

Edição v. 41
número 1 / 2022

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 41 (1)
jan/2022-abr/2022

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

DOSSIÊ

Nascidos da urgência: o relato ocidental sobre os curdos e a fabulação no documentário independente

Born from urgency: the occidental story about the Kurdish and the fabulation on independent documentary

JAMER GUTERRES DE MELLO

Universidade Anhembi Morumbi (UAM) – São Paulo, São Paulo, Brasil.
E-mail: jamerellido@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1771-204X.

JULIANA SANTOROS MIRANDA

Universidade Anhembi Morumbi (UAM) – São Paulo, São Paulo, Brasil.
E-mail: julianasantorosmestrado@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8656-4875.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

MELLO, Jamer Guterres de; MIRANDA, Juliana Santoros. Nascidos da Urgência: o relato ocidental sobre os curdos e a fabulação no documentário independente. Contracampo, Niterói, v. 41, n. 1, p. 1-17, mar./abr. 2022.

Submissão em: 10/01/2022. Revisor A: 09/02/2022; Revisor B: 04/02/2022. Revisor A: 21/03/2022; Revisor B: 27/03/2022. Aceite em: 28/03/2022.

DOI – <http://doi.org/10.22409/contracampo.v41i1.52793>

Resumo

Este artigo levanta reflexões sobre a discussão política que permeia o Ocidente em relação ao povo curdo (e nações do Oriente Médio) a partir do documentário *Nascidos da urgência: Rostos da linha de frente contra o ISIS* (2017), dirigido pelo fotógrafo e diretor independente Joey L., o que remete aos conceitos de eurocentrismo, orientalismo e ao questionamento levantado por Gayatri Spivak (2010): “pode o subalterno falar?”. Além das teorias citadas, o texto inclui noções acerca da fabulação e do relato (como documento histórico), a linguagem documental e os seus dilemas éticos, a ideia de fronteira e periferia no cinema e a troca de informação, aplicadas especialmente à obra em questão.

Palavras-chaves

Documentário; Cinema de fronteira; Fabulação; Orientalismo; Curdos.

Abstract

This article is about the political discussion that permeates the West when the subject is the Kurdish (and the Middle East nations). Having as a starting point the documentary *Born From Urgency: Faces from the Frontline Against ISIS*, directed by Joey L., an independent director and photographer, this study deals with important concepts, like eurocentrism, orientalism and the question raised by Gayatri Spivak (2010): “Can the subaltern speak?”. Besides these ideas, we approach notions of fabulation and the narration (as a historical document), the documental language and its ethical dilemmas, the concept of border and periphery on movies and the information exchange, all applied to the object analyzed here.

Keywords

Documentary; Border cinema; Fabulation; Orientalism; Kurdish.

Introdução

Nascidos da urgência: Rostos da linha de frente contra o ISIS, filme lançado em 2017, apresenta-se como um material de cunho documental, histórico e social capaz de gerar importantes reflexões, sobretudo por ser realizado de maneira independente e não se sujeitar ao viés comumente distorcido em coberturas das mídias tradicionais. Justamente por se tratar de um assunto pouco disseminado, até mesmo a disponibilização da obra se fez possível devido a coletivos autônomos e de atuação política, cujo interesse se encontra nos modos de organização curda, que resiste ao capitalismo e ao imperialismo. O Comitê de Solidariedade à Resistência Popular Curda de São Paulo explica que:

As legendas em português foram criadas por militantes colaboradores na solidariedade à resistência popular curda no Brasil. A intenção é apoiar a difusão e divulgação da luta curda para fundamentar parâmetros acerca do processo revolucionário em curso em pleno Oriente Médio, aumentando assim nossas bases de conhecimento e estratégia, tendo em vista as lutas locais em várias instâncias com as quais a militância brasileira só tem a ganhar, tanto em termos de conhecimento como de práticas (COMITÊ, 2017, sem paginação).

Ainda sobre o fato de a produção ser independente e multimidiática, é válido pontuar que a experiência do fotógrafo e diretor Joey L. durante as gravações lhe rendeu também a publicação de um livro fotográfico impresso, intitulado *Nós viemos do fogo: fotografias da luta armada do Curdistão contra o ISIS* (tradução nossa), lançado em 2019.

Em 2017, o Comitê de Solidariedade à Resistência Popular Curda de São Paulo anunciou que Joey daria início à pré-venda da obra (sendo, hoje, um material já em circulação oficial), alegando que esta afetaria dramaticamente sua distribuição ao redor do mundo, sendo um dos meios de fomentar a discussão sobre o povo curdo e a própria manutenção do fotógrafo e diretor como profissional independente e produtor de mídias alternativas.

O contexto e o papel político da obra

O filme *Nascidos da urgência: Rostos da linha de frente contra o ISIS* (2017), escrito e dirigido por Joey Lawrence (que assina os seus trabalhos como Joey L.), reporta, sob uma perspectiva direta e participativa, as lutas das guerrilhas curdas na linha de frente contra o Estado Islâmico em territórios da Síria e do Iraque. Entretanto, é importante considerar que, por mais que o documentário esteja retratando um fato e possua um forte vínculo com as evidências que expõe, seu discurso é sempre ambíguo. Isso ocorre devido aos limites do registro documental: trata-se de um ponto de vista específico, portanto, subjetivo. Ou seja, é necessário pontuar que o documentário é a representação do acontecimento, e não o acontecimento em si.

Com 60 minutos de duração e sendo uma continuação de outra produção de Joey L., intitulada *Guerrilheiros do Curdistão* (2015, tradução nossa), *Nascidos da urgência* apresenta passagens em plano geral e via drone, o que auxilia na contextualização visual dos locais retratados. O filme tem início com imagens de uma cidade destruída, com narrações em *off*, feitas em primeira pessoa – o que, segundo Bill Nichols (2005), o aproxima do diário ou do ensaio –, ora em tom testemunhal que “empresta um ar de importância cívica” ao trabalho (Nichols, 2005, p. 41), ora como quem faz parte do grupo mostrado (sendo esta modalidade predominante), uma formulação que “desloca o cineasta da posição em que estava separado daqueles a quem representa para uma posição de unidade” com o grupo (Nichols, 2005, p. 45). Joey conta, enquanto é apresentado o local: “Shengal, uma cidade sem residentes, apenas combatentes. O cenário de um genocídio. Depois de quinze meses de batalha interna entre forças curdas e militantes do ISIS, é assim que a vitória se parece”.

O diretor, que em muitos momentos vem a ser um dos personagens do filme, explica algumas questões dos conflitos desses lugares, ao mesmo tempo em que se passa uma trilha sonora de estética semelhante à das imagens registradas (em tom de constante e crescente tensão). O cenário é de desolação.

Captura de tela 1 – A cidade de Shengal (após as batalhas)



Fonte: Fotograma de *Nascidos da urgência* (2017)

Joey, que até então não aparece visualmente, surge diante da câmera que ele mesmo está operando. O diretor conta sobre a última vez em que ele esteve na região e detalha as situações de guerra contra o *ISIS*. Sobre o registro em primeira pessoa, é importante retomarmos o que diz Bill Nichols:

A ênfase pode se transferir da tentativa de persuadir o público de um determinado ponto de vista ou enfoque sobre um problema para a representação de uma opinião pessoal, claramente subjetiva. Da persuasão, a ênfase desloca-se para a expressão. O que ganha expressão é o ponto de vista pessoal e a visão singular do cineasta. O que faz disso um documentário é que essa expressividade continua ligada às representações sobre o mundo social e histórico dirigidas aos espectadores. Grande parte do “novo jornalismo” e do cinema documentário influenciado por ele enfatiza justamente essa combinação de uma voz idiossincrática ou pessoal com informações sobre uma questão específica (NICHOLS, 2005, p. 41).

Reforçando os fatos citados em primeira pessoa, na sequência vêm relatos de *peshmergas*, em que especificam estratégias militares do inimigo (EI) e mostram as casas do *povo yazidi* destruídas pelas explosões.

A essa altura, pontuemos a discussão abordada por Andréa França:

Com a diluição das fronteiras nacionais, étnicas, culturais, privadas e ideológicas – e o surgimento de outras fronteiras, mais camufladas e sutis – emergem os novos protagonistas das telas cinematográfica e televisiva contemporâneas. São os desamparados do presente. Refugiados, sobreviventes e desvalidos, imigrantes, estrangeiros em busca de melhores condições de vida, desesperados que abandonam seu cadinho de terra e suas referências culturais. Trata-se de um tema recorrente nas imagens cinematográficas dos anos 90: o nomadismo dos que procuram oportunidade, a errância dos que desejam “salvar suas almas”, a perambulação de indivíduos sem-teto, sem-préstimo, sem-documento, sem-pátria (FRANÇA, 2003, p. 13).

A autora faz uma série de questionamentos pertinentes ao analisar um conjunto de filmes, os quais denomina constituintes de um cinema de fronteira. De que forma esses personagens inéditos protagonizam

as telas? Como os novos desamparados representados se tornam sujeitos de um discurso sobre países marginalizados? Quais são os novos retratos audiovisuais de povos excluídos pelos diversos fenômenos da globalização? Como esses filmes criam sensibilidade à relação entre etnia e internacionalização? Para completar as indagações, França (2003, p. 15) afirma que “sim, o cinema existe para falar do mundo, das crises atuais do mundo, para pensá-las”.

Convém avaliarmos as perguntas de Andréa França (2003) para refletir sobre o caso específico de *Nascidos da urgência*. De que forma os curdos estão protagonizando a obra? É um documentário que incentiva a disseminação da luta em si, de contribuição não-hegemônica, ou que perpetua situações de opressão ocidental sobre os povos “subalternos”, se avaliados sob o ponto de vista eurocêntrico? Quais são as linguagens que o diretor aborda para esta representação?

Enquanto filma a si próprio (em selfie), o diretor gira 360 graus e fala: “Veja este lugar! Completamente dizimado!”. A trilha sonora segue na mesma estética dramática, são incluídos mais relatos e narrações em *off* e há referências audiovisuais ao documentário anterior, de 2015. Nas imagens (provenientes do primeiro filme, conforme indicado na narrativa), é mostrada uma explosão a alguns quilômetros do local de gravação, ou seja, à distância. Nas passagens mais atuais, próprias do filme *Nascidos da urgência*, Joey se encontra no exato ponto da explosão, na presença de um *fixer*, que confirma o fato de que esse é o mesmo lugar das filmagens de 2015. Apesar do cenário e situações trágicas, Joey e o *fixer*, bem como alguns *peshmergas* presentes, conversam em tom descontraído sobre o ocorrido, comemorando o fato de não estarem naquela exata posição dois anos antes.

Com mais imagens sobrevoando a região montanhosa e voz em *off* de Joey L., ao mesmo tempo em que se segue a trilha sonora, ele conta que é necessário contextualizar o povo curdo. “Os curdos são considerados o maior grupo étnico do mundo sem um país próprio”, diz. O diretor explica as questões geográficas e políticas envolvidas enquanto há passagens mostrando o local e fotografias (feitas por ele) que retratam tal nação sem território. Joey continua: “Nos EUA, a direita política ama esses grupos curdos porque eles lutam contra o *ISIS* e têm sempre uma arma ao seu lado”. E então o documentário apresenta passagens do diretor trabalhando, captando imagens e fotografando mulheres curdas, como em um *making of*, um tipo de conteúdo que se repetirá ao longo do filme de forma intercalada com fotografias, passagens recentes, imagens de arquivo e filmagens em selfie.

Esse recurso opera como um dispositivo metalinguístico não apenas no uso de diferentes fragmentos do trabalho do próprio diretor, mas também em relação a uma fragmentação formal que corrobora com o discurso fílmico. Trata-se de uma operação reflexiva que demonstra o envolvimento de Joey L. com a luta do povo curdo que vai muito além de *Nascidos da urgência* e se configura como um empenho na busca de registrar e trazer à tona uma série de questões pouco discutidas no mundo ocidental.

Desse modo, Joey aponta uma questão crítica: a idealização em torno da figura da mulher curda no meio ocidental, cuja mídia apresenta eventos relacionados à população curda sob o viés do terrorismo ou de forma a objetificar os corpos femininos até mesmo como inspirações de moda, algo relevante para ser observado no encontro com o conceito de orientalismo.

Edward Said define o orientalismo como “um modo de resolver o Oriente que está baseado no lugar especial ocupado pelo Oriente na experiência ocidental europeia” (SAID, 1990, p. 13). Ou seja, 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).

Sendo tal relação uma manifestação clara de dominação e poder político, e este percebido em histórias e materiais teóricos e práticos hegemônicos,

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).

A partir dessa noção coletiva que “identifica a ‘nós’ europeus em contraste com todos ‘aqueles’ não-europeus” (1990, p. 19), entendemos o eurocentrismo. Amin (2021, p. 11) explica que a lógica capitalista neoliberal iniciada na Europa e é encontrada nos países colonizados por ela (sendo esses perpetuadores de tais hegemonias) propõe a todos “a imitação do modelo ocidental como única solução aos desafios do nosso tempo”, o que, nesta pesquisa, discorda-se veemente da eficácia de tal lógica, vigente em nosso mundo.

As contradições deste regime, obscurecidas pela ideologia eurocêntrica a qualquer preço, são abafadas pelo lema “imitai o Ocidente, que é o maior dos mundos” (AMIN, 2021, p. 16). Isso é atingido a partir de discursos orientalistas na ciência, nos meios de comunicação, nas artes e em demais manifestações de atividade humana nas sociedades do mundo capitalista desenvolvido, consideradas 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)” (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).

Tal definição nos leva às ideias de centro/periferia e sul/norte globais, já que a questão econômica, cultural e hegemônica como um todo, mais do que a geográfica, é determinante ao avaliarmos tais contrastes, ao menos para o foco desta pesquisa. O cinema de fronteira, apenas citado anteriormente, também faz um levantamento acerca de lugares, terras, fronteiras, comunidades imaginadas e desterritorialização como representações que vão além da localização física vista no mapa-múndi, porém, adentremos à frente nesta elucidação.

Finaliza-se a discussão do autor marxista egípcio, que explica o porquê de tais definições (originalmente físicas) serem levadas para outro viés, com este trecho:

O critério que permite definir os termos do contraste centro/periferia, proposto como uma das chaves da análise, situa-se na esfera dominante própria de cada um dos dois sistemas sociais sucessivos. No capitalismo o contraste centros/periferias define-se, portanto, em termos econômicos: de um lado as sociedades capitalistas acabadas, dominantes; do outro, as sociedades capitalistas atrasadas, inacabadas e dominadas. A dominação econômica (e o seu complemento, a dependência) é o produto da expansão mundial do capitalismo “realmente existente”. Pelo contrário, as formas centrais e/ou periféricas da sociedade tributária não se definem em termos econômicos – e menos ainda em termos de dominação e dependência econômica – antes se caracterizam pelo grau acabado e/ou inacabado da formação estatal e da expressão ideológica. (...). A nova cultura europeia reconstrói-se em torno de um mito que opõe uma suposta continuidade geográfica europeia ao mundo situado a sul do Mediterrâneo, o qual por isso se converte na nova fronteira centro/periferia. Todo o eurocentrismo reside nesta construção mítica (AMIN, 2021, p. 26 e 28).

Tal posicionamento converge com os métodos de Andréa França para avaliar os produtos do

cinema de fronteira. A autora diz:

Pode parecer estranho uma seleção de filmes de países tão diferentes e de cineastas de nacionalidades tão distintas. Mas, como já foi assinalado, 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. Há uma evidência sensível sinalizada por essas imagens: 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).

De volta ao documentário, enquanto fotografa as *peshmergas*, o diretor comenta que “se você olhar além das páginas de revistas, verá que as mulheres são verdadeiras combatentes que vivem e morrem pela causa e não são objetos de propaganda”.

Captura de tela 2 – Combatente curda fotografada por Joey L



Fonte: Fotograma de *Nascidos da urgência* (2017)

A importância das mulheres na sociedade curda é conceituada por Kelen Pessuto (2017) e, no aspecto da representação audiovisual, abordada anteriormente com mais detalhes em *AUTOR 1 et. al* (2022).

Com mais imagens do povo curdo em combate e trilha sonora em constante tensão, o diretor pergunta para o(a) espectador(a): “O que um fotógrafo explorador como eu está fazendo andando com guerrilhas?”. Então Joey explica que na primeira viagem realizada com o fim de cobrir os eventos registrados, sentiu que mal havia “arranhado a superfície”.

Após contextualizações e explicações sobre o tema, o diretor brinca enquanto grava um vídeo em selfie no cenário de destroços: “essa é a parte em que eu ando com estilo, aí há uma explosão atrás de mim e eu a ignoro”, reforçando a linguagem descontraída que o documentário apresenta em diversos momentos, apesar do assunto esmiuçado se tratar de guerras, violências em variados sentidos e dificuldades sociais e políticas.

Joey aparece novamente trabalhando, fotografando mulheres curdas. Em seguida, as *peshmergas* contam que tomaram do Estado Islâmico a região na qual se encontram (Shengal) e que continuam em sua defesa. Enquanto são mostradas cenas intimistas, como a de todos reunidos em volta de uma fogueira, uma das combatentes explica que há diversas medidas de precaução, pois os membros do ISIS podem surgir novamente de diversas maneiras, inclusive disfarçados de moradores, o que as obrigam a

tomar todos os cuidados possíveis. Nesse trecho do documentário, após as explanações acerca da defesa territorial, os registros são de momentos de hospitalidade das guerrilheiras curdas com Joey, como se ele fizesse parte do grupo ou fosse um visitante corriqueiro (uma definição válida, dada a experiência do diretor com o grupo na produção do primeiro documentário, *Guerrilheiros do Curdistão*, de 2015).

Em seguida, o filme apresenta o relato de um rapaz *yazidi* sobre a destruição do Estado Islâmico na região. Ele e o diretor caminham pela rua que, até o ataque que obrigou o povo *yazidi* a migrar para outros locais em busca de sobrevivência, era a de sua casa. A conjuntura é de destruição e o rapaz *yazidi* mostra a residência em que cresceu, agora reduzida a escombros e restos de incêndio. Joey segue filmando a reação do entrevistado enquanto ele examina o recinto, visivelmente desolado. Enquanto caminha, explica como o exército curdo do *PKK* salvou milhares de vidas *yazidis* no genocídio de 3 de agosto de 2014, completando que “eles foram os únicos que nos ajudaram”. Na sequência, Joey L. relata, enquanto caminha com os guerrilheiros curdos, que os *peshmergas* do *PKK* treinaram o povo *yazidi* para combate e apenas quando este passou a apresentar condições aceitáveis de autodefesa, se retiraram para prosseguir em suas lutas.

Captura de tela 3 – O rapaz yazidi em sua antiga casa



Fonte: Fotograma de *Nascidos da urgência* (2017)

Entretanto, é válido pontuar a contextualização da jornalista Patrícia Campos Mello (2017, p. 135), que afirma ser a *YPG* e a *YPJ* os grupos responsáveis pelo resgate do povo *yazidi* no evento comentado. Ou seja, mais de uma organização curda é indicada como responsável pelo resgate dos *yazidis*.

O rapaz *yazidi* também compara o exército turco ao *ISIS* e comenta que ambos são igualmente violentos com o povo curdo. Após a sua fala, o diretor Joey L. diz que “eles todos (os *yazidis*) já fugiram do *ISIS*, mas agora, são os jihadistas que fogem deles”. Na sequência, Joey mostra cenas de combate (sob o ponto de vista do exército curdo) em que os curdos tomam a região e cravam a sua bandeira. Há cenas de jihadistas mortos no chão, Joey mostra seus documentos (apanhados de seus bolsos) e detalha informações sobre tais indivíduos, como nomes (falsos ou não), de quais lugares vieram e outros dados.

Joey L. explica a questão da Turquia com os curdos e o *ISIS*: há uma permissão na fronteira entre a Turquia e a Síria em que o governo turco facilita a entrada de membros do EI. Desta forma, os jihadistas se encarregam de dizimar os curdos, já que esses são um problema para o governo turco. Ainda sobre o Estado Islâmico, Joey afirma que “em nossa mídia ocidental, gostamos de falar do *ISIS* como se fosse um vilão de James Bond”, empregando novamente um tom descontraído à situação.

Como conceituou Gayatri Spivak (2010), o subalterno e/ou o colonizado geralmente têm as suas vozes intermediadas por alguém (que não pertence a esse grupo). E ao falar de sujeitos *subalternos*,

Spivak não se refere a quaisquer indivíduos marginalizados arbitrariamente, mas às camadas sociais que se configuram como excluídas de maneira mercadológica, em termos de representação política e da possibilidade de se tornarem membros do estrato social dominante, como, em nosso caso específico, os curdos. Afinal, um povo na situação em que os curdos se encontram, por mais que mantenham as suas zonas autônomas (como na Síria e no Iraque) e por mais que protagonizem embates, ainda assim, até hoje, eles “só se defenderam (...), nunca tiveram uma inclinação imperialista, agressiva”, como diz Slavoj Žižek (2015, sem paginação).

Sendo assim, Spivak “desvela o lugar incômodo e a cumplicidade do intelectual que julga poder falar pelo outro e, por meio dele, construir um discurso de resistência”, como bem definiu Sandra Almeida (2010, p. 12). Entretanto, a depender de que forma esse discurso se constrói, reproduzem-se as estruturas de poder e opressão, ora de forma clara, ora sutilmente. Em *Nascidos da urgência*, ainda que a obra busque divulgar a luta da população curda, o narrador é um diretor que não faz parte originalmente desta comunidade. Ou seja, Joey L. se encontra na posição comentada: a de intermediário. É um cidadão canadense, radicado nos Estados Unidos, falando sobre um povo geralmente desconhecido para um público que faz parte do *mondo ocidental*.

A situação exige que consideremos o histórico de violência – e aqui nos referimos especialmente à simbólica (Bourdieu, 1997) –, cometida pelo mundo eurocêntrico contra os povos do Oriente Médio por anos a fio. Tal postura se concretiza, inclusive, com relatos que apresentam, por meio de seus recursos narrativos, “relações de dominação e sujeição, de maneira consciente ou não (para quem detém o poder e também para quem se encontra em posição subalterna), como se já estivessem tão enraizados a ponto de serem quase imperceptíveis” (AUTOR 2, 2018, p. 27).

Entretanto, neste caso, ao invés de apontar como exemplo de exploração ocidental eurocêntrica o fato de Joey L. estar se posicionando como um contador de histórias externo mostrando o povo curdo, é válido o questionamento: não seria útil tal participação e enfoque do diretor canadense-americano? Afinal, ele busca não reproduzir explicações hegemonicamente tendenciosas e evidencia ideias chanceladas pelos próprios curdos, que o acompanham enquanto o documentário se desenvolve. Além disso, os espectadores de sua obra provavelmente serão ocidentais. Portanto, uma tradução cultural e, além disso, uma linguagem que nos é comum ao tratar de determinados assuntos, se mostram recursos úteis, ainda que toda tradução implique em trocas que nunca serão integralmente exatas, mesmo que sejam bem contextualizadas. Vemos, neste caso, uma importante exemplificação da fábula cinematográfica: a reprodução exata do real, ou melhor, do real concreto, não acontece. O real é sempre mediado. Portanto, o ato de *fabular* uma história real a torna possível de ser acessada e compreendida de certa maneira.

O diretor mostra aos curdos como o drone funciona, há momentos de lazer entre eles e, após, Joey relata que o lugar no qual adentrarão não é comandado pelo governo sírio, mas pela YPG e YPJ: esta região é denominada *Rojava*. Ele aproveita para explicar que esses dois grupos são provenientes do PKK, pelo fato de terem surgido da ideologia de Abdullah Öcalan, apesar de se intitularem independentes. Joey mostra a região e relata que um espaço sem batalha vigente como esse (protegido pela YPG e YPJ) “te faz sentir um pouco de volta à ‘normalidade’” e que é possível experimentar algum tipo de segurança em tal região, cuja responsabilidade de (auto)gestão e defesa pertence ao exército curdo sírio.

As mulheres da YPJ explicam que o Islã e o Corão não são da forma que o Estado Islâmico propaga (de forma a diminuir moralmente a mulher, entre outros conceitos erroneamente impostos). Elas dizem que o significado de ser muçulmano é algo muito distinto dessa ideia que vem a ser um estereótipo da religião, sobretudo no Ocidente. Essas mesmas *peshmergas* falam sobre a imposição da *sharia* (segundo a interpretação do EI) e riem com Joey ao conversarem sobre fé e crenças e que ateus como eles seriam “cortados em pedacinhos”.

Em seguida, os membros da YPG conversam sobre a heterogeneidade entre eles: há árabes, curdos e pessoas de diversas etnias e doutrinas. Explicam que contra o ISIS há muitos povos, entre eles

cristãos, árabes, curdos, muçulmanos e outros. E, então, Joey mostra um tanque de guerra feito de material reciclável, enfatizando a necessidade de criatividade na organização da luta, pois na região há um embargo que só permite que eles utilizem recursos presentes ali. Tal ênfase também é empregada quando são mostradas as armas dessas equipes de defesa e são contadas as histórias por trás delas: boa parte do equipamento bélico é proveniente do próprio Estado Islâmico, cujas armas são apanhadas pelos grupos curdos quando os jihadistas morrem no confronto. A falta de estrutura e apoio para os curdos fica evidente em situações como essas exibidas e comentadas no documentário.

Captura de tela 4 – O diretor participando de uma reunião curda



Fonte: Fotograma de *Nascidos da urgência* (2017)

Joey L. filma a si mesmo tomando chá com os curdos e fala que, antes de qualquer coisa, “nós tomamos um chá, para lembrar de nossos princípios”, notadamente usando a primeira pessoa como pronome de tratamento. E então são mostradas cenas de tensão, em que um carro suicida vem em direção ao grupo e explode a uma distância segura. Segundo Nichols (2005, p. 46), “ao falar de um ‘nós’ que inclui o cineasta, esses filmes alcançam um grau de intimidade que pode ser bastante comovente”.

O diretor aproveita o acontecimento para explicar como funciona a lógica do pensamento de um membro do *ISIS*: Ihe é ensinado que tais ataques à própria vida valem a pena, pois há uma existência muito melhor “do outro lado”. Desta forma, o Estado Islâmico também incentiva a filmagem dos ataques-bomba, como uma forma de glorificá-los, conceitua Joey L. “Nada é comparado ao paraíso eterno que o aguarda no além”, completa, referindo-se ao raciocínio imposto a um integrante do *Daesh*, que passa a fazer parte do grupo devido a diversos fatores. Com disseminação de discursos sobretudo pela internet, o *ISIS* apresenta “uma fórmula, infelizmente, bem-sucedida em alguns casos, em especial no seio das comunidades muçulmanas empobrecidas que vivem na periferia das grandes cidades da Europa” (APOLLONI, 2015).

Prossegue-se a viagem e, enquanto passa por Kobane (Síria), Joey relata que é uma cidade “agora famosa pela destruição causada pelo *ISIS* enquanto todo o mundo só assistia”, apontando a crítica situação geopolítica do povo curdo, ignorado pelas potências e atores internacionais. Quando não ignorados, os curdos são considerados terroristas pela mídia comercial ocidental e pelas autoridades governamentais (principalmente os EUA, que inclusive já se utilizou da luta curda com o fim de derrotar o Estado Islâmico), embora sejam os maiores responsáveis pelo combate ao *ISIS*, o que auxilia a comunidade internacional como um todo.

Entre outras contextualizações por meio de fotografias, trilha sonora, narrações em *off*,

passagens de acontecimentos e registros de guerrilheiros em suas rotinas de combate, Joey L. se posiciona (individualmente e como profissional) em relação aos conflitos por meio de um relato:

Como um fotógrafo independente que sabe decidir quando um projeto acaba e deve-se ir para casa, tenho que admitir que, desta vez, senti uma grande culpa enquanto fazia minhas malas e partia. Eu posso ir e voltar quando quiser, enquanto esses combatentes fizeram uma promessa de não recuar. Os escombros de guerra que defendem com suas vidas podem ser somente o que separa o *ISIS* de suas famílias, mas eles estão atuando como um escudo para o restante do mundo (NASCIDOS, 2017).

O documentário é finalizado dentro do apartamento de Joey, em Nova York (onde o fotógrafo vive). Enquanto seguem passagens de Joey em sua residência, que também é um estúdio profissional, revelando as fotos que registrou durante a viagem, ele conta em narração *off*:

No momento em que eu sentei para gravar essas narrações, seguro em casa, ainda mais combatentes da linha de frente poderiam perder suas vidas. É difícil não ficar humilde. Algumas pessoas podem pensar que é estranho achar um farol de reforma secular no coração de tão brutal e sectário conflito. Podem dizer que esse é o último lugar do mundo que se espera ver tal coisa. Mas é exatamente assim que novas ideias são construídas. Elas nascem da urgência. São o fogo que varreu essa região e mudou tudo. O *ISIS* dividiu esses movimentos primeiramente, mas é essa ameaça crescente que os une novamente. Claro, tudo pode facilmente colapsar amanhã. Esses grupos serão testados com tarefas mais difíceis do que lutar. A maior de todas é transcender a etnia, diferenças religiosas e bagagens históricas. É impossível prever qual rumo essa guerra errática vai tomar a seguir. Quando o *ISIS* se for, a verdadeira guerra pode estar apenas começando. Parece que os destruidores da história ainda vão ter o trabalho de silenciar os mais novos autores da história mundial (NASCIDOS, 2017).

Esse posicionamento, que Nichols define como discurso institucional – “ele fala deles para nós” (2005, p. 44) –, denuncia uma separação entre quem fala e o público espectador. “O filme, endereçado a nós (...), se dirige a um sujeito igualmente separado de nós, mesmo que próximo” (2005, p. 44). É comum que esse tipo de documentário apresente comentários “em voz *over*, talvez mesmo um narrador com voz de Deus, uma voz masculina grave” (2005, p. 44), que “nos informa algum aspecto do mundo de maneira impessoal, mas fidedigna” (2005, p. 44). Por fim, Nichols explica que o resultado de tal postura é: “devemos assistir ao filme porque ele supõe que queremos ou precisamos conhecer o assunto de que trata” (2005, p. 44).

Captura de tela 5 – Joey L. em seu apartamento em Nova York



Fonte: fotograma de *Nascidos da urgência*

A conclusão acerca de sua obra se relaciona com a reflexão de Maria Aparecida Baccega (1998, p. 9) sobre narrativas como essa, já que “tomamos conhecimento dos outros fatos que ocorrem no nosso pequeno universo ou dos que ocorrem fora dele - e na ampliação desse universo os meios de comunicação exercem um importante papel - através de relatos”. Sendo assim, as tecnologias, as mídias disponíveis hoje e o atual modelo de troca de informações influenciam diretamente na forma com que tais histórias são disseminadas.

Entretanto, qual o impacto de documentários assim, dado que, mesmo relevantes em diversos contextos, mantêm-se na marginalidade se levarmos em conta o cinema convencional?

Ora, esses filmes trazem à tona não só essa massa de excluídos-errantes, como também promovem (alguns, não todos) a possibilidade de outros mundos e outras formas de vida, em um desejo de experimentação que inventa novas linguagens para além dos preceitos narrativos do cinema de ação convencional (causalidade, unidade espaço-temporal, desenlace etc.) (FRANÇA, 2003, p. 17).

Ainda segundo a autora, somente “dar visibilidade” a um povo ou a uma cultura não são ações eficazes, já que estamos expostos a imagens de jornais, revistas, cinema e outras fontes midiáticas a todo momento. Ou seja, tal visibilidade já existe, de certo modo, ainda que os apresente como “esquecidos, desamparados e caricaturados, qualificando-as como reais” (FRANÇA, 2006, p. 398). Sendo assim,

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).

Tais imagens, segundo a interpretação de Ângela Marques sobre o pensamento de Didi-Huberman, podem exercer a função de promotoras 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 à vida dos povos até então desconhecidas. Este exercício de fabulação de novos imaginários “contraria o encadeamento de causas e efeitos, a previsibilidade, a relação entre o que estaria previsto e o que de fato acontece” (MARQUES, 2020, p. 24).

O relato sobre os curdos em *Nascidos da urgência*

Além de pautar e detalhar a situação curda, debatida com pouca frequência e profundidade na mídia ocidental, o documentário de Joey L. levanta reflexões acerca de sua linguagem, sua relação tanto com a região e sociedade retratadas quanto com o mundo globalizado (afinal, a discussão é ampla e envolve diversos atores internacionais) e de seu papel como produto audiovisual.

Muniz Sodré (2008, p. 11) explica que a comunicação, antes “centralizada, vertical e unidirecional”, atualmente é calcada na interatividade e no multimídia, características a serem observadas em *Nascidos da urgência: Rostos da linha de frente contra o ISIS*, que abrange mídias como fotografia, áudio e vídeo em diversos estilos dentro do mesmo produto, sendo este realizado de modo independente, alternativo às mídias tradicionais (tratando-se de viabilização e também de divulgação, já que o documentário desde o princípio foi disponibilizado via internet) e com integral participação do próprio diretor na narrativa.

Sodré (2008, p. 11) aponta que as tecnologias denominadas “pós-midiáticas” tornam possível o fluxo intenso de deslocamentos de capitais e informações do mundo globalizado, embora a globalização não tenha “poderes universais de uniformização”, já que os investimentos se concentram em determinadas

regiões do mundo. Sobre a distribuição de capital e informação, Sodré diz:

No mercado, o termo informação recobre uma variedade de formas (filmes, notícias, sons, imagens, dígitos etc), definidas em última análise como “fontes de dados” e economicamente caracterizáveis como produtos. Sobre este último tipo de informação incide principalmente a mutação, que favorece o intercâmbio ampliado e acelerado entre nações. Sobre os novos produtos não paira mais o temor - típico dos anos 1960 e 1970 - de destruição da “alta cultura” por uma suposta homogeneização inapelável da “cultura de massa”, uma vez que as fronteiras entre ambas se apagam diante da onda planetarista da globalização ou da chamada “sociedade da informação”, indiferente a tudo que não seja a velocidade de seu processo distributivo de capitais e mensagens (SODRÉ, 2008, p. 12).

Nesse contexto, o modo com que a sociedade da informação vem operando envolve também (e principalmente) o conceito de tempo. Devido à aceleração da circulação de dados, bem como a estocagem desses em grandes volumes, surgem novos canais e “a ilusão da ubiquidade humana” (SODRÉ, 2008, p. 14). Tal ubiquidade (ou onipresença) conecta-se com a ideia de visibilidade mediada de Thompson, que afirma:

Nessa nova forma de visibilidade mediada, o campo da visão não está mais restrito às características espaciais e temporais do aqui e agora, ao invés disso molda-se pelas propriedades distintivas das mídias comunicacionais, por uma gama de aspectos sociais e técnicos (como angulações de câmera, processos de edição e pelos interesses e prioridades organizacionais) e por novas formas de interação tornadas possíveis pelas mídias (THOMPSON, 2008, p. 21).

As novas interações, estabelecidas pelas mídias comunicacionais, “ampliam” ou “comprimem” o tempo e apresentam características espaciais distintas do contato face a face. Sendo assim, é possível “interagir com pessoas que não compartilham do mesmo referencial espaço-temporal que nós” (THOMPSON, 2008, p. 18), o que leva a uma outra dimensão da realidade. Novas formas de perceber, pensar e contabilizar o real surgem, como conceitua Sodré:

Impulsionadas pela microeletrônica e pela computação ou informática, as neotecnologias da informação introduzem os elementos do tempo real (comunicação instantânea, simultânea e global) e do espaço virtual (criação por computador de ambientes artificiais e interativos), tornando “compossíveis” outros mundos, outros regimes de visibilidade pública (SODRÉ, 2008, p. 16).

Dadas as novas formas de “agir e interagir” e as novas percepções acerca da questão espaço-temporal, Thompson (2008, p. 20) pontua que passa a existir um “conhecimento não-local”, ao qual os usuários das mídias têm cada vez mais acesso e “que podem incorporar, de maneira reflexiva, em seus processos de reconstrução pessoal”. Sendo os indivíduos cada vez mais capazes de absorver informações e conteúdos simbólicos de fontes distantes e que não fazem parte da vida cotidiana, retoma-se a experiência do documentário de Joey L, sob o ponto de vista de todos que o acessam via internet.

Nesse sentido, Bosi complementa a discussão definindo o caráter do “relato” (como a obra *Nascidos da urgência*, que se mostra uma espécie de relato documental do diretor), um potencial gerador de estereótipos, pelo fato de que:

Conhecemos algumas pessoas, algumas coisas, alguns pedaços de paisagens, de ruas, alguns livros. Presenciamos alguns fatos, mas não presenciamos a maior parte dos fatos sobre os quais conversamos. Confiamos, porém, nas pessoas que viveram e presenciaram esses fatos, e o pensamento e o discurso cotidiano se alimentam dessa confiança social (BOSI, 2003, p. 115).

Tais registros, posteriormente, cumprem o papel de documento histórico, portanto, de memória, por meio dessas imagens. Segundo Ângela Marques, embora sejam representações e não extrações fiéis

da realidade:

(...) Ouvir uma narrativa é também participar dela, reimaginando a experiência do outro dentro de suas próprias perspectivas, combinando elementos da história recebida com a sua própria. Por isso mesmo, a imagem é revestida de uma importância fundamental como forma de conhecimento da experiência e das vivências subjetivas do outro. (...) Isso talvez tenha algo a dizer às ciências sociais e, em particular, aos estudos de Comunicação sobre a importância da imagem como elemento capaz de trazer, para a pesquisadora ou pesquisador, um universo de compreensão de determinadas situações de comunicação referentes às condições de subjetivação das condições históricas nas quais se está inserido (MARQUES, 2020, p. 11 e 12).

Nesse contexto, embora divergente de Marques, é interessante também a reflexão de Jacques Rancière acerca do gênero *documentário* e o seu papel:

O que é uma memória? O que é o documentário, como tipo de ficção? Começemos com algumas evidências que, para alguns, ainda aparecem como paradoxos. Uma memória não é um conjunto de lembranças da consciência, pois, assim, a própria ideia de memória coletiva não teria sentido. Uma memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos de vestígios, de monumentos. Quando a informação é abundante, a memória deveria ser superabundante. Ora, o tempo presente nos mostra que não é o caso. A informação não é a memória. Ela não se acumula para a memória; ela trabalha apenas para seu próprio proveito. E seu interesse consiste em que tudo seja esquecido imediatamente, para que se afirme a única verdade abstrata do presente, e que se afirme sua potência como única adequada a essa verdade. Quanto mais os fatos abundam, mais se impõe o sentimento de sua uniformidade indiferente, mais se desenvolve, também, a capacidade de fazer de sua justaposição interminável uma impossibilidade de concluir, uma impossibilidade de ler neles o sentido de “uma” história. Para negar o que aconteceu, como mostram, na prática, os negacionistas, não é preciso negar muitos fatos, basta retirar os elos que os relacionam e lhes conferem a consistência de uma história. O reino do presente da informação rejeita fora da realidade o que foge do processo homogêneo e indiferente de sua autoapresentação. Ele não se contenta em rejeitar tudo, de imediato, no passado. Do próprio passado ele já faz o tempo do duvidoso. A memória deve, portanto, constituir-se tanto contra a superabundância das informações quanto contra sua falta. Ela deve construir-se como ligação entre dados, entre testemunhos de fatos e vestígios de ação (RANCIÈRE, 2013, p. 159-160).

O autor afirma que “um filme ‘documentário’ não é o contrário de um ‘filme de ficção’ porque nos mostra imagens apreendidas na realidade cotidiana ou documentos de arquivo sobre acontecimentos atestados” (2013, p. 160). Porém, com a sua vocação para o real, o cinema documentário “pode, melhor que o cinema dito de ficção, jogar com as concordâncias e as discordâncias entre vozes narrativas e séries de imagens de épocas, de proveniência e de significância variáveis” (p. 162). Sendo assim,

Ele pode unir o poder de impressão, o poder de palavra que nasce do encontro da mudez da máquina e do silêncio das coisas com o poder da montagem – no sentido amplo, não técnico do termo – que constrói uma história e um sentido pelo direito que se atribui de combinar livremente as significações, de rever as imagens, de reencadeá-las de outro modo, de restringir ou de alargar sua capacidade de sentido e de expressão (RANCIÈRE, 2013, p. 163).

Chega-se à definição de *relato*, segundo Walter Lippmann, que o coloca como um “produto conjunto do conhecedor e do conhecido no qual o papel do observador é sempre seletivo e geralmente criativo” (LIPPMANN, 1970, p. 150).

Sendo assim, “os fatos que vemos dependem da posição em que estamos colocados e dos hábitos de nossos olhos” (LIPPMANN, 1970, p. 150), o que está diretamente ligado a conceitos como formações culturais, valores preestabelecidos e estereótipos, aos quais todos estão sujeitos, “como se a nossa percepção das coisas fosse, mais do que uma recepção, uma construção, uma tarefa sobre o mundo”

(BOSI, 2003, p. 115).

Considerações finais

Em busca da retratação dos fatos mencionados acerca do povo curdo, suas lutas e contextualizações históricas e geopolíticas da forma mais direta e próxima à realidade em questão (apesar de todo relato ser imbuído pelas subjetividades de quem o tece, como abordado durante a discussão), *Nascidos da urgência: Rostos da linha de frente contra o ISIS* mostra-se uma obra influenciada pelas novas conexões midiáticas e modos de funcionamento da sociedade da informação.

Neste ponto, França (2003) questiona o tipo de produção em que a obra se encaixa:

Incluídos, consumidos e, geralmente, bem aceitos, nos circuitos de exibição nacional e internacional, não haveria o risco de que o público comum visse esses filmes apenas como parte do espetáculo midiático contemporâneo, de ênfase no diferente, no longínquo, no desconhecido marginalizado? (FRANÇA, 2003, p. 15).

Porém, o Comitê de Solidariedade à Resistência Popular Curda de São Paulo responde às perguntas, afirmando que em *Nascidos da urgência*:

O rigor jornalístico é acima da média incluindo questões como as do genocídio yázi, explicações sobre o exército de mulheres (YPI) e a *jinealogia* (ciência feminista curda) denunciando – como não poderia deixar de fazer – a cumplicidade do Estado da Turquia com o ISIS na Guerra da Síria. (...) Sem os constrangimentos típicos da mídia convencional, ele conseguiu trazer uma visão profundamente pessoal do que está acontecendo nessas áreas (COMITÊ, 2017, sem paginação).

O mesmo Comitê diz que Joey L. permite que curdas e curdos “falem por si mesmos em boa parte do filme, diminuindo distâncias e rompendo barreiras físicas e ideológicas” (COMITÊ, 2017, sem paginação). Embora, como vimos em Spivak (2010), não concordemos integralmente com tal afirmação, ainda que dirigida por um ocidental, a obra difere-se de outras que possuem vieses imperialistas sobre tal povo e, de modo geral, sobre o Oriente Médio. Por exemplo: Joey L. poderia, comumente, abordar o Estado Islâmico em uma perspectiva culpabilizadora e não contextualizada historicamente e até mesmo pessoalmente, como o diretor busca fazer. Também poderia defender a posição da democracia ocidental em situação de superioridade orientalista, mas tais posicionamentos não acontecem. Pelo contrário: o diretor se mostra consciente acerca das causas e dos diversos atores internacionais envolvidos nesta complexa questão.

A obra, que opera em um ritmo de revezamento entre considerações do diretor em primeira pessoa e filmagens de registro dos curdos, do Estado Islâmico, dos locais e situações, apresenta nuances que dificilmente veríamos em materiais informativos sobre a questão do conflito. Por conta do convívio diário e de escolhas estéticas e narrativas que podem parecer sutis, como mostrar rituais da etnia, preparo da alimentação, documentos de membros jihadistas já mortos e utensílios corriqueiros, como uma escova de dentes deixada para trás em uma casa destruída pela guerra, o resultado é o contato com um espectador que é cativado pela narrativa do filme, por ver o lado humano que sequer cogitava descobrir a partir de reportagens ou documentários que não fizessem uso de tais recursos.

É interessante apontar que, nesse processo de humanização dos personagens do filme, as fotografias que o diretor inclui entre as passagens e narrações são bastante responsáveis por esse efeito. Afinal, essas imagens surgem em momentos de descrições e contextualizações – em uma relação de complemento – e majoritariamente atestam o que está sendo dito. Porém, não cancelam somente: as

expressões nos rostos retratados, intensas, dão o tom da experiência protagonizada por esse povo. É possível imaginar o que é estar nessa posição, a partir de um elo sensorial e, ao mesmo tempo, informativo.

Portanto, no que se propõe a apresentar do mundo histórico – e a *quem*, considerando que a maior parte do público espectador seja ocidental –, *Nascidos da urgência* contribui, em uma lógica informativa e, ao mesmo tempo, subjetiva, com a divulgação da luta e da quebra de estereótipos geralmente recorrentes em contextos jornalísticos europeus ou estadunidenses (hegemônicos) acerca de tais representações.

Referências

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio – Apresentando Spivak. *In*: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 7-21.

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

APOLLONI, Rodrigo Wolff. O que há por trás do terror: Estado Islâmico seduz jovens com a promessa de uma vida “santa”. **Gazeta do Povo**, 14 nov. 2015. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/mundo/estado-islamico-seduz-jovens-com-a-promessa-de-uma-vida-santa-aghkjdfrcw0bgilgbdjsinboz2/>. Acesso em: 19 nov. 2021.

BACCEGA, Maria Aparecida. O estereótipo e as diversidades. **Comunicação & Educação**, s. v., n. 13, p. 7-14, dez. 1998.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão: seguido de A influência do jornalismo e Os Jogos Olímpicos.** Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

COMITÊ de Solidariedade à Resistência Popular Curda de São Paulo. Glossário. *In*: FERRAZ, Paulo. **A revolução ignorada: Liberação da mulher, democracia direta e pluralismo radical no Oriente Médio.** São Paulo: Autonomia Literária, 2017. p. 8-12.

COMITÊ de Solidariedade à Resistência Popular Curda de São Paulo. Documentário: Born From Urgency – Nascidos da Urgência. **El Coyote**, 20 nov. 2017. Disponível em: <http://elcoyote.org/documentario-born-from-urgency-nascidos-da-urgencia/>. Acesso em: 19 nov. 2021.

FRANÇA, Andréa. Cinema de terras e fronteiras. *In*: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial.** Campinas: Papyrus Editora, 2006. p. 395-412. Disponível em: <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/cfernandes/linguagem-visual-2/textos/historia-do-cinema-mundial.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2021.

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

LIPPMANN, Walter. Estereótipos. *In*: STEINBERG, Charles S. (Org.). **Meios de comunicação de massa.** São Paulo: Cultrix, 1970. p. 149-159.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; MARTINO, Luis Mauro Sá. Fotografias do limiar: dicotomias, fabulações e temporalidades intervalares em imagens de famílias empobrecidas durante a Depressão norte-americana dos anos 1930. **Interin**, v. 25, n. 2, p. 83-110, 2020. Disponível em: <https://interin.utp.br/index.php/i/article/view/2401>. Acesso em: 19 nov. 2021.

MELLO, Jamer Guterres de; MIRANDA, Juliana Santoros; MAGNO, Maria Ignês Carlos. Mulheres curdas sob a perspectiva cinematográfica: uma discussão sobre o filme Filhas do Sol. *In*: **Mídia e Cotidiano**, v. 16, 2022. p. 153-178.

MELLO, Patrícia Campos. **Lua de mel em Kobane: uma história de amor improvável em meio à barbárie da Guerra da Síria.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MIRANDA, Juliana Santoros. **O jornalismo internacional e os processos de edição: um estudo sobre**

a cobertura de conflitos no Oriente Médio e norte da África. Monografia (Conclusão de Curso em Comunicação Social - Jornalismo) – Universidade Anhembi Morumbi, 2018.

NASCIDOS da urgência: rostos da linha de frente contra o ISIS. Direção: Joey Lawrence. New York: LGTR Productions, 2017. HD Digital (60 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8Nnmhnds8> HYPERLINK “<https://www.youtube.com/watch?v=8Nnmhnds8&t=13s>” & HYPERLINK “<https://www.youtube.com/watch?v=8Nnmhnds8&t=13s>” t=13s. Acesso em: 19 nov. 2021.

NAVARRO, Roberto. Qual é o maior povo sem país? **Superinteressante**, 4 jul. 2018. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/qual-e-o-maior-povo-sem-pais>. Acesso em: 19 nov. 2021.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2005.

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

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

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

SODRÉ, Muniz. O Ethos Miatizado. *In*: SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 11-82.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

THOMPSON, John B. A nova visibilidade. **MATRIZES**, v. 1, n. 2, p. 15-38, 15 abr. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v1i2p15-38>. Acesso em: 12 dez. 2021.

VÁZQUEZ, Jordi. Pinceladas sobre o Curdistão. *In*: FERRAZ, Paulo. **A revolução ignorada**: Liberação da mulher, democracia direta e pluralismo radical no Oriente Médio. São Paulo: Autonomia Literária, 2017. p. 35-50.

ŽIŽEK, Slavoj. “Os curdos são a nação democrática mais progressista do Oriente Médio”. **Lavrapalavra**, 28 out. 2015. Disponível em: <https://lavrapalavra.com/2015/10/28/slavoj-zizek-os-curdos-sao-a-nacao-democratica-mais-progressista-do-oriente-medio/>. Acesso em: 05 mar. 2022.

Jamer Guterres de Mello é Docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM) e doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS). Neste artigo, contribuiu com a concepção do desenho da pesquisa, apoio na revisão de texto; redação do manuscrito e revisão da versão em língua estrangeira.

Juliana Santoros Miranda é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM) e graduada em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Anhembi Morumbi. Neste artigo, contribuiu com o desenvolvimento da discussão teórica, interpretação dos dados e redação do manuscrito.