

No balé de pipas no céu de Cabul: a revelação da complexidade histórica que permeia as tênues fronteiras entre ficções e realidades

Maria Ignês Carlos Magno

Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP.

Professora do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi e da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo.

E-mail: unsigster@gmail.com

Resumo: A proposta desta Videografia é tentar entender como questões referentes à intersticialidade e o hibridismo cultural, às fronteiras nacionais e culturais, à situação dos refugiados e deslocados, entre outras histórias, podem ser abordadas a partir dos filmes *O Caçador de Pipas*, *Osama* e *A Caminho de Kandahar*.

Palavras-chave: intersticialidade, hibridismo cultural, desterritorialização, cinema afegão, Afeganistão.

Abstract: This videography's proposal is to understand how questions related to cultural in-between-ness and hybridism, to national and cultural borders, to the situation of refugees and displaced people, among other issues, can be approached by using the motion pictures *The kite runner*, *Osama* and *Safar e Gandeher*.

Keywords: cultural hybridism, desterritorialization, cinema, Afghanistan.

DAS PRIMEIRAS IMPRESSÕES À SUGESTÃO DE O CAÇADOR DE PIPAS

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concordância, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança¹.

Se todas as guerras fossem tão coloridas como as das pipas que se examinam, competem, perseguem-se, abatem-se, num balé orquestrado com mãos e linhas, em muitos céus do mundo, poderíamos ter sobre os homens, as histórias, as culturas e os territórios a idéia de que o mundo e a vida dos povos possuem coerência e equilíbrio. Bastaria entendê-los como parte de uma sinfonia. Mas as guerras não são coloridas, os territórios não são apenas espaços geográficos naturais que congregam grupos humanos com culturas próprias ou homogêneas. Os homens e as histórias não são simples, ao contrário, são complexos. As sinfonias como as histórias são complexas e precisam ser apreendidas também em seus intervalos, em suas pausas.

Pensando nisso e nas mais diferentes críticas que o filme *O Caçador de Pipas*², baseado no romance homônimo do médico e escritor afegão Khaled Hosseini, vem suscitando nas páginas de jornal, revistas e internet, considerei ser um bom filme para indicar para esta Videografia.

Os questionamentos começaram a partir do lançamento do filme. Por que, no romance *O Caçador de Pipas*, as exigências dos analistas não propunham a fidelidade absoluta à realidade histórica do povo afegão, agora exigidos para a adaptação cinematográfica? Talvez porque no livro a aceitação da ficção seja mais direta? Pensei ainda no aspecto mais próximo, o fato de que o universo e o circuito da obra literária, apesar das mais de 1 milhão de cópias vendidas no Brasil, não assustavam ou não incomodavam, visto que o público leitor ainda é pequeno no nosso território. Depois, pensei no fato de ser o cinema um veículo de massa que pode atingir outros tantos milhões de espectadores. O público e o alcance da ficção seriam outros, porque a cobertura das mídias audiovisuais é massiva. O restrito se expande, e a duplicação que os meios favorecem amplia os públicos e as leituras. Mas só isso não explicava e era insuficiente para pensar o filme, que desde sua estréia vem causando debates e interpretações diversas. Avaliei se para mim, no primeiro momento, o filme se bastaria no grande balé de pipas no céu de Cabul: balé e poesia em movimento. A imagem que, a despeito de toda subjetividade que a literatura nos possibilita, materializada pela câmara de Marc Forster, para outros pode ser o que a própria percepção quiser. Outro pensamento repousa no fato de que o

1. SARLO, Beatriz. Direitos de vida, de justiça, de subjetividade. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo/Belo Horizonte: Cia. das Letras/UFMG, 2007. p. 9.

2. Direção de Marc Forster.

filme é um romance adaptado pelo cinema, portanto, encontro e desdobramento de duas formas ficcionais. Formas ficcionais que têm na realidade, ou no que se supõe que seja realidade, a sua base fundadora.

Considerando tudo isso, acreditando que histórias e culturas podem ser estudadas em seus intervalos; que as linhas divisórias entre ficção e realidade são mais tênues do que supomos; que a impureza do testemunho é fonte inesgotável de vitalidade polêmica³, e lembrando que entre os temas que compõem os debates contemporâneos estão aqueles referentes às identidades, a desterritorialização e o “processo de *produção* das diferenças em um mundo de espaços cultural, social e economicamente interdependentes e interligados”⁴, a proposta desta Videografia é tentar entender como questões referentes à intersticialidade e o hibridismo cultural, às fronteiras nacionais e culturais, à situação dos refugiados e deslocados, entre outras histórias, podem ser abordadas a partir do filme.

Embora o filme escolhido como fio condutor tenha sido *O Caçador de Pipas*, dois outros filmes podem ser incorporados aos estudos e debates acima propostos: *Osama*, do diretor afegão Siddiq Barmak, e *A Caminho de Kandahar*, do cineasta iraniano Mohsen Makhmalbaf.

FICHA TÉCNICA

O Caçador de Pipas (*The Kite Runner*)

Direção – Marc Forster

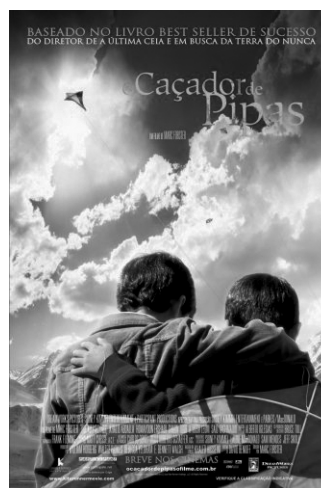
Roteiro – David Benioff

Gênero – Drama

Origem – EUA

Produção – Pippa Harris, William Horberg,
E. Bennett Walsh, Rebecca Yeldham.

Duração – 122 minutos



Nos tempos da narrativa cinematográfica: as inter-relações entre memória e história

O filme *O Caçador de Pipas* foi baseado no romance homônimo do médico e escritor afegão Khaled Hosseini. Em um país dividido e à beira de uma guerra, o filme relata a história da amizade entre Amir e Hassan, dois amigos de infância. Após um torneio de pipas nos céus de Cabul, um trágico acontecimento marca para sempre suas vidas. Depois de vinte anos morando nos Estados Unidos da América, Amir volta ao Afeganistão, à época governado pelo

3. SARLO, op. cit.

4. GHUPTA, Akhil; FERGUSON, James. Mais além da cultura: espaço, identidade e política da diferença. In: ARANTES, Antonio A. (Org.). **O espaço da diferença**. Campinas-SP: Papius, 2000. p. 41.

Taleban, para enfrentar os segredos que ficaram para trás e reparar o ato que levou ao fim da amizade entre eles.

O filme narra a história em três tempos: o tempo da infância em Cabul; o tempo da vida construída nos Estados Unidos após a fuga diante da eminência da invasão soviética no Afeganistão (1979/1989) e o tempo do retorno ao seu país durante o governo do Taleban (1996/2001). Nesse ponto iniciam-se as polêmicas em torno do filme. Na verdade, polêmicas entre ficção e realidade. Como a primeira delas reside no fato de Hosseini ter escrito a história baseado em sua memória, e em sua imaginação, gostaria também de propor que as reflexões começassem pela memória. Ou melhor, sobre a memória. No caso, a memória da infância como o tempo das memórias vividas, ou o que se pode chamar da memória como fruto da experiência.

A história começa no tempo presente, quando Amir recebe, ao mesmo tempo, uma caixa com exemplares de seu livro publicado e o telefonema de um amigo pedindo que regressasse ao Afeganistão. Se esse foi o recurso literário e cinematográfico para recontar a história de Amir e Hassan no Afeganistão, no campo da história o que temos é, concomitantemente, o encontro de dois tempos: o primeiro embaralhamento entre a ficção e a realidade e o possível entendimento sobre a memória ser considerada como anacrônica, já que revela o tempo presente e não só o tempo passado. Nesse começo também podemos entender por que o campo da memória é um campo de conflitos. O passado, ou os fatos vividos na meninice, segredados na lembrança e no corpo de Amir, afloram diante da urgência que o telefonema revela. Como nos explica Beatriz Sarlo:



[...] há algo de inabordável no passado [...]. Não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato da vontade. O retorno ao passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente⁵.

Memória e lembrança de Amir/Hosseini sobre o tempo vivido em Cabul. Memória e lembrança de uma amizade que, apesar de toda tragédia relatada no romance e no filme, resistia ao tempo e permanecia na memória. Estas, na realidade, transformadas pelo tempo e pela história. No momento do telefonema e da chegada do livro publicado, o passado se *faz presente* no presente, porque, de acordo com Sarlo, citando Deleuze a respeito de Bergson: “o tempo *próprio* da lembrança é o presente; isto é, o único tempo *apropriado* para lembrar, e também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio*”⁶.

5. SARLO, op. cit., p. 10.

6. Ibid.

O passado fez-se presente, mas em uma outra temporalidade, o da lembrança. Lembrança que, por ter no presente o princípio da narração, deixa transparecer como o passado, mesmo tendo sido verdadeiramente vivido, é “conduzido pelo presente”. O narrador buscou na memória de seus 11 anos de idade as histórias que quis lembrar, seja para entender e se perceber nos acontecimentos daquela época e na atual, seja como necessidade de expiação, ou as duas situações.



O interessante aqui é acompanhar as marcas do presente e de questões próprias do debate contemporâneo no sujeito da narração. No caso de Amir/Hosseini (personagem/autor), um bem-sucedido refugiado afegão em território norte-americano. Nascido no Afeganistão, porém criado nos Estados Unidos da América, que, ao mesmo tempo que o acolheu, invadiu o seu país de origem e causou, como os soviéticos, tantos males ao seu povo.

E outros questionamentos se impõem à reflexão, como a questão da identidade. Amir é afegão ou norte-americano? Seu povo é o afegão ou os *Pashtun*, um dos grupos étnicos que compõem, juntamente com os *Hazara*, os *Tajik*, os *Uzbek* e os *Turkoman* a população afegã? Sua língua é a *pashto*, relacionada ao *Farsi*, usada por 1/3 da população? É o inglês? Ou o *Dari*, a forma afegã do *Farsi*, falada pela metade da população e usada geralmente no comércio? Hassan, seu amigo de infância, era um *Hazara* e permaneceu no Afeganistão, país isolado por terra nas encruzilhadas da Ásia Central, tantas vezes invadido, inclusive pelos mongóis, seu povo de origem. Antes deles: Alexandre, o Grande da Macedônia, seguido pelos Hunos Brancos, pelos Turcos, pelos Persas e pelos mongóis de Genghis Khan. Nos séculos XIX e XX: pelos ingleses, pelos soviéticos e pelos norte-americanos. Qual é a identidade de Hassan? Qual a identidade de Amir? Quando Amir e seu pai deixam o Afeganistão e se fixam na Califórnia, vão viver com *seus iguais*: uma comunidade afegã que, mesmo morando em outro país, mantinha vivos os aspectos de sua cultura originária. Na ficção, o pai de Amir era um rico e liberal comerciante que odiava os russos invasores; na vida real, o pai de Hosseini era um diplomata. Na ficção e na realidade a condição é a mesma: a de refugiados de guerra, de migrantes, de deslocados, de desterritorializados, “uma condição generalizada de sem-teto”⁷, para usar a expressão cunhada por Edward Said.

Retomando uma das idéias, que é a de perceber as inter-relações entre memória e história, em especial como as fronteiras entre ficção e realidade são tênues, vale retomar alguns aspectos do filme que geraram discussões na mídia e merecem um olhar transversal. Não se pretende justificar ou discordar

7. SAID, Edward. Zionism from the standpoint of its victims. *Social Text*, n.1, p. 18.

simplesmente do autor, ou dos críticos, mas trata-se de uma possibilidade a mais de leitura e posterior pesquisa, objetivos desta seção.

Após o telefonema de seu amigo, o único amigo adulto que tinha quando vivia em Cabul, que lia suas histórias e incentivava sua iniciação na literatura, Amir volta para o Afeganistão

em busca do filho de Hassan, que vivia em uma escola de crianças órfãs da guerra instaurada pelos governos norte-americano e afegão, e também pelas lutas fratricidas. Na escola toma conhecimento que o filho de Hassan havia sido levado por homens do governo Taleban. Essa é a terceira parte das ficções literária e cinematográfica, e também a parte mais comprometida do ponto de vista histórico, o que gerou debates entre críticos e pessoas dos mais diferentes segmentos sociais. O que Hosseini, por meio da personagem Amir, mostra é o retrato de um Afeganistão completamente destruído pelo governo Taleban. As cenas são de uma Cabul que, longe de suas memórias de infância, se encontrava destruída física e moralmente.

O que o filme passa, como se fosse documentário, e esse é um dos poderes do cinema – o de vivermos a ficção como se fosse realidade –, são cenas de absoluta violência e mutilações. Daí um dos motivos das críticas. Na ficção, as seqüências mostram a aventura do resgate do filho de Hassan das mãos do Taleban. Na ficção, novamente o presente e o passado se entrelaçam e se embaralham duplamente: algumas personagens da infância são as mesmas e os trágicos acontecimentos que levaram à separação de Amir e Hassan se repetem. Na ficção, o encontro de Amir com o passado e o momento de reparação do ato que o separou de seu amigo para sempre. Na realidade, a complexidade de uma história que não tem um lado só, embora a posição de Amir/Hosseini esteja declarada. Seu repúdio ao governo Taleban, como foi o repúdio do pai aos soviéticos.

Na realidade, o Afeganistão de sua infância também está longe e as histórias que povoam o presente são mediadas por narrativas contadas pelo pai, por outros refugiados, pelos norte-americanos, pela mídia ocidental, principalmente depois do 11 de setembro. Na realidade, o que está presente é o *aqui* e o *lá*, o Ocidente e o Oriente, a



democracia e o fundamentalismo. Tudo no singular totalizante e não no singular específico. E suas memórias já não são partes de uma experiência, mas lembranças construídas sobre as histórias de outros.

Os lugares aqui são imaginados, construídos. Construção e posição que podem ser percebidas em duas falas de Hosseini ao explicar por que escreveu *O Caçador de Pipas* e *A Cidade do Sol*. Ele diz estar feliz pela repercussão de seus dois livros ao considerar como ambos “estão ajudando o mundo a entender um pouco mais da cultura do Afeganistão, vítima da miopia ocidental que confunde seu país com a doutrina do Taleban”⁸. E quando defende não ser mais possível “ignorar o conflito entre a Cabul liberal e reformista, e as forças reacionárias do Afeganistão rural, em especial as regiões que fazem fronteira com o Pasquitão”⁹. A mesma região onde um grupo de afegãos refugiados durante o domínio britânico local (1919) recebeu treinamento e voltou para o Afeganistão como Taleban.

Interessante, porque, ao falar da miopia ocidental sobre a cultura de seu país, o *lugar* da fala é o de sua origem afegã, mesmo tendo sido criado nos Estados Unidos. No entanto, ao diferenciar Cabul das áreas fronteiriças, o *lugar* de sua fala é um duplo: o de sua origem *sunita*, localizada numa das áreas e



período liberais do Afeganistão em oposição às regiões rurais e fronteiriças de maioria *xiita*, tidas como conservadoras e que fortaleceram o Taleban. No entanto, Amir/Hosseini nem na ficção nem na realidade fizeram menção ao fato de os Estados Unidos estarem sistematicamente envolvidos nos conflitos do Afeganistão, como, por exemplo, ajudando “os sauditas e os paquistaneses a armar as milícias do Afeganistão contra a União Soviética”¹⁰ e, em seguida, apoiando “os exércitos de clérigos camponeses iluminados do mulá Omar Wahhabi, o Taleban”¹¹. Na ficção, Amir é bem-sucedido em sua missão. Ele, que no decorrer da história fica sabendo que é irmão de Hassan, salva o filho deste das mãos do Taleban e leva-o para os Estados Unidos para criá-lo como seu. Na ficção, a saga e a expiação foram plenamente realizadas. Na impureza da memória, Amir trouxe um dos aspectos da sua cultura que o mundo desconhecia: o significado das *pipas* para o povo afegão. Na realidade e na impureza de suas memórias históricas, Hosseini se deu ao direito de lembrar o que considerou de mais puro em suas lembranças: o torneio de *pipas* nas tardes de Cabul.

O livro e o filme *O Caçador de Pipas* tratam da ficção e esse é um dos pontos a considerar. Deve-se levar em conta também que a ficção, quando se propõe a tratar de temas históricos, portanto em conexão direta com a realidade – ainda

período liberais do Afeganistão em oposição às regiões rurais e fronteiriças de maioria *xiita*, tidas como conservadoras e que fortaleceram o Taleban. No entanto, Amir/Hosseini nem na ficção nem na realidade fizeram menção ao fato de os Estados Unidos estarem sistematicamente envolvidos nos conflitos do Afeganistão, como, por exemplo, ajudando “os sauditas e os

8. GONÇALVES FILHO, Antonio. Hosseini, das pipas às burcas. Entrevista com Khaled Hosseini. *O Estado de S. Paulo*. 25 ago. 2007. Caderno 2.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

que não esteja necessariamente colada a ela –, pressupõe a realização de uma pesquisa histórica, seja para relatar simplesmente, seja para se posicionar diante dos acontecimentos. O romance de Khaled Hosseini é um livro posicionado: ele é absolutamente contrário ao governo do Taleban instaurado no Afeganistão após a retirada dos soviéticos. Posição clara tanto na ficção como nas entrevistas concedidas. E se esse é um direito do escritor, também é importante sabermos que, a partir do momento que uma obra se dá ao público, ela é passível de leituras, críticas, análises e interpretações.

O Caçador de Pipas nos interessa como proposta de leitura e exercício de pesquisa porque, além de toda a polêmica gerada em torno da visão histórica que o autor trouxe, foi escrita por um refugiado de guerra, deslocado de seu país de origem, criado em outro território e em contato com uma outra cultura; na expressão usada por Stuart Hall, um “homem traduzido”¹², porque o Afeganistão é um mosaico de etnias, uma vez que, desde seus primórdios, é um dos territórios mais invadidos e disputados pelas potências, tanto do *Oriente* como do *Ocidente*, por suas riquezas minerais e localização estratégica na cartografia do mundo. Finalmente, porque traz em seu conteúdo temáticas que povoam o debate contemporâneo em diversas áreas, como a antropologia, a sociologia, os estudos culturais, entre outras, do conhecimento. Entre elas, as questões das identidades culturais, da construção dos espaços das diferenças, o significado das fronteiras.

E as fronteiras, como sabemos, são lugares de *contradições incomensuráveis* e não significa apenas um “local topográfico fixo entre dois outros locais fixos, mas uma zona intersticial de deslocamento e desterritorialização, que conforma a identidade do sujeito hibridizado”¹³. Nas fronteiras reside a complexidade histórica e cultural, bem como a possibilidade de desvendarmos outras tantas histórias de um país que, embora tenha ficado conhecido pelas atrocidades cometidas pelo regime Taleban, como, por exemplo, a destruição das estátuas de Buda em Bamiyan, ou as cometidas contra as mulheres, possui uma rica e milenar cultura, em especial, a literatura.

O Afeganistão é o berço do poeta e líder sufi Jalal ud-Din Rumi (1207-1273). No filme, para afastar o medo da travessia sem luz, Amir declama um poema de Rumi.

Além da literatura e da escultura, o Afeganistão também possui um cinema, apesar da produção irregular. Como o primeiro filme proposto foi baseado na história escrita por um exilado afegão e dirigido por um norte-americano, o segundo filme a ser indicado é *Osama*, do diretor afegão Siddiq Barmak, o primeiro em versão longa-metragem realizado no Afeganistão na era pós-Taleban.

12. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999. p. 91.

13. GHUPTA; FERGUSON, op. cit., p. 45.

FICHA TÉCNICA

Osama

Roteiro e direção: Siddiq Barmak

Gênero – Drama

Música – Mohammed Reza Darvishi

Fotografia – Ebrahim Ghafari

Ano (Afeganistão) – 2003

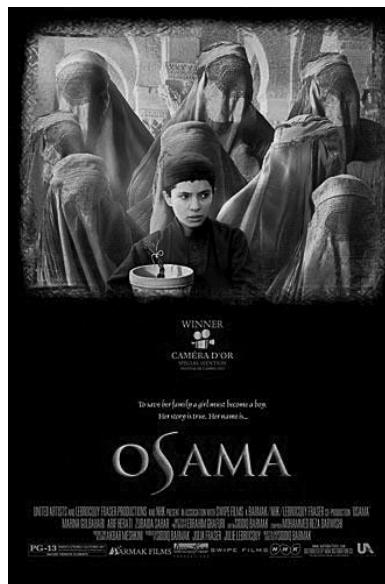
Tempo de duração – 82 minutos

Osama conta a história de uma menina obrigada a cortar o cabelo e a se vestir como se fosse um menino, para ajudar a sua família, composta só de mulheres, em pleno governo do Taleban. A farsa é descoberta na escola, quando um garoto percebe que ela está sangrando entre as pernas.

Para o diretor Siddiq Barmak, *Osama* é uma história trágica e amarga sobre a vida afegã sob o regime Taleban, numa época terrível, quando ninguém podia tomar suas próprias decisões. Rodado em Cabul, o filme é uma história sobre aqueles que perderam suas identidades e seus direitos, contada através de uma menina, Osama. Uma história sobre o medo, sobre as injustiças cometidas contra mulheres. História de medo e de perda de identidade.



Embora as distâncias históricas e territoriais separem autores e filmes, interessa observar alguns pontos que se tocam: Hosseini, o autor de *O Caçador de Pipas*, foge do Afeganistão durante a invasão soviética, em 1979, atravessa a fronteira do Paquistão e vai para os Estados Unidos. Siddiq Barmak, autor de *Osama*, nasceu em 1962, terminou sua pós-graduação em Direção na Universidade de Moscou em 1987. Entre os anos de 1992 e 1996 ficou encarregado da *Afghan Film Organization*. Com a tomada do poder pelo Taleban, foi obrigado a se exilar no Paquistão, não sem antes lutar contra a invasão russa em seu território, registrado no filme *Ascent*, em língua *Dari*. O filme descreve a resistência afegã contra a invasão da União Soviética de 1979 a 1989. No entanto, suas influências cinematográficas foram russas e iranianas: Andrei Tarkovsky, Tengiz Abuladze, Mohsen Makhmalbaf e Abbas Kiarostami.





No sonho de adolescente, Siddiq “queria achar, naquela escuridão, uma linha de luz que brilhasse em direção à tela. Agora acredito que essa linha está em direção à mente das pessoas, para iluminá-las, principalmente no Afeganistão”¹⁴.

Pares dispersos entre mundos e fronteiras. Exilados que buscaram, nas experiências vivi-

das ou recordadas por eles ou por outros, os temas e as personagens de que necessitavam. Ambos encontraram nas memórias infantis a inspiração para suas escrituras. No caso de Siddiq, conta-nos que, enquanto estava no Pasquitão, procurava coletar informações sobre fatos de sua vida real e experiências e recordações de outras pessoas, quando leu uma carta de uma velha professora afegã. A carta contava a história de uma pequena menina que tinha grande desejo de estudar e frequentar uma escola, durante o regime Taleban, quando isso era proibido para as garotas. Ela cortou os cabelos e vestiu roupas masculinas. Essa foi a história inspiradora de *Osama*.



O cinema local de Siddiq foi projetado também para o exterior. O filme foi pensado para chocar as mais diferentes platéias do mundo, para que mudem a consciência e pontos de vista, relata o autor. A narrativa filmográfica da tragédia infantil contou com o apoio do Ministério da Cultura do Irã e da *Makhmalbaf Film House*, do cineasta iraniano Moshen Makhmalbaf.

Além de todas as doações em livros e equipamentos para os cineastas afegãos, o cineasta Moshen Makhmalbaf colaborou também no lançamento de um programa, seguindo o modelo do Irã, de desenvolvimento cultural da criança afegã. Makhmalbaf filmou nas fronteiras de Kandahar histórias de mulheres refugiadas e prisioneiras do regime.

A Caminho de Kandahar é o terceiro filme a ser indicado.



14. Disponível em: <<http://www.webcine.com.br/notaspro/nposama.htm>>.

FICHA TÉCNICA

A Caminho de Kandahar (*Safar É Gandehar*)

Gênero – Drama

Roteiro e direção – Moshen Makhmalbaf

Música – Mohamad Darvishi

Fotografia – Ebrahim Ghafouri

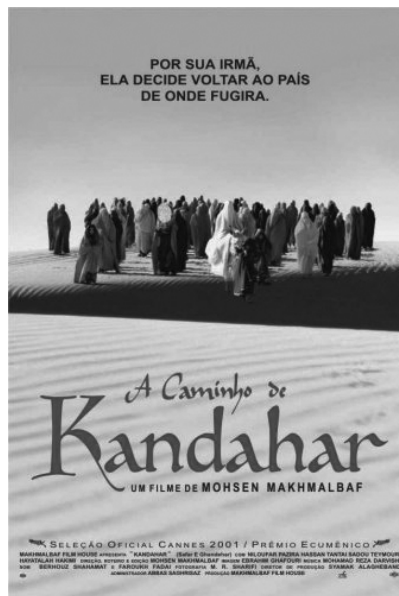
Duração – 85 minutos

Ano (Irã) – 2001

No filme *A Caminho de Kandahar*, Nafas é uma jovem afegã que fugiu de seu país em meio à guerra civil dos Talebans. No presente, trabalha como jornalista no Canadá. Sua irmã mais nova que ficou no Afeganistão envia uma carta avisando que irá se suicidar antes da chegada do próximo eclipse solar. A jornalista resolve então voltar ao Afeganistão a fim de salvá-la.

O Irã faz fronteira com o Afeganistão em sua parte Oeste. O movimento Taleban tem bases fortes em Kandahar. Antes da chegada do Taleban ao poder, as mulheres desfrutavam de leis de igualdade com os homens. Em 1960, por exemplo, o véu se tornou voluntário. Elas trabalhavam em setores variados como escritórios, lojas e podiam ser médicas, professoras, engenheiras, tudo o que, da noite para o dia, lhes foi proibido. De formas diferentes, as três histórias apresentam as mudanças drásticas que ocorreram na vida do povo afegão em geral, e no das mulheres, em particular.

Histórias de fugas, de exílios, de medos e de retornos esperançosos. Talvez a esperança possa ser iluminada uma vez mais pelos versos de Rumi: “Não durmas, senta com teus pares. A escuridão oculta a água da vida. Não te apresses, vasculha o escuro. Os viajantes noturnos estão plenos de luz; não te afastes, pois, da companhia de teus pares”¹⁵.



15. Coletânea de Poemas – Rumi. Poesia Sufi. Disponível em: <http://www.sertaodoperi.com.br/poesiasufi/poesia/rumi_colet.htm>.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GHUPTA, Akhil; FERGUSON, James. Mais além da cultura: espaço, identidade e política da diferença. In: ARANTES, Antonio A. (Org.). **O espaço da diferença**. Campinas-SP: Papirus, 2000.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Hosseini, das pipas às burcas. Entrevista com Khaled Hosseini. **O Estado de S. Paulo**, 25 ago. 2007. Caderno 2.

Coletânea de Poemas – Rumi. Poesia Sufi. Disponível em: <http://www.sertaodoperi.com.br/poesiasufi/poesia/rumi_colet.htm>.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras/UFMG, 2007.