

SOB UM PESADO MANTO DE NEBLINA: FRONTEIRAS E FABULAÇÕES NO CINEMA CURDO DE BAHMAN GHOBADI¹

UNDER A HEAVY BLANKET OF FOG: BORDERS AND FABULATIONS IN THE KURDISH CINEMA OF BAHMAN GHOBADI

Jamer Guterres de Mello
PPGCOM-UAM
Juliana Santoros Miranda
PPGCOM-UAM

Resumo

Neste artigo, realizamos uma breve análise do filme *Tartarugas podem voar* (2004), dirigido pelo cineasta curdo-iraniano Bahman Ghobadi. Nas produções do diretor, é notável a presença de elementos como metáforas, locações reais, não atores, pertencimento ao lugar e ao contexto filmados, improviso, limiar entre o documental e o ficcional, deslocamentos geográficos, poética da jornada e o uso recorrente de crianças. Referenciamos conceitualmente a análise no cinema de fronteira e na fabulação cinematográfica, além das noções de orientalismo, eurocentrismo e identidade, questões ideológicas que envolvem os múltiplos pontos de vista na relação entre diferentes culturas ocidentais e orientais.

Palavras-chave:

Cinema curdo; Cinema de fronteira; fabulação.

INTRODUÇÃO

Os curdos são a maior nação sem país do mundo e compõem diferentes grupos que totalizam de 30 a 40 milhões de pessoas, grande parte vivendo entre fronteiras, na ausência de um território próprio.² Embora concentrados, em sua maioria, no centro do Oriente Médio (sendo este o berço de muitos povos árabes), descendem dos persas e, assim como os palestinos, sofrem constantes ataques que visam o seu genocídio e o apagamento de

Abstract

In this paper, we made a brief analysis of the film Turtles Can Fly (2004), directed by Iranian-Kurdish filmmaker Bahman Ghobadi. In the director's productions, it's remarkable the presence of elements such as metaphors, real locations, non-actors, belonging to the place and context filmed, improvisation, the fine line between the real and the fictional, geographical displacement, poetics of the journey and the recurrent use of children. The analysis is based theoretically in frontier cinema and cinematographic fabulation, and the notions of Orientalism, Eurocentrism, and identity, because of the ideological issues that permeate the multiple points of view in the relationship between different western and eastern cultures.

Keywords:

Kurdish cinema; Frontier cinema; Fabulation.

sua cultura. Posto isto, entendemos que o cinema é um meio de alteridade, memória e potencial *fabulador* da história destes povos, ao lado de sua música característica, do ensino oral dos próprios idiomas, das palavras dos livros e dos demais registros e criações significativas.

O cineasta Bahman Ghobadi foi o primeiro iraniano a produzir filmes em curdo - tanto no idioma quanto pela perspectiva e afirmação da identidade -, o que motivou outros artistas a assumirem a língua e a

identidade curda em suas produções audiovisuais e na organização de festivais de cinema curdo na diáspora, sobretudo na Europa. No presente estudo abordaremos o cinema de Ghobadi, tendo como foco o filme *Tartarugas podem voar* (*Lakposhtha parvaz mikonand*, 2004), a partir do qual realizaremos.

Ghobadi é um curdo-iraniano que já trabalhou ao lado de cineastas como Abbas Kiarostami e Samira Makhmalbaf, o que naturalmente gera influências estéticas e narrativas em suas obras, como as semelhanças de estilo e características específicas: as metáforas, as locações reais, o uso de não atores, o pertencimento ao lugar e ao contexto filmados, o acaso e o improviso, o limiar entre o documental e o ficcional, os deslocamentos geográficos, a poética da jornada e o uso recorrente de crianças.

Em *Tartarugas podem voar*, os moradores de um vilarejo curdo localizado na fronteira entre o Irã, o Iraque e a Turquia buscam uma antena parabólica para obter notícias via satélite sobre a possível invasão estadunidense no Iraque. No filme, temos a orfandade representativa das crianças refugiadas: elas simbolizam o próprio Curdistão órfão de território, negligenciado pelas potências mundiais e regionais do Oriente Médio. Porém, ainda que abandonadas à própria sorte, inclusive tendo membros de seus próprios corpos mutilados pelos espólios da guerra, essas mesmas crianças - e esse mesmo Curdistão - existem e resistem, ainda que desamparados. Laços e afetos, união entre os membros da comunidade e uma política interna calcada na *autogestão* são características do convívio entre essas crianças que operam como personagens reais da narrativa do filme e do povo curdo.

Além das metáforas, tais crianças desempenham os papéis de suas próprias vidas. Também representam as vivências do próprio diretor Bahman Ghobadi, que afirma elencar em suas obras crianças que o fazem lembrar de si mesmo. Embora esteja lado a lado com a guerra, a pobreza e a exclusão, se trata de uma infância característica de seu contexto, lugar e período histórico. Ou seja, é uma infância distinta da imaginada pelo Ocidente, porém, ainda é uma infância.

Ao lado desses *não atores* infantis, as terras repletas de minas, as tendas de refugiados, os

tanques de guerra, os vendedores de armas e os morteiros que Ghobadi exhibe em seus filmes são reais, muitas vezes naquela exata condição em que são apresentados no filme. Portanto, vemos no cinema curdo a materialização dos elementos que Andréa França (2003) atribui ao *cinema de fronteira*, como a "possibilidade de revelar a alteridade, permitir o acesso a mundos, mesmo longínquos, e a comunicação e a participação de experiências múltiplas" (França, 2003, p. 111).

Este modo de se comunicar acolhe e organiza o "dever das imagens", articula "a passagem de um plano a outro", formula "novos pontos de vista" e abre a "experiência fílmica para novas formas de pensamento do cinema", das artes e também de um estado do mundo (França, 2003, p. 111) que consideramos em permanente condição de transitoriedade. E tais aspectos convergem com as reflexões sobre o imperialismo estadunidense - em um contexto de orientalismo e eurocentrismo - e do papel da informação, além da insurreição da identidade curda. Levando em conta as reflexões citadas, pretendemos realizar nossa análise não somente no âmbito estético e cinematográfico, mas de acordo com o contexto em que o filme está inserido, dado a sua relevância.

Por outro lado, as obras de Ghobadi podem gerar polêmicas, sobretudo entre o público ocidental. Isso porque quem avalia as condições das crianças atuando em meio ao frio rigoroso da neve, como em *Tempo de cavalos bêbados* (*Zamani barayé masti asbha*, Bahman Ghobadi, 2000), ou em um cenário perigoso com minas terrestres e trabalho infantil, como em *Tartarugas podem voar*, sabendo que tais situações não são meras encenações, conclui que o diretor submete tais crianças a condições funestas, tudo em nome do cinema e de suas performances. Porém, o que geralmente não é levado em conta nessas impressões é o fato de que essas pessoas já residem nesses locais, nessas mesmas condições, e Ghobadi acaba por somente *mostrar* tais elementos e *fabular* imagens e narrativas sobre eles.

Isso nos leva ao conceito de *orientalismo*, criado pelo crítico e teórico palestino-estadunidense Edward Said, que vivenciou pessoalmente tais definições por meio de sua experiência como estrangeiro em países como os Estados Unidos, tornando-se um dos fundadores dos estudos

pós-coloniais. A Europa e o mundo ocidental colonizado consideram o Oriente como uma “ideia, personalidade e experiência de contraste”, em viés de subordinação, o que leva a definições como a de exotismo e de encaixe do Outro como “primitivo, selvagem ou nativo” (Said, 1990, p. 13). Portanto, o orientalismo é “um modo de resolver o Oriente que está baseado no lugar especial ocupado pelo Oriente na experiência ocidental europeia” (Said, 1990, p. 13). O orientalismo

pode ser discutido e analisado como a instituição organizada para negociar com o Oriente - negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o: em resumo, o orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente. (...) A cultura europeia ganhou em força e identidade comparando-se com o Oriente como uma espécie de identidade substituta e até mesmo subterrânea, clandestina (Said, 1990, p. 15).

E a partir dessa noção coletiva que “identifica a ‘nós’ europeus em contraste com todos ‘aqueles’ não-europeus” (Said, 1990, p. 19), em complemento, chegamos ao eurocentrismo. O economista marxista franco-egípcio Samir Amin explica que a lógica capitalista neoliberal iniciada na Europa e que é encontrada nos países por ela colonizados propõe “a imitação do modelo ocidental como única solução aos desafios do nosso tempo” (Amin, 2021, p. 11).

As contradições deste sistema, obscurecidas pela ideologia eurocêntrica, são encobertas pela máxima “imitai o Ocidente, que é o maior dos mundos” (Amin, 2021, p. 16). Isso é notável em discursos orientalistas na ciência, nos meios de comunicação, nas artes e em demais manifestações da atividade humana nas sociedades do mundo capitalista desenvolvido, consideradas o centro do sistema capitalista mundial. Hoje, este centro é “a Europa Ocidental, a América do Norte, o Japão e alguns outros estados (Austrália, Nova Zelândia, Israel), em oposição às periferias (América Latina e Antilhas, África e Ásia não comunista, excetuando o Japão)” (Amin, 2021, p. 17). É válido pontuar o porquê de, apesar de envolver países de diversos continentes, mantenha-se o termo eurocentrismo:

Não obstante, supondo que substituíssemos o termo de eurocentrismo pelo de ocidental-centrismo (aceitando a definição comum do termo Ocidente), perderíamos de vista casos como a América Latina ou o Japão, negando a importância que devemos

atribuir à origem europeia da cultura capitalista. Pensando bem, *eurocentrismo* expressa bem o que quer dizer (Amin, 2021, p. 17).

Falar sobre o domínio deste centro do sistema capitalista implica em questões econômicas, culturais e hegemônicas como um todo. No campo cinematográfico, relacionamos ao *cinema de fronteira*, conceito abordado por Andrea França que evoca lugares, terras, fronteiras e comunidades não hegemônicas. Busca-se elaborar uma nova concepção que traga “a emergência de uma nova voz e de um novo rosto, a configurar uma outra subjetividade estética e política, um novo capital humano como sujeito do discurso cinematográfico” (França, 2003, p. 16). A autora diz ainda que é

necessário inventar, também através do cinema e das imagens, novas terras, novas nações, novas comunidades ali onde elas ainda nem sequer existem. Essas novas terras não são geográficas, bem entendido, são territórios afetivos, sensíveis, novos mapas de pertencimento e afiliação translocais. E inventar não significa aqui fazer filmes de ficção apenas, pois existem filmes de ficção sem inventividade ficcional. Invenção significa quebrar o regime ordinário do desfile de imagens e da associação de palavras às coisas, romper com os esquemas mecanizados de perceber e sentir, escapar enfim do consenso cultural (França, 2006, p. 398).

De acordo com Ângela Marques, que retoma o pensamento de Georges Didi-Huberman sobre as *imagens* e seu potencial de produção de sensibilidades, é “como se disséssemos: em um dado contexto, eis o que é visível e, como consequência, o que é pensável” (Marques, 2020, p. 23), o que nos apresenta a povos até então desconhecidos. Nossa intenção é, portanto, identificar e descrever, a partir do filme *Tartarugas podem voar*, que a ação de Bahman Ghobadi é inventar novas terras e novas nações - comunidades e povos - a partir de territórios afetivos e sensíveis, um elo entre o *cinema de fronteira* (França, 2006) e a noção de *fabulação cinematográfica* (Rancière, 2013; Marques, 2020).

O CINEMA DE FRONTEIRA E A FABULAÇÃO DAS IMAGENS

Podemos nos perguntar de que forma o cinema se mostra como um meio de alteridade, tratando-se não apenas do povo curdo, mas de todo e qualquer povo em situação de opressão e que tem a sua

história disseminada de maneira distorcida por fatores políticos e ideológicos. A resposta factível para tal questionamento, cujo comprometimento não é calcado na abordagem sobre ficção, não ficção e representação *fidel* das situações, mas na visibilidade do povo curdo no âmbito que nos é possível, mostra-se em escolhas como a da obra aqui analisada, a qual também associamos à perspectiva *fabulatória*.

Ao assistirmos aos filmes de Abbas Kiarostami, por exemplo, é como se fossemos iranianos junto com os iranianos, como o diretor já comentou em entrevistas, citando também que a sociedade iraniana está mais próxima dos filmes que ele produz do que das imagens dos canais televisivos. Ou seja, remetemos à ideia do cinema como inventor de “espaços de solidariedade transnacionais, espaços que ensejam uma espécie de adesão silenciosa” (França, 2003, p. 191), dando ao espectador um novo sentido às ideias de nação e terra, sendo a alteridade um fator intrínseco a essas obras. Nesse sentido, é no viés do *sensível* que Ghobadi consegue atingir boa parte da autenticidade em seus filmes: em algum nível *nos sentimos* como um curdo.

Apesar de a própria noção de cinema de fronteira ser tratada como um espaço imaginado, relativo a paisagens de afetos e sensações, associamos *Tartarugas podem voar* a este conceito por diversos aspectos, inclusive geopolíticos (em nosso caso específico). Sendo assim, citamos os métodos de Andréa França para avaliar os produtos do cinema de fronteira, pois são semelhantes ao que adotamos aqui, o que torna evidente a aproximação do filme a esta ideia:

Interessava analisar as imagens, as sonoridades e as narrativas de regiões “perdedoras” (regiões ameaçadas pela nova disposição da ordem global), estudar a maneira pela qual este cinema tem elaborado um discurso a respeito das novas formas de viver, de pensar, das novas modalidades de trabalho, de sociabilidade, de intolerância e sujeição (França, 2003, p. 16).

Ainda que o termo não tenha sido diretamente citado pela autora, consideramos que ela se refere ao *sul global*, um conceito que redefine e transforma a ideia sobre países que não estão entre os colonizadores (sendo esses o *norte global*), mas colonizados, sendo esse um termo sociopolítico e não geográfico (alguns países do

sul global estão no hemisfério norte do mundo). Também seria a periferia colonial da comparação centro/periferia, além de *o resto* entre *o Ocidente e o resto*, e sendo o termo referente às semelhanças políticas entre tais nações. Entre elas estão Brasil, China, Índia e, no nosso caso, o Curdistão, entre outros países, atores, instituições e movimentos.

Rancière (2012b) diz que a alteridade faz parte das próprias composições das imagens e de questões muito além das cinematográficas. Portanto, a subjetividade está, além da diegese fílmica, nas escolhas do realizador sobre o que e como mostrar, as possíveis limitações e adequações de acordo com fatores externos (financiamento, leis locais e/ou, como nos temas de Ghobadi, conflitos geopolíticos). Em complemento, França (2003) aborda as consequências ideológicas e políticas que configuram a *subjetividade*.

Em filmes como os de Bahman Ghobadi, notamos a capacidade de produzir “outros regimes de visibilidade e legibilidade dos povos e de suas existências” (Marques, 2020, p. 243). De acordo com as reflexões de Ângela Marques, o trabalho realizado pelas imagens produz “memória e imaginário; sintoma e intervalo; cena e montagem” (2020, p. 243). Assim, chegamos ao conceito de fabulação:

A ficção cria um tecido sensível novo, na qual sujeitos até então invisibilizados tomam parte e aparecem registrados em uma história comum, contrariando uma hierarquia e afirmando cenas ficcionais e polêmicas que remontam o real consensuado, construindo momentos nos quais a indecisão para julgar suplanta a certeza das verdades controladas (Marques, 2020, p. 250).

Ainda segundo a autora, que se inspira nas ideias de Didi-Huberman e Rancière e apresenta as nuances de pensamentos entre ambos, “a ideia de fabulação e sonho é comum ao modo como os autores em questão caracterizam o trabalho das imagens” (Marques, 2020, p. 259). Para Ângela Marques, “ambos, cada um a seu modo, nos alertam para como as potências da legibilidade promovida pelas imagens podem tornar-nos sensíveis à dialética das aparências, das aparições, dos gestos e dos olhares” (Marques, 2020, p. 259).

Andréa França (2003, p. 28) diz que “imagens, informações e micronarrativas devolvem e reinscrevem sem cessar os acontecimentos dispersos do cotidiano, fornecendo material

para o imaginário político e social". Sendo assim, "este cinema suscita novos pensamentos para o imaginário de nação e de fronteira" (França, 2003, p. 28), o que dialoga com a transposição de um povo sem país delimitado e suas lutas nas telas, por meio da fabulação de suas histórias. A partir disso, de acordo com o indiano Homi Bhabha, "é precisamente na leitura entre as fronteiras do espaço-nação que podemos ver como o conceito de 'povo' emerge dentro de uma série de discursos como um movimento narrativo duplo" (Bhabha, 1998, p. 206), e que "não se refere simplesmente a eventos históricos ou a componentes de um corpo político patriótico" (Bhabha, 1998, p. 206).

Tais potências narrativas, em que sujeitos antes não representados em lugar algum - ou, se assim feitos, de maneira limitada e arraigada a conceitos equivocados, provenientes de distorções ideológicas - agora são colocados em uma posição humana, graças a um olhar criador de novos enfoques. Nesse sentido, cabe a reflexão de Fernando Resende e Roberto Lima (2014, p. 7) sobre o cinema que, ao recriar tais noções, liberta-se "de identidades rígidas, elaborando uma geografia própria, afetiva e que, sem perder de vista os conflitos do qual faz parte, traz novas dimensões políticas e estéticas para os conflitos". Ainda neste ponto, destaca-se a fronteira "como um lugar importante de construção de subjetividade ou de um lugar de construção de contra-fronteiras, em que sujeitos precisam se reinventar para resistir" (Resende; Lima, 2014, p. 7).

Andréa França afirma que, nessas novas narrativas, o que vemos são "deslocamentos contínuos, um estado de nomadismo e de estrangeiridade que faz ressoar um desejo de futuro, de novos traçados de vida, de esperança" (França, 2003, p. 19). Neste texto, em que analisamos um filme com questões duras como conflitos armados e crianças mutiladas (entre outros elementos), cabe afirmar que

esses filmes, embora mais ou menos distantes do que foi o "espírito moderno" e reflexivo na história do cinema (o neorealismo italiano, a *nouvelle vague*, o cinema novo brasileiro), suscitam esteticamente um espaço de reflexão a respeito da guerra, da militarização da existência, da noção de fronteira e de território, da mídia em relação a isso. O que interessa, para além dessa cronologia (cinema moderno, cinema pós-

moderno), geralmente redutora e normatizante, é o alcance político desses filmes quando oferecem outras formas de visibilidades aos estereotipados e/ou marginalizados pelos meios de comunicação: visibilidades mais complexas, densas e paradoxais (França, 2003, p. 19).

Em consonância a esses novos significados, um de nossos interesses é identificar de que forma este cinema mostra e cria as imagens sobre o mundo, em uma postura que envolve, ao mesmo tempo, a observação e a participação nessas narrativas. Cumprindo, além de seu papel criativo, a posição de testemunho, este cinema se mostra, de acordo com Jacques Rancière, como "um aparelho ideológico produtor de imagens que circulam na sociedade e nas quais esta reconhece o presente de seus tipos, o passado de sua lenda ou os futuros que imagina para si" (Rancière, 2012a, p. 14), o que nos leva a refletir sobre a relevância de tais registros enquanto *memória*.

Segundo Homi Bhabha, a imagem que representa algo o faz devido à ausência do item em si, em uma operação de insinuar-se *no lugar de*. Uma coisa "pode ser preenchida de *si mesma*" através de um signo (e de uma procuração) (Bhabha, 1998, p. 218). No caso do povo curdo, se não fossem os signos e o que resulta deles (filmes, fotografias, livros e demais obras) para ilustrar a questão, como esta seria acessada - ainda que em parte - por outras culturas e sociedades? Portanto, cabe incluir aqui a discussão de Didi-Huberman, que afirma: "mostrar que se mostra, isso não é mentir sobre o estatuto epistêmico da representação: é fazer da imagem uma questão de conhecimento e não de ilusão" (Didi-Huberman, 2017, p. 62).

Sendo assim, apesar de essas representações não serem os objetos propriamente ditos a que se referem, é por meio delas que "convertemos nossa contemporaneidade incerta e passageira em signos da história" (Bhabha, 1998, p. 219). E quanto à fábula cinematográfica, é por meio dela que "o cinema diz sua verdade" (Rancière, 2013, p. 11), pois "extraí-se das histórias que suas telas contam", afirma Rancière (2013, p. 11). Nesse sentido, complementamos com o pensamento de Didi-Huberman:

A imagem seria, então, pensada como "faísca" (é breve, é pouco) de uma "verdade" (é muito), conteúdo latente "chamado um dia a devorar" a ordem política estabelecida (é eventualmente eficaz). A montagem enquanto tomada de posição

ao mesmo tempo tópica e política, a montagem enquanto recomposição das forças nos ofereceria assim uma imagem do tempo que faz explodir a narrativa da história e a disposição das coisas (Didi-Huberman, 2017, p. 118).

Sobre a *montagem* que Didi-Huberman se refere, é interessante que façamos a mesma alusão à análise fílmica. “É isto a montagem: só se mostra ao desmembrar, só se dispõe ao ‘dis-por’ primeiro” (Didi-Huberman, 2017, p. 80). Da mesma forma, os filmes, muitas vezes, trazem simbologias sutis, percebidas apenas ao analisarmos determinadas cenas e o que as envolve, de maneira isolada em relação às outras (e, paralelamente, em seu conjunto), levando em conta o contexto aos quais se referem. Sendo assim, mantemos certa distância contemplativa e, posteriormente, crítica perante seu conteúdo, tendo acesso à alteridade e às diferenças.

Esse *distanciamento*, que tem o objetivo de “demonstrar a natureza complexa e dialética do que se mostra” (Didi-Huberman, 2017, p. 63), torna longínquas a simplicidade e a unidade das coisas, dando lugar à complexidade envolvida nelas, colocando essa última finalmente em primeiro plano. Tal distanciamento seria o que Didi-Huberman (2017, p. 61, grifo do autor) define como a “*tomada* de posição por excelência”, um gesto nada simples, já que as imagens possuem papel político e, seja em suas captações, seja em suas análises, a postura que se decide adotar perante elas é sempre fatalmente relativa.

Portanto, a partir dessa *tomada de posição* e o que dela resulta, compreendemos o que Didi-Huberman quer dizer com “os poetas não contam, mas remontam a história” (Didi-Huberman, 2017, p. 162), em que substituímos *os poetas* por *escritores, cineastas, artistas* e demais categorias que trabalham com alguma espécie de criação ou inspiração sobre o mundo real e os seus fatos para compor narrativas. Essas procedem de uma redistribuição do fluxo histórico e se tornam uma *arte da memória* (Didi-Huberman, 2017).

De acordo com Rancière (2012a, p. 10), o diferencial do cinema se dá na grandeza de “colocar histórias e emoções tradicionais em imagens”, não somente na questão plástica. Além disso, existe a identificação quanto ao (não) posicionamento de Rancière perante as teorias formais do cinema.

A partir da fábula cinematográfica, é possível nos situarmos “em um universo sem hierarquia” (Rancière, 2012a, p. 17), em uma posição que o autor denomina como *amadora*, de forma a considerar o cinema livre a todos que desejam “traçar, entre este ou aquele ponto dessa topografia, um itinerário próprio, peculiar, o qual acrescenta ao cinema como mundo e ao seu conhecimento” (Rancière, 2012a, p. 16). E assim, igualmente, nos colocamos.

ENTRE A GUERRA, OS SATÉLITES E AS TARTARUGAS

Ghobadi diz que poderia ter feito *Tartarugas podem voar* de várias maneiras diferentes, com atores e atrizes diferentes, pois cada criança tinha uma história. Praticamente todas as crianças do filme, protagonistas e coadjuvantes - elas são o fator mais importante da trama - são órfãs e, ainda que por falta de opção, bastante independentes. Esta orfandade é tão empiricamente real - devido à região ser conflituosa e existir a grande probabilidade de crianças curdas perderem os seus pais em batalhas e ataques - quanto simbólica: a microssociedade infantil representa um Curdistão órfão de território, órfão da devida atenção por parte dos atores internacionais em nosso mundo capitalista (que deveriam oferecer-lhe um apoio mais prático e efetivo), órfão da suposta solidariedade internacional - termo incitado pela Organização das Nações Unidas (ONU) - que não ocorre como a ideia busca propagar.

O imperialismo estadunidense e as críticas a ele surgem tanto em símbolos quanto em situações literais na trama de *Tartarugas podem voar*. Logo no início, o filme situa: “Curdistão, Iraque. Fronteira com a Turquia. Semanas antes da guerra Estados Unidos-Iraque” (Tartarugas, 2004). Embora Ghobadi tenha optado por conduzir o filme deste modo, “na verdade foi realizado quando os soldados norte-americanos já estavam em retirada” (Pessuto, 2017, p. 246), fator que interfere até mesmo na construção dos personagens e no desenvolvimento da narrativa. Muitos dos acontecimentos são mostrados, por exemplo, em forma de visões e profecias pelo personagem Hengov, que no tempo diegético está antecipando o que vai ocorrer, mas que na realidade já aconteceram. Além disso, o diretor inclui em algumas cenas situações ou elementos

que as crianças trazem de forma espontânea, combinações que resultam em uma história que mistura imaginação, sonhos, passado, presente e futuro.

No início do filme, um dos adultos diz: “Olhe o que Saddam fez a nós! Não temos água, nem eletricidade e nem escolas. Eles nos privaram do Céu. Eles não deixam nossas TVs funcionarem para não vermos quando a guerra começará!” (Tartarugas, 2004). Sobre este aspecto, o crítico Ruy Gardnier faz uma reflexão que complementa as noções de orientalismo e eurocentrismo:

Antes dos Estados Unidos invadirem fisicamente as terras, pela presença das tropas, eles já invadiram todo o resto: o solo através das minas americanas, a língua através das saudações e das outras palavras que Satélite troca com seus parceiros de negócios, o imaginário a partir dos canais de televisão (tanto os canais permitidos quanto os “proibidos”, os de música, de comportamento e de sexo), e até a prole, uma vez que o filho da menina Agrin foi concebido através de um estupro por soldado americano³. Vendo nela uma pessoa tão solitária quanto ele, Satélite se apaixona por Agrin e completa enfim seus códigos e sua dependência em relação aos EUA: tudo que diz respeito a Satélite foi ou será tocado pela presença americana, da qual ele será - sem trocadilho - um satélite, e um satélite que servirá de astro maior a toda a comunidade, esta também tornada satélite do menino (Gardnier, 2013, s/p).

Da nítida valorização de ídolos e referenciais estadunidenses pelo personagem Satélite (o que exemplifica a cooptação ideológica da maior potência do mundo), ao contexto histórico escolhido para retratar o filme - a invasão estadunidense no Iraque, sob a perspectiva de quem foi amplamente afetado pelo conflito e não sob a ótica do herói estadunidense -, há diversas nuances que o diretor faz questão de explicitar. Pessuto diz que, em *Tartarugas podem voar*, o diretor

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. [...] A influência norte-americana surge desde o começo do filme, quando Satélite 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 [...]” (Pessuto, 2017, p. 248).

Uma semelhança ao cinema iraniano - a associação é natural justamente pela relação direta de Ghobadi com os cineastas iranianos, o que gera referências em seus filmes - é o deslocamento dos curdos entre o território do país (no caso, entre as fronteiras), a socialização entre as pessoas e as situações que ocorrem nesse meio tempo, via automóvel, o que nos remete a algumas obras, como é o caso de *Gosto de Cereja (Ta'm e guilass, 1997)*, de Abbas Kiarostami.

Na cena em que Satélite fala da América (explicações que ele inicia justamente por lhe questionarem o que são os Estados Unidos), ele e outros personagens estão a caminho de Arbil, no Iraque, e temos até mesmo diálogos que reforçam a identidade curda durante esse percurso. Um dos passageiros pergunta a outro, que acaba de subir no caminhão: “Você é um iraniano curdo?” (Tartarugas, 2004). O passageiro responde: “Sim, eu sou um iraniano curdo, e médico!” (Tartarugas, 2004). “O que faz no Iraque no meio desse caos?”, é questionado. E então ele responde: “É a quarta vez que venho. Eu venho e vou. Venho e vou” (Tartarugas, 2004). O personagem explica que está à procura de um órfão que tem visões e há um debate entre ele e o outro passageiro, sendo que este afirma se tratar de mentiras do garoto, que não são previsões de fato, mas invenções, e é melhor adquirir uma antena parabólica para acompanhar notícias da guerra. É válido notar que o personagem (que está à procura do órfão e suas visões) banaliza o que assiste na TV e diz que esses sim são conteúdos enganosos, mostrando que dá preferência às informações que o menino vidente tem a contar.

Sobre o curioso título do filme, ainda de acordo com Gardnier (2013), *Tartarugas podem voar* é um nome poético para designar dois percursos: o primeiro é o do menino *self-mademan* que venera tudo que é *made in USA*, mas que perde tudo que tem por causa de coisas *made in USA*” (Gardnier, 2013, s/p) - o que associamos à cena dos peixes vermelhos (abordada mais à frente). Já o segundo ponto se trata do “percurso de uma mina que explode - um objeto semelhante a uma tartaruga encolhida que, ao contrário do animal, se abre quando alguém encosta nela, e voa, tirando pedaço daqueles que estão por perto” (Gardnier, 2013, s/p). Há ainda a cena em que uma das crianças diz “eu quero colocar as minhas



Figuras 1 e 2 - Agrin está sempre com algo nas costas, o que remete à ideia de uma tartaruga e seu casco. Fonte: Fotogramas de *Tartarugas podem voar* (2004).

tartarugas na água” (*Tartarugas*, 2004), quando Hengov faz uma previsão de que em breve terá início a guerra Estados Unidos-Iraque. Entretanto, como afirma Luiz Santiago:

Há algo além da trama que salta da tela e atinge ao espectador de forma até inesperada. Como exemplo, citamos a ausência de respostas claras para o título *Tartarugas podem voar*. É evidente que se trata de uma metáfora, vinda da única cena em que a tartaruga de fato aparece, nadando no lago. O símbolo da mãe-terra e a ideia de garantia de estabilidade e proteção que o animal traz servem de contraste para o cenário do acampamento de refugiados, presos em sua condição humana e social, impedidos de voar (Santiago, 2015, s/p).

O momento ao qual Santiago se refere pode ser diretamente observado no filme e é citado de forma breve por Pessuto (2017, p. 247), que também não traz respostas conclusivas: “Hengov tem um sonho. Ele vê Riga se afogando, ao lado do menino há uma tartaruga, que nada na água suja do manancial”.

Em nossa percepção, que segue uma linha de continuidade quanto à reflexão de Luiz Santiago, é possível que a materialização da metáfora da tartaruga seja a própria personagem Agrin, que está sempre carregando algo pesado em suas costas - principalmente o menino Riga, ao qual se refere como um incômodo, um fardo; ou cestas com minas terrestres, tal como o animal que carrega o seu casco (Figuras 1 e 2). E, ainda, tomando Agrin como símbolo do Curdistão, temos a seguinte hipótese: os curdos, nômades, tal como as tartarugas, levam os seus lares nas costas, já que não possuem um território oficial.

A questão do voar, no título, se seguirmos o raciocínio de que Agrin representa a tartaruga,

pode estar na alçada da cena que inicia o filme com uma garota se jogando do alto de um penhasco, em busca do alívio de tudo o que sofreu e ainda sofre (a violência sexual que resultou no nascimento de seu filho, Riga, e o peso decorrente disso, sendo que Agrin é apenas uma criança). Ainda que seja triste e trágica e, ao mesmo tempo, haja uma busca por liberdade - mostrada por meio de um *flashforward*⁴ -, é a única ocasião da trama que apresenta algo semelhante a um voo. De fato, apesar de não haver um esclarecimento direto de Bahman Ghobadi sobre o título do filme, a possibilidade de existirem múltiplos pontos de vista mostra o quanto o título da obra é aberto a interpretações.

Outro elemento que aparece com bastante frequência durante o filme são as menções aos peixes vermelhos feitas pelas crianças. Em uma das últimas cenas do filme há uma situação de decepção em que Satélite, que está levemente doente, ganha alguns peixes vermelhos de presente do menino Shirkooh. Este diz que os animais, adquiridos com os estadunidenses, são estrangeiros de primeira linha e completa “é o peixe vermelho que você queria” (*Tartarugas*, 2004). Após algumas perguntas sobre a procedência dos peixes, Satélite desconfia de que há algo de errado com eles. O menino sacode o saquinho e os peixes soltam corante, deixando a água vermelha pois são pintados artificialmente. Essa situação funciona como uma representação dos estadunidenses ou dos iraquianos, uma vez que os peixinhos são uma farsa, assim como quem os vendeu. É uma relação com o falso discurso de que a vida irá melhorar após a guerra:

Quando a guerra chega, helicópteros [estadunidenses] 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 (Pessuto, 2017, p. 249).

Se Agrin simboliza o povo curdo, é considerável também que o estupro que sofreu com os soldados de Saddam Hussein represente um Curdistão violado pelas forças nacionais do Iraque, tal como o ataque químico ocorrido em 1988 contra a vila curda que resultou em 5 mil mortos, além das dominações invasivas quanto à política, cultura, e demais aspectos sociais em função do eurocentrismo. O estupro é mostrado em forma de *flashback*, quando Agrin se recorda do momento justamente quando está no topo do penhasco e, na lembrança, soldados a carregam para dentro do lago. Seu irmão, Hengov, tenta ajudar, mas é impedido por outro soldado. Existe o fato de as mulheres com filhos antes do casamento serem consideradas desonradas, o que explica o comportamento de Agrin. Ou seja, o estupro se refere tanto a um elemento mais geral de abuso e colonização sobre o Curdistão quanto à questão de gênero:

Nas sociedades islâmicas, ter um filho sem ser casado 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 a história de vida de muitas meninas e mulheres que foram vítimas de abuso sexual na era de Saddam (Pessuto, 2017, p. 244).

Ao longo do filme há uma forte repetição de Agrin sendo hostil com Riga e o submetendo a maus tratos, enquanto Hengov, seu irmão mutilado pela guerra, o trata com carinho - o que é humanamente possível no caso dele, já que não é sobre ele que recaem as consequências de um filho originário de um abuso sexual. Os irmãos até conversam sobre a possibilidade de abandonar Riga no campo de refugiados em que estão abrigados - do qual ainda não foram embora por conta de uma visão de

Hengov que mostrou que precisariam partir após 3 dias -, ideia incentivada por Agrin e rebatida por Hengov. Entre os questionamentos, estão perguntas como “quantas vezes vou ter que dizer que essa criança não é minha?”, “de que forma eu vou gostar de uma criança que é filha de quem matou os meus pais?”, ou então, “o que falaremos às pessoas quando ele crescer?” (Tartarugas, 2004), por parte de Agrin, o que exemplifica o peso da desonra feminina que ela terá de lidar ao longo de toda a sua vida e sobre o qual está completamente consciente, mesmo sendo uma criança de aparentemente 11 a 13 anos. Por outro lado, Hengov diz: “não diga que não, você diz cada coisa!” e “a criança entende tudo, abaixe a voz!” (Tartarugas, 2004). Hengov insiste que os três (os dois irmãos e Riga) partam juntos, Agrin diz que se não abandonarem a criança agora, nunca mais a deixarão, e ainda completa que alguém o encontrará e cuidará dele.

Outro personagem importante na trama é Satélite, que ocupa a posição de uma espécie de líder da pequena comunidade de crianças órfãs que habita o vilarejo. É como se a cidade girasse em torno dele, que é o instalador oficial de antenas nos vilarejos entre a fronteira do Irã com o Iraque. Ele está sempre em situações de negociação e provimento de sustento para os órfãos curdos no geral, organizando a atividade de recolhimento das minas que depois são vendidas a um comerciante local. Também é o intérprete dos acontecimentos que estão por vir: como citado, o filme se passa às vésperas da invasão estadunidense ao Iraque. E Satélite é o único que desvenda o que os canais estadunidenses dizem sobre essa guerra que ainda irá acontecer, apesar de que a forma com que ele faz isso não é tão verídica.

Entretanto, não se trata exatamente de Satélite desvendar tais falas, como se realmente fosse capaz de traduzi-las. O garoto inventa muitos significados para palavras e expressões em inglês e também para muitas informações que estão sendo exibidas na TV. O presságio *genuíno* sobre os acontecimentos da guerra, que virá com Hengov, junto de tal postura de Satélite, constituem um simbolismo que representa a falta de credibilidade nas notícias internacionais.

Todas as responsabilidades de Satélite, que o colocam em posição de liderança, são



Figuras 3 e 4 - O personagem Satélite em *contraplongée* e as crianças que o obedecem em *plongée*.
Fonte: Fotogramas de *Tartarugas podem voar* (2004).

evidenciadas não apenas pela própria narrativa e diálogos entre os personagens do filme, mas pelos enquadramentos e ângulos, de forma que a própria linguagem cinematográfica da obra enfatize tal posição (Figuras 3 e 4). Satélite é mostrado em *contraplongée*,⁵ evocando: “crianças, me escutem!” e determinando ordens enquanto as outras crianças surgem em *plongée* no quadro e respondem em uníssono: “OK!”. No entanto, tal orientação não é despótica, mas preocupada. Nesse caso, em que o personagem se encontra literalmente em um local mais alto do que os outros, também é uma forma de mostrar o olhar das crianças em relação a Satélite e vice-versa, independentemente da questão de poder. Em seus filmes sobre a infância, Ghobadi “adentra no universo infantil, olha como se fosse de dentro” (Pessuto, 2017, p. 256), e isso é mostrado inclusive na altura da câmera, que em *Tartarugas podem voar* se encontra, muitas vezes, na altura equivalente à de uma criança.

É possível refletir, ao longo do filme, se o papel que Satélite ocupa é de fato positivo, questionando se o que ele faz com as outras crianças - dar ordens e comandos - é algo ditatorial, ainda que não seja feito de forma austera. A resposta para isso está na cordialidade e no carinho que ele demonstra pelas crianças, assim como pelo respeito que as crianças nutrem por ele, considerando-o uma figura de referência. Além disso, as crianças do filme interagem ao seu redor, ou seja, é até mesmo necessário que o garoto desempenhe esse papel, como se esta microssociedade precisasse dele para funcionar e ele fosse um bom líder político, o que nos lembra a importância do líder Abdullah Öcalan para o povo curdo - se considerarmos que esta

microssociedade infantil representa os curdos no geral. Em uma das últimas cenas do filme, Satélite irá se arriscar em um campo minado para salvar Riga enquanto as demais crianças presentes, aquelas que trabalham para ele, se comovem com o risco assumido pelo líder juvenil, enquanto uma das crianças se oferece para ir em seu lugar.

O papel de Satélite se faz essencial tanto para as crianças quanto para os anciões da comunidade. Neste ponto, relembramos que Ghobadi subverte três tipos de fronteira: a que separa o documentário da ficção, pois se encontra no ponto intermediário entre os dois modos; a fronteira entre as crianças e os adultos; e a fronteira curda entre terras iranianas, iraquianas, turcas e sírias. No momento de assistir à televisão, Satélite, que cumpre esse papel de intermédio entre o universo infantil e o adulto, informa aos anciões: “Estão proibidos os canais de sexo e dança, não o de notícias. Eu instalei parabólicas em todas as aldeias ao redor daqui” (Tartarugas, 2004), passando algumas orientações devido a essa experiência e cumprindo um papel de conselheiro, algo que provavelmente esperaríamos na ordem inversa (dos mais velhos para os mais novos).

A questão da fronteira também se dá quando Satélite conversa com Esmael, que em certo momento da trama descobrimos se tratar do governador da aldeia - sendo que tal descoberta tardia não é por acaso - e ouve do garoto que, se não fizer o que está lhe indicando, será “ruim para a sua reputação” (Tartarugas, 2004). Ou seja, o verdadeiro líder é Satélite, mas há um representante *de fachada* e do que consideramos uma velha política. A conversa trata da



Figuras 5 e 6 - A neblina é uma simbologia representativa no cinema curdo.

Fonte: Fotogramas de *Tartarugas podem voar* (2004).

possibilidade de as famílias da aldeia comprarem uma antena parabólica, pois estão em 70 famílias, e Esmaeel diz que há somente 30 famílias ali, que não seria possível (devido ao fator financeiro). Satélite rebate perguntando sobre as outras famílias e o homem diz que “agora elas estão na Turquia, nos separaram” (Tartarugas, 2004), evidenciando a relação complexa entre os curdos e as fronteiras.

Outro fator trazido pelo filme que é bastante condizente com a realidade desse povo é a ideia que se faz sobre a escola: esta é representada como algo secundário ou até mesmo desnecessário. A comunicação em língua curda não é incentivada na educação formal, muito pelo contrário, são ensinados apenas os idiomas oficiais dos países em que essas crianças curdas estão inseridas. Isso mostra o quanto a escola, no caso do Curdistão, é mais um dos meios de apagamento da cultura e identidade desse povo. Ou seja, é como se fosse contrária à ideia de que nós, ocidentais, nutrimos sobre a socialização escolar, como fonte de conhecimento. Para os curdos, 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”, diz Pessuto (2017, p. 292), o que contribui muito para os conhecimentos, necessidades e tradições curdos serem disseminados internamente, de forma independente e oral, entre os povos das aldeias. Isso se materializa especialmente na cena em que, apesar de não ser uma discussão sobre a língua, mas antes sobre a relevância de determinados aprendizados de luta em detrimento do aprendizado escolares, muitos desses elementos se mostram evidentes. Há crianças montando e

limpando suas armas e escavando o espaço que será utilizado como trincheira, quando acontece o seguinte diálogo:

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 aprender a atirar. Eles têm que aprender 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. 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 (Pessuto, 2017, p. 285).

Uma simbologia importante a ser considerada é a questão da neblina para Ghobadi. O cineasta, que nomeou a sua produtora, *Mij Film*, com a palavra *neblina* em curdo⁶, afirma que a vida é nebulosa em todos os sentidos e que a neblina é onipresente no Curdistão. No site da produtora, Bahman Ghobadi diz: “Quando penso na minha terra natal, o Curdistão, penso na neve, no frio e na neblina. Ela está em toda parte. A vida lá também é nebulosa - econômica, política e socialmente - e é mantida escondida sob um pesado manto de neblina” (MIJ FILM, 2017, s/p, tradução nossa). Este aspecto aparece representado em alguns momentos do filme (Figuras 5 e 6).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De modo geral, filmes como *Tartarugas podem voar* reafirmam a identidade curda por meio da

língua, dos trajes, da música e demais elementos simbólicos - ainda mais no caso das metáforas de Ghobadi - como uma forma de resistência, de se opor aos governos colonizadores, ao sistema capitalista neoliberal e ao cinema hegemônico. A partir da análise do filme apresentada, foi possível identificar a capacidade de produzir os regimes de visibilidade e legibilidade do povo curdo a partir de suas próprias existências (Marques, 2020).

A orfandade representativa das crianças refugiadas - ao simbolizar as formas de vida do próprio Curdistão, assim como os modos de organização política calcados na autogestão, que são característicos do povo curdo em um sentido mais amplo - cria um tecido sensível que afirma a resistência curda a partir da ficção que remonta a um real invisibilizado pelo Ocidente. Trata-se da emergência de vozes e rostos que configuram o povo curdo como sujeito de seu próprio discurso cinematográfico (França, 2003).

A complexidade da construção desses personagens infantis enriquece a obra de tal modo que buscamos referências, sobretudo sociopolíticas, para entender tal realidade, o que mostra o poder das imagens de nos colocarem em contato com a alteridade e o outro. É como se o filme estivesse no limiar do sensível e o factível (ou o fragmento do factível, dado que se trata de uma representação), em uma relação de encaixe e complemento entre as duas coisas.

Além da articulação das crianças como metáfora da luta curda, o uso de elementos reais como minas, tendas de refugiados, tanques de guerra e o comércio de armas expressa o devir das imagens e representa a identidade curda por meio da materialidade da presença constante das fronteiras em meio à ausência de nação e território.

Dessa forma, o cinema de Ghobadi acaba por produzir o imaginário de um *povo sem imagem* e sem país delimitado a partir da fabulação de suas histórias, elaborando uma geografia própria, inventando as dimensões políticas e estéticas de seus conflitos (Resende; Lima, 2014).

NOTAS

1. Este artigo é parte dos resultados do trabalho coletivo desenvolvido pelo GRUPIC - Grupo

de Pesquisa Imagens em Conflito: Estética e Política no Cinema do Oriente Médio (DGP-CNPq), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), sob a liderança do Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello.

2. O Curdistão não é um país com fronteiras delimitadas, mas uma região montanhosa que compreende parte da Turquia, do Irã, da Síria e do Iraque, além de Armênia e Azerbaijão, onde vive o povo curdo.

3. Embora o texto de Gardnier seja válido, uma correção importante a fazermos sobre ele é que na cena de violência sexual de Agrin, o ataque não é realizado por estadunidenses. Os soldados que cometem o estupro não estão se comunicando em inglês, o idioma falado aparentemente é o árabe e as próprias feições e traços denunciam que se trata da tropa enviada por Saddam Hussein.

4. O *Flashback* e o *flashforward* são estratégias que consistem em apresentar a sequência dos planos de forma a modificar o fluxo cronológico da narrativa fílmica (AUMONT; MARIE, 2003). Ou seja, fazer suceder a uma sequência outra sequência que relata acontecimentos anteriores ou posteriores à história narrada (Aumont; Marie, 2003).

5. Não podemos “atribuir significados absolutos a ângulos, distâncias e outras qualidades do enquadramento”, afirmam David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 310). Porém, no cinema, é comum o recurso de utilizar o ângulo *plongée*, que mostra a cena de cima para baixo, como se estivéssemos posicionados em uma altura superior ao objeto ou personagem, para indicar que ele está em posição de inferioridade ou vulnerabilidade; e o *contraplongée*, que mostra a cena de baixo para cima, enaltece o que está no quadro e lhe atribui importância, poder ou superioridade.

6. Na língua curda, Mij significa neblina.

7. “When I think of my homeland, Kurdistan, I think of the snow, the cold, and the fog. The fog is everywhere. Life in there is also foggy - economically, politically and socially -, it is kept hidden under a heavy blanket of fog”.

REFERÊNCIAS

AMIN, Samir. **O eurocentrismo:** crítica de uma ideologia. São Paulo: Lavrapalavra, 2021.

AUMONT, Jacques.; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas: Papirus, 2003.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BORDWELL, David.; THOMPSON, Kristin. 2013. **A arte do cinema:** uma introdução. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp/Edusp, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição.** Belo Horizonte: UFMG, 2017.

FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

GARDNIER, Ruy. **Crítica:** Tartarugas podem voar. 2013. Contracampo: Revista de Cinema. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/64/tartarugaspodemvoar.htm>>. Acesso em 16 de outubro de 2023.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; MARTINO, Luis Mauro Sá; DE SOUZA, Frederico da Cruz Vieira; ANTUNES, Elton. Fabular imagens intervalares e montar imagens sobreviventes: aproximações e diferenças entre os métodos de Rancière e Didi-Huberman. **Logos.** Rio de Janeiro, v. 27, p. 242-261, 2020. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/49270/33920>>. Acesso em: 16 out. 2023.

PESSUTO, K. **Made in Kurdistan:** Etnoficção, infância e resistência no cinema curdo de Bahman Ghobadi. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-28062018-092752/>>. Acesso em: 25 nov. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica.** Campinas: Papirus, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

RESENDE, Fernando Antônio.; LIMA, Roberto Robalinho. Eu, na fronteira dos teus olhos - sujeitos, territórios e resistência no conflito Israel/Palestina a partir de um filme de Aviv Mograbi. **Revista Eco-Pós,** v. 17, n. 2, p. 1-14, 2014. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1277>. Acesso em: 8 mar. 2023.

SAID, Edward W. **Orientalismo:** O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTIAGO, Luiz. **Crítica:** Tartarugas podem voar. 2015. Disponível em: <<https://www.planocritico.com/critica-tartarugas-podem-voar/>>. Acesso em: 16 out. 2023.

Filmes

GOSTO de cereja (Ta'm e guilass). Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Abbas Kiarostami Productions. França, Irã. 95 min. 1997.

MIJ FILM. About Mij Film. 2017. Disponível em: <<http://mijfilm.com/about-mij-film/>>. Acesso em: 16 out. 2023.

TARTARUGAS podem voar (Lakposhtha parvaz mikonand). Direção: Bahman Ghobadi. Produção: Mij Film. França, Irã, Iraque. 98 min. 2004.

TEMPO de cavalos bêbados (Zamani barayé masti asbha). Direção: Bahman Ghobadi. Produção: Bahman Ghobadi Films. França, Irã. 77 min. 2000.

SOBRE OS AUTORES

Jamer Guterres de Mello é Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), em São Paulo. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS), em Porto Alegre, com estágio doutoral pela Universitat Autònoma de Barcelona e Pós-Doutorado pela Universidade Anhembi Morumbi.

E-mail: jamerello@gmail.com.

Juliana Santoros Miranda é Doutoranda e mestra em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), em São Paulo.

E-mail: julianasantorosdoutorado@gmail.com.

Recebido em: 01/03/2024

Aprovado em: 25/08/2024