicide. In: PHILLIPSON, Robert. **Rights to Language, Equity, Power, and Education, Celebrating the 60th Birthday of Tove Skutnabb-Kangas**, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., pp 33-39, 2000.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. **Teoria e prática do roteiro**. São Paulo: Globo, 1996.

HENLEY, Paul. **The Adventure of the Real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema**. Chicago and London: University of Chicago Press, 2009.

HIKIJ, Rose S. G. Rouch compartilhado: premonições e provocações para uma antropologia contemporânea. **Illuminuras**, Porto Alegre, v.14, n.32, p.113-122, jan./jun. 2013.

HIKIJ, Rose S. G; BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar T. O vídeo e o encontro etnográfico. In **Cadernos de campo**, n. 14/15. São Paulo: USP, 2006, pp. 287-298.

HIKIJ, Rose S. G; BOUDREAULT-FOURNIER, Alexandrine; NOVAES Sylvia Caiuby. Etnoficção: uma ponte entre fronteiras. In: Caiuby Novaes et al. **A experiencia da imagem na etnografia**. São Paulo: Terceiro nome, 2016, pp. 37-58.

HUMAN RIGHTS WATCH. **Genocide in Iraq - The Anfal Campaign Against the Kurds**. New York, Washington, Los Angeles, London: HRW, 1993.

_____. **Silencing Turkey's Media: The Government's Deepening Assault on Critical Journalism**. New York, Washington, Los Angeles, London: HRW, 2016.

JAMES, Allison. Giving Voice to Children's Voices: Practices and Problems, Pitfalls and Potentials. **American Anthropologist**. University of California, 2007, Vol. 109, pp. 261-272.

JAMES, Allison; PROUT, Alan. Re-presenting childhood: Time and Transition in the study of childhood. In: JAMES, Allison; PROUT, Alan (org) **Constructing and reconstructing childhood**: contemporary issues in the sociological study of childhood. London e New York: Routledge, 2015 [1990], pp 202-219.

KAMKARI, Fariborz. Fariborz Kamkari. Entrevista [22 abr 2016]. Entrevistador: Kelen Pessuto. Roma: 2016.

KENNEDY, Tim. **Cinema Regarding Nations**. Tese, Department of Film, Theatre & Television, The University of Reading, 2007/2008.

KHALIL, Mano. Mano Khalil: A Dangerous Language. Entrevista concedida a Vineet Gill. **Guernica Magazine**: 15 mai 2005a. Disponível em: <<https://www.guernicamag.com/a-dangerous-language>> Acesso em: 15 dez 2016.

_____. Saying I am a Kurd is a political act. Entrevista concedida a Yasser Ashkar. **Orient News**: 13 dez 2015. Disponível em: <http://orient-news.net/en/news_show/96906/0/Saying-I-am-a-Kurd-is-a-political-act> Acesso em: 15 dez 2016.

_____. Mano Khalil: Refugees are like you – they have children, they cry, they laugh. Entrevista concedida ao **The Guardian**. 11 jun 2015b. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2015/jun/11/mano-khalil-refugees-are-like-you-they-have-children-they-cry-they-laugh>> Acesso em: 12 dez 2016.

KHANI, Ahmed. **Mem and Zin**. Duhok: Spirez Press & Publisher, 2008.

KILIÇ, Devrim. The representation of Kurdish identity and culture in the films of Bahman Ghobadi. **KurdishMedia.com**. dez 2005. Disponível em: <<http://www.kurdishcinema.com/KurdsinBahmanGhobadi.html>>; Acesso em: 02 mar 2015.

_____. The First Paris Kurdish Film Festival. **KurdishMedia.com**. 16 abr 2007. Disponível em: <<http://www.kurdishcinema.com/ParisKurdishFilmFestival1.html>>. Acesso em: 30 jan 2017.

KREYENBROEK, Philip G. On the Kurdish language. In: KREYENBROEK, Philip G. & SPERL, Stefan. **The Kurds: A Contemporary Overview**. London: Routledge, 2005.

KUTSCHERA, Chris. Kurdistan Irak: Bahman Ghobadi et la Naissance d'un Cinema Kurde. 2003. Disponível em: <<http://www.chris-kutschera.com/bahman.htm>>. Acesso em: 10 jan 2015.

_____. Kurdistan Iraq: Hiner Saleem, Film Director; Long live the Bride... and the Liberation of Kurdistan. 1998. Disponível em: <<http://www.chris-kutschera.com/A/Hiner%20Saleem.htm>> Acesso em: 06 jul 2017.

- LAIZER, Sheri. **Into Kurdistan – Frontiers under Fire**. London and New Jersey: Zed Books Ltd, 1991.
- LAROSSA, Jorge. As crianças e as fronteiras: várias notas a propósito de três filmes de Angelopoulos e uma coda sobre três filmes iranianos. In: Teixeira, Inês A.; LAROSSA, Jorge; LOPES, Miguel. **A infância vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- LEHMANN. Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- LOIZOS, Peter. Challenging documentation-realism: the early experiments by Jean-Rouch. In: LOIZOS, Peter. **Innovation in ethnographic film**, pp 45 – 66. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- LOPES, Jader J. M. Espaço, lugar e territórios de identidade: A invisibilidade das crianças migrantes. In: VASCONCELLOS, Vera M. R. de; SARMENTO, Manuel J. (org). **Infância (in)visível**. Araraquara: Junqueira & Marin, 2007.
- LUIZARD, Pierre-Jean. **Le piège Daech: L'État Islamique ou le retour de l'Histoire**. Paris: La Découverte, 2015.
- LUV, Helly. Risking It All: Helly Luv, Kurdistan's Pop Star and Mardan Actress. Entrevista concedida a **Filmmaker Magazine**, 22 set 2014. Disponível em: < <http://filmmakermagazine.com/87619-helly/>> Acesso em 11 jun 2017.
- LYRA, Luciana F. R. P. **Mito rasgado: performance e Cavalo Marinho na cena in processo**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- MACDOUGALL, David. **The corporeal image: film, ethnography and the senses**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006.
- MARTIN, Richard. **Encyclopedia of Islam and the Muslim world**. New York: Thomson Gale, 2004.
- MARTORELL, Manuel. **Los Kurdos – Historia de una resistencia**. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- MAURY, Corinne; Philippe, RAGEL. Introduction. In: _____. **Filmer les Frontières**. Paris: Université Paris 8, 2015.
- MCDOWALL, David. **A Modern History of the Kurds**. London: I.B. Tauris, 2004.
- MEAD, Margaret. **Adolescência, sexo y cultura em Samoa**. Barcelona: Editorial Laia, 1975.
- MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. Quando a voz ressoa na letra: conceitos de oralidade e formação do professor de literatura. **Organon**, Porto Alegre, n. 42, p. 69-84, jan./jun. 2007.

Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/36161/23364>>. Acesso em: 27 ago. 2017.

MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. **Digitagrama**, nº 3. Rio de Janeiro: 2005, Universidade Estácio de Sá. Disponível em: <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmiglorin.asp>>. Acesso em: 25 mai 2016.

MIJ FILM. Disponível em: <<http://www.mijfilm.com>>. Acesso em: 14 mar 2013.

MOVIMENTO DAS MULHERES DO CURDISTÃO. O movimento feminista curdo. In: Vários autores. **A Revolução Ignorada**. São Paulo: Autonomia Literária, 2016, pp. 65-78

MURAD, Ari. <www.arimurad.co.uk>. Acesso em: 29 ago 2017.

NAFICY, Hamid. **An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking**. Princeton University Press, 2001.

_____. Iranian Cinema. In: LEAMAN, Oliver (org). **Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film**. London: Routledge, 2004.

_____. **A Social History of Iranian Cinema, Volume 3: The Islamicate Period, 1978–1984**. Durham and London: Duke University Press, 2012.

_____. **A Social History of Iranian Cinema, Volume 4: The Globalizing Era, 1984–2010**. Durham and London: Duke University Press, 2012b.

NAGIB, Lúcia. **Nascido das Cinzas: Autor e Sujeito nos Filmes de Oshima**. São Paulo: Edusp, 1995.

NEMATİ, Saho. **Shaho Nemati**. Entrevista: [24 set 2016]. Entrevistador: Kelen Pessuto. Frankfurt: 2016.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2008.

NUNES, Angela. “No tempo e no espaço: brincadeiras das crianças A'uwê-Xavante”. In: SILVA, Aracy L et al. (org). **Crianças indígenas: Ensaio Antropológico**. São Paulo: Global, 2002.

ÖCALAN, Abdullah. **Guerra e Paz no Curdistão**. Köln: International Initiative Edition, 2008.

_____. **Liberating Life: Woman's Revolution**. Köln: International Initiative Edition, 2013.

_____. **Confederalismo Democrático**. Rio de Janeiro: Rizoma, 2016.

ODIN, Roger. **De la fiction**. Bruxelles: De Boeck Université, 2000.

_____. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão Pessoa, Org. **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Senac, 2005, pp. 28-45.

_____. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação** – Revista de Cultura Audiovisual - USP. Ano 39, n. 37, 2012, pp. 15-36.

OPPENHEIMER, Joshua. Entrevista com o diretor de *The Act of Killing*. Entrevista concedida a João Carlos Magalhães. Folha de S. Paulo, 05 ago 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1322474-leia-integra-da-entrevista-com-diretor-do-documentario-the-act-of-killing.shtml>>. Acesso em: 14 set 2017.

ÖZ, Kazım. Kazım Oz: Cinema is not a tool, but a goal that's a part of life itself. Entrevista à **KurdishMedia**, 2001. Disponível em: <www.cinenation.net/Films/Description/Reviews/foto1.pdf> Acesso em: 04 nov 2016.

_____. Sinopse de Dur. s/d. Disponível em <<https://vimeo.com/ondemand/dur>> Acesso em: 03 mar 2017.

PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção da personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PASQUALIN, Flávia A; BARBOSA, Francirosy C. “As famílias do movimento Hizmet em São Paulo: Brasileiras casadas com muçulmanos turcos”. In: **MALALA**. São Paulo: jul. 2016.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PENAFRIA, Manuela. “Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo”. **Universidade da Beira Interior**, 1999. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/penafria-perspectivas-documentarismo.html>> Acesso em: 04 mai 2014.

_____. O Documentarismo do Cinema. **Universidade da Beira Interior**, 2004. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria_manuela_documentarismo_cinema.pdf>. Acesso em: 23 ago 2016.

PESSUTO, Kelen. O Balão Branco e a herança do zoroastrismo no Islã praticado no Irã. In: Ferreira, Francirosy C. B. (org) **Olhares Femininos sobre o Islã**. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. **O ‘espelho mágico’ do cinema iraniano: uma análise das performances dos "não" atores nos filmes de arte**. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Unicamp, 2011.

_____. O processo de islamização do cinema iraniano. ANAIS. **7º Seminário Imagens da Cultura/Cultura das Imagens**. São Paulo: Universidade Mackenzie: 2012. pp. 285-295.

_____. O cinema iraniano e a música interdita. **Rever**. São Paulo (PUCSP), 2013, pp. 45-62.

PIAULT, Marc Henri. **Anthropologie et cinéma**. Paris: Nathan, 2000.

PINTO, Paulo Hilu. Decifrando a grande tragédia síria. Entrevista concedida a Liza Dumovich e Ana Maria Raietparvar. **Revista Diáspora**. 21 dez 2016. Disponível em:

<<http://www.revistadiaspora.org/2016/12/21/decifrando-a-grande-tragedia-siria>> Acesso em: 21 dez 2016.

RAMOGIDA, Simonetta. **Roma Città Aperta: A 70 anni dall'uscita del film**. Roma: Gangemi Editore spa, 2015.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

REIGLE, Robert F. A brief history of Kurdish music recordings in Turkey. In: **Hellenic Journal of Music, Education and Culture**. 2013, Vol. 4

REY, Philippe (org). **Qui est Daesh? Comprendre le nouveau terrorisme**. Paris: Le 1, 2015.

ROUCH, Jean; FULCHIGNONI, Enrico. Cine-Anthropology. In Feld, S (org). **Cine-Ethnography - Jean Rouch**. Minneapolis: University of Minneapolis Press: 147-187, 2003.

_____. Conversa entre Jean Rouch e o professor Enrico Fulchignoni. In COSTA, José Manuel and OLIVEIRA, Luis Miguel (org). **Jean Rouch**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do cinema, 2011.

ROUCH, Jean. The camera and man. In: FELD, S (org). **Cine-Ethnography - Jean Rouch**. Minneapolis, University of Minneapolis Press: 29-46, 2003 [1973].

_____. O Som e a Fúria. In **O Olhar de Ulisses**, n.º 2. <http://antonioreis.blogspot.pt/2006/04/143-trs-os-montes-carta-de-jean-rouch.html> (acessado em 04/08/2016), 2001.

RUA, Maria A. Infância em territórios de pobreza: os falares e sentires da criança. In: VASCONCELLOS, Vera M. R. de; SARMENTO, Manuel J. (org). **Infância (in)visível**. Araraquara: Junqueira & Marin, 2007.

SALLES, João. M. A dificuldade do documentário. In: ECKERT, C.; MARTINS, J. S.; NOVAES, S. C. (Orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, p. 57-72, 2005.

SARMENTO, Manuel J. Visibilidade social e estudo da infância. In: VASCONCELLOS, Vera M. R. de; SARMENTO, Manuel J. (org). **Infância (in)visível**. Araraquara: Junqueira & Marin, 2007.

SCALBERT-YÜCEL, Clémence. The Invention of a Tradition: Diyarbakır's Dengbêj Project. **European Journal of Turkish Studies** [Online]. 2009. Disponível em: <<http://ejts.revues.org/4055>> Acesso em: 08 abr 2015.

SENGUL, Alif. On the Spatial Ideology of Turkish Cinema (The west as outside). In: MILLER, Cynthia J.; VAN RIPER, Bowdoin. **International Westerns: Re-locating the Frontier**. Scarecrow: Ed. Lanham, 2014. 37-62.

- SCHEINFEIGEL, Maxime. **Jean Rouch**. Paris: CNRS, 2008.
- SCHLESENER, Anita H. As faces do jogo/brincadeira na educação infantil: uma leitura de Walter Benjamin. **Cadernos Walter Benjamin**, v. 15, 2015, p. 79-103.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica: Multiculturalismo e Representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- STAM, Robert. Hybrid variations on a documentary theme. In: **Rebeca** - revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual. Socine. julho-dezembro 2013.
- _____. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2013b.
- SILVA, Aracy L. da. Pequenos 'xamãs': crianças indígenas, corporalidade e escolarização. In: SILVA, Aracy L et al. (org). **Crianças indígenas: Ensaios Antropológicos**. São Paulo: Global, 2002.
- SILVA, Aracy L. da; NUNES, Angela. Introdução. In: SILVA, Aracy L et al. (org). **Crianças indígenas: Ensaios Antropológicos**. São Paulo: Global, 2002.
- SINEMAYA KURDI. Disponível em: <www.sinemayakurdi.com>. Acesso em: 07 fev 2014.
- SJÖBERG, Johannes. Ethnofiction: drama as creative research practice in ethnographic film. **Journal of Media Practice**, Bristol, v. 9, n. 3, pp. 229-242, 2008.
- _____. **Ethnofiction: genre hybridity in theory and practice-based research**. Drama at the School of Arts, Histories and Cultures. Faculty of Humanities at the University of Manchester, 2009.
- SOURIAU, Etienne. **As duzentas mil situações dramáticas**. São Paulo: Ática, 1993.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica da Imagem Eurocêntrica: Multiculturalismo e Representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Capinas: Papirus, 2013.
- STOLLER, Paul. **The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch**. Chicago and London: University of Chicago Press, 1992.
- SZTUTMAN, Renato & SCHULER, Evelyn. A louca maestria de Jean Rouch (entrevista). In **Sexta Feira. Antropologia artes humanidades**, n. 1, São Paulo: Pletora, 1997 pp 12-22.
- TAUSSIG, Michael. **Mimesis and alterity**. New York: Routledge, 1993.
- TAVARES, Paula; SAKHONCHIK, Alena; RECAVARREN Isabel S. **Fechando a Brecha: Melhorando as Leis de Proteção à Mulher contra a Violência**. Washington, DC: Grupo Banco Mundial, 2017.
- TEIXEIRA, Inês; LAROSSA, Jorge; LOPES, Miguel. Olhar a infância. In: TEIXEIRA, Inês A.; LAROSSA, Jorge; LOPES, Miguel. **A infância vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

- TOREN, Christina. A matéria da imaginação: o que podemos aprender com as ideias das crianças fijas sobre suas vidas como adultos. In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, v. 16, n. 34, p. 19-48, 2010.
- TURNER, Victor. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1987.
- UNHCR. **Statistical Yearbook**. Genebra: United Nations High Commissioner for Refugees (UNHCR), 2014.
- UNICEF. **Syria Crisis Humanitarian Highlights and Results**. January, 2016.
- _____. **The Situation of Children and Women in Iraq**. 2011.
- _____. **Iraq: Monitoring the situation of children and women**. 2007.
- USTAOĞLU, Yeşim. Architect-Filmmaker Ustaoglu's "Journey" Finally Lands in U.S. Entrevista concedida à IndieWire. **IndieWire** 2001. Disponível em: <<http://www.indiewire.com/2001/02/interview-architect-filmmaker-ustaoglus-journey-finally-lands-in-u-s-81141>> Acesso em: 03 jan 2016.
- _____. There are still some courageous people, even in the film industry. Entrevista concedida a David Walsh. 24 mai 2000. **World Socialist Web Site**. Disponível em: <<http://www.wsws.org/en/articles/2000/05/sff2-m24.html>>. Acesso em: 22 jan 2017.
- VAN BRUINESSEN, Martin. Ehmedî Xanî's Mem û Zîn and its role in the emergence of Kurdish nationalism. In: VALI, Abbas (ed.). **Essays on the origins of Kurdish nationalism**. Costa Mesa, California: Mazda Publishers, pp. 40-57, 2003.
- VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1978.
- VASCONCELLOS, Vera M. R. de. Apresentação: infância e crianças visíveis. In: VASCONCELLOS, Vera M. R. de; SARMENTO, Manuel J. (org). **Infância (in)visível**. Araraquara: Junqueira & Marin, 2007.
- VÀZQUEZ, Jordi. Pinceladas sobre o Curdistão. In: Vários autores. **A Revolução Ignorada**. São Paulo: Autonomia Literária, 2016, pp. 35-50.
- VEIGA, Roberto. O confinamento de Vanda: uma leitura do dispositivo. In: **DocOnline** 2015. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/18/artigos_1.pdf>. Acesso em: 16 jun 2016.
- VYGOTSKI, L. S. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- WALKER, Christopher J. **Armenia - The Survival of a Nation**. London: Routledge, 1990.
- WEAKLAND, John. "Feature Films as Cultural Documents". In: HOCKINGS, Paul (Org) **Principles of Visual Anthropology**. New York: Mouton, 1975/1995.
- WOOD, James. **Como Funciona a Ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- WOODWARD, Kathryn. "Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual". In: da SILVA, Tomaz T. **Identidade e diferença**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

YEZIDISTRUTH. Yezidi Genocide. The truth about the Yezidis. Disponível em <http://www.yeziditruth.org/yezidi_genocide>. Último acesso em 31 ago 2017.

YILDIZ, Kerim. **The Kurds in Iraq: The Past, Present and Future**. London: Pluto Press, 2004.

_____. **The Kurds in Syria: The Forgotten People**. London: Pluto Press, 2005.

_____. **The Kurds in Turkey: EU Accession and Human Rights**. London: Pluto Press, 2005b.

_____. **The Kurds in Iran: The Past, Present and Future**. London: Pluto Press, 2007.

YILMAZ, Sedat. Oppressed press. Entrevista concedida a Juliette Rabat. **Mashallah News**. 03 mai 2011. Disponível em: <<https://www.mashallahnews.com/oppressed-press>> Acesso em: 16 dez 2016.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Filmografia

1001 APPLES. Direção: Taha Karimi. Iraque: 2013, digital, (74 min).

111 GIRLS. Direção: Nahid Ghobadi. Irã: 2012, 35 mm, (79 min).

33. Direção: *Kiko Goifman*. Brasil: 2003, digital, (74 min).

A FATAL DRESS: POLYGAMY. Direção: Mizgin Müjde Arslan. Turquia: 2009, digital, (45 min).

A FLAG WITHOUT A COUNTRY. Direção: Bahman Ghobadi. Curdistão do Sul (KRG): 2015, 35mm (97 min)

AGAIN RAIN WITH THE MELODY. Direção: Bahman Ghobadi. Irã (Curdistão oriental): 1995, TV, (18 min).

AL-ANFAL, IN THE NAME OF ALLAH, BA'ATH AND SADDAM. Direção: Mano Khalil. Suíça: 2005, digital, (52 min).

ANFAL. Direção: Jano Rosebiani. Iraque: 2005, DV-Cam, (45 min).

A LITTLE BIT OF FREEDOM. Direção: Yuksel Yavuz. Alemanha, 2003, 35 mm (100 min).

A SOLDIER CALLED AMIN. Direção: Bahman Ghobadi. Irã (Curdistão oriental): 1996, (28 min).

A SONG FOR BEKO. Direção: Nizametin Ariç. Armênia, Alemanha: 1992 35 mm (100 min).

A TOWN OF LOVE AND HOPE. Direção: Nagisa Ōshima. Japão: 1959, DVD, (62 min).

AT FIVE IN THE AFTERNOON. Direção: Samira Makhmalbaf. Irã, França: 2003, 35 mm, (105 min).

A TIME FOR DRUNKEN HORSES. Direção: Bahman Ghobadi. Irã: 2000, 35mm, DVD (80 min).

AU REVOIR LES ENFANTS. Direção: Louis Malle. França, Alemanha, Itália: 1987, DVD, (104 min).

BABATOU, LÊS TROIS CONSEILS. Direção: Jean Rouch. França: 1975, DVD, (90 min).

BAC OU MARRIAGE. Direção: Jean Rouch. França: 1988, DVD, (70 min).

BALCONY. Direção: Bahman Ghobadi. Irã (Curdistão oriental): 1991, TV, (12 min).

BEFORE DOWN. Direção: Ömer Leventoglu e Ishan Kaçar. Rojava e Turquia: 2015, 35 mm, (70 min).

BEHIND THE SCENES DE A TIME FOR DRUNKEN HORSES 2000C. Direção: Bahman Ghobadi. Irã: 2000, online, (32 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GiXNxvyc0vM>>. Acesso em: 01 out 2003.

BEKAS. Direção: Karzan Kader. Iraque/Suíça/Finlândia: 2012, DVD, (97 min).

BÊRITAN. Direção: Halil Yusal e Jinda Baran. Turquia: 2006, 35 mm, (162 min).

BLACKBOARDS. Direção: Samira Makhmalbaf. Irã/Japão/Itália: 1999, 35mm, (84 min).

BLUE VAN. Direção: Omer Leventoglu. Turquia (Curdistão do Norte): 2013, 35mm, (90 min).

BORAN. Direção: Huseyin Karabey. Turquia: 1999, digital, (30 min).

BOY. Direção: Nagisa Ōshima. Japão: 1969, digital, (105 min).

BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção: Adirley Queirós. Brasil: 2014, 35mm, (90 min).

CABASCABO. Direção: Oumarou Ganda. Nigéria: 1969, 35 mm, (45 min).

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meireles. Brasil: 2002, DVD, (130 min).

COCORICÓ, MONSIEUR POULET. Direção: Jean Rouch. França: 1974, DVD, (95 min).

COME AND SEE. Direção: Elem Klimov. URSS: 1985, DVD, (142 min).

COME TO MY VOICE. Direção: Huseyin Karabey. Turquia (Curdistão do Norte), França, Alemanha: 2014, 35 mm, (105 min).

DANCING FOR CHANGE. Direção: Shahrzad Arshadi. Iraque (Curdistão do Sul): 2015, Digital, (50 min).

DANG. Direção: Bahman Ghobadi. Irã (Curdistão oriental): 1996, (22 min).

DIONYSOS. Direção: Jean Rouch. França: 1984, DVD, (65 min).

DUVAR. Direção: Yilmaz Güney. Turquia, França: 1983, 35mm (117 min).

EHMEDÊ XANÎ'DEN: MEM Û ZIN. Direção: Umit Elçi. Turquia, 1991, 35mm, (83 min).

ELE ESTÁ DE VOLTA. Direção: David Wnendt. Alemanha: 2015, digital, (116 min).

ERA O HOTEL CAMBRIDGE. Direção: Eliane Caffé: Brasil: 2016, 35 mm, (99 min).

FABRIK FUNK. Direção: Alexandrine Boudreault-Fournier, Rose S. G. Hikiji, Sylvia Caiuby Novaes. Brasil: 2015, digital, (25 min).

FACES DE UM CONFLITO. Direção: André Auler. Brasil: 2015, Digital, (90 min).

FANNY E ALEXANDER. Direção: Ingmar Bergman. Suécia, França, Alemanha: 1982, DVD, (188 min).

FROM OTHER POINT OF VIEW. Direção: Bahman Ghobadi. Irã (Curdistão oriental): 1991, TV, (9 min).

GARE DU NORD. Direção: Jean Rouch. França: 1966, DVD, (90 min).

GERMANIA ANNO ZERO. Direção: Roberto Rossellini. Itália, França, Alemanha: 1948, DVD, (78 min).

GOD FISH. Direção: Bahman Ghobadi. Irã (Curdistão oriental): 1996, (20 min).

GOLBAJI. Direção: Bahman Ghobadi. Irã (Curdistão oriental): 1991, TV, (12 min).

GRASS: A NATION'S BATTLE FOR LIFE. Direção: Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. EUA: 1925, 35 mm.

GÜLISTAN, LAND OF ROSES. Direção: Zaynê Akyol. Canadá, Alemanha: 2016, digital (86 min).

HALF MOON. Direção: Bahman Ghobadi. Áustria, França, Irã, Iraque (KRG): 2006, 35 mm, (114 min).

HEJAR. Direção: Handan Ipekçi. Turquia, Grécia, Hungria: 2001, 35 mm, (120 min).

HOMEWORK. Direção: Abbas Kiarostami. Irã: 1989, digital, (86 min).

HOPE. Direção: Yuksel Yavuz. Curdistão: 2013, Digital, (99 min).

I FLEW, YOU STAYED. Direção: Müjde Arslan. Turquia, 2012, Digital, (81 min).

IF YOU DIE, I'LL KILL YOU. Direção: Hiner Saleem. França: 2011, digital, (95 min).

INFÂNCIA. Direção: Domingos Oliveira. Brasil: 2015, 35mm, (90 min).

INFÂNCIA CLANDESTINA. Direção: Benjamín Ávila. Argentina: 2012, DVD, (112 min).

JAGUAR. Direção: Jean Rouch. França: 1955-1967, DVD, (110 min).

JEAN ROUCH AND HIS CAMERA IN THE HEART OF ÁFRICA. Direção: Philo Bregstein. Holanda, 1986, DVD, (110 min).

JEAN ROUCH, SUBVERTENDO FRONTEIRAS. Direção: Ana Lúcia Ferraz, Edgar Teodoro da Cunha, Paula Morgado e Renato Stutzman. Brasil: 2000, digital, (41 min).

- JIYAN. Direção: Jano Rosebiani. Iraque, Estados Unidos: 2002, 35 mm (102 min).
- JOGO DE CENA. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: 2007, digital, (100 min).
- JOURNEY TO THE SUN. Direção: Yeşin Ustaoglu. Turquia, Holanda, Alemanha: 1999, 35 mm, (104 min).
- JUST A GLANCE. Direção: Bahman Ghobadi. Irã (Curdistão oriental): 1992, TV, (15 min).
- KANDAHAR. Direção: Mohsen Makhmalbaf. Irã, França: 2001, 35 mm, (85 min).
- KILOMETRE ZERO. Direção: Hiner Saleem. França, Iraque, Finlândia: 2005, 35 mm (91 min).
- KURDS-YEZIDS. Direção: Amasi Martirosyan, URSS: 1934, 52 min, 8 mm.
- LA PYRAMIDE HUMAINE. Direção: Jean Rouch. França: 1959, DVD, (90 min).
- LA VITA É BELLA. Direção: Roberto Benigni. Itália: 1998, 35mm, (116 min).
- LES AMIS DU PLAISIR. Direção: Luc De Heusch. Bélgica: 1961, (27 min).
- LETTER TO THE KING. Direção: Hisham Zaman. Noruega, Emirados Árabes Unidos: 2014, 35 mm, (75 min).
- LIBERTÉ, ÉGALITÉ, FRATERNITÉ ET PUIS APRES ... Direção: Jean Rouch. França: 1990, (95 min).
- LIFE IN FOG. Direção: Bahman Ghobadi. Irã (Curdistão Oriental): 1999, digital, (27 min).
- LIFE ON THE BORDER. Direção: Bahman Ghobadi. Iraque (KRG), Síria (Curdistão Ocidental): 2015, digital (73 min).
- L LIKE LIFE. Direção: Bahman Ghobadi. Irã (Curdistão oriental): 1991, TV, (33 min).
- LIKE MOTHER. Direção: Bahman Ghobadi. Irã (Curdistão oriental): 1996, TV, (32 min).
- MAKING OF DE A TIME FOR DRUNKEN HORSES. Irã: 2000b, vídeo, (20 min).
- MAN OF ARAN. Direção: Robert Flaherty. Reino unido: 1934, digital, (76 min).
- MARDAN. Direção: Batin Ghobadi. Iraque (Curdistão do Sul): 2014, 35 mm, (110 min).
- MAROONED IN IRAQUE. Direção: Bahman Ghobadi. Irã: 2002, 35mm, (108 min).
- MARANGMOTXÍNGMO MĪRANG Das crianças Ikpeng para o mundo. Direção: Kumaré Ikpeng, Karané Ikpeng, Natuyu Yuwipo Txicão. Brasil: 2001, vídeo, (35 min).
- MEANWHILE. Direção: Savas Boyraz. Suíça: 2014, Vídeo, 12min.
- MEMORIES ON STONE. Direção: Shawkat Amin Korki. Iraque (Curdistão do Sul): 2015, 35 mm, (97 min).
- MEM Ü ZIN. Direção: Umit Elçi. Turquia, 1991, 35mm, (83 min).
- MOI, UN NOIR. Direção: Jean Rouch. França: 1958, 35mm, (70 min).

- MOSSO, MOSSO (JEAN ROUCH COMME SI...). Direção: Jean-André Fieschi. França: 1999, vídeo, (73 min).
- M. HOSSEINI CONSCRIPT. Direção: Bahman Ghobadi. Irã (Curdistão oriental): 1992, TV, (14 min).
- MY SWEET PEPPER LAND. Direção: Hiner Saleem. Iraque, Alemanha, França: 2013, 35 mm (100 min).
- N. Direção: Yasaman Sharifmanesh. Iraque (Curdistão do Sul): 2015, digital, (23 min).
- NADER'S PIGEON FLEW. Direção: Bahman Ghobadi. Irã (Curdistão oriental): 1994, TV, (30 min).
- NOBODY KNOWS. Direção: Hirokazu Kore-eda. Japão: 2004, (141 min).
- NO ONE KNOWS ABOUT PERSIAN CATS. Direção: Bahman Ghobadi. Irã: 2009, 35mm, (108 min).
- NO QUARTO DE VANDA. Direção: Pedro Costa. Portugal: 2000, 35mm, (170 min).
- NUMBER 73. Direção: Rekesh Shahbaz. Iraque (Curdistão do Sul): 2015 (23 min).
- ON THE WAY TO SCHOOL. Direção: Özgür Dogan e Orhan Eskilköy. Turquia, Holanda: 2008, 35 mm, (81 min).
- PANTOL. Direção: Bahman Ghobadi. Irã (Curdistão Oriental): 1993, TV, (39 min).
- PARTY. Direção: Bahman Ghobadi. Irã (Curdistão Oriental): 1996, TV, (32 min).
- PERSÉPOLIS. Direção: Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud. França, EUA: 2007, (96 min).
- PASSEURS DE RÊVES. Direção: Hiner Saleem. França: 2000, digital, (100 min).
- PETIT À PETIT. Direção: Jean Rouch. França: 1969, (105 min).
- PORTRAIT. Direção: Raymond Depardon. França: 1983, (70 min).
- PITZA A DATTERI. Direção: Fariborz Kamkari. Itália: 2014, 35 mm, (90 min).
- PRESS. Direção: Sedat Yilmaz. Turquia: 2009, digital, (100 min).
- RECORD. Direção: Hawraz Mohammed. Curdistão do Sul: 2014, 35 mm, (13 min).
- REVOLUTION. Direção: Helly Luv. Curdistão: 2015, digital, (7:20 min).
- RISK IT ALL. Direção: Helly Luv; Golden Screen Film and Media. KRG: 2014, digital, (3:40 min).
- RHINO SEASON. Direção: Bahman Ghobadi. Irã, Iraque, Turquia: 2012, 35 mm, (88 min).
- SADDAM'S MASS GRAVES. Direção: Jano Rosebiani. Iraque: 2004, Beta-cam, (60 min).
- SARTARASH KHANE (BARBER'S). Direção: Bahman Ghobadi. Irã (Curdistão oriental): 1993, TV, (12 min).

- SEVEN STONE. Direção: Fatemeh Dastmard. Irã (Curdistão Oriental): 2014, digital (6 min).
- SEYYIT HAN. Direção: Yilmaz Güney. Turquia: 1968, (78 min).
- STEEL NAMEPLATE. Direção: Zanyar Azizi. Curdistão: 2014, 35 mm (13 min).
- SÜRÜ. Direção: Yilmaz Güney. Turquia: 1979, 35mm, (129 min).
- TAMBOURS D'AVANT. Direção: Jean Rouch. França: 1971 (12 min).
- TAXI. Direção: Jafar Panahi. Irã: 2015, digital (88 min).
- TEN. Direção: Abbas Kiarostami. Irã, França: 2002, digital, (94 min).
- THAT MAN CAME. Direção: Bahman Ghobadi. Irã (Curdistão oriental): 1995, TV, (16 min).
- THE 400 BLOWS. Direção: François Truffaut. França: 1959, DVD, (99 min).
- THE ACT OF KILLING. Direção: Joshua Oppenheimer, Christine Cynn, anônimo. Reino Unido, Dinamarca, Noruega: 2012, DVD, (159 min).
- THE CHILDREN OF DIYARBAKIR. Direção: Miraz Bezar. Turquia, Alemanha: 2009, 35 mm, (102 min).
- THE PHOTOGRAPH. Direção: Kazım Öz. Turquia: 2001, digital, (66 min).
- THE FLOWERS OF KIRKUK. Direção: Fariborz Kamkari. Itália, Suíça, Iraque: 2010, 35 mm, (118 min).
- THE MIRROR. Direção: Jafar Panahi. Irã: 1997, VHS, (95 min).
- THE SONGS OF THE DAUGHTERS OF THE WORLD. Direção: Bahman Ghobadi. Irã (Curdistão oriental): 1999, (37 min).
- TELEPHONE CABIN. Direção: Bahman Ghobadi. Irã (Curdistão oriental): 1997, (25 min).
- THE TRAGEDY OF TURKISH ARMENIA. Direção: A. Minervin. Armênia Soviética: 1915.
- THE WIND WILL CARRY US. Direção: Abbas Kiarostami. Irã: 1999, DVD, (120 min).
- TURTLES CAN FLY. Direção: Bahman Ghobadi. Irã/França/Iraque: 2004, 35mm, (98 min).
- UM PASSAPORTE HÚNGARO. Direção: Sandra Kogut. Bélgica, França, Brasil: 2001, Digital, (72 min).
- UMUT. Direção: Yilmaz Güney. Turquia: 1970, 35mm, (114 min).
- VIVE LA MARIÉE... ET LA LIBÉRATION DU KURDISTAN. Direção: Hiner Saleem. França: 1997, DVD, (93 min).
- VIZONTELE. Direção: Yilmaz Erdoğan. Turquia: 2001, 35 mm (110 min).
- VODKA LEMON. Direção: Hiner Saleem. França, Itália, Suíça, Armênia: 2003, 35 mm (84 min).
- YOGURT. Direção: Tashin Ozmen. Turquia: 2015, 35mm, (13 min).

YOL. Direção: Yilmaz Güney. Turquia: 1982, 35mm, (114 min).

ZARÊ. Direção: Amo Bek-Nazaryan. União Soviética: 1927, digital, (72 min).

ZÉRO DE CONDUITE. Direção: Jean Vigo. França: 1933, digital, (44 min).

APÊNDICES

APÊNDICE 1 – Filmografia de Bahman Ghobadi

- 2015 *Life on the Border* (produtor)
- 2015 *A Flag Without a Country*
- 2013 *Words with Gods* (segmento " *Sometimes Look up*")
- 2012 *Rhino Season*
- 2009 *No one knows about Persian Cats*
- 2006 *Half Moon*
- 2004 *Turtles Can Fly*
- 2003 *Daf* (Documentário)
- 2003 *War Is Over?* (Documentário)
- 2002 *Song of My Motherhood*
- 2000 *A Time For Drunken Horses*
- 1999 *Life in Fog* (Documentário)
- 1999 *The songs of the Daughters of the world*
- 1997 *Telephone Cabin*
- 1996 *Dang*
- 1996 *A soldier Called Amin*
- 1996 *Like Mother*
- 1996 *Party*
- 1996 *Gold Fish*
- 1995 *Again Rain With the Melody*
- 1995 *The Man Came*
- 1994 *Nader's Pigeon Flew*
- 1993 *Pantol* (Documentário)
- 1993 *Sartarash Khane* (Barber's)
- 1992 *Balcony*
- 1992 *Just a glance* (Documentário)
- 1992 *Mr. Hosseini Conscript*
- 1991 *From other Point of View* (Animação)
- 1991 *Z Like Zendegi* (L Like Life)
- (Fontes: IMDB e Mij Film)

Ficha técnica dos filmes

A Time For Drunken Horses

Ano: 2000

Duração: 80 min

Formato: 35mm

País: Irã

Produtora: Mij Film Co.

Farabi Cinema Foundation

MK2 Productions

Distribuidoras:

MK2 Diffusion (2000) (France)

Contact Film Cinematheek (2001) (Netherlands)

Look Now! (2000-2001) (Switzerland)

Office Sanmarusan Inc. (2002) (Japan)

Shooting Gallery (2000) (USA)

AV Channel (2002) (Australia)

Arthaus (2001) (Norway)

Madman Entertainment (2003) (Australia)

Mongrel Media (Canada)

Moskwood Media (2001) (Netherlands)

Direção: Bahman Ghobadi

Roteiro: Bahman Ghobadi

Produção: Bahman Ghobadi

Direção de fotografia: Saed Nikzat

Música Original: Hossein Alizadeh

Editor: Samad Tavazoei.

Direção de produção: Behrouz Ghobadi

Som: Morteza Dehnavi , Mehdi Darabi.

Mixagem de som: Jahangir Mirshekari.

Assistente de Direção: Alireza Amiri.

Assistentes de Produção: Batin Ghobadi, Kaveh Moinfar.

Assistente de Fotografia: Saeed Khademi.

Elenco:

Ayoub Ahmadi

Ameneh Ekhtiardini

Mahdi Ekhtiardini

Kolsoum Ekhtiardini

Karim Ekhtiardini

Rojin Younessi

Rahman Salehi

Osman Karimi

Turtles Can Fly

Ano: 2004

Duração: 98 min

Formato: 35mm

País: Irã, França, Iraque

Produtora: Mij Film Co.

Bac Films

Distribuidoras:

A-Film Distribution (2005) (Netherlands)

Alta Films (2005) (Spain)

Bac Films (2005) (France)

Cinéart (2005) (Belgium)

Frenetic Films (2005) (Switzerland)

IFC Films (2005) (USA) (theatrical)

Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) (2005) (UK)

Istituto Luce (2005) (Italy)

Mitosfilm (2005) (Germany)

Office Sanmarusan Inc. (2005) (Japan)

Palace Films (2005) (Australia)

Primer Plano Film Group (2006) (Argentina)

Seville Pictures (2005) (Canada)

Four Films (2006) (Chile)

Transeuropa Video Entertainment (TVE) (2006) (Argentina)

Direção: Bahman Ghobadi

Roteiro: Bahman Ghobadi

Assistant of Writer: Mohammad Reza Kateb , Sepideh Shamlou

Script Supervisor: Nahid Ghobadi

Produção: Bahman Ghobadi

Direção de fotografia: Shahryar Assadi

Música Original: Hossein Alizadeh

Editor: Mostafa Khergheh Poosh , Hayedeh Safi Yari

Direção de produção: Behrouz Ghobadi

Som: Bahman Ardalan

Mixagem de som: Masoud Behnam ,Hamid Naghibi

Assistente de Direção: Shahram Shah Hosseini

Segundo assistente de Direção: Jalal Saed Panah

Assistentes de Produção: Hamid Ghavami , Batin Ghobadi, Hamid Karimi , Babak Amini

Assistente de Fotografia: Davoud Amiri

Elenco:

Avaz Latif: Agrin

Soran Ebrahim: Satellite

Saddam Hossein Feysal: Pasheo

Hireh Feysal Rahman: Hangao

Abdol Rahman Karim: Rega

Ajil Zibari: Shirko

A Flag Without a Country

Ano: 2015

Duração: 97 min

Formato: 35mm

País: Irã, França, Curdistão iraquiano

Produtora: Mij Film Co.

Distribuidoras:

Direção: Bahman Ghobadi

Roteiro: Bahman Ghobadi

Produção: Bahman Ghobadi

Produção executiva: Milad Fezollah Beigi

Line producer: Golriz Ehtiati

Direção de fotografia: Jafar Aslani

Música: Bahman Ghobadi, Ashkan Kooshanejad, Vedat Yildirim, Bajar and Kardes Turkler, Huseyin Karabey, Lawje

Assistente de Direção: Shaho Nemati

Elenco:

Nariman Anwar

Helly Luv

Life on the Border

Ano: 2015

Duração: 73 min

Formato: Digital

País: Iraque, Síria

Produtora: Mij Film Co.

Direção: Mahmod Ahmad, Ronahi Ezaddin, Sami Hossein, Delovan Kekha, Hazem Khodeideh, Diar Omar, Zohour Saeid e Basmeh Soleiman

Diretores colaboradores: Bahman Ghobadi, Shaho Nemati, Mohammad Tourivarian, Omid Rastbin, Hamid Ghavami, Bijan Zaman Pira

Produção: Bahman Ghobadi

Line producer: Golriz Ehtiati

Música: Babak Mirzakhani e Rebin Tabak

Edição: Shabnam Hosseini

Elenco:

Mahmod Ahmad

Ronahi Ezaddin

Sami Hossein

Delovan Kekha

Hazem Khodeideh

Diar Omar

Zohour Saeid

Basmeh Soleiman

APÊNDICE 2 – Hiner Saleem e os curdos do Cáucaso

O cineasta Hiner Saleem nasceu em Akkra (Aqrah), no Curdistão iraquiano, no ano de 1964. Seu pai era um peshmerga, responsável por traduzir código Morse. Hiner Saleem (2005) descreve suas memórias, através de um conto ficcionalizado, em *My Father's Rifle: a childhood in Kurdistan*. Ainda criança, enfrentou a guerra (Irã e Iraque), foi perseguido pelo regime de Saddam, como tantos curdos iraquianos o foram durante o Anfal, teve que se refugiar em diferentes cidades, viu muitos familiares morrerem, viu sua aldeia ser incendiada.

Quando frequentava a escola, Hiner Saleem não entendia nada do que o professor falava, depois descobriu que era porque ele falava em árabe e não curdo. Durante sua infância, seu pai “comprou o primeiro aparelho de televisão da família e quando Hiner Saleem percebeu que o árabe era o idioma usado pelo apresentador e os atores, ele jurou: ‘um dia farei um programa de TV no qual todos falarão curdo’” (KUTSCHERA, 1998).

Em 1981, aos dezessete anos, mudou-se para a Itália, onde terminou seus estudos, posteriormente, exilou-se na França, onde vive até o momento e tornou-se cineasta, apesar dos pais sonharem que Saleem seguisse a carreira de advogado ou professor.

A próxima vez que eu vir a minha mãe, ela vai dizer, eu lhe responderei: "Meu filho, o que você faz para viver?" "Mãe, eu faço filmes". Ela vai me dizer: "Ok, ok, ok ... Mas me responda seriamente. No que você trabalha?" Enquanto eu estava fazendo os melhores filmes do mundo, ela sempre lamentou que eu não sou um professor (SALEEM, 2007).

Seu primeiro longa-metragem, *Vive la mariée... et la libération du Kurdistan* (1997)²²², é focado na vida no exílio. Saleem filmou na França, pois não conseguiu realizar o filme no Curdistão, na época.

Hiner Saleem é um dos poucos diretores que focam nos curdos do Cáucaso. Realizou dois filmes na Armênia pós-soviética: *Passeurs de rêves (Beyond our Dreams, 2000)* e *Vodka Lemon* (2003). Há uma numerosa comunidade curda yazidi que vive, principalmente, na Armênia e na Georgia:

Esta comunidade foi composta principalmente por curdos yazidis da Turquia que se viram presos atrás das fronteiras da URSS, seguindo perseguições otomanas recorrentes e êxodo em massa de sua pátria Anatólia durante a Primeira Guerra Mundial. [...] Atrás da cortina de ferro, eles foram cortados e isolados de seus outros irmãos, que permaneceram espalhados por todo o Curdistão pós-otomano. Mas sob o

²²² Seus filmes: *Vive la mariée... et la libération du Kurdistan* e *If You Die, I Kill You (Si tu meurs, je te tue)* são analisados na tese, no subcapítulo “O exílio como tema”, por serem filmes que abordam o exílio e a vida na diáspora. Já *Kilometre Zero*, é analisado sob a perspectiva da memória do Anfal.

governo de Moscou, os curdos da Armênia e da Geórgia foram reconhecidos como uma "nacionalidade" com direito a suas próprias escolas, línguas e cultura (KAVAL, 2013).

Com a independência da Georgia e da Armênia, e subsequentemente, o surgimento do nacionalismo, os curdos perderam o *status* que possuíam nessa região, passaram a ser vistos como estrangeiros e presenciaram sua economia, sua vida cultural e religião (yazidi) deteriorar-se (id, ibid). Alguns curdos yazidis dessa região tiveram que se converter ao cristianismo para se sentirem inseridos na sociedade. Muitos desses curdos do Cáucaso acabaram se exilando na Europa.

Os filmes de Hiner Saleem focam esse êxodo, tanto os que foram quanto os que ficaram. *Passeurs de rêves* (1999) é sobre exilados políticos que, como a sinopse oficial do filme apresenta, “devem escolher entre a mala e o caixão”. Partir na tentativa de uma vida melhor ou ficar e sofrer as consequências da miséria.

O filme começa na imensidão branca e gélida das montanhas caucasianas, onde os amigos de infância Zara e Dolovan sopram a neve. Dolovan está decidido a sair de sua aldeia, com destino à França, enquanto Zara é mais relutante em deixar os pais idosos. O casal acaba fugindo para a Armênia, onde, por falta de dinheiro, eles devem esperar o momento certo com outros exilados no "Palácio de Inverno", um albergue em ruínas, antes de seguirem para a França.

Quando Zara descobre que a mala de seu falecido pai está cheia de moedas, todos celebram. O que coloca Dolovan e Zara à mercê de vários contrabandistas, guias desonestos e falsificadores - eles têm dinheiro para prosseguir, mas não os vistos para fazê-lo legalmente. Dentro de um trem, durante uma revista, a polícia os separa, arrastando Dolovan. Ele escapa à prisão, mas deve fazer o seu próprio caminho enquanto Zara permanece nas mãos de um traficante. É roubada e abandonada na Ucrânia. Dolovan tenta encontrá-la, fazendo tudo o que pode, se esquia das autoridades, aceita empregos ilegais e cuida de uma pequena menina cujo seu pai curdo é pego pela imigração italiana.

Dolovan está em Paris quando Zara finalmente chega à cidade. Não é revelado o que lhe aconteceu e como chegou na França. Mesmo assim, a jornada ainda não está completa, o futuro no país desconhecido ainda é incerto.

Em 2003, Saleem realizou *Vodka Lemon*, filme que projetou seu nome internacionalmente e que conquistou diversos prêmios, entre eles o prêmio de Melhor Filme no 60th Venice International Film Festival. *Vodka Lemon* também foi filmado na Armênia e é focado em um vilarejo yazedi que sofre após o colapso da União Soviética.

Trata-se de uma história de amizade e amor, na qual Saleem foca no cotidiano dos moradores locais. Hamo é um viúvo, pai de três filhos: Diloan, que vive mora com o pai e possui uma filha, Kamo vive em Paris e Gulé mora em Samarcanda. Todos os dias Hamo vai ao cemitério conversar com sua esposa, conta como foi seu dia, fala da dificuldade em receber menos de 10 dólares por mês de pensão como ex-militar, mostra a foto dos filhos e conta como eles estão, mas sempre termina com a frase: “Estamos bem. Não se preocupe”.

Nina, uma mulher do vilarejo, também vai ao cemitério diariamente, para visitar o túmulo de seu marido. É neste lugar e no ônibus velho, que os leva para casa que, os dois se aproximam.

O cemitério é uma zona liminar no filme, é o que une o passado (quando o país ainda vivia o comunismo; quando não tinham liberdade, mas tinham o que comer) e o presente (eles têm a liberdade, mas não sabem o que fazer com ela, pois falta quase tudo). É também o lugar da memória, tiram o gelo que cobrem as lápides com as mãos, assim não deixam as lembranças e suas histórias se apagarem.

Hiner Saleem explica a relação dos curdos com seus mortos, a partir de uma situação que ocorreu na aldeia onde fez o filme:

Os curdos têm uma relação diferente com os mortos. Os mortos não estão realmente mortos. Eles não são mais homens visíveis, mas eles são onipresentes na vida cotidiana. As pessoas vão ao cemitério com vodka e comida. Família, amigos, todos se sentam lá. Eles bebem à saúde do falecido, falando com ele. O cemitério não é de todo um lugar triste. Uma vez, havia dois jovens desta aldeia. Cumprimentei-os. Perguntei-lhes: "O que vocês estão fazendo?" Eles responderam: "Nós fumamos, nós conversamos" Em seguida, eu disse: "Vocês conversam aqui?" Eles disseram: "Onde você quer que vamos? Não há café. Ele é nosso amigo, ele está morto. Há uma cadeira. Nós nos sentamos aqui, ele faz companhia" (SALEEM, 2007)²²³.

É companhia de seus entes queridos que levam os personagens do filme ao cemitério. Sentar em frente ao túmulo e abrir uma garrafa de vodka, conversar com a esposa, presenteá-la com flores é o que preenche a vida do velho Hamo e de Nina. A vodka lhe aquece o corpo e as conversas com a esposa lhe aquecem a alma.

²²³ O cemitério está presente em muitos filmes curdos: *A Time for Drunken Horses*, *Life in fog*, *I Flew, You Stayed*, e em muitos filmes que abordam o Anfal, na busca de familiares de desaparecidos durante o genocídio, que precisam enterrar seus mortos de forma digna.

Figura 120 - Fotogramas de *Vodka Lemon*. Cemitério

Quando recebe uma carta do filho, Hamo, vai a Erevan buscar, na esperança do filho ter lhe enviado dinheiro. Os moradores formam uma fila na frente de sua casa ansiosos pelo montante, assim como seu filho Dilovan, mas todos se decepcionam, pois o envelope só possui uma carta e fotos de Kamo com a namorada em Paris.

Todos no vilarejo são pobres, as casas possuem rachaduras, papéis de parede desgastados, quase não têm móveis, a vila possui apenas um telefone, o único ônibus é velho e quando chegam correspondências, precisam ir até Erevan buscar.

Figura 121 - Fotogramas de *Vodka Lemon*. Casas

Mas o que não lhes falta é esperança. Outra carta chega de Paris. Hamo anseia que desta vez seu filho tenha lhe mandado dinheiro de Paris, só que é seu filho quem lhe pede dinheiro. Hamo desmaia.

Nina trabalha vendendo vodka em um quiosque na estrada, o “Vodka Lemon” e tem uma filha, que se prostitui, mas faz com que a mãe pense que ela toca piano em um hotel. O dinheiro é pouco, mal paga a eletricidade, o gás e o açúcar.

Hamo pede perdão à sua esposa, mas tem que se desfazer de seus bens mais preciosos: o guarda-roupas, onde ainda guarda as roupas de esposa, seu aparelho de televisão e seu uniforme de quando era militar. É na feira que ele oferece parte de seu passado, que acabam sendo vendidos por ninharia.

Figura 122 - Fotograma de *Vodka Lemon*. Hamo e o guarda-roupas

Nina não possui dinheiro para pagar a passagem de ônibus, sempre fica devendo, até que um dia o motorista não a deixa mais entrar. É quando Hamo, que também quase não possui dinheiro, paga as viagens atrasadas da mulher. Ela o agradece, trocam olhares. Quem não gosta é a falecida, que franze a testa à aproximação dos dois viúvos.

Figura 123 - Fotogramas de *Vodka Lemon*. Gulistan

O *Vodka Lemon* fecha. Zine, a filha de Nina é espancada pelo seu cliente. Não há mais dinheiro. Nina precisa vender o piano²²⁴. Zine toca a última sonata. Hamo ajuda Nina a levar o piano para a estrada. Sentados à espera do ônibus, um homem (Hiner Saleem²²⁵) passa: “Comprando ou vendendo?”. Silêncio... “Não estamos vendendo”. É a dignidade que está em

²²⁴ Saleem (2007), pontua que na antiga União Soviética, como muitos em outros países comunistas, os esportes e as artes tiveram muita importância. “Ter um piano em casa era a marca de um certo status social e intelectual” (SALEEM, 2007).

²²⁵ Hiner Saleem faz aparições em alguns de seus filmes. Em *My Sweet Pepper Land* ele surge como o fotógrafo responsável pela fotografia do novo chefe de polícia.

jogo. Eles desistem de vender o piano, juntos podem encontrar uma solução. O piano é tocado a quatro mãos e vai, deslizando, pela estrada... Há esperança.

Figura 124 - Fotograma de *Vodka Lemon*. Plano final

Vodka Lemon é falado em curdo, armênio e russo. Línguas que o povo local costuma utilizar no seu cotidiano da aldeia. Quando falam entre si, utilizam o curdo, quando vão para Erevan, por exemplo, falam o armênio e o russo está presente em algumas palavras, embora não seja a língua oficial, mas são resquícios da ex-União Soviética.

Mehmet Aksoy (2015) fala sobre o idioma curdo nos filmes de Saleem, segundo ele o cineasta mistura os diversos dialetos de curdo em seus filmes, a ponto de colocar um irmão falando com outro de formas diferentes (um fala kurmanji e outro sorani, por exemplo). Para uma plateia que não está familiarizada com o curdo, não tem problema, mas para os curdos, quebra com o realismo. Mas Aksoy acha que ao invés de afastar isso une os curdos, pois reflete a dinâmica da sociedade curda. Os curdos podem falar diferentes dialetos e continuam a ser “irmãos”.

Em *Vodka Lemon*, o frio extremo que faz na região, é compensado pelo calor humano dos personagens, muito bem construídos, interpretados, em sua maioria, por atores armênios e pessoas locais. Saleem utiliza o humor como forma de contar os dramas e experiências do povo curdo:

Eu não gosto de falar sobre dramas. No caso dos curdos, ou judeus, ou armênios, ou outras pessoas que sofreram infortúnios, se não há um pouco de humor, se não podemos relativizar, não se pode sobreviver. De acordo com um orientalista famoso do século 17, "o povo curdo é o mais triste e o mais feliz dos povos". Mesmo em tempos muito difíceis, trágicos, há sempre uma pequena coisa que nos faz rir. Gosto de ver a tragédia como um período, uma fase que vai passar. Eu não gosto de me fazer de vítima. Quando eu digo uma coisa séria, então eu preciso dizer algo estúpido, relativizar (SALEEM, 2007).

O filme está entre a fábula e a realidade. Através do humor, de sugestões poéticas, da fotografia que se alterna entre planos abertos que contemplam a paisagem branca e *close-ups* que aproximam os personagens do espectador, Saleem constrói uma película que cativa o espectador e mostra um pouco dos curdos que são raramente retratados neste cinema, os curdos caucasianos.

Outros diretores retrataram os curdos da Armênia: Georgi Parajanov dirigiu o documentário *Children of Adam (Zarên Adem)*, em 2007, sobre os yazidis. E o diretor armênio Frunze Dovlatyan realizou dois filmes com personagens curdos: *Hello, That's Me (Barev, yes em, 1966)* e *Delivery (Yerkunq, 1977)* (Cf. BAKHCHINYAN, 2015). Além de *Zarê (1927)*, de Amo Bek-Nazaryan.

Hiner Saleem dirigiu também, além dos já mencionados, os longas-metragens: *Dol (2007)*, *Sous les toits de Paris (2007)*, *Après la chute (2009)*, *Kilometre Zero (2005)*, *My Sweet Pepper Land (2013)* e *Tight Dress (2016)*.

Referências:

AKSOY, Mehmet. **Mehmet Aksoy**: Entrevista. [15 nov 2015]. Entrevistador: Kelen Pessuto. Londres: 2015.

BAKHCHINYAN, Artsvi. *Zaré and Kurds-Yezids - The representation of the Kurds in two Soviet Armenian films*. **Cinergie, il cinema e le altre arti**. mar 2015 Disponível em: <<http://www.cinergie.it/?p=5469>> Acesso em 29 jan 2016.

KAVAL, Allan. "Getting to Know the Yezidi Kurds of the Caucasus". **Rûdaw**. 14 out 2013. Disponível em: <<http://www.rudaw.net/english/culture/14102013>>. Acesso em: 09 jul 2017.

SALEEM, Hiner. **My Father's Rifle: a childhood in Kurdistan**. New York: Picador, 2005. _____. Entretien avec Hiner Saleem, réalisateur de 'Vodka Lemon'. **Cine Motion**. 11 jun 2007. Disponível em: <<https://www.cinemotions.com/Vodka-Lemon-tt12444/interviews/interview-10025>> Acesso em: 05 jul 2017.

Filmografia:

APRÈS LA CHUTE. Direção: Hiner Saleem. França, Alemanha: 2009, digital, (63 min).

CHILDREN OF ADAM. Direção: Zarên Adem. Armênia: 2007, (90 min). DELIVERY. Direção: Frunze Dovlatyan. União Soviética: 1977, digital, (142 min).

DOL. Direção: Hiner Saleem. França. Alemanha, Iraque, França: 2007, DVD, (90 min).

PASSEURS DE RÊVES. Direção: Hiner Saleem. França: 2000, digital, (100 min).

HELLO, THAT'S ME. Direção: Frunze Dovlatyan. União Soviética: 1966, digital, (137 min).

IF YOU DIE, I'LL KILL YOU. Direção: Hiner Saleem. França: 2011, digital, (95 min).

KILOMETRE ZERO. Direção: Hiner Saleem. França, Iraque, Finlândia: 2005, 35 mm (91 min).

MY SWEET PEPPER LAND. Direção: Hiner Saleem. Iraque, Alemanha, França: 2013, 35 mm (100 min).

SOUS LES TOITS DE PARIS. Direção: Hiner Saleem. França: 2007, DVD, (98 min).

VIVE LA MARIÉE... ET LA LIBÉRATION DU KURDISTAN. Direção: Hiner Saleem. França: 1997, DVD, (93 min).

VODKA LEMON. Direção: Hiner Saleem. França, Itália, Suíça, Armênia: 2003, 35 mm (84 min).

ZARÊ. Direção: Amo Bek-Nazaryan. União Soviética: 1927, digital, (72 min).

APÊNDICE 3 – O MKM e a nova geração de cineastas do Bakur

No final da década de 1990 e começo dos anos 2000, no Bakur (Curdistão do Norte - Turquia) surgia uma nova geração de cineastas curdos. O que contribuiu para esse surgimento foi o relaxamento das restrições à língua, o apoio do Mesopotamian Cultural Centre (Mitanni Kültür Merkezi - MKM), a popularização do digital e o cessar fogo entre o PKK e o governo turco.

Em 1996, iniciou-se, dentro do MKM, um *workshop* de cinema, promovido por Ahmet Soner e Hüseyin Kuzu, que haviam trabalhado com Yilmaz Güney. Dentre os frequentadores deste curso pode-se destacar, Kazım Öz, Özkan Küçük, e Hüseyin Karabey, que viriam se tornar grandes cineastas curdos.

Como resultado desses *workshops* foi criado o Mesopotamia Cinema Collective (Kolektîfa Sînema ya Mezopotamya). “Este coletivo não só inspirou muitos cineastas a se expressarem coletivamente no cinema, mas também se tornou um terreno fértil do qual nasceu o cinema documentário curdo na Turquia” (CANDAN, 2016, p. 6). O coletivo foi responsável pelo surgimento do cinema curdo dentro da Turquia, que até então havia mostrado os curdos enquanto turcos, sem identidade própria, inclusive com Güney. Dentre esses cineastas podemos destacar Kazım Öz e Hüseyin Karabey.

Kazım Öz nasceu no Curdistão do Norte (Turquia), na cidade de Dersim, no ano de 1973. Ele se formou em engenharia, mas acabou fazendo sua pós-graduação em Cinema e Televisão. Em 1992 começou a atuar e a dirigir no Teatra Jiyana Nû, até que em 1996 passou a fazer parte do Mesopotamia Cinema Collective do MKM. “Após a criação do MKM, Kazım Öz se tornou o mais prolífico e mais conhecido cineasta curdo da Turquia” (CANDAN, 2016, p. 11). Ele realizou alguns curtas com o coletivo do MKM antes de fazer seu primeiro curta-metragem solo: *Land* (Ax, 1999).

Land é sobre as evacuações que o Estado turco impôs em alguns vilarejos curdos nas décadas de 1980 e 1990. De maneira não linear o filme foca na vida de Zelo, um ancião curdo que se torna o único morador do vilarejo após os militares turcos expulsarem os habitantes locais. Zelo se recusa a seguir com sua família em retirada nos caminhões e resta somente ele, sua esposa e seu cão no vilarejo despovoado. Em uma das cenas os guardas entram em sua casa, vasculham tudo, mas Zelo está escondido. Os militares partem não sem antes colocarem fogo em um dos tapetes de sua casa e matarem seu cão.

Zelo vaga pela cidade fantasma, destruída, e rememora os dias que os habitantes davam vida às ruas. Uma dessas lembranças é o *Dengbêj House*, que antes era cheio e com música, mas do qual restou apenas silêncio, poeira e restos de instrumentos.

Land ganhou prêmios em festivais mundo afora e projetou o nome de Kazım Öz internacionalmente, apesar de Öz sofrer ameaças dentro da Turquia, acusado de “‘incitar as pessoas ao ódio e inimizade’, ele foi absolvido porque o tribunal concluiu que o crime não se materialista no filme”, (Dönmez-Colin, 2008, Locais do Kindle 1669-1672), mesmo assim o filme permanece proibido no país.

Após o sucesso de *Land*, Kazım Öz dirigiu o longa-metragem, também de ficção, *The Photograph* (*Fotoğraf*, 2001), que é considerado o primeiro longa-metragem curdo (diretor curdo, equipe curda) produzido na Turquia, mas utiliza como idioma principal o turco. Na trama, dois homens sentam-se lado a lado durante uma longa viagem de ônibus, que vai de Istambul ao leste da Turquia (Curdistão). Ali (Nazmi Kirik) vai à Diyarbakır e Faruk (Feyyaz Duman) à Dersim, cidades do Curdistão turco. No decurso do trajeto os dois tornam-se amigos, conversam, fumam cigarros e comem juntos, mesmo assim escondem o verdadeiro propósito da viagem, ambos dizem estar indo visitar parentes.

Faruk desce em Diyarbakır e esquece seu isqueiro que toca música toda vez que ele acende um cigarro. Ali pega o objeto para si. Faruk se junta ao exército turco.

Na cena que mostra o ingresso de Faruk no exército, soldados aparecem despidos, com as roupas nas mãos, que são depositadas em um cesto. Eles entram em um corredor e aparecem do outro lado vestindo suas fardas, como se os soldados tivessem que se despir de sua identidade, abandonar quem realmente são para tornarem-se militares.

Ali continua em direção ao leste. Quanto mais se aproxima do Curdistão, mais vê soldados e tanques pelas ruas. Chegando ao Curdistão vê gravado na montanha, abaixo da bandeira turca a inscrição: “Ne mutlu türküm Diyene” (“Abençoado é aquele que se diz turco”). Na entrada da cidade de Van também há a mesma inscrição acima do portal da cidade.

Figura 125 - Fotogramas de *The Photograph*

No filme, ao mostrar a inscrição na entrada das cidades curdas, Kazım Öz enfatiza a propensão da Turquia à homogeneização de sua população.

Ao chegar ao seu destino, Ali se junta à guerrilha nas montanhas, até que alguns integrantes do grupo são mortos por soldados turcos. Faruk está entre esses soldados. Enquanto verifica os mortos e os pertences deixados para trás de quem sobreviveu, Faruk acha um isqueiro, ele abre e a música que toca é a mesma do isqueiro que ele havia esquecido no ônibus. Ele se dá conta de que pode ter matado Ali.

A vigilância do Estado aparece constantemente no filme de Öz. Seja pelas estátuas de Atatürk que aparecem ou pelos *checkpoints*. Durante o trajeto, o ônibus é parado pelos soldados para ser inspecionado diversas vezes. Em uma dessas paradas o motorista do ônibus troca o cassete de música curda por um de música turca. Outros sinais apontam para a opressão do Estado, como a cena do restaurante da estrada, na qual a TV mostra a ação do exército turco em terras curdas. A notícia frisa que é um cerco ao PKK, sem deixar claro a verdadeira natureza dessas operações.

O roteiro foi escrito durante o período que a guerra civil estava ocorrendo, em 1995, e filmado nos anos 2000, quando o diretor conseguiu arrecadar os fundos necessários para a realização do filme, que veio através da própria equipe.

Com exceção de Nazmi Kirik e Mizgin Kapazan (que haviam atuado em *Journey to the Sun*) o restante do elenco foi formado por moradores locais, tanto de Istambul, quanto de Van. Para o diretor, o uso de "não" atores possui ao mesmo tempo uma vantagem e uma desvantagem: “É uma vantagem porque eles não têm quaisquer conceitos preconcebidos de atuação, e assim você pode moldar a forma como eles desempenham seus papéis. Mas a falta de experiência no *set* também é uma desvantagem” (ÖZ, 2001).

Outro diretor que se destaca no MKM é Hüseyin Karabey. O diretor curdo-turco começou sua carreira no teatro antes de ingressar na Marmara Üniversitesi, onde cursou Cinema. Foi a partir do workshop do MKM que Karabey começou sua carreira como cineasta.

Em 1999 ele fez o documentário de curta-metragem *Boran*, o qual ganhou seis prêmios internacionais, inclusive na América Latina. O documentário é sobre uma das mães da Saturday Mothers (Cumartesi Anneleri). São mulheres que se encontram todo sábado ao meio-dia no distrito de Galatasaray, em Istambul, para uma vigília silenciosa, com as fotos de seus filhos desaparecidos políticos e assassinados durante o Golpe Militar de 1980 e o OHAL dos anos 1990. O OHAL (Olağanüstü Hâl Bölge Valiliği), Estado de Emergência, vigorou na Turquia de 1987 a 2002, para lidar com o conflito turco-curdo. A maioria das províncias curdas tornaram-se regiões de Estado de Emergência durante este período, em que os direitos e as liberdades foram suspensas.

O filme é dedicado às mães da Praça de Maio, pois suas histórias são parecidas, de mães que buscam verdade e justiça, que querem descobrir o que aconteceu com seus filhos e netos.

Figura 126 - Fotogramas de *Boran*. Saturday Mothers

Boran segue a mãe de Düzgün Tekin, desaparecido em 21 de outubro de 1995, enquanto estava sob custódia policial. Karabey mistura cenas de reconstituição com cenas documentais e descreve o percurso de Tekin até ser morto pela polícia.

Em uma das cenas de reconstituição, Tekin estava andando na rua, quando para um carro branco, descem alguns homens e o levam para dentro. Em outra, Tekin está sentado em uma cadeira enquanto toca uma música, a qual é seguida por gritos femininos, de uma mulher

que está sendo torturada. A música diz: “Os turcos não têm outro amigo senão os turcos²²⁶; minha Turquia, minha Turquia, meu paraíso, minha única nação”. Ele está vendado. Policiais o pegam pelo braço e o levam para outro lugar. A câmera continua estática na cadeira enquanto ouve-se seus gritos.

As cenas documentais mostram principalmente a mãe cuidando dos pombos da praça, pois acredita que seu filho tenha se transformado em um deles. Karabey também acompanha os restos mortais de Tekin sendo desenterrado em um depósito de lixo. Outras Saturday Mothers acompanham a exumação.

Karabey retrata novamente a relação das mães com seus filhos presos políticos em *Come to my voice* (2014), no qual a menina Jiyan está preocupada pois seu pai foi preso pelos militares turcos, acusado de portar uma arma e só será solto após a arma ser entregue. Só que ele não possuía uma arma, então ela e a avó Berfé saem em busca de um revólver para ser entregue na prisão. Em sua jornada, elas atravessam as montanhas do Curdistão e encontram os narradores cegos, assim fazem parte de sua narrativa.

Seu segundo filme, *Silent Death*, (*Sessiz Ölim*, 2001), um docu-drama de 85 minutos, é sobre as prisões F-Type na Turquia, reservadas aos presos políticos, àqueles que são sentenciados à prisão perpétua, como os membros de organizações armadas e pessoas condenadas por delitos relacionados com drogas ou crimes organizados. Essas prisões (20 no total) foram construídas simultaneamente no ano 2000 pelo Ministério da Justiça. Karabey, neste filme, contraria a versão oficial do governo de que se tratam de prisões modernas, ao apresentar depoimentos de prisioneiros e especialistas de fora da Turquia. Este assunto irá retornar no curta-metragem *A/3* (2012), segmento do longa *F Tipi Film*, realizado com nove curtas de dez cineastas.

Vale ressaltar que tanto Kazim Öz quanto Hüseyin Karabey são diretores que continuam a viver na Turquia e que o MKM continua ativo nos dias atuais.

Referências:

CANDAN, Can. Introdução. In: KOÇER, Suncem; CANDAN, Can (org). **Kurdish Documentary Cinema in Turkey**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

DÖNMEZ-COLIN, Gönül. **Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging**. London: Reaktion Books, 2008.

²²⁶ Há um ditado curdo que diz: “Os curdos não têm amigos exceto as montanhas”.

Filmografia:

BORAN. Direção: Huseyin Karabey. Turquia: 1999, digital, (30 min).

COME TO MY VOICE. Direção: Huseyin Karabey. Turquia, França, Alemanha: 2014, 35 mm, (105 min).

LAND. Direção: Kazım Öz. Turquia: 1999, digital (27 min).

SILENT DEATH. Direção: Huseyin Karabey. Turquia: 2001, digital, (85 min).

THE PHOTOGRAPH. Direção: Kazım Öz. Turquia: 2001, digital, (66 min).

APÊNDICE 4 – Os atores do cinema curdo

O cinema curdo não é realizado somente com "não" atores. Neste contexto, alguns atores e atrizes têm se destacado, como Nazmi Kirik, Golshifteh Farahani, Ismail Zagros e Hussein Hassan.

Nazmi Kirik é o ator curdo mais atuante neste cinema. Ele participou de mais de 15 filmes curdos, interpretando diferentes personagens. Dos engraçados aos trágicos, de protagonista à papel secundário.

Ele nasceu em uma pequena aldeia próxima de Diyarbakır, em 1976. Estudou em Mardin e começou sua carreira no teatro, em 1993, no Mezopotamya Kültür Merkezi Diyarbakır (MKM), como conta em entrevista realizada por mim, na ocasião do 9th London Kurdish Film Festival, em 2015²²⁷. Em 1996, se mudou para Istambul e continuou atuando em uma nova cia de teatro (New Life). Perguntei a ele onde vive hoje e ele começou a rir: “Nem sei onde vivo atualmente, porque viajo muito”. Ele faz mais de um filme por ano, em várias partes do Curdistão e também na Europa.

Seu primeiro papel no cinema foi em *A Journey to the Sun*, filme abordado nesta tese, onde fez o papel do ativista curdo Berzan. Depois atuou em *The Photograph* (2001), no papel de Ali, que rumo a Dersim para se tornar guerrilheiro. Em *Kilometre zero* (2005), faz o papel de Ako, que é obrigado a servir o exército Baath de Saddam. É protagonista também de *Blue Van* (*Sîwareya Sîn*, Omer Leventoglu, 2013), que aborda a perspectiva dos prisioneiros políticos, que são transferidos de prisão em uma van, onde discutem suas histórias de resistência. Em *Memories on Stone* (2014), ele é um dos produtores, Alan.

Somente no 9th London Kurdish Film Festival, de 2015, ele atuou em três filmes: *Blue Van*, *Letter to the King* (Hishan Zaman, 2014) e *Memories on Stone*.

²²⁷ Nazmi Kirik. Em entrevista realizada por mim em 18 de novembro de 2015, em Londres.

Figura 127 - Nazmi Kirik. Foto: Kelen Pessuto

Perguntei ao ator se os personagens que interpreta são baseados em suas experiências pessoais, ao que Nazmi Kirik respondeu:

Todo ator coloca algo de si mesmo nos personagens, não há como eliminar você mesmo do papel que desempenha. Tem muitas coisas dos personagens que fiz que são minhas, de minhas experiências. Por outro lado, eu faço uma pesquisa sobre os personagens por causa do meu *background* no teatro, eu acho que tenho bons olhos para extrair padrões de comportamento. Eu posso criar o personagem, assim como posso colocar coisas de mim mesmo (KIRIK, 2015).

Na maioria dos filmes que atua, Kirik recebe roteiro com diálogos, mesmo assim gosta de improvisar em cima desses personagens: “Eu gosto de improvisar, quando recebo o *script* eu discuto o personagem com o diretor, [...] eu costumo sugerir coisas e a maioria dos diretores estão abertos para isso” (KIRIK, 2015). Ele trabalhou com os mais importantes cineastas curdos: Hiner Saleem, Hishan Zaman, Shawat Amin Korki..., como ele mesmo diz “Trabalhei com todos os cineastas curdos, menos com Bahman Ghobadi (risos)” (id, ibid). E diz que aprendeu muito trabalhando com eles.

Quem teve sua estreia no cinema curdo através de Ghobadi foi Golshifteh Farahani, que não é curda, é iraniana, nascida em Teerã, em 1983 e filha de atores de teatro. Em 2004 ganhou prêmio de melhor atriz do Irã, por sua atuação em *Boutique* (Hamid Nematollah, 2003), seu quinto longa-metragem como atriz. Desde então, Golshifteh atuou em mais de quarenta filmes, iranianos, curdos, europeus e norte-americanos.

A atriz teve que deixar o Irã, em 2009, pois atuou no filme rede *Body of Lies* (2008), de Ridley Scott, sem pedir autorização ao governo iraniano e apareceu na mídia sem o hijab. Quando retornou para casa, teve seu passaporte confiscado e passou por meses de interrogatórios, até que conseguiu fugir para a França, onde continuou sua carreira como atriz.

Como forma de protesto contra as leis de seu país, que a obrigou se exilar, Farahani posou nua para a revista *Le Figaro* em 2010.

Apesar de não ter ascendência curda, Golshifteh foi protagonista de três filmes curdos, até agora, *Half Moon* (Bahman Ghobadi, 2006), *If You Die, I'll Kill You* (*Si tu meurs, je te tue*, 2011) e *My Sweet Pepper Land* (2013), ambos de Hiner Saleem. Em *Half Moon*, filme já discutido aqui, Golshifteh Farahani faz a musicista Niwemang.

Em *My Sweet Pepper Land* fez o papel de Govend, uma professora que vai ao Curdistão lecionar para crianças de uma aldeia, mas acaba por enfrentar o chefe local que não admite uma professora mulher.

Em todos esses filmes, Golshifteh Farahani vive personagens que lutam contra o sistema e desafiam as normas impostas.

Figura 128 - Fotograma de *My Sweet Pepper Land*. Golshifteh Farahani

Entrevistei a atriz em 2004, quando estive no Irã²²⁸. Na entrevista, a atriz pontuou que não tinha problemas em viver no Irã, na época e, principalmente, exaltou a força e o empoderamento das mulheres iranianas.

Mardan (2014), o longa-metragem de estreia de Batin Ghobadi, irmão de Bahman, traz três atores do cinema curdo: Hussein Hassan, Ismail Zagros e Helan Abdullah, a Helly Luv. *Mardan* é uma história policial que foca nos dramas internos dos personagens. O enredo se baseia em Morad, um trabalhador da construção civil²²⁹ que desapareceu, presumindo ser

²²⁸ Conheci “Goli” sem querer. Estava saindo da pré-estreia de *Turtles Can Fly* quando pedi informações a um grupo de pessoas, sobre como pegar um táxi, prontamente, ela se ofereceu para me levar até o local onde eu estava hospedada. Nos encontramos algumas vezes mais em Teerã.

²²⁹ A região curda do Iraque está em processo de reconstrução e modernização, através de grandes projetos de construção. A região, depois de sair da guerra com os EUA, também está tendo que enfrentar o *Daesh*, que tem invadido muitas cidades e destruído muitas propriedades.

vítima de um assalto, pois carregava consigo meses de salário. Sua esposa Leila (Helan Abdullah) e seu filho Kurdu procuram o policial Mardan (Hossein Hassan) para encontrarem o marido. Mardan é um personagem se afogando em culpa, assombrado por uma memória traumática da infância: seu irmão mais novo foi estuprado e morto por uma *gang* quando estava nadando, mas como Mardan estava na floresta vizinha, apesar de ouvir seus gritos, não pôde ajudar.

A culpa também permeia o personagem Karzan (Ismail Zagros), um trabalhador do cemitério, que se envolveu em um acidente de automóvel quando retornava de um bordel, o qual matou Morad.

O filme é construído de forma não linear, onde os acontecimentos do passado aparecem com maior clareza do que o presente, onde o espectador é surpreendido a todo instante, pois o que parece ser certeza, depois deixa de ser e certos detalhes que pareciam ser banais, acabam tornando-se importantes para entender trama do filme.

Hussein Hassan foi também protagonista de *Crossing the Dust* (2006) e *Memories on Stone*, ambos de Shawkat Amin Korki's. Em *Crossing the Dust*, Hassan faz Rashid, um curdo que tenta a todo custo localizar os pais do garoto árabe Saddam, que se perdeu da família após a queda do ditador. Em *Memories on Stone*, Hassan interpreta o papel do diretor de cinema Hussein.

Figura 129 - Still de *Mardan*. Hussein Hassan como Mardan

Hassan, além de ator é escritor e cineasta, seu primeiro filme na direção foi *Narcissus Blossom* (2006). O filme foi premiado com o Amnesty International Film Prize no Berlinale. Hassan também dirigiu 29 episódios para o drama de televisão curdo *Dilan*, que foi exibido no KurdSat, em 2008.

Ismail Zagros, outro ator curdo que tem se destacado nesta cinematografia, nasceu em Araban, Curdistão turco, em 1984, e mudou-se para Colônia, na Alemanha em 1996, onde vive até hoje. É um ator curdo, vivendo na Europa e que atua também em produções europeias. Sobre isso, Zagros fala que sempre é chamado para fazer o típico personagem mal, como terrorista, mas que não trabalha desta forma (2015, informação verbal)²³⁰, ele não aceita esse tipo de personagem, depreciativo.

Depois de atuar em mais de uma dezena de filmes europeus, Zagros fez sua primeira participação em um filme curdo: *Mardan* (2014), filme de Batin Ghobadi, irmão de Bahman. Neste filme Zagros faz Karzan, um trabalhador do cemitério, que luta para lidar com sua própria culpa e medo após o acidente que matou Morad.

Figura 130 - Still de *Mardan*. Ismail Zagros como Karzan

Zagros (2015) conta que recebeu a história em farsi, mas não conseguia ler farsi, ele sabia apenas a sinopse do filme e algumas informações sobre o personagem; na hora de filmar Batin lhe dizia o diálogo; no filme há três diferentes dialetos kurmanji, sorani e gorani. O ator disse que teve muitos problemas por causa disso, mas esta é a realidade do Curdistão, onde os dialetos possuem diferenças.

Ismail Zagros atuou também em *Die Schwalbe* (2016), de Mano Kalil, onde vive Ramo, um jovem que acompanha a suíça Mira em sua jornada ao Curdistão iraquiano em busca de seu pai e sua identidade.

²³⁰ ZAGROS, Ismail. Debate realizado no 9th London Kurdish Film Festival, em 18 nov 2015, em Londres.

Referências:

KIRIK, Nazmi. Nazmi Kirik: Entrevista [18 nov 2015]. Entrevistador: Kelen Pessuto. Londres: 2016.

FARAHANI, Golshifteh. Entrevista [15 ago 2004]. Entrevistador: Kelen Pessuto. Teerã: 2004.

Filmografia:

BLUE VAN. Direção: Omer Leventoglu. Turquia: 2013, 35mm, (90 min).

CROSSING THE DUST. Direção: Shawkat Amin Korki. França, Iraque: 2006, digital (73 min).

DIE SCHWALBE. Direção: Mano Kalil. Suíça: 2016, 35 mm, (103 min).

HALF MOON. Direção: Bahman Ghobadi. Áustria, França, Irã, Iraque: 2006, 35 mm, (114 min).

IF YOU DIE, I'LL KILL YOU. Direção: Hiner Saleem. França: 2011, digital, (95 min).

JOURNEY TO THE SUN. Direção: Yeşin Ustaoglu. Turquia, Holanda, Alemanha: 1999, 35 mm, (104 min).

KILOMETRE ZERO. Direção: Hiner Saleem. França, Iraque, Finlândia: 2005, 35 mm (91 min).

LETTER TO THE KING. Direção: Hisham Zaman. Noruega, Emirados Árabes Unidos: 2014, 35 mm, (75 min).

MARDAN. Direção: Batin Ghobadi. Iraque: 2014, 35 mm, (110 min).

MEMORIES ON STONE. Direção: Shawkat Amin Korki. Iraque (Curdistão do Sul): 2015, 35 mm, (97 min).

MY SWEET PEPPER LAND. Direção: Hiner Saleem. Iraque, Alemanha, França: 2013, 35 mm (100 min).

NARCISSUS BLOSSOM. Direção: Hussein Hassan Ali, Masoud Arif Salih. França, Iraque: 2006, digital, (80 min).

THE PHOTOGRAPH. Direção: Kazım Öz. Turquia: 2001, digital, (66 min).

APÊNDICE 5 – Festivais de cinema curdo pelo mundo

Os festivais de cinema curdo promovidos na diáspora e dentro do próprio Curdistão, são os meios mais eficazes de reunir e exibir a produção cinematográfica curda. Eles são os principais responsáveis por difundir a ideia de um cinema curdo. Aqui, exponho, principalmente, os dados da etnografia realizada no 9th London Kurdish Film Festival, no ano de 2015.

Os festivais de cinema curdo começaram a ser criados no início dos anos 2000, dentro e fora do Curdistão. Alguns motivos contribuíram para a criação desses festivais. Um deles se deve ao sucesso que Bahman Ghobadi começou a fazer no circuito internacional de cinema, ao ganhar o prestigiado prêmio Camera d'Or no Festival de Cinema de Cannes por seu filme *A Time for Drunken Horses*, apresentando-se como um cineasta curdo; ao mesmo tempo que o MKM começou a produzir uma quantidade significativa de filmes; foi o período de cessar fogo na Turquia; o KRG começou a investir no ensino, na produção e na divulgação de filmes curdos. Assim, houve a necessidade de espaços específicos para a exibição desses filmes, apesar de muitos deles participarem de festivais internacionais, mas a exibição em conjunto, com filmes das quatro partes do Curdistão, expõe a diversidade cultural da região.

Quando falamos em Curdistão, estamos nos referindo a uma área muito diversificada, a qual compreende pequenos vilarejos isolados, cidades um pouco maiores, cidades modernas (como o caso de Erbil, por exemplo), campos de refugiados e montanhas. Mas uma coisa é certa, é muito pequeno o número de salas de cinema na região e se restringe aos grandes centros.

Em diversas ocasiões os diretores queixam-se que depois do filme pronto, não conseguem exibir dentro do Curdistão, para seu próprio povo. Em alguns filmes como *Memories on Stone*, ou *Life on the Border*, por exemplo, isso aparece no enredo. Nesses filmes as projeções são improvisadas, com telas montadas em tendas ou ao ar livre. Ghobadi, menciona em diversas entrevistas que sempre leva o filme pronto para a comunidade assistir e improvisa com tela e projetor nos campos de refugiados ou nas próprias aldeias.

Muitos dos "não" atores deste cinema nunca haviam visto um filme antes, como relatam Ghobadi (2016) e Kamkari (2016)²³¹.

Nas cidades curdas de Diyarbakır, Erbil, Duhok, algumas salas existem e nessas cidades, festivais de cinema são produzidos esporadicamente.

²³¹ Conferir o subcapítulo sobre os "não" atores desta tese.

O Diyarbakır Film Days (DSM) teve 5 edições, que ocorreram de 2007 a 2011, e foi organizado pelo Diyarbakır Art Center (Diyarbakır Sanat Merkezi- DSM) e pelo Diyarbakır Film Club (DSK). Teve sua primeira edição em junho de 2007, quando foram exibidos mais de 40 filmes feitos em Diyarbakır, onde funciona a filial²³² do MKM, e em outras cidades da região e apresentaram painéis com diretores.

A segunda edição foi organizada em maio de 2008 e uma das sessões, intitulada Diyarbakır Meeting of Short Films, contou com mais de 20 curtas-metragens e documentários, incluindo trabalhos dos cineastas do MKM. O 3º Diyarbakır Film Days, realizado em maio de 2009, começou a exibir filmes internacionais, além de filmes de outras partes da Turquia. Foram projetados cerca de 50 curtas-metragens e documentários, foram também realizados painéis e *workshops* com a presença de diretores e críticos de cinema. A 4ª edição foi realizada em abril de 2010 e último festival ocorreu em 2011.

O Diyarbakır Sanat Merkezi promove diversas mostras de cinema, não só de filmes curdos, mas leva filmes internacionais para a região e promove festivais das mais diversas temáticas. Em 2012, por exemplo, sediou a mostra "Sociedade Civil e Direitos Humanos no Cinema" com a temática "mulheres e LGBT".

A cidade de promove também o Amed²³³ Film Festival. Sua primeira edição ocorreu em 2012 e a segunda em 2016. Esta última, teve como tema o "Cinema sem Fronteiras" (*Sînemaya Bêşînor*). O Festival é suportado pelo Diyarbakır Sanat Merkezi e pelo Instituto Goethe de Istambul. Teve a exibição de 6 longas-metragens, 10 documentários e 21 curtas-metragens, todos curdos, realizados entre 2016 e 2017. Contou também com a exibição de filmes para crianças.

O Festival estava programado para os dias 4 a 13 de novembro, mas no dia 03, a polícia turca prendeu o co-presidente do festival, membro do Peoples' Democratic Party (HDP). Ao todo onze membros do partido foram detidos neste dia, acusados de serem ligados ao PKK, mas o partido negou qualquer laço. No entanto, o festival não foi cancelado, apenas adiado, mesmo com o co-presidente ainda preso.

Foi um festival itinerante, que aconteceu em outras cidades do distrito de Amed (Diyarbakır), no Curdistão turco, como Batman.

²³² Seu escritório central fica em Istambul.

²³³ Amed é como os curdos denominam Diyarbakır.

Vale ressaltar que os programas do festival apresentam sua programação em dois idiomas: o curdo e o turco.

No Curdistão do Sul, Iraque, o KRG promove o *Duhok International Film Festival*, desde 2011 e em 2016 estava em sua 5ª edição.

No site do festival, eles apresentam seu propósito:

O *Duhok International Film Festival* deseja oferecer uma identidade cultural a esta região, para que seja novamente percebida como um lugar de desenvolvimento em vez de um lugar de conflito político. A terra fértil que a Mesopotâmia já apresentou é agora a terra que pode respirar qualidade, cinema e histórias épicas, crescendo para novas forças (DUHOKIFF, s/d).

O festival segue a política de desenvolvimento em voga na região do KRG, que incentiva, inclusive, a realização de filmes turísticos e filmes curdos. Nele, são exibidos, ainda, filmes internacionais, pois:

A principal tarefa do festival é construir uma ponte entre a produção cinematográfica curda e o cinema mundial. Ele deseja criar uma plataforma de lançamento para filmes do Curdistão, tomando o pulso de novas tendências e oferecendo a oportunidade de explorar uma abertura de terreno no cinema contemporâneo (DUHOKIFF, s/d).

No primeiro festival foram apresentados 6 longa-metragens, 4 documentários e 12 curta-metragens, das quatro partes do Curdistão e da diáspora. Já no 5ª exibiram 10 longa-metragens, 8 documentários e 33 curta-metragens, realizados entre 2015 e 2016, além dos internacionais, da mostra de cinema nórdico, da sessão especial, do “Cinema for Peace” e dos filmes do “Border Cinema”, sobre o Curdistão feitos por não curdos.

Dentro do festival há painéis e oficinas de cinema, as quais ensinam técnicas de iluminação, filmagem, cinema digital etc.

O *Duhok International Film Festival* é organizado pela Diretoria Geral de Cultura, Artes, Esportes e Juventude da Cidade Duhok e pela Direção de Cinema Duhok, em cooperação com a Mîtos Film de Berlim. A parceria do governo da Alemanha com o KRG no festival promove uma troca intercultural, entre os dois países.

Erbil, também no Curdistão iraquiano, tem seu próprio festival. Trata-se do *Erbil International Film Festival*, que ocorreu pela primeira vez em 2014 e em 2015 teve sua segunda edição. Em sua estreia teve 26 curtas-metragens, 12 longas-metragens, que participaram da competição, além de 24 filmes, incluindo 4 longa-metragens curdos e filmes realizados em diversos países. O filme de abertura deste ano foi *12 Years a Slave*, de Steve McQueen.

O objetivo deste festival é levar diretores e produtores estrangeiros para o Curdistão, como uma forma de apresentar o cinema curdo a eles ao mesmo tempo que os cineastas curdos trocam experiências e entram em contato com o cinema produzido fora da região.

Na diáspora, principalmente na Europa, é onde mais se realizam festivais. O primeiro festival de cinema curdo ocorreu na Europa, o *Kurdish Film Days* foi realizado em Viena, no ano 2000. No ano seguinte, ocorreu a primeira edição do *London Kurdish Film Festival*, na Inglaterra. E em 2002, o *Kurdisches Filmfestival Berlin*, na Alemanha. Outros festivais também são feitos na diáspora, como o *Copenhagen Kurdish Film Festival*, o *Kurdish Film Fest* em Colonia, o *Festival du Cinéma kurde de Paris*, além de festivais na Itália, Áustria, Suécia, Suíça, Austrália, EUA, Canadá, México e em 2018 ocorrerá o primeiro festival de cinema curdo de Lisboa, organizado pela Plataforma de Solidariedade com os Povos do Curdistão.

Esses festivais são dirigidos aos curdos da diáspora e ao público estrangeiro, pois para muitos destes diretores, o cinema é um meio pelo qual podem mostrar que eles existem.

O primeiro *Festival du cinéma kurde de Paris* foi realizado em 2007 no Film Library Latin Quarter. Foi organizado pelo coletivo COCDARK (*Collectif des Cinéastes et des Artistes Kurdes*), formado por roteiristas e artistas curdos. O COCDARK foi criado em 2006, em Paris, como uma forma de intercâmbio entre os artistas curdos, para promover projetos artísticos e culturais, principalmente o cinema (KILIÇ, 2007²³⁴).

O *Festival du cinéma kurde de Paris* tem Ali Gül Dönmez como diretor artístico e o apoio do *Institut kurde de Paris*, entre outros. O festival já levou filmes de diretores como: Kazim Oz, Ozkan Oz, Eylem Kaftan, Mujde Arslan, Ozay Sahin, Berivan Binevsa, Kudret Gunes, Hiner Saalem, Suayip Adlig, Huseyin Ozveren, Stefano Savona e o produtor Mehmet Aktas. Novos diretores também tiveram espaço para exhibir seus filmes, que contou com curtas e longas-metragens, ficções e documentários. Além de ter exibido uma versão restaurada e digitalizada de *Grass*.

Conforme o diretor esclarece, no anúncio da primeira edição, o objetivo do festival é mostrar quem são os curdos para os parisienses:

O Festival du cinéma kurde de Paris quer ser um lugar de troca, consulta, interação e espero dar a oportunidade de experimentar uma visão geral do trabalho de cineastas curdos em torno das imagens e representações de pessoas marcadas pela viagem, exílio forçado, memórias rasgadas, histórias perturbadoras e vontade de refinar uma visão inteligível e consistente em torno das imagens do Curdistão e de seu povo. O Festival du cinéma kurde de Paris permitirá que o público parisiense compreenda a

²³⁴ KILIÇ, Nursel. Palestra. Lisboa, em 04 de outubro de 2016, no Teatro Maria Matos.

realidade das pessoas, muitas vezes, negligenciadas ou representadas por clichês midiáticos (DÖNMEZ, 2007).

O festival teve mais 3 edições, sendo a segunda em 2008, a terceira em 2010 e a última em 2015. Nesta edição o festival exibiu 30 filmes ao todo, de todas as partes do Curdistão. Estiveram presentes para conversar com o público cineastas, atores e equipe técnica, como: Belgin Cengiz, Ömer Leventoglu, Hisham Zaman, Batin Ghobadi, Yüksel Yavuz, Zülfiye Akkulak Bülent Öztürk, Kudret Günes, Mizgin Mujde Arslan, Ibrahim Ramadan, Roni Can Vesar e Bülent Gündüz.

Desde 2002 acontece também o *Copenhagen Kurdish Film Festival*, na Dinamarca, cujo objetivo é: “trazer o público a uma nova jornada de aventuras através do Curdistão: belas paisagens, história, cultura, explosões e tons melancólicos” (CKFF, 2016).

Em 2017 o festival completou sua 6ª edição e teve como tema o “reconstruir”, que abre um debate sobre a crise dos refugiados, “os corredores humanitários, a reconstrução das aldeias destruídas em áreas curdas – e, mais importante, a reconstrução de valores e princípios de uma sociedade” (id, ibid), pois o festival une a cultura cinematográfica à realidade das quatro partes do Curdistão. “O objetivo é informar a sociedade dinamarquesa sobre as questões políticas, culturais e sociais que ocorrem no Curdistão” (id, ibid).

Em 2002, também surgiu o *1th Kurdisches Filmfestival Berlin*. Quem dirige o festival é o produtor Mehmet Aktaş, dono da Mitos Film, que vê o festival como um ponto de encontro de diferentes culturas, bem como uma plataforma para discussões políticas e intercâmbio artístico (Cf. KFB, s/d).

Uma lacuna de seis anos separou o 6º festival, que ocorreu em 2011, do 7º, em 2017.

O Festival tem como apoiadores, além da Mitos Film, o Sprachenatelier Berlim e Duhok International Film Festival. Mantendo a parceria entre os dois países e sua troca cultural.

O evento costuma ter a presença de diretores, produtores e atores das quatro partes do Curdistão, que participam de debates, conversas com o público e oferecem *workshops*.

Mehmet Aktaş sublinha a importância de exibir os filmes curdos, como uma forma de contar ao mundo o que acontece na região: “Especialmente na Turquia, uma severa repressão é conduzida na cultura e no cinema curdos. Os produtores curdos estão diretamente impedidos de filmar e a eles é negado o acesso a salas de cinema. Queremos apresentar os filmes que foram produzidos sob tais circunstâncias à audiência dos curdos e da Europa” (AKTAŞ, 2017).

Durante o 7º festival, foram exibidos 35 filmes, de longa e curta-metragens, além de documentários. O festival contou também com um seminário sobre “Cinema e Mulheres”.

No Reino Unido, acontecem dois diferentes festivais, o *Manchester Kurdish Film Festival* e o *London Kurdish Film Festival*.

O *Manchester Kurdish Film Festival* foi criado em 2005, como *Zamawhand*, para fornecer um espaço para que a comunidade curda da região pudesse se unir para celebrar sua cultura nativa e apresentá-la a um público mais amplo. O evento costuma ocorrer no Cornerhouse, em Manchester e traz filmes das diferentes partes do Curdistão.

O 5º festival foi em 2011, mas além do festival, o *Zamawhand* (como assina ainda em algumas matérias de divulgação) promove mostras e *workshops* esporádicos, em 2006, junto com o *2th Kurdish Short Film Festival*, teve a exibição de *Turtles Can Fly*, seguida de debate com o diretor Bahman Ghobadi, oficinas e concertos musicais.

O festival é organizado pelo Kurdish Creative Film Centre e fundado pela representatividade do KRG no Reino Unido, Vision+Media, UK Film Council, Kurdsat TV e pelo consulado do Iraque em Manchester. Em parceria com a Cornerhouse, Zion Arts Centre, Lost Melody Music Group, CAN e KA.

O *London Kurdish Film Festival* (LKFF) é um dos principais festivais de cinema curdo do mundo. “É um festival de cinema diáspora que tem impactado de forma benéfica no desenvolvimento do cinema curdo” (GÜNDÖĞÜ, 2010, p. 1).

Foi criado em 2000, pela diáspora curda de Londres, por causa da necessidade de promover a identidade, as lutas, a cultura e a história do povo curdo, como conta Mehmet Aksoy (2015), um dos organizadores do festival. Sua criação contou com o apoio do centro comunitário curdo e turco Halkevi, de Londres.

Na época de sua criação, os filmes estavam começando a serem feitos no Curdistão do Norte (Turquia) e Curdistão do Sul (Iraque), por causa do crescimento da produção, estimulada pelo MKM e pelo governo do KRG, que tem investido no cinema. Com isso, havia a necessidade de mostrá-los para as audiências curdas e não curdas da Europa.

Sua primeira edição foi dominada por filmes dos curdos do Curdistão turco. Depois abriu para outras partes do Curdistão e agora exhibe filmes das quatro regiões curdas e da diáspora.

A primeira e segunda edições do festival aconteceram respectivamente em 2001 e 2002, depois, devido às questões relacionadas ao financiamento, eles não ocorrem todo ano, mas o LKFF é o festival que mais tem se consolidado no mundo.

Depois de 15 anos, o festival encontra-se na sua 9ª edição. O festival não é anual, principalmente por causa da dificuldade em conseguir financiamento. No ano de 2015, o festival recebeu mais de 300 filmes curdos para serem selecionados, a maioria curtas-metragens

e documentários. De acordo com Aksoy (2015), não receberam tantos *feature films*, por causa das condições do Curdistão, esses filmes são mais difíceis de produzir e de conseguir financiamento e neste ambiente de guerra é difícil montar um *set*. Ele conta que há 2 anos o festival recebeu um número maior de longas metragens de ficção, por causa do cessar fogo na Turquia, não tinha guerra, não tinha o *Daesh*: “O cinema pode florescer mais em tempos de paz do que em tempos de guerra. Apesar disso os cineastas curdos continuam a fazer filmes, fico satisfeito em dizer, em todas as partes do Curdistão” (AKSOY, 2015). Este ano, ele recebeu filmes do Curdistão ocidental (Rojava, Síria) que nunca havia recebido. Foram feitos por causa da guerra.

As exhibições concentraram-se em um só espaço, nas salas de cinema do Hackney Picturehouse e foram divididas em três sessões ao dia. O festival levou às telas mais de 30 filmes das regiões curdas do Iraque, da Turquia, do Irã, da Síria e da diáspora curda na Europa. Reuniu curtas e longas-metragens, ficções, documentários, animações, filmes experimentais, inéditos e premiados.

O tema principal dos filmes exibidos foi a violência, seja entre os curdos da Turquia e o governo ou entre as unidades de proteção no Iraque e na Síria e o *Daesh*. A maioria dos filmes exibidos foram sobre Rojava, devido à guerra na Síria, os conflitos com o *Daesh* e a enorme quantidade de refugiados que a região produziu, como abordei anteriormente. kjikghugufu

O festival contou com a presença e Q&A com os diretores: Hüseyin Karabey, Hisham Zaman, Erol Mintaş, Fariborz Kamkari, Omer Leventoglu, Savas Boyraz, Sahim Omar Kalifa Erol Mintas e com os atores: Ismail Zagros e Nazmi Kirik, que conversaram com o público e contaram sobre suas experiências.

As conversas foram feitas no dialeto do cineasta, kurmanji ou sorani, e os mediadores Mehmet Aksoy e Ferhan Stêrk traduziram para o inglês. A questão do idioma gerou algumas polêmicas, pois alguns espectadores se recusavam a falar em inglês por estarem em um festival curdo. Um dos espectadores faz uma pergunta à Ismail Zagros em curdo sorani, mas o ator fala o curdo Kurmanji. Mehmet Aksoy, que estava mediando o debate com o público pediu para ele falar em inglês, se possível, para o ator entender, assim como o restante da plateia, falantes de kurmanji ou inglês, mas o senhor se recusou, pois afirmou estar em um festival curdo.

O público foi formado, em grande parte, pela diáspora curda do Reino Unido, não somente os que habitam Londres, mas também aqueles de cidades próximas. Teve também um público londrino. Grande parte das sessões estavam cheias. Nos filmes de longa-metragem, os ingressos esgotaram.

Figura 131 - Espectadores do 9th LKFF. Foto: Kelen Pessuto

Para Aksoy (2015), os debates sobre os filmes, que fazem parte da cultura cinematográfica são tão importantes quanto os filmes em si, pois através deles o público pode ter acesso ao processo de produção, que no cinema curdo é importante, pois são filmagens que acontecem em ambientes, muitas vezes, hostis, além do compartilhamento de experiências.

O festival contou também com o 5º Concurso de Curta-Metragem Yilmaz Güney, que premiou o curta-metragem de animação *And Now The Man* (Iraq Mohammadi Razini, 2014). Fizeram parte do júri: Julia Sako, Laura Evers Johns, Peri Ibrahim, Shler B Murdochy & Suncem Koçer. O filme explora o sonho de uma mulher. Seus olhos se transformam em um pássaro que embarca em uma jornada pelo tempo e espaço. À medida que o pássaro entra em contato com caras, corpos e causas, eles começam a se transformar em outras formas. Um filme surrealista cheio de simbolismo. O pássaro é um símbolo do Curdistão, representa a liberdade que o povo curdo tanto almeja.

Memories on Stone foi o filme de abertura do festival, o qual reflete a dificuldade em filmar no Curdistão, assim como o drama da guerra. Este filme foi selecionado para representar o Iraque no 88º Oscar como Melhor Filme de Língua Estrangeira.

Nesta edição foram exibidos também os longas-metragens de ficção: *Blue Van*, *Come to my voice*, *Letter to the King*, *Mardan*, *Memories on Stone*, *Pitza a Datteri*, *Song of My Mother*, *Gone 'The Other & The Unknown'* (Kenan Korkmaz, 2014), *The Fall from Heaven* (Ferit Karahan, 2014); os documentários: *Before Dawn*, *Dancing for change*, *Dengbej*, *Hope*, *Invisible Landscapes* (Savas Boyraz, 2013), *Meanwile* (Savas Boyraz, 2014), *Mother Berfo*, *My Country is Kurdistan*, *N*, *Number 73* e *Time Worm* (Sena Başöz, 2014); e os curtas-metragens: *A Long Night* (Kamiran Betasi, 2014), *Bad Hunter* (Sahim Omar Kalifa, 2014), *Bark* (Ömer Çakan, 2011), *Ice Cream* (Serhat Karaaslan, 2014), *Microphone* (Kareem Ghafour Fattah,

2015), *One of Thousands* (Baran Mohamad Reihani, 2014), *Record* (Hawraz Mohammed, 2014), *Seven Stone*, *Steel Nameplate* e *Yogurt*.

O festival exibiu novamente o curta-metragem *Bark*, em homenagem ao ator Haci Lokman, o qual foi morto pela polícia turca em outubro de 2015, na cidade de Şırnak.

O 9th LKFF foi patrocinado por empresários curdos da diáspora, que estavam presentes durante o festival e também pelo governo do KRG.

Além da exibição de filmes o festival teve, em sua abertura uma apresentação de dança folclórica com o grupo Govende Asiti. A cerimônia de encerramento, foi agraciada com um concerto da musicista curda Tara Jaff. Ela nasceu no Curdistão iraquiano e teve que deixar o país na década de 1970, quando foi proibida de cursar o conservatório de música, tendo que continuar seus estudos no Reino Unido. Seu estilo inovador mistura vários ritmos e modos musicais da região. Adaptou a harpa à música folclórica curda, em especial no dialeto Hawrami. Tara Jaff é membro do comitê organizador do festival.

Figura 132 - Tara Jaff no 9th LKFF. Foto: Kelen Pessuto

Os festivais de cinema curdo, são uma forma de ativismo e resistência, é uma maneira de mostrar ao mundo quem são os curdos e sua cultura. É também uma forma dos curdos que estão na diáspora não abandonar suas raízes.

Foi partir dos festivais que os cineastas e organizadores começaram a colocar nos filmes o Curdistão como país de produção, que na maioria das vezes, traz o nome do Estado colonizador.

Servem também como forma de mostrar ao público Europeu uma outra visão que é oferecida dos curdos e dos povos do Oriente Médio, cuja representação costuma ser carregada de preconceitos e estereótipos.

Eles [os festivais] fizeram esforços significativos para mudar o estereótipo bruto adotado pelo mundo exterior dos curdos como "pessoas com armas". Um fenômeno semelhante é evidente no argumento de Edward Said de que o cinema palestino funciona como uma posição de oposição contra a projeção dos palestinos pela mídia tradicional como um povo que coloca máscaras e lança pedras, incapaz de pensar em algo além de terrorismo e violência. A série de festivais de cinema curdos que começaram em várias cidades européias e depois se espalharam para locais na América do Norte e a Austrália também ajudou os curdos a trabalharem contra essa percepção e categorização estereotipada (GÜNDÖĞÜ, s/d, p. 10).

Os festivais são responsáveis por unir os curdos de diferentes regiões e da diáspora em um local comum, compartilhar experiências e criar redes de trocas.

Mehmet Aksoy, que começou no LKFF como espectador, fala sobre a importância dos festivais e do cinema na construção da identidade curda, principalmente daqueles que vivem na diáspora:

Eu pude encontrar mais da minha identidade curda quando comecei a participar do LKFF em 2005. Eu não conhecia os curdos que viviam no Iraque, no Irã ou na Síria. Os únicos curdos que eu conhecia eram aqueles ao meu redor. Eu não conhecia a história curda, eu aprendi sobre a história curda, sobre o Anfal, por exemplo, através do cinema curdo. Eu aprendi sobre a resistência curda, através do cinema curdo. O cinema curdo tem um papel muito importante na minha vida pessoal (AKSOY, 2015).

E ainda completa que através dos filmes realizados no Curdistão do Sul pôde aprender mais sobre o sorani.

O cinema curdo contribui na preservação da memória coletiva do povo curdo, na construção de sua identidade e de pertencimento, como abordarei no último capítulo.

Referências

AKSOY, Mehmet. **Mehmet Aksoy**: Entrevista. [15 nov 2015]. Entrevistador: Kelen Pessuto. Londres: 2015.

AKTAŞ, Mehmet. "7th Kurdish Film Festival kicks off in Berlin". Entrevista a **Kurdish.Info**. 16 jun 2017. Disponível em: < <http://www.kurdishinfo.com/7th-kurdish-film-festival-kicks-off-berlin>>. Acesso em: 18 jul 2017.

CKFF. 5th Copenhagen Kurdish Film Festival. 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/1205268292833230/?active_tab=about> Acesso em: 18 jul 2017.

DÖNMEZ, Ali Gül. "Festival du Cinéma kurde de Paris". In: **Institut kurde de Paris**. out 2007. Disponível em:

<http://www.institutkurde.org/activites_culturelles/evenement_53.html>. Acesso em: 15 abr 2014.

DUHOKIFF. **Duhok International Film Festival**. s/d Disponível em: <<http://www.duhokiff.com>> Acesso em: 19 jul 2017.

Ghobadi, Bahman. Bahman Ghobadi: Entrevista [15 ago 2016]. Entrevistador: Kelen Pessuto. Frankfurt: 2016.

GÜNDOĞDU, Mustafa. "An Introduction to Kurdish Cinema". s/d. Disponível em: <http://www.academia.edu/5773023/An_Introduction_to_Kurdish_Cinema> Acesso em: 15 fev 2015.

_____. "Film Festivals and the Diaspora: Impetus to the Development of Kurdish Cinema?" In: IORDANOVA, Dina; CHEUNG, Ruby (org). **Film Festival Yearbook 2 Film Festivals and Imagined Communities**. St Andrews Film Studies: 2010.

KAMKARI, Fariborz. Fariborz Kamkari. Entrevista [22 abr 2016]. Entrevistador: Kelen Pessuto. Roma: 2016.

KILIÇ, Devrim. The First Paris Kurdish Film Festival. **KurdishMedia.com**. 16 abr 2007. Disponível em: <<http://www.kurdishcinema.com/ParisKurdishFilmFestival1.html>>. Acesso em: 30 jan 2017.

KFB. **Kurdisches Filmfestival Berlin**. s/d Disponível em: <<http://kurdischesfilmfestival.de>>. Acesso em: 18 jul 2017.

Filmografia:

AND NOW THE MAN. Direção: Iraj Mohammadi Razini. Curdistão oriental: 2014, digital, (5 min).

BARK. Direção: Ömer Çakan. Curdistão do Norte: 2015, digital, (19 min).

MEMORIES ON STONE. Direção: Shawkat Amin Korki. Iraque (Curdistão do Sul): 2015, 35 mm, (97 min).

APÊNDICE 6 – Cenas de *A Time for Drunken Horses*

Cenas de *A Time For Drunken Horses*

Cena 1 - Créditos

Cena 2 - Bazar

Cena 3 - Trabalho

Cena 4 - Final do expediente

Cena 5 - Caminhão retorno

Cena 6 - Crianças na neve

Cena 7 - Morte do pai

Cena 8 - Luto

Cena 9 - Lenha

Cena 10 - Cemitério

Cena 11 - Médico

Cena 12 - Lição de casa

Cena 13 - Trabalho Novo

Cena 14 - Casa de chá

Cena 15 - Lar, doce lar

Cena 16 - Escola

Cena 17 - Travessia

Cena 18 - Pedido Rojin

Cenas de *A Time For Drunken Horses*

Cena 19 - Vai aceitar?

Cena 20 - Visita do médico

Cena 21 - Casamento

Cena 22- Mahdi doente

Cena 23 - Ultima travessia

APÊNDICE 7– Cenas de *Turtles can Fly*

Cenas de Turtles Can Fly

Cena 1- Flashback suicídio

Créditos

Cena 2 - Antenas

Cena 3 - Corda

Cena 4 - Parabólica

Cena 5 - Caminhão

Cena 6 - Bazar

Cena 7 - Minas

Cena 8 - Instalando a parabólica

Cena 9 - Notícias

Cena 10- O sumiço de Riga

Cena 11 - Fronteira

Cena 12 - Bicicleta

Cena 13 - Campo de entulhos

Cena 14 - Penhasco

Cena 15- Máscara de gás

Cena 16 - Riga brinca

Cena 17 - Casa de Satellite

Cenas de Turtles Can Fly

Cena 18- Mister

Cena 19 - Água

Cena 20 - Revelação

Cena 21 - Fogo

Cena 22 - Abraço

Cena 23 - Mergulho

Cena 24 – Surra

Cena 25 – Carona

Cena 26 - Flashback do estupro

Cena 27 –Premonição

Cena 28 - Guerra

Cena 29 - Armas

Cena 30 - Vamos embora!

Cena 31 - Abandono

Cena 32 - Escola

Cena 33 - Campo minado

Cena 34 - Satellite ferido

Cena 35 - Riga

Cenas de Turtles Can Fly

Cena 36 – Braço de Saddam

Cena 37 - Afogamento

Cena 38 - Visão

Cena 39 - A morte

Cena 40 - Luto

APÊNDICE 8 – Cenas de *A Flag Without a Country*

Cenas de *A Flag Without a Country*

Cena 1 - Nariman

Cena 2 - Acidente

Cena 3 - Armas

Cena 4 - Leão

Cena 5 - Eu, Helan

Cena 6 - Aula de pilotagem

Cena 7 - Deixe as crianças voltarem ao curso

Cena 8 - HL visita o campo de refugiados

Cena 9 - Espólios de guerra

Cena 10 - Nariman criança

Cena 11 - Em busca de Nazdar

Cena 12 - HL no estúdio

Cenas de *A Flag Without a Country*

Cena 13 - Videoclipe Risk it All

Cena 14 - Escola de Nariman

Cena 15 - Meninos na estrada

Cena 16 - Presentes

Cena 17 - Nariman visita o campo de refugiados

Cena 18 - Todos querem pilotar

Cena 19 - Check-up

Cena 20 - O que é um avião

Cena 21 - Medo

Cena 22 - Mudança

Cena 23 - Aula de música

Cena 24 - Mãe

Cenas de *A Flag Without a Country*

Cena 25 - Show

Cena 26 - Peça avião

Cena 27 - Primeiro avião

Cena 28 - Parapente

Cena 29 - Piano

Cena 30 - Construção avião

Cena 31 - Akreh

Cena 32 - Newroz

Cena 33 - O encontro

Cena 34 - Decolagem

Cena 35 - Daesh

Cena 36 - Eles estão chegando

Cenas de *A Flag Without a Country*

Cena 37 - Alcorão

Cena 38 - Nariman vai à luta

Cena 39 - Curso suspenso

Cena 40 - HL vai à luta