
Mulheres curdas sob a perspectiva cinematográfica: uma discussão sobre o filme *Filhas do Sol*¹

Juliana Santoros MIRANDA²

Jamer Guterres de MELLO³

Maria Ignês Carlos MAGNO⁴

Universidade Anhembi Morumbi (UAM), São Paulo, SP

RESUMO

Este artigo levanta uma discussão sobre o filme *Filhas do Sol* (2018), dirigido pela francesa Eva Husson, considerando as representações do povo curdo e suas lutas, sobretudo a resistência feminina ao Estado Islâmico. O objetivo é avaliar de que forma o filme estabelece e apresenta a situação curda – na oposição Ocidente/Oriente – em relação à representatividade feminina, principalmente como uma nova forma de retratar conflitos armados em produções audiovisuais e, também, no trabalho de cobertura jornalística. Para tanto, utilizamos referenciais teóricos que fundamentam alguns conceitos pertinentes a tal discussão, como orientalismo, representações sociais, identidade cultural, discurso, além da contextualização geopolítica e social do Curdistão e territórios relacionados.

PALAVRAS-CHAVE: Curdistão; cinema feminino; orientalismo; representações sociais; *Filhas do Sol*.

Introdução⁵

Curdistão, Partido dos Trabalhadores do Curdistão (PKK), Unidade de Defesa Feminina Curda (YPJ), combate direto de mulheres ao Estado Islâmico e confederalismo democrático não são temas recorrentes em produções audiovisuais e cinematográficas difundidas entre o público ocidental, principalmente o público brasileiro. Tal assunto é pouco pautado devido a fatores como a distância geográfica e as diferenças culturais e,

¹ Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros, XX Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), graduada em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: julianasantorosmestrado@gmail.com.

³ Docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS). E-mail: jamermello@gmail.com.

⁴ Docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). E-mail: unsigster@gmail.com.

⁵ Este artigo é parte integrante dos resultados do trabalho que vem sendo desenvolvido pelo GRUPIC – Grupo de Pesquisa Imagens em Conflito: Estética e Política no Cinema do Oriente Médio, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), sob coordenação do Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello.

quando citado, possivelmente gera muitas dúvidas e distorções, a depender do tipo de abordagem utilizada em sua disseminação, bem como o seu conteúdo resultante, fator relacionado ao conceito de *orientalismo*, segundo Edward Said (1990), a ser abordado de forma mais detalhada no decorrer do texto.

Dada tal conjuntura, filmes como *Filhas do Sol*, da diretora francesa Eva Husson, lançado em 2018 (com sete indicações a diferentes prêmios no Festival de Cannes), alcançam um feito de maior abrangência, ultrapassando um caráter de mero produto de entretenimento audiovisual. É possível tomar os elementos narrativos de produções como esta enquanto materiais discursivos de grande relevância estética e política ao produzirem discursos que, muitas vezes, parecem distantes do espectador, mesmo sendo uma narrativa ficcional baseada em fatos reais.

Nesse sentido, é importante retomar conceitos relacionados aos temas explorados no filme, de acordo com referencial teórico específico para discutir cultura nacional e identidade cultural, representações sociais, exotização e etnização do não-europeu e as narrativas de alteridade. Entre o referencial também se encontram estudos anteriores e a discussão sobre estereótipos, além de uma contextualização sobre os fatos sociopolíticos retratados, entre outras questões, para que a discussão sobre o filme seja compreensível.

Contexto histórico, social e geopolítico do Curdistão

O Curdistão não é um país com fronteiras delimitadas, mas uma região montanhosa que abarca parte da Turquia, do Irã, da Síria e do Iraque, além de Armênia e Azerbaijão, onde vive o povo curdo. Este também se encontra em diversos países que não fazem parte do Oriente Médio, como Rússia e Alemanha, nos quais chegam a aproximadamente 1 milhão de pessoas; ou Israel, França e Suécia, sendo que, no caso destes, estima-se que sejam em 100 mil por território, situação denominada “diáspora curda” (FIGUEIREDO, 2014).

Os curdos são um grupo étnico diverso de aproximadamente 36 milhões de pessoas (NAVARRO, 2018) e, atualmente, são considerados “a maior nação sem Estado do mundo” (VÁZQUEZ, 2017, p. 35). Segundo Felipe Figueiredo (2014), o “país” Curdistão quase passou a existir quando, no fim da Primeira Guerra Mundial, foi feito o tratado para dividir o Império Turco-otomano. Porém, como ele foi substituído pelo

Tratado de Lausanne, em 1923, e este não estabelecia o Curdistão, o território não foi delimitado.

O povo curdo possui um idioma próprio (com diversos dialetos), porém, é proibido de praticá-lo em diversos países (bem como a sua cultura, de modo geral), sobretudo na Turquia, onde são ainda mais reprimidos. Sobre essa questão da língua, diretamente ligada à política, Kelen Pessuto afirma, em sua tese, que:

A construção da identidade de uma nação está vinculada à língua deste povo, que se torna um instrumento de poder. A ideia de nação curda está diretamente ligada à questão do idioma curdo. Os governos soberanos, sabendo da importância do curdo como mobilizador de identidades acabam por coibir seu uso. O processo de assimilação perpetrado pelas "nações hospedeiras" (categoria nativa) - Irã, Iraque, Síria e Turquia - começa já pela língua, pois ao minar a cultura de um povo, enfraquece-se sua memória coletiva. (...) Assim, os Estados-Nações promovem um processo de assimilação proibindo o curdo de ser ensinado nas escolas e, alguns deles, proibem os meios de comunicação de utilizarem a língua curda (PESSUTO, 2017, p. 82-83).

Ao contrário de muitos povos do Oriente Médio, os curdos não são árabes, mas iranianos, ligados aos persas⁶. A maioria curda pratica a religião islâmica, porém, por se tratar de um povo muito diverso, também existem judeus, cristãos e praticantes de outras religiões, como os *yazidis*, que “reúnem preceitos do zoroastrismo dos persas, do sufismo, ramo místico do islamismo e do cristianismo” (MELLO, 2017, p. 171). Os *yazidis*, ao longo da história, foram vítimas de diversas opressões, sendo ainda presente a perseguição do Estado Islâmico, situação também retratada no filme *Filhas do Sol*.

Os curdos têm conseguido manter sua cultura, língua e tradições de geração a geração e, hoje, pela forma com que se organizam politicamente, sobretudo nas regiões de Cobane e Rojava: por meio do confederalismo democrático (sistema estabelecido em algumas regiões curdas). Proposto pelo fundador e líder do Partido dos Trabalhadores do Curdistão (PKK, na Turquia), Abdullah Öcalan (preso em uma ilha do território turco, em solitária desde 1999 e, segundo Patrícia Campos Mello, sem contato com os seus advogados desde 2011), o confederalismo democrático “é um modelo social, político e econômico de autoadministração de diferentes povos, liderado pelas mulheres e pela

⁶ Entre as diversas etnias da região, estão a árabe e a persa. Os árabes são o maior grupo étnico do Oriente Médio, o que leva à generalização do Ocidente sobre tais diferenças. Porém, também há os povos iranianos, muitos deles descendentes dos persas, cuja língua é de origem indo-europeia. Os persas descendem dos povos indo-europeus, que migraram pela Ásia Central e chegaram à região do Irã por volta de 1000 a.C.. Já o povo árabe é originário da península Arábica (FIGUEIREDO, 2014, s/p).

juventude” (DIRIK, 2017, p. 19). Possui como pilares o anticapitalismo, o antipatriarcado e a ecologia, funcionando como uma democracia sem Estado, por meio de comunas. A ativista curda Dilar Dirik explica:

A comuna é uma vizinhança conscientemente auto-organizada e constitui o mais essencial e radical aspecto da prática democrática. Possui comitês trabalhando em diferentes questões, como paz e justiça, economia, segurança, educação, mulheres, juventude e serviços sociais (DIRIK, 2017, p. 19).

Inicialmente, em 1984, Öcalan conduzia o PKK sob orientação marxista-leninista (é notável o uso do termo “camarada” entre as personagens do filme), e acreditava que a solução seria criar o Estado independente do Curdistão. Porém, esse viés foi sendo modificado a partir do contato com as ideias do anarquista Murray Bookchin, de Nova York, resultando na adoção do confederalismo democrático como modo de organização (DIRIK, 2017). Atualmente, parte dos curdos sequer reivindica a criação de seu próprio país, mas sim o reconhecimento enquanto povo (o que levaria ao fim de seu genocídio), organizado a partir de uma democracia sem Estado.

O Curdistão do território sírio (na região nordeste do país) é denominado *Rojava* (COMITÊ, 2017). Na Síria, os grupos guerrilheiros curdos são o YPG e o YPJ, associados ao Partido de União Democrática (PYD). As Unidades de Defesa Popular (YPG) são as milícias de Rojava encarregadas de defender a região, criadas em 2004, mas que vieram a público em 2011, formadas principalmente por soldados homens. Já as Unidades de Defesa das Mulheres (YPJ) são as milícias das mulheres de Rojava, criadas somente em 2013, de formação exclusivamente feminina (COMITÊ, 2017). Combatentes curdos da YPG ou da YPJ são denominadas(os) *peshmerga*, cujo significado é literalmente “aquele que enfrenta a morte” (MELLO, 2017, p. 169). Tal expressão é adotada no filme.

De acordo com Pessuto (2017), muitos papéis de liderança na sociedade curda já ficavam a cargo das mulheres, mas a partir da criação da YPJ, “criou-se uma estrutura feminina própria, com suas próprias demandas” (PESSUTO, 2017, p. 135). Além do trabalho e treinamento militar, a organização passou a discutir, entre mulheres, questões sobre feminismo, formação política, ética, ideologia, meio ambiente e qualquer assunto considerado socialmente relevante.

Os grupos e ações ligados ao PKK e ao PYD são nomeados como terroristas por diversos países. Entre eles, alguns pertencentes à União Europeia, Estados Unidos e a

própria Turquia. Entretanto, o filósofo, crítico cultural, pesquisador e intelectual marxista esloveno Slavoj Žižek fala sobre a atuação e aspirações das organizações curdas:

Não seria bom dar aos curdos uma chance de governarem a si mesmos? Sabemos que é uma utopia! Até hoje os curdos só se defenderam. Eles nunca tiveram uma inclinação imperialista, agressiva. Eles nunca mataram os outros. Dar aos curdos a chance de autogoverno significa estabilidade para a região. Os curdos são o grupo mais secular no Oriente Médio. Reconhecer o autogoverno aos curdos significa apoiar a paz. (ŽIŽEK, 2015).

Além de toda a questão curda como nação e organização política, é notável a sua atuação no combate ao Estado Islâmico (também denominado *Daesh* ou *ISIS*), sobretudo pela YPJ, fato coerentemente retratado na obra *Filhas do Sol*. E é justamente o evento contextualizado a seguir por Patrícia Campos Mello que será visto no filme (entre outros):

A YPJ teve papel fundamental no resgate das mulheres *yazidis* escravizadas pelo Estado Islâmico na região iraquiana de Sinjar em agosto de 2014. As soldadas sabiam que, se fossem capturadas pelos homens do *Daesh*, seriam estupradas e mortas. Por isso, muitas faziam ataques suicidas quando se viam perto de ser capturadas. Em Sinjar e nas batalhas para libertar cidades sírias como Kobane e Tell Abyad, as soldadas da YPJ tinham consciência de que lutavam para evitar anos de retrocesso (MELLO, 2017, p. 135).

O Estado Islâmico, quando assume o poder, impõe leis nas regiões dominadas que prejudicam sobretudo as mulheres, como proibir que saiam de casa sem a companhia de um parente masculino ou que frequentem supermercados (neste caso, mesmo acompanhadas), além de impor o uso do *niqab* (véu que cobre todo o rosto e deixa à mostra somente os olhos, isso quando esses não são cobertos também, por um tecido transparente) e a obrigação de se casarem com um membro do Estado Islâmico caso os seus maridos fiquem mais de três meses fora de casa, segundo Patrícia Campos Mello (2017). Inclusive, um dos momentos mais perturbadores da obra retratada (além das torturas e abusos diretos contra as mulheres), é a de cerco do Estado Islâmico ao povo curdo, situação em que os maridos são separados de suas esposas, colocados de costas em um muro com as mãos apoiadas na parede e fuzilados em frente às mulheres, que passam a ser reféns dos membros do *Daesh* deste momento em diante.

As medidas citadas são apenas algumas entre tantas outras misóginas, norteadas pela ideologia do grupo fundamentalista, que é definido como organização *jihadista* e *wahabita* e que:

(...) Surgiu no bojo da tragédia humanitária causada pela intervenção norte-americana no Iraque, logo se espalhando para a Síria quando da guerra civil local – mais precisamente quando o choque inicial entre as forças pró-Assad e Ocidente levou a uma destruição mútua, a qual ainda puniu severamente a população civil que, desamparada, se tornou presa fácil para o discurso extremista. Tem por objetivo criar um *califado* no Oriente Médio (COMITÊ, 2017, p. 9).

Como o próprio filme mostra, a YPJ é um dos grupos que mais combatem o Estado Islâmico (ao lado da YPG). Devido ao embate direto desses grupos, até mesmo os Estados Unidos já *apoiou* os curdos pelo interesse em combater o Estado Islâmico (relação exclusivamente estratégica, pois atualmente os Estados Unidos os definem como terroristas), já que poucos enfrentam o *Daesh* tão diretamente como o povo curdo faz, sobretudo as mulheres, e ainda sem equipamento bélico estruturado adequadamente. As mulheres são ainda mais temidas: os fundamentalistas acreditam que, ao serem mortos por uma mulher, não vão para o Paraíso (MELLO, 2017), uma crença explicada durante a narrativa pela personagem Bahar (interpretada por Golshifteh Farahani).

Representações sociais: discursos de identidade, alteridade, estereótipo e orientalismo

Textos, vídeos, filmes, podcasts, imagens e outros meios de transmitir, interpretar ou criar linguagem e conteúdo como um todo, fazem parte de um processo disseminador de discursos, conforme conceituado por Michel Foucault (1996). Para o autor, o discurso é o fator-chave das representações, já que dependendo do que inclui ou exclui, transmite presença ou ausência de poder para o seu objeto retratado (FOUCAULT, 1996).

O filme francês *Filhas do Sol* mostra-se como ferramenta de geração de visibilidade às mulheres curdas e suas lutas na discussão ocidental, já pela escolha de retratá-las de forma exclusiva, além de, durante a narrativa, mostrar o exército masculino sempre como coadjuvante, envolvendo (principalmente) uma questão de gênero.

A personagem curda Bahar discorda diariamente das decisões e estratégias do comandante do grupo masculino e leva ambos os grupos (feminino e masculino) a seguirem ou ao menos refletir sobre suas medidas e estratégias alternativas, o que demonstra considerável influência no meio em que se encontra (muitas vezes maior do que a do próprio líder do grupo de guerrilheiros curdos). Ou seja, uma representação bastante próxima da sociedade essencialmente feminista que é o Curdistão.

Tais discursos, sobretudo quando se tratam de um evento distante, são transmitidos e exercidos por meio de uma tradução compreensível para o público final, arraigada à criação das representações sociais. Mesmo buscando o maior detalhamento possível, simbolizar histórias reais de vida e de um povo mostra-se uma tarefa complexa, sobretudo pelo viés ocidental (quando o assunto em questão é relacionado ao Oriente), trazendo a ideia de alteridade, que trata da narrativa do *outro* e do *distante*.

Eni Orlandi (1990) complementa o conceito de discurso e sua relação com a ideologia ocidental, colonização e a figura do exótico:

A ideologia tem, pois, uma materialidade e o discurso é o lugar em que se pode ter acesso a essa materialidade. Conhecer o seu funcionamento é saber se o discurso colonial continua produzindo os seus sentidos, desde que se apresentem as condições. E um dos seus efeitos – que não é o menor – é o que chamo a "perversidade do político". Isto é, no imaginário construído por essas práticas de linguagem, as relações de colonização aparecem não em seu lugar próprio mas sim como reflexo indireto. Isto acontece sempre que um discurso se faz passar por outro discurso. Nesse caso, se apaga o discurso histórico e se produz um discurso sobre a cultura. Como efeito desse apagamento, a cultura resulta em "exotismo". (ORLANDI, 1990, p. 16)

Ao ter contato com um material que trata de uma região afastada geograficamente, seu consumidor forma determinada visão sobre o assunto em questão a partir deste conteúdo, portanto, neste momento marca sua relação entre *o eu e o outro*, construindo o conceito de *alteridade*, como diz Lobato (2015). Este processo é encarregado de transmitir as identidades socioculturais que o espectador (ou leitor) não conhece, o que remete, no caso deste estudo, ao *orientalismo*, de Edward Said (1990).

Antes mesmo de detalhar o referencial de Said, é interessante pontuar o que diz o filósofo Slavoj Žižek, a fim de interligar o caso específico do povo curdo à posição orientalista do Ocidente:

Vamos olhar para a história: os curdos são as maiores vítimas da separação colonial. A abordagem dos ocidentais para o Oriente Médio é baseada em qual tribo vai lutar contra qual. Em outras palavras, o Ocidente decide sobre isso. Há uma tradição de intervenção ocidental no Oriente Médio (ŽIŽEK, 2015, s/p).

Essa tradição exposta por Žižek (2015) não é por acaso. Inclusive, manifesta posições de poder (neste caso, o “eurocentrismo”), sendo essas já explicadas por Edward Said, que define *orientalismo* como:

(...) Um modo de resolver o Oriente que está baseado no lugar especial ocupado pelo Oriente na experiência ocidental europeia. O Oriente não está apenas adjacente à Europa; é também onde estão localizadas as maiores, mais ricas e mais antigas colônias europeias, a fonte das suas civilizações e línguas, seu concorrente cultural e uma das suas mais profundas e recorrentes imagens do Outro. Além disso, o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente), como sua imagem, ideia, personalidade e experiência de contraste. Contudo, nada desse Oriente é meramente imaginativo. O Oriente é parte integrante da civilização e da cultura materiais da Europa. O Oriente expressa e representa esse papel, cultural e até mesmo ideologicamente, como um modo de discurso com o apoio de instituições, vocabulário, erudição, imagística, doutrina e até burocracias e estilos coloniais (SAID, 1990, p. 13-14).

Ou seja, além de um cenário em que o Oriente só é visto enquanto contraste e existência após uma *legitimação*, sendo a Europa e o *mundo ocidental* o ponto de partida, e um exista *em relação ao Outro*, ainda existe o estereótipo de exotização e etnização, conceitos explicados por Rafael dos Santos (2013).

Said (1990) e Santos (2013) se complementam, sobretudo quando o segundo afirma que as narrativas de viajantes no geral, ao longo da História, foram as responsáveis pela “*formação discursiva neocolonial* que escreve e inscreve o Outro, sujeitando-o em sua posição de subordinação: o primitivo, o selvagem, o nativo, o exótico” (SANTOS, 2013, p. 1, grifo do autor).

Ainda sobre a visão orientalista, pontua-se a questão de generalização da cultura oriental, como já apresentado em estudos anteriores:

Um fato a se observar sobre o orientalismo é a postura de homogeneização do Ocidente em relação ao Oriente. Este, muitas vezes, é visto e retratado como “um só”, excluindo-se sua diversidade de identidades e culturas. Afinal, de acordo com o discurso hegemônico, tudo o que não faz parte do Ocidente pertence *ao mundo de lá*, sendo este representado por um caráter simplista e destoante em relação à sua diversidade cultural, religiosa, social e étnica (MIRANDA, 2018, p. 21).

Tal *postura da homogeneização* é notada no fato de que, muitas vezes, os simbolismos mais marcantes estabelecidos em relação ao Oriente Médio são aqueles referentes à religião islâmica, o fundamentalismo religioso, ataques terroristas, a Guerra na Síria e a questão de Israel e Palestina, mesmo que, em termos de números, os curdos não sejam uma minoria.

E quanto à definição acerca da cultura, “o princípio talvez mais forte de constituição do discurso colonial, que é o produto mais eficaz do discurso das descobertas,

é reconhecer apenas o cultural e desconhecer (apagar) o histórico, o político” (ORLANDI, 1990, p. 15), como se a própria cultura e sua relação com a política, principalmente com a ideia de *nação*, pudesse ser completamente segregada.

Stuart Hall (2005) e Kathryn Woodward (2000) convergem nos estudos sobre cultura e identidade, sobretudo com exemplos a respeito de nacionalidades, fator relevante para o presente estudo, no qual se discute um filme de uma diretora francesa sobre mulheres curdas, o que envolve pontos de vista, estereótipos e relações com a identidade. Tal complementação dos autores acontece a partir do momento em que Hall define a cultura nacional como “uma das principais fontes de identidade” (2005, p. 47) e explica que o sujeito, ao nomear-se *francês*, *alemão* ou *brasileiro*, não se refere somente à localização geográfica no mapa-múndi, mas a uma série de significados que estabelecem o que representa *ser* francês, alemão ou brasileiro.

Deste modo, Woodward (2000) aborda a identidade como um ponto de comparação entre culturas. Para a autora, a identidade sérvia, por exemplo, não existe sem a croata, já que “o contraste entre uma e outra cultura (e dentro desta encontram-se hábitos, valores, consumos e demais particularidades) é um dos elementos que permitem a distinção entre o que o sujeito é ou não é” (MIRANDA, 2018, p. 16). A partir de tal contraste, é possível estabelecer um *pertencimento* a determinado modelo de identidade pelo fato de definir-se e até mesmo existir *em relação a* outra.

Embora a cultura nacional seja construída por símbolos e representações que a diferenciam de outras *culturas nacionais* e os sujeitos estejam incluídos nisso (ainda que possuam suas particularidades, se encaixam em uma definição maior que envolve o Estado-Nação em que se encontram), também é válido pontuar que o fenômeno da globalização rompe com a definição clássica de *nação*. Além do encurtamento das distâncias (espaço) e da novidade da agilidade em diversos processos (tempo), segundo Hall (2005), também se encontram no novo cenário:

(...) a desintegração das identidades nacionais devido à homogeneização cultural que ascende mundialmente; o reforço de identidades nacionais e locais que resistem a este fenômeno, muitas vezes em um contexto de racismo cultural, como ocorre em países europeus que são alvo de imigrações diversas e tentam reforçar suas identidades tradicionais perante as “novas”, vistas como ameaças; e o declínio das identidades nacionais, ao mesmo tempo em que novas identidades híbridas as substituem (MIRANDA, 2018, p. 16).

A partir disso, pontua-se que a globalização tem gerado modificações que resultam em uma conexão mais direta entre diversos países, antes vistos como tão distantes, de forma que um acontecimento “local” ou “nacional” pode afetar outras regiões como nunca ocorrido.

Serge Moscovici (2003), alinhado a Hall (2005) e Woodward (2000), define que as comunidades às quais os indivíduos pertencem determinam a forma de tais sujeitos reagirem às mais diversas circunstâncias. Esta predefinição é denominada representação social e, devido a tal fenômeno, as pessoas pertencentes a certa cultura dificilmente estarão livres das visões de mundo já estabelecidas, o que Moscovici (2003) define como uma *força irresistível* ao ser. Ou seja, a significação da realidade é, para a pessoa, em grande parte, determinada por aquilo que é socialmente aceito e convencionado como realidade.

Portanto, ao se deparar com acontecimentos provenientes de outras regiões e culturas que, até então, não lhe eram conhecidos (ou assim são, porém, de modo superficial), o sujeito tende a classificar tal assunto em questão de acordo com as visões de mundo que assimilou ao longo de sua experiência, muitas vezes considerando algo complexo e repleto de variáveis a partir de uma visão genérica e simplista. Isso ocorre ainda que tal fato apresente complexidades além das imaginadas por este sujeito: ele irá traduzir tal evento para uma linguagem que lhe é comum, assimilada pela cultura e suas representações sociais, “sob pena de não ser compreendido, nem decodificado” (MOSCOVICI, 2003, p. 34), encaixando tal objeto de discussão, por exemplo, em um estereótipo.

Moscovici afirma que este mecanismo a respeito das representações sociais faz “com que o indivíduo seja orientado ou ‘cegado’ pelas mesmas” (2003, p. 30). Afinal, com a generalização de objetos, fatos e pessoas, “toda informação que chega num determinado sujeito passou, antes, por adaptações decorrentes de representações sociais sobre tudo: percepções, opiniões e vidas por meio de palavras, imagens e ideias” (MIRANDA, 2018, p. 7), o que torna as experiências, de fato, mais subjetivas do que *reais*. E isso se desenvolve de maneira consciente ou não, porém, de todo modo, involuntariamente. “Nós vemos apenas o que as convenções subjacentes nos permitem ver e permanecemos inconscientes (delas)” (MOSCOVICI, 2003, p. 35).

É neste ponto que se torna necessário definir o último conceito deste referencial teórico: o estereótipo. Tal como as representações sociais de Moscovici (2003), os

estereótipos, segundo Maria Baccega (1998), "interferem na nossa percepção da realidade, levando-nos a 'ver' de um modo pré-construído pela cultura e transmitido pela linguagem" (BACCEGA, 1998, p. 2).

O indivíduo, orientado pelos estereótipos e representações sociais previamente estabelecidos, forma as suas próprias percepções em relação a um determinado objeto, assunto ou acontecimento. Porém, Baccega (1998, p. 3) afirma que mesmo quando se observa diretamente o fato, ou quando o sujeito participa dele, ele viverá ou irá relatá-lo de acordo com um ponto de vista estruturado predominantemente pela linguagem, que transporta os conceitos e os estereótipos. E desta maneira: “(...) acabamos por dividir os fatos em dois grandes blocos: aqueles considerados 'normais' em nossa cultura, ou aqueles considerados ‘estranhos’” (1998, p. 3).

E sobre os fatos ocorridos além “do nosso pequeno universo”, Baccega explica que “na ampliação desse universo, os meios de comunicação exercem um importante papel – através de relatos”. E que “todo relato vem impregnado dos valores e estereótipos da cultura de quem relata”. Ou seja, “na maioria das vezes, os relatos que chegam até nós são o resultado das versões de vários sujeitos, às quais cada um aportou com seus condicionamentos” (BACCEGA, 1998, p. 3).

Ecléa Bosi (2003, p. 115) complementa tal definição, explicando que “não presenciamos a maior parte dos fatos sobre os quais conversamos” e que apenas “conhecemos algumas pessoas, algumas coisas, alguns pedaços de paisagens, de ruas, alguns livros”. Deste modo, o que não se conhece, “confia-se nas pessoas que viveram e presenciaram esses fatos, e o pensamento e o discurso *quotidiano* se alimentam dessa confiança social” (BOSI, 2003, p. 115), o que, claramente, gera distorções de pontos de vista. Lippmann (1970) também discorre sobre o relato, afirmando que este é:

(...) O produto conjunto do conhecedor e do conhecido no qual o papel do observador é sempre seletivo e geralmente criativo. Os fatos que vemos dependem da posição em que estamos colocados e dos hábitos de nossos olhos (LIPPMANN, 1970, p. 150).

Inclusive, Bosi afirma que “o estereótipo nos é transmitido com tal força e autoridade que pode parecer um fato biológico” (2003, p. 117), quando, na realidade, ele é uma representação social, estabelecida pela cultura por meio de uma força irresistível ao ser, como visto em Hall (2005), Woodward (2000) e Moscovici (2003).

Deste modo, aqui se encaixa, por exemplo, o estereótipo acerca dos personagens e configurações dos filmes de guerra: quase sempre os personagens são homens, representados a partir de valores como virilidade, bravura e força, até mesmo de maneira exacerbada para caracterizar o personagem. Já as mulheres, comumente mostradas como as que esperam os seus maridos regressarem dos conflitos, ocupando-se com os serviços domésticos e a organização do lar (quando muito, responsáveis pelas fabricações de equipamentos bélicos ou como enfermeiras, prontas para auxiliar na recuperação dos soldados), nunca representadas como participantes diretas de tais guerras, como se isso não fosse possível acontecer.

Entretanto, *Filhas do Sol* apresenta uma quebra de estereótipo nesse sentido, já que o protagonismo dos conflitos, na obra, se dá não só por meio da figura feminina, mas de todo o seu universo e outros “valores”: relações com a família, sobretudo a maternidade (ponto enfático no filme), cooperação entre mulheres, outro perfil de *personalidade* dos personagens, apresentando características como sensibilidade e força simultaneamente (e não mais a ideia do *homem viril*), além das problemáticas arraigadas especialmente ao gênero, como a violência e a escravização sexual no cenário apresentado. Especialmente sobre a sociedade curda, o filme mostra particularidades de um feminismo diverso, baseado em outras formas coletivas de vida e sistemas políticos que as sociedades capitalistas e ocidentais, por exemplo, não possuem.

Outro estereótipo a ser discutido a partir do filme é o de homogeneização da cultura do Oriente Médio, sobretudo em relação aos grupos fundamentalistas. Em *Filhas do Sol*, diferenciam-se lutas e grupos armados: nem todos são de fundamentalistas islâmicos, bem como nem todo muçulmano é fundamentalista (questão exposta em diálogos do filme), sendo o islamismo até mesmo uma religião de guerrilheiros que combatem o extremismo de certas organizações.

O cinema, possivelmente, pode desenvolver o papel que vai além da ficção dentro de todos esses processos citados. Lippman afirma, sobre a influência da obra cinematográfica: “não pode haver dúvida de que o cinema esteja construindo constantemente imagens que são, depois, evocadas pelas palavras que as pessoas leem nos jornais” (LIPPMANN, 1970, p. 157).

Portanto, os conceitos abordados se convergem com a obra *Filhas do Sol*, a partir do momento em que a diretora Eva Husson é europeia (especificamente francesa) e desenvolve um filme sobre uma região e um povo do *Oriente Médio*. Há uma relação

direta entre o filme e a reflexão sobre perpetuação de discursos (ou não), viés orientalista (que implica em simbolismos étnicos ou exóticos) e representações sociais acerca da cultura e da identidade do Outro.

Além disso, também há a questão do estereótipo de personagens em filmes de guerra e é notável que, embora de origem diferente daquela retratada em sua obra, o fato de a pessoa responsável por um filme sobre mulheres também ser uma mulher (ainda que ocidental, fator relevante para geração de estereótipos), o que, em termos de pontos de vista, ênfases, práticas e resultados, produz um efeito diverso do que poderia ser ao contar com um diretor do sexo masculino.

Sobre a obra *Filhas do Sol*

Logo no início do filme, é dada a informação: "baseado em fatos do Curdistão iraquiano entre 3 de agosto de 2014 e 13 de novembro de 2015". A explicação continua:

Em 3 de agosto de 2014, ISIS invadiu o Monte Sinjar: o genocídio *Yazidi*. Em 24 horas, 500 mil civis escaparam. O resto foi morto ou capturado. A resistência era composta por *yazidis*, guerrilhas curdas e um exército oficial. Nomes de pessoas, lugares, facções e datas foram alterados.

O filme se inicia em uma cena de Bahar (guerrilheira curda) deitada, desacordada, repleta de poeira, em meio a escombros. Bahar desperta aos poucos e torna-se cada vez mais lúcida. Entende-se que houve uma explosão, da qual ela sobreviveu. Logo em seguida há fumaça em um céu azul e outra personagem aparece: é Mathilde (interpretada por Emmanuelle Bercot), a jornalista francesa com um tapa-olho (que remete claramente à jornalista Marie Colvin⁷). Aparentemente, Mathilde sonhava com a fumaça e acorda.

As falas que se seguem são provenientes de pensamentos da jornalista (inclusive é notável que o filme se desenvolve em sua perspectiva testemunhal): “11 de novembro, estou presa na fronteira turca há uma semana”. Em seguida, ela explica os problemas sobre estar presa na fronteira e não estar em seu local de trabalho, além do funcionamento de toda a questão envolvida, inclusive a necessidade de se encontrar com o seu *fixer*. Segundo Patrícia Campos Mello:

⁷ Mais à frente na trama, a personagem Mathilde explica que perdeu o olho esquerdo durante uma explosão em Homs (Síria), onde um estilhaço de granada atingiu o órgão. Tal acontecimento ocorreu de fato com a jornalista nova-iorquina Marie Colvin, o que leva a se concluir que Mathilde faz referência ao ícone do jornalismo.

O fixer é a figura mais importante de qualquer cobertura jornalística internacional. É uma pessoa local, que atua como tradutor, às vezes motorista, mas principalmente termômetro cultural. É uma pessoa que conhece a política do lugar, as pessoas, as motivações de cada um, e nos ajuda a entender o contexto de cada situação. (...) Sem ele, o jornalista não passa de um turista mal informado (2017, p. 27).

Ainda nos primeiros minutos da produção, Bahar responde à pergunta da jornalista sobre sua tatuagem com os nomes de seu filho e de seu marido (este morto pelo Estado Islâmico). Do contrário do que muitos estariam habituados a considerar, não é puramente uma homenagem, mas algo permeado por uma questão prática do cenário vivido: uma necessidade de “identificação” física caso aconteça algo com Bahar, sobretudo pela atuação do Estado Islâmico (a personagem indica que seria em cativeiro e não em combate, principalmente pelo fato de todo o seu grupo ser formado por ex-prisioneiras do *Daesh*).

Um dos planos mais expressivos da obra vem em seguida: a câmera lenta se fecha no rosto de Bahar e faz o registro que também vem a ser *capa* do filme. A expressão da personagem é de profunda introspecção em suas memórias e sofrimento interno, e é notável que a duração de tal passagem, os ângulos e modos como foi construída a cena enfatiza o seu viés psicológico.

Variando entre tons de amarelo, laranja e vermelho, tais representações condizem não só com a própria bandeira do Curdistão iraquiano, que traz um sol de 21 raios ao centro (pois o astro-rei é um elemento importante na cultura curda e simboliza questões religiosas, sendo ainda mais evidente a escolha por tais cores, além do título *Filhas do Sol*), mas a uma estética já vista em filmes como *Apocalypse Now*, do diretor Francis Ford Coppola, cujo tema assemelha-se (conflitos armados).

A partir deste momento, a sequência que se dá na narrativa fílmica parece indicar a semelhança entre a jornalista francesa, Mathilde, e Bahar, a comandante da YPJ, como mulheres. Após Bahar falar sobre sua família e de serem mostradas suas diversas memórias do marido e do filho, segue-se para uma cena em que Mathilde lembra também de sua família, via imagens do telefone celular.

A essa altura do filme, que sequer passou dos primeiros vinte minutos, já nota-se fortemente a relação de analogia entre ambas: mesmo que Bahar seja uma combatente curda, de formação social e cultural extremamente diversa de Mathilde, e que a jornalista seja uma mulher branca, francesa, de formação *ocidental* que, inclusive, direta ou indiretamente *oprime* a etnia curda como sociedade orientalista, ambas são mulheres. Tal

relação é reforçada por diálogos entre as duas e por mostrar que ambas são mães e possuem preocupações em comum, sendo a maternidade uma questão enfatizada reiteradamente no filme. A própria personagem Bahar define tal questão feminina quando comenta sobre ser alvo do Estado Islâmico como escrava sexual, em que diz para Mathilde que, em qualquer lugar ou cultura, *basta ser mulher* (para estar na mira do *Daesh*, da escravização sexual ou até mesmo para sofrer diversas adversidades justamente por conta de seu gênero).

Outro ponto interessante da produção é que, em diversos momentos, é feita uma analogia entre o equipamento bélico e o equipamento fotográfico, de forma que fique clara a ideia: Bahar está munida de armas para lutar, enquanto Mathilde está munida de sua câmera para produzir informação. A primeira sugestão se dá quando Bahar empunha sua arma ao mesmo tempo em que Mathilde empunha a sua câmera, construindo uma analogia visual. Em outro momento, ambas dialogam sobre a importância do relato. Bahar é quem manifesta o desejo de que Mathilde as acompanhe, pontuando a necessidade de seu testemunho diante dos fatos para relatá-los depois. Mais à frente no filme, Bahar explica a Mathilde a importância de que exista alguém para contar a história e levá-la para as pessoas *lá fora* conhecerem *a verdade*. A narrativa transmite um conceito próximo à ideia de que *saber é poder* ou *o conhecimento também é uma arma*.

Quando Mathilde expõe o seu ponto de vista e sentimentos sobre sua profissão, é válido dizer que a sensação de “inutilidade” da personagem representa um cenário de desvalorização da profissão jornalística enquanto categoria, e não meramente pessoal, cujos efeitos recaem sobretudo em quem a exerce, apesar da sociedade como um todo ser prejudicada.

E para concluir o conceito sobre informação discutido no filme, os seus momentos finais são justamente os mais significativos sobre isso. Após os combates e após se despedir de Bahar e de todas as soldadas curdas, Mathilde segue de volta para seu país. Percorre-se por alguns momentos o trecho em que a jornalista está no carro, em uma estrada, refletindo sobre todas as experiências diante da paisagem de montanhas (ambientada coerentemente, de acordo com a definição de *povos das montanhas*, dos curdos), que se esvai pouco a pouco.

Nessa cena final o espectador se vê diante de um relato significativo da jornalista, que até então, mesmo em diálogos com Bahar e as combatentes curdas, sempre manteve um papel muito mais testemunhal do que opinativo: por quase 3 minutos, Mathilde

monologa sobre a luta de Bahar, sua força, a força dessas mulheres enquanto grupo organizado (sobretudo com tantas ameaças violentas contra si, pelo simples fato de existirem) e define que tudo o que passaram nas mãos do *Daesh* é incompreensível, lembrando que em uma só noite 7 mil mulheres curdas foram capturadas pela organização e feitas de escravas sexuais, inclusive crianças. A reflexão é finalizada com a lembrança de uma das canções populares curdas que enaltece a luta feminina, além do comentário de que nunca foi designada para um batalhão feminino e, ao ter esse contato diário, teve despertada não só a sua fragilidade humana, mas a lembrança do próprio motivo que a fez escolher a profissão de jornalista.

Mathilde relata que a sua *verdade* sobre as mulheres curdas é uma história de resistência, luta e unidade: “E eu, Mathilde H., tremo ao ouvir suas vozes. Uma música performática. Uma música poderosa. Uma música ancestral. Uma música que nos faz levantar. Uma esperança que desafia a condição humana”, finaliza.

Filhas do Sol abarca complexidades exclusivas da situação em questão, como até mesmo a expressão de um feminismo particular curdo, diverso do capitalista e ocidental e que não apenas resiste, mas combate o Estado Islâmico em uma dinâmica social pouco debatida no Ocidente. Além disso, levanta reflexões importantes sobre o cinema, a identidade, o orientalismo, a etnização, os estereótipos e, acima de tudo, o modo como se estabelece a visão sobre cultura, que também é política e envolve relações de poder.

REFERÊNCIAS

BACCEGA, Maria Aparecida. O estereótipo e as diversidades. In: **Comunicação & Educação**, n. 13, dez. 1998, pp. 7-14.

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

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

DIRIK, Dilar. Apresentação: Construindo uma democracia radical sem Estado. In: DIRIK, Dilar *et al.* **A revolução ignorada: Liberação da mulher, democracia direta e pluralismo radical no Oriente Médio**. São Paulo: Autonomia Literária, 2017, pp. 16-27.

FIGUEIREDO, Felipe. **Os curdos**. Xadrez Verbal, 12 ago. 2014. Disponível em: https://youtu.be/hDD_Lyb_M8U. Acesso em: 28 jun. 2020.

FILHAS do Sol. Direção: Eva Husson. Produção: Didar Domehri. Telecine Play (streaming). 109 min. Acesso em: 28 jun. 2020.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** São Paulo: DP&A, 2005.

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

LOBATO, José Augusto Mendes. **Demarcando fronteiras na tela da TV:** as representações de alteridade na cobertura jornalística internacional. São Paulo: Rumores, 2015.

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. Consumo ou vivência de alteridade? O jornalismo internacional e a cobertura de conflitos na perspectiva de correspondentes e editores. In: **Congresso Internacional Comunicação e Consumo**, ESPM, 2018a, São Paulo. Anais... Disponível em: <http://anais-comunicon2018.espm.br/encontroGrad.aspx>. Acesso em: 28 jun. 2020.

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.** 2018b. 103 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) - Escola de Comunicação, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2018.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais.** Petrópolis: Vozes, 2003.

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: 11 out. 2020.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Terra à Vista:** Discurso do confronto - Velho e Novo Mundo. São Paulo: Cortez Editora, 1990.

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

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

SANTOS, Rafael José dos. **O 'étnico' e o 'exótico':** notas sobre a representação ocidental da alteridade. Rosa dos Ventos, n. 5, out-dez 2013, pp. 635-643.

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

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz. **Identidade e diferença:** a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

ŽIŽEK, Slavoj. **Os curdos são a nação democrática mais progressista do Oriente Médio.** Lavrapalavra, 28 out. 2015. Tradução de Leo Griz Carvalheira. Disponível em:



<https://lavrpalavra.com/2015/10/28/slavoj-zizek-os-curdos-sao-a-nacao-democratica-mais-progressista-do-oriente-medio/>. Acesso em 28 jun. 2020.