

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
JANSEN HINKEL MOLINETI TAVARES

LEITURAS METAFÍSICAS SOBRE O CINEMA DO ORIENTE
MÉDIO CONTEMPORÂNEO

SÃO PAULO
2023

JANSEN HINKEL MOLINETI TAVARES

**LEITURAS METAFÍSICAS SOBRE O CINEMA DO ORIENTE
MÉDIO CONTEMPORÂNEO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Comunicação da Universidade Anhembi
Morumbi, como requisito para a obtenção do
título de Doutor em Comunicação. Orientador:
Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello.

**SÃO PAULO
2022**

Ficha Bibliográfica elaborada pela biblioteca UAM

Com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

H55L Hinkel, Jansen

Leituras metafísicas sobre o cinema do Oriente Médio Contemporâneo
/ Jansen Hinkel – 2023.

176f.: 30 cm.

Orientador: Jamer Guterres de Mello.

Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Anhembi Morumbi,
São Paulo, 2023.

Bibliografia: f. 169-176.

1. Comunicação. 2. Análise Fílmica. 3. Cinema Contemporâneo.
4. Metafísica. 5. Oriente Médio. I. Título.

CDD 302

Bibliotecária Iara Neves CRB 8/8799

JANSEN HINKEL MOLINETI TAVARES

**LEITURAS METAFÍSICAS SOBRE O CINEMA DO ORIENTE
MÉDIO CONTEMPORÂNEO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Comunicação da Universidade Anhembi
Morumbi, como requisito para a obtenção do
título de Doutor em Comunicação. Orientador:
Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello.

Aprovada em: / /

Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello – Orientador
PPGCOM-UAM

Profa. Dra. Francirosy Campos Barbosa
FFCLRP-USP

Profa. Dra. Mariana Duccini Junqueira da Silva
PPGMM-UNICAMP

Profa. Dra. Marília Xavier de Lima
PPGCOM-UAM

Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa
PPGCOM-UAM

AGRADECIMENTOS:

À minha mãe, que sempre, como professora, incentivou a leitura, o estudo e a busca do mundo através da educação; e à minha irmã, pelo afeto e amizade.

Ao professor Jamer Guterres Mello, por sua orientação e atenção desde o início do doutorado.

Aos excelentes professores do corpo docente, em especial à professora Laura Cánepa, coordenadora do PPGCOM, pela competência e trabalho dedicado ao programa.

Aos colegas de Mestrado e Doutorado do PPGCOM da Anhembí Morumbi, principalmente às colegas do GRUPIC – Grupo de Pesquisa Imagens em Conflito: Estética e Política no Cinema do Oriente Médio, onde, em cada reunião, inspirações e possibilidades surgiram para a construção desse texto: Clara Regaço dos Santos Júlia Lelli, Juliana Santoros Miranda, Marília Xavier de Lima, Natália Gondim, Stephanie Oliveira da Silva e Vitória Camargo Costa.

Aos colegas do Laboratório de Pesquisa Micropolíticas do Cotidiano e Estéticas da Comunicação, em que os encontros possibilitaram discussões e material referencial para este trabalho.

Às amigas Liziane Doin Bressan e Raquel Turra Loner, sempre presentes durante os anos da minha pós-graduação.

À Universidade Anhembí Morumbi, pelo suporte financeiro que tornou a pesquisa possível.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

*“Aos olhos dos pássaros
o Ocidente é onde o sol se põe
e o Oriente
onde o sol nasce,
apenas isso”*

(Abbas Kiarostami)

RESUMO

Esta tese, em uma análise expositivo-descritiva, tem por base os estudos da metafísica correlacionados à teoria fílmica, onde se pesquisa alguns filmes contemporâneos realizados no Oriente Médio. A proposta é evidenciar uma estética metafísica no cinema da região. Para desenvolver tal hipótese, o texto se divide em quatro questões temáticas (observadas nas obras audiovisuais) e por elas se busca reconhecer a implicação de uma metafísica no cinema. Os temas delimitados são: Infância; Guerra; Fronteira e Lugar; estes, presentes no cinema contemporâneo produzido em: Afeganistão, Israel, Palestina e Turquia. Os filmes que designam cada tema são: *Mel* (direção de Semih Kaplanoglu, Turquia, 2010), onde a experiência da infância é abordada a partir da metafísica; o filme *A Pedra da Paciência* (2012), do cineasta e escritor franco-afegão Atiq Rahimi, em uma análise sobre personagens muçulmanos no contexto da guerra; *Kedma* (direção de Amos Gitai, Israel, 2002), em que se estabelece uma interpretação sobre a criação do estado de Israel em 1948 e a tensão entre judeus e palestinos durante a demarcação das fronteiras; e, por fim, os documentários *Budrus* (direção de Julia Bacha, 2009) e *Cinco Câmeras Quebradas* (direção de Emad Burnat e Guy Davidi, 2011), a discutir a noção de lugar para o povo da Palestina. Assim, utilizando-se das obras, a tese propõe uma metafísica (a partir de elementos constitutivos do objeto fílmico) no cinema do Oriente Médio pela ordem dos temas apresentados.

PALAVRAS-CHAVE: Análise Fílmica. Cinema Contemporâneo. Metafísica. Oriente Médio.

ABSTRACT

This thesis is a descriptive-espository analysis based on studies of metaphysics correlated to film theory. Through the research of contemporary films made in the Middle East, the intention is to highlight a metaphysical aesthetic in the cinema of the region. The text is divided into four thematic questions observed in audiovisual works, and it seeks to recognize the implication of metaphysics in cinema through them. The outlined themes are Childhood, War, Frontier, and Place, present in contemporary cinema produced in Afghanistan, Israel, Palestine, and Turkey. The films related to each theme are: *Honey* (directed by Semih Kaplanoglu, Turkey, 2010), where the childhood experience is chosen from metaphysics; *The Patience Stone* (2012), by French-Afghan filmmaker and writer Atiq Rahimi, in an analysis of Muslim characters in the context of war; *Kedma* (directed by Amos Gitai, Israel, 2002) in which an interpretation is established on the creation of the state of Israel in 1948 and the tension between Jewish and Palestinian people during the demarcation of borders; and, finally, the documentaries *Budrus* (directed by Julia Bacha, 2009) and *Five Broken Cameras* (directed by Emad Burnat and Guy Davidi, 2011), that discusses the notion of place for the people of Palestine. Using these works, the thesis proposes, in the order of the themes presented, a metaphysic view, based on constitutive elements of the filmic object, in the Middle Eastern cinema.

KEY WORDS: Contemporary Cinema. Film Analysis. Metaphysics. Middle East.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – mapa político do Oriente Médio.....	16
Figura 2 – o homem e o burro ao longe.....	59
Figura 3 – plano inteiro e conjunto (homem e burro).....	59
Figura 4 – homem fora de campo.....	60
Figura 5 – homem retornando ao quadro.....	60
Figura 6 – sala de aula, professor de costas.....	64
Figura 7 – sala de aula, câmera no nível das crianças.....	64
Figura 8 – Plano-médio de Zehra (mãe de Yosuf).....	66
Figura 9 – plano conjunto do pai (Yakup) e filho (Yusuf).....	66
Figura 10 – Yusuf sob uma árvore.....	69
Figura 11 – reflexo da lua na água do balde.....	71
Figura 12 – Yusuf tentando pegar o reflexo.....	71
Figura 13 – o casamento.....	96
Figura 14 – mãos da mulher sem nome.....	102
Figura 15 – mãos do pai da mulher sem nome.....	102
Figura 16 – mulher sem nome vestindo a burca.....	104
Figura 17 – soldado na janela.....	107
Figura 18 – o assassinato.....	108
Figura 19 – plano que inicia o plano-sequência.....	121
Figura 20 – o navio.....	122
Figura 21 – o casal ao fim do filme.....	133
Figura 22 – plano-geral do vilarejo Budrus.....	147
Figura 23 – manifestantes palestinos e soldados israelenses.	150
Figura 24 – plano-geral do vilarejo Bil'in.....	153
Figura 25 – colonato israelense chegando em Bil'in.	160
Figura 26 – Assassinato de Phil.	160
Figura 27 – Gibreel observa o Muro.....	161

SUMÁRIO

FRAGMENTO.....	11
1. INFERÊNCIA.....	19
1.1 DESCRIÇÃO.....	28
1.2 ANTINOMIA.....	33
1.3 PRESENÇA.....	38
2. INFÂNCIA.....	43
2.1 FÁBULA.....	51
2.2 SUSSURRO.....	58
3. GUERRA.....	73
3.1 AUTOR.....	80
3.2 VOZ.....	84
3.3 HOMEM.....	94
3.4 VESTE.....	103
4. FRONTEIRA.....	109
4.1 NAVIO.....	121
4.2 DESERTO.....	126
5. LUGAR.....	135
5.1 VILAREJO.....	145
5.2 CÂMERAS.....	152
CONSTRUÇÃO.....	164
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	169
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	176

FRAGMENTO

Metafísica. Cinema. Um olhar teórico à estética audiovisual a partir da filosofia. Estas são primeiras ideias que já expressam a interdisciplinaridade na leitura interpretativa que aqui proponho para os filmes. Analisar um filme, além de considerar os aspectos constitutivos de sua forma como objeto de estudo, é também fragmentá-lo. O próprio filme é em si espécie de fragmento que almeja, por tal natureza, uma construção final que é a demonstração de um conceito e de uma significação a determinado espaço, cultura e política; portanto uma forma de filosofia. Busco, com esse texto, o reconhecimento de uma intenção filosófica aparente em obras cinematográficas, onde o recorte Oriente Médio e metafísica indica uma hipótese: é possível a metafísica, que a princípio só existe (se existe) no plano do pensamento, inferir nos filmes (entre forma e temática) dessa região do mundo? Para que eu consiga iniciar a investigação, a confluir culturas e territórios do Oriente Médio mostrados pelo cinema, preciso então separar e fragmentar imagens e eventos, lugares e temas, na tentativa de reconhecer o ser e suas implicações metafísicas nos filmes.

O exercício da filosofia é fazer perguntas fundamentais e por elas entender o que é ser, são questionamentos que têm por base o comportamento e ações do humano: agir de um modo certo, virtuoso e justo e/ou agir de um modo errado, amoral e corrupto, opor-se a um costume, construir um muro que separa etnias, protestar, iniciar uma guerra ou quando criança perceber, imaginar e alterar o meio em que se vive são algumas das manifestações do caráter humano. Por conseguinte, tais condutas funcionam para efeitos narrativos em obras de ficção e as inúmeras características do comportamento aparecem nas narrativas, onde um determinado indivíduo ou grupo de indivíduos, em forma de personagens, funcionam aos propósitos da história.

Por mais óbvio que seja o fato de se encontrar uma ideia, sentimento ou hipótese que justifique uma história, a experiência da ficção ao mostrar atos e reações de personagens direciona seu público (leitor, espectador, ouvinte, plateia...) ao encontro de um significado ou ilustração para tais personagens e o porquê eles estão ali a conduzir, sofrer ou participar da narrativa. A simplicidade da afirmação que faço não exclui outros motivos e epistemes para se pensar a ficção, quer-se dizer apenas que uma narrativa também expõe os comportamentos e

qualidades humanas e que assim se pode ir a interpretações mais complexas de análise. Por exemplo, é comum dizer que *Don Quixote* de Cervantes é uma história sobre a perda da razão e da realidade; que *Crime e Castigo* de Dostoiévsky discute o ato do assassinato como um limite moral intransponível; que *Cidadão Kane* revela a ascensão e queda de um homem perdido nas redes do poder; que tal filme ou romance são sobre a coragem; outros sobre a perda, a esperança, a impossibilidade, o retorno para casa... Com isso separo alguns temas e penso os filmes através deles, que são: a Infância, a Guerra, a Fronteira e o Lugar.

Se quero escrever sobre filmes do Oriente Médio e metafísica, começo então com um exemplo que caracteriza a base para meu estudo: o filme iraniano *Crime Culposos (Jenayat-E Bi Deghat)*, direção de Sharam Mokri (2020). O filme revisita um fato histórico do Irã: o incêndio do Cinema Rex que matou 400 pessoas. Tal obra condiciona a narrativa em um espaço-tempo labiríntico, onde três situações distintas se atravessam durante a história a compreender o que aconteceu no passado e a possibilidade de repetição no presente, caso não haja memória, tampouco a consciência de uma violência anterior.

Crime Culposos se passa na cidade de Abadan, que foi cenário da reintegração do Xá Mohamed Reza Pahlevi na década de 1950 a partir de um golpe de estado que, com a ajuda dos britânicos e dos Estados Unidos, depuseram o primeiro-ministro eleito democraticamente, acabaram com o parlamento e restauraram a monarquia persa. Resumidamente, a Inglaterra e os Estados Unidos queriam o petróleo do Irã, mas o primeiro-ministro decidiu não ceder às investidas de tais países. Assim, sanções britânicas cortaram relações de importação-exportação com o governo persa, fechando o mercado e aumentando a miséria no país. O golpe, portanto, aconteceu devido ao petróleo e com forte adesão popular que acreditou que a volta da monarquia e a exploração petrolífera enriqueceria o Irã, acabando com a pobreza e desigualdade social. O que aconteceu foi o contrário, a dinastia reintegrada com a intervenção dos britânicos e estadunidenses de fato enriqueceu muito, e vendeu ao Ocidente a imagem luxuosa e exótica de reis, rainhas, príncipes e princesas orientais enquanto o povo ficou ainda mais miserável, controlado por uma ditadura monárquica violenta, repleta de proibições, prisões, censura e assassinatos.

Em agosto de 1978, na cidade de Abadan, quatro homens entram no Cinema Rex e incendeiam o lugar, matando 400 pessoas que assistem à projeção do filme *O Cervo (Gavaznha)*, (1974), dirigido por Masoud Kimiai, um clássico do cinema iraniano pré-revolução. O incêndio no Cinema Rex é um símbolo (e um sintoma) da revolta popular que acabou com a monarquia do Xá em 1979, dando lugar a uma nova ditadura, o governo

teocrático dos aiatolás. Foram inúmeros cinemas incendiados na década de 1970 e nessa época os revolucionários talvez nem imaginassem que trocavam um governo corrupto e violento por outro. Tais revolucionários foram um grupo unívoco em relação à derrubada da monarquia, contudo heterogêneos na forma de pensamento. Havia tanto protestos pacíficos, quanto organizações clandestinas comunistas a partir do modelo soviético, extremistas religiosos, um povo passando fome e terroristas queimando pessoas vivas dentro dos cinemas do país.

Crime Culposos reencena tal episódio, entretanto a história acontece em três instâncias distintas, ou presentes narrativos: o planejamento do incêndio em 1978 durante a projeção de *O Cervo*; uma sessão de cinema em 2020 que projeta um filme fictício (no sentido desse filme só existir dentro do filme) e; por último, este mesmo filme dentro do filme que também passa a contar uma história.

Neste filme que não existe, (pode-se entendê-lo como um metafilme), duas mulheres preparam a projeção ao ar livre, em um lugar isolado perto de um rio e de uma pequena floresta, do filme *O Cervo* (mesmo filme projetado em 1978 no Cinema Rex). Um grupo de policiais chega ao local para saber o que está acontecendo. As duas mulheres explicam aos policiais que de noite haverá a projeção de *O Cervo* ao passo que os policiais se estabelecem no local e começam a ajudar nos preparativos da sessão noturna, sem com isso deixar de fazer inúmeras perguntas às duas mulheres. Com o decorrer da tarde se descobre que elas sabem fazer truques de magia, e, a cada truque, as magias se tornam cada vez mais elaboradas, até que se percebe que elas conseguem controlar o tempo, mas não se sabe exatamente o porquê de tal habilidade sobrenatural.

O metafilme é visto por espectadores em 2020, na sua maioria jovens cinéfilos e universitários, que são apresentados como uma nova voz social no Irã contemporâneo, com todos os conflitos geracionais e tecnológicos, característica que faz desses jovens uma representação dos filhos da revolução, por terem nascido já num governo pós-monarquia, no caso a teocracia existente até os dias atuais. Dentro das duas histórias, que são: a juventude iraniana no cinema e o metafilme projetado; há também os quatro homens em 1978 a planejar o incêndio durante a sessão de *O Cervo*.

Ao longo do filme as histórias se entrecruzam, os mesmos homens incendiários estão tanto em 1978 quanto em 2020, o cinema que eles vão queimar é o mesmo, eles atravessam o tempo-espaço (que dá um tom de alegoria à narrativa) e nós, espectadores, presenciamos a arquitetura e ação do plano de queimar o cinema além de percebermos que eles estão em dois

tempos e espaços simultâneos. No fim estes quatro homens serão impedidos. As mulheres do metafilme mandarão uma mensagem de dentro do universo delas para o universo dos incendiários e farão com que um deles desista de queimar o cinema. Dessa forma, o Cinema Rex incendiado em 1978 (fato que realmente aconteceu) pode ser qualquer cinema, em qualquer tempo e lugar, incluso no contemporâneo, sendo que o ato em si, com as mortes acontecidas, pode se repetir em qualquer época da história iraniana caso não haja consciência, engajamento e memória (qualidades presentes nos jovens de 2020 e nas mulheres com poderes mágicos personagens do metafilme).

Descrevi esta sinopse simplificada do longa-metragem para que se possa falar de arte audiovisual, seu registro espacial e sua estética, sob um ponto de vista metafísico, ou seja, ao mesmo tempo que particularizado nos sujeitos e na essência dos mesmos e, também, um caminho metodológico na abordagem de alguns temas teorizados à luz de um pensamento metafísico, ainda que sem prescindir os efeitos sociais e políticos construídos por uma obra fílmica.

Através do pensar a ação do indivíduo quando, ao se perceber em uma circunstância, se faz necessária antes uma escolha (queimar um cinema, por exemplo); e de que modo uma narrativa pode estabelecer a construção (e fragmentação) do comportamento do ser (seja de que natureza for: boa, má, justa, infantil, inocente, corrupta, violenta, intelectual...) sob influência de suas ações e questões individuais e de seu entorno. Ser, estar em determinado lugar e manifestar alguma ação e comportamento são movimentos da experiência, esta que é resultado da memória; a exemplo do filme *Crime Culposos*, esquecer é negar a memória, e o único movimento a partir disso é a violência e o não entendimento. Por essa tese, que aqui apresento, tais questões da experiência e memória do ser serão desenvolvidas por uma leitura metafísica através dos filmes, leitura esta, como já mencionei, construída pela ideia de fragmento. Assim, meu interesse não é o universo particularizado de um único cineasta ou filme, o material teórico (metafísica) se encontra em distintos filmes, lugares e temáticas.

Diáspora (الشذات, *al-shatat*) se traduz, do árabe, para fragmentos. O que não é Ocidente, ou seja, o que não é nem Europa nem Estados Unidos da América, de alguma forma é visto como pedaço do mundo, ou lugares do mundo que estão aos pedaços, terras estranhas de deuses e entidades estrangeiras, excêntricas, por que não demoníacas seguindo assim uma adjetivação do pragmático e cristão conservadorismo ocidental? Também o cinema é a arte-fragmento por essência, chama-se cinema esses pedaços de imagem e som, quadros e frames em movimento, a contar ou não contar uma história, contudo sempre a desenvolver o registro

de uma experiência pensada como audiovisual.

A ideia para esta tese surgiu ainda durante o mestrado, onde estudei o cinema iraniano sob o ponto de vista teórico do confinamento, analisando obras audiovisuais feitas em um único espaço (locação) ou em espaços reduzidos, e que, cada um a sua maneira, são filmes que abordam a temática da prisão em suas estéticas. Com isso, me aproximei da cultura e das políticas culturais do país (Irã) através de suas imagens, o que me fez querer aprender mais sobre a região (Oriente Médio) e o cinema feito ali. Ao elaborar uma nova pesquisa, onde agora apresento os resultados, decidi, como recorte, uma observação em relação a outros países, a compreender pela estética cinematográfica um pouco mais dos interesses (políticos, sociais, religiosos e históricos) traduzidos em narrativas ficcionais e documentais. Aos poucos notei (talvez até já soubesse) que os filmes feitos na região, apesar da multiplicidade temática, eram sobre pessoas de uma diáspora, não uma única diáspora, e sim povos vindos e construídos por diásporas atávicas e recentes; portanto pessoas com um sentimento partido, a lutar por uma (e com uma) espécie de memória que se tornou fragmento em meio a ruínas físicas e metafísicas, pelo menos é isso que os filmes me mostraram até agora, (embora os filmes sejam mentiras pelo simples fato de serem filmes...).

A palavra diáspora me acusa muitos caminhos para tratar o Oriente Médio, ou melhor, as imagens ali produzidas pelo cinema, e se posso, com isso, entender e demonstrar algumas questões da região apenas com o material fílmico a meu favor (ou não); visto que desconheço os países, os idiomas, os povos e não sou nem árabe, nem judeu, tampouco muçulmano, e nada, em minha criação familiar, social e cultural, tem a ver com o Oriente Médio e seus costumes e religiões. A partir desse lugar de fala que é zero, inexistente, e da minha vida até o momento onde a região ainda não faz parte da experiência, o que me sobra são as imagens. Por elas imagino que é possível pensar inúmeras propostas de teoria, mesmo que a teoria, que é o trabalho do pesquisador, não se sobreponha às realidades do espaço e da experiência de cada indivíduo.

própria religião (sua interpretação), são as figuras humanas que aparecem nas imagens; dessa forma, a presente tese é um estudo sobre o ser aparente no cinema, e quais as implicações metafísicas que resulta dessa relação.

O texto se divide em cinco capítulos e os filmes separados elucidam a hipótese de uma inferência metafísica no cinema do Oriente Médio contemporâneo. Com isso, sublinhei temáticas que sugerem, dentro da estética fílmica, uma metafísica, e por cada uma delas discutirei tanto o país onde os filmes foram feitos quanto aquilo que o próprio filme manifesta a respeito de seus personagens (o ser) e do espaço (o país de produção). Delimitei as seguintes questões, que expressam um caráter metafísico, para as leituras teóricas a serem desenvolvidas aqui: Infância, Guerra, Fronteira e Lugar.

O primeiro capítulo apresenta uma descrição sobre a ciência (e o termo) metafísica através do modelo aristotélico; e a pensar também em estética, percebo os desdobramentos que surgem com a própria ciência metafísica ao me dirigir à produção artística. Após, cada capítulo se concentra em uma questão sobre o ser, e então recorro aos filmes e alguns países do Oriente Médio.

Em Infância, (capítulo 2) desenvolvo um pensamento sobre a figura da criança e seu simbolismo pelo filme *Mel* (direção de Semih Kaplanoglu, Turquia, 2010). Guerra (capítulo 3), a guerra no Afeganistão é exposta pelas obras de Atiq Rahimi, autor e cineasta, nascido no ano de 1962, em Cabul. Através deste autor, e de suas obras adaptadas ao cinema (por ele mesmo), se discutirá os efeitos da guerra na existência particular de um indivíduo, em específico através do filme *A Pedra da Paciência*, de 2012. Em Fronteira (capítulo 4), o longa-metragem *Kedma* (2002), do cineasta israelense Amos Gitai, é o filme que eu proponho para reconhecer os aspectos metafísicos concernentes à criação de uma fronteira, ao me utilizar da fundação do Estado de Israel como assunto e ponto de partida. Em Lugar, (capítulo 5), dois documentários feitos na Palestina definem a questão, que são: *Budrus* (2009), dirigido pela brasileira Julia Bacha; e *Cinco Câmeras Quebradas* (2011), filme de Emad Burnat e Guy Davidi. A análise dos documentários apresentará um sentido à palavra lugar e interpretações filosóficas sobre o ser dentro de um lugar: a Palestina. Portanto, as ideias de infância, guerra, fronteira e lugar se confluem em uma perspectiva metafísica a pensar o ser, ainda que física no sentido geográfico-histórico.

Um filme pode expressar ou conter o ser? Em algum nível todo filme é metafísico, mas as verdades e mentiras expostas em sua materialidade definem o que exatamente? Definem um ser? Um lugar? Região? Consigo eu saber (apreender) uma região através dos

filmes feitos nela? O que me chega são fragmentos, imagens que registram comportamentos e indivíduos e também a ficção dos mesmos, seres que também são e estão partidos devido a tantos conflitos. A filosofia é também fragmento, a própria metafísica supõe uma repartição no mundo; dessa dualidade (o que é físico e o que não é, o que é do campo sensível e o que é do campo inteligível), a uma das partes foi/é chamada de metafísica.

Contudo, da ciência aqui utilizada para a formulação de perguntas direcionadas à arte, como tornar paralelos ambos os fragmentos (filosofia e arte)? Talvez a investigação, da arte à filosofia e vice-versa, sugira, para a investigação, algum tipo de Inferência.

1 INFERÊNCIA

“Tudo que muda é alguma coisa que é mudada por alguma coisa em alguma coisa”.

(Aristóteles)

Antes das análises a partir das obras audiovisuais propostas à tese, se faz necessária a elucidação a respeito da metafísica. Assim, este capítulo se dedica à descrição da teoria principal que serve ao texto como procedimento de leitura aos filmes. Também as correlações entre cinema e metafísica, conforme o desenvolvimento do estudo, são abordadas a servir de base teórica e justificativa aos próximos capítulos, que, por conseguinte, tratam de temas e obras audiovisuais específicas. Para isso, inicialmente é preciso (por uma questão metodológica) apresentar o conteúdo geral que delimita a ideia da pesquisa, ou seja, a metafísica e suas possíveis inferências no cinema.

Pode-se entender a metafísica, *a priori*, como o pensamento que foge de um plano físico e lida com as questões imateriais da humanidade. Toda razão (fundamentada pelo pensamento) é também uma atividade metafísica. Filósofos como Aristóteles, René Descartes (século XVII), Immanuel Kant (século XVIII), Henri Bergson e Martin Heidegger (século XX) desenvolveram estudos que pretendem defini-la e situá-la no que diz respeito ao ser. Os conceitos relativos à alma, ao pensamento, à razão, à arte e à religião são, para a história da filosofia, de ordem metafísica. Por ser uma filosofia que propõe uma totalidade para o ser, portanto uma ontologia¹ que exclui cisões e especificidades, é uma ciência que dá mais atenção às questões individuais (o uno), do que a multiplicidade das coisas e dos seres (os entes).

¹ “A palavra “ontologia” foi criada por R. Goclenius para o seu *Lexicon Philosophicum*, publicado em 1613. Ela é resultado da junção de dois termos gregos, *onta* (entes) e *logos* (teoria, discurso, palavra). Ao pé da letra, ontologia significa, portanto, teoria dos entes. “Ente” está aí representando todas as coisas sobre as quais se pode dizer que são – ou que a ontologia é a teoria do ser enquanto tal. A partir da obra de Christian Wolff, *Ontologia* (1730), esta passou a ser considerada parte da metafísica. A metafísica foi dividida em *metaphysica generalis* e *metaphysica specialis*. A ontologia passou a ser sinônimo de *metaphysica generalis*, tratando de analisar as características do ser em geral, enquanto a *metaphysica specialis* analisaria alguns seres em especial, como os seres celestes (cosmogonia) ou o ser divino (teologia). A rigor, há uma infinidade de seres sobre os quais podemos dizer que são, seres materiais e imateriais (como deuses e anjos ou os números matemáticos), seres reais e possíveis, seres individuais e eventos – a ontologia vai se perguntar pelas características básicas que tornam possível dizer que algo ou um estado de coisas, um evento, é” (CASTRO, 2008, p.3). A esse respeito, o texto se utiliza do termo “ontologia” tanto sobre as decorrências do ser, quanto à ideia de Deus, visto que o cinema dos países do Oriente Médio são governos rigidamente teocráticos e tal fato influencia diretamente os indivíduos do lugar e suas produções artísticas.

A ontologia é uma parte da metafísica que estuda o ser como ser, independentemente de seus caracteres específicos. Por abuso de linguagem, essa palavra é utilizada, notadamente, em um artigo de André Bazin consagrado "à ontologia da imagem fotográfica", e que visa, na verdade, definir sua essência (colocada como sendo seu poder de revelação do real) (AUMONT; MARIE, 2003, p. 216).

A busca por uma essência, ou pelo específico, é um procedimento teórico de ordem metafísica e, com o exemplo de André Bazin, tem-se uma indicação de que o cinema e as interpretações que se manifestam por ele também perseguem implicações ontológicas. No caso da metafísica essa busca reside na investigação do ser presente no ente, ou simplesmente o que é o ser (uma das perguntas fundamentais da qual a filosofia se baseia). Então, para alcançar um cruzamento de pontos de vista entre metafísica e cinema (compreendido como estética²), é preciso abordar esta anterioridade, este ser anterior ao ente, esta essência definida como ser.

Na medida em que o ser constitui o questionado e ser diz sempre ser de um ente, o que resulta como *interrogado* na questão do ser é o próprio ente. Este é como que interrogado em seu ser. Mas para se poder apreender sem falsificações os caracteres de seu ser, o ente já deve se ter feito acessível antes, tal como é em si mesmo. Quanto ao interrogado, a questão do ser exige que se conquiste e assegure previamente um modo adequado de acesso ao ente. Chamamos de "ente" muitas coisas e em sentidos diversos. Ente é tudo de que falamos, tudo que entendemos, com que nos comportamos, dessa ou daquela maneira, ente é também o que e como nós mesmos somos. Ser está naquilo que é e como é, na realidade, no ser simplesmente dado (*Vorhandenheit*), no teor e recurso, no valor e realidade, na presença, no "há" (HEIDEGGER, 2005, p. 32).

Seguindo a interpretação do termo *Vorhandenheit*, como acima mencionado, pode-se interpretar que a relação entre ser e ente é, no plano racional (inteligível), uma tentativa de situação espaço-temporal do mundo do pensamento. O ente está, é possível localizá-lo e acessá-lo no espaço por ser elemento que constitui um espaço e já é alguma coisa neste espaço, uma informação já presente. Ao passo que o ser é, em si, habitado (e encerrado) em si, sem a circunstancialidade e contingência dos entes, embora sem os entes se faz impossível o reconhecimento do ser. Portanto, o ser é alguma coisa em si mesma mas só é porque,

² "A palavra "estética" vem do grego *aisthesis*, que significa sensação, sentimento. Diferentemente da poética, que já parte de gêneros artísticos constituídos, a estética analisa o complexo das sensações e dos sentimentos, investiga sua integração nas atividades físicas e mentais do homem, debruçando-se sobre as produções (artísticas ou não) da sensibilidade, com o fim de determinar suas relações com o conhecimento, a razão e a ética" (ROSENFELD, 2006, p. 7).

mesmo anterior ao ente, é do ser que o ente resulta: o comportamento do ser, as coisas que o ser define e nomeia, as descobertas do ser, toda ontologia que o ser erige é portanto a manifestação do ente. Daí o paradigma metafísico na definição do ser, visto que este já é e está sob a influência do ente, o que também demonstra a predileção da filosofia pelo eu mais do que o múltiplo, diga-se individualidade. Se o ente já é um aspecto do ser, a estética, por conseguinte, é uma destas manifestações, e assim o encontro entre metafísica e estética que o texto investiga.

Raymond Willians (1985), delimita palavras muito utilizadas em textos filosóficos justamente para entender as discrepâncias e acertos no uso de expressões semânticas. Uma das palavras elucidadas pelo autor é *estética*. Baseado em suas exposições teóricas em relação ao vocábulo, faz-se aqui uma breve interpretação crítica de suas conclusões. A expressão *estética* é conhecida desde o grego antigo e trata-se de uma derivação da palavra *aisthesis*, a significar: percepção dos sentidos. A condição humana – com ênfase nas atividades subjetivas e na preocupação com os sentidos da experiência da arte e da criatividade – condicionou o termo *estética*, predominantemente, para algo que compreende parte do campo dos sentimentos e das percepções separadas de um mundo concreto. Assim a estética é alheia ao mundo sensível (ou seja, físico), e mesmo que parta dele (pois o termo vem de sensações corpóreas), é uma linguagem do inteligível (da razão já separada da natureza).

Quer-se dizer: a experiência humana da arte passou a designar a estética como um conjunto de códigos referentes à criatividade e apreciações artísticas e subjetivas, então parte do inteligível, principalmente no que se refere ao sentido de belo em detrimento de outras abstrações. Estética deriva (ou nasce) de uma sensação (a experiência do corpo, o que o corpo recebe através do sensível, físico), mas se estabelece no pensamento de tais sensações (o inteligível, então uma ordem metafísica).

Em Kant (2014), a beleza é vista como essencial, exclusivamente um fenômeno sensual, e o significado de estética é visto pejorativamente como uma apreciação do gosto, do comum, da beleza reconfortante e escapista. Dessa definição categórica surgem adjetivos como *anestésico* ou *não anestésico* em relação ao uso dominante referente à beleza ou à arte. Para o filósofo, a estética precisa ser uma relação de conhecimento com a subjetividade do ser, e não há leis universais para o conceito de estética³. Mas a palavra tornou-se cada vez

³ Aristóteles, na *Poética*, define a tragédia e o épico como veículos de expressão elevados, nobres; e o pouco que se discorre sobre a comédia é adjetivá-la como uma linguagem vulgar, de pouco valor *estético*. De certa forma, Kant também deprecia o gosto como parte da estética em suas conclusões, e, análogo a Aristóteles, entende a estética mais próxima de um sentido metafísico do que um fenômeno social, por exemplo. É válido dizer que a presente tese não faz julgamento nem valoração a gêneros fílmicos, temáticas ou formas de encenação; vulgar ou

mais comum na referência à arte e, mais geral, em referência ao belo. Em 1880, o substantivo *esteta* era amplamente usado, na maioria das vezes em sentido depreciativo. E no contemporâneo a palavra figura em tudo que diz respeito ao corpo e ao mercado que se faz por ele (desde sobancelhas até procedimentos cirúrgicos, sendo a estética já uma área bem desenvolvida da medicina, por exemplo).

Entretanto, o termo é um elemento da consciência moderna (que compreende parte do contemporâneo) presente na arte e na cultura, além de uma categoria científica. O que se começou como um aspecto do concreto na antiguidade (ou seja, o que se vê e como se sente), deixou de ser uma aceção em relação ao bom e ao belo e tornou-se ferramenta metodológica para entender a fruição (experiência com a obra) e por em crise cultura e sociedade; por isso, tanto uma pintura quanto uma guerra, por exemplo, podem ser analisados sob uma teoria estética.

A estética então apresenta significados em relação à cultura, história e sociedade, na pretensão de expressar a dimensão humana e seu entorno. É comum que a representação estética seja vista com desconfiança pelos soberanos e detentores do poder; na Arábia Saudita o primeiro filme só foi realizado no ano de 2012⁴, por exemplo. Pensar o cinema como um campo estético, que lida com representação, história e memória, esta ausência das imagens (o fato de haver uma proibição para o cinema) provoca uma espécie de exclusão dos indivíduos. Afinal excluir, por um projeto de apagamento da experiência subjetiva (também metafísica, devido às lógicas das religiões e seus dogmas) que produz pensamento, causa preocupação em políticas culturais mais fechadas, e de tais políticas se criam burocracias e censuras. Então, por um motivo de ordem metafísica (a religião) acaba-se omitindo outras questões do ser, que podem se desenvolver através da estética, fator que implica (também) a escolha por observar estética e metafísica no cinema contemporâneo de alguns países do Oriente Médio.

A reitar, o Oriente Médio é uma região de países de origem islâmica (em sua maioria) e judaica. Localiza-se a leste do mar mediterrâneo até o golfo pérsico, e compreende uma parte da Ásia, África e Europa. Historicamente, é o local de origem das três religiões monoteístas de maior influência no mundo: Islãismo, Judaísmo e Cristianismo. Na produção cinematográfica ali feita há uma presença forte da religião e dos costumes nas narrativas, característica que pode ser considerada metafísica no que diz respeito às imagens construídas nos filmes.

nobre, individualista, intimista ou grandiloquente; as análises estéticas aqui serão consideradas tanto metafísicas quanto retratos e registros de espaços sociais, políticos e culturais.

⁴ *O Sonho de Wadjda*, direção de Haiffa Al-Mansour.

Não que a religião seja a única característica metafísica dessa cinematografia, a sensibilidade poética e o simbolismo formal são também motivos para o *corpus* empírico do texto. O símbolo, no cinema do Oriente Médio, é uma manifestação estética repleta de sugestões ligadas, por exemplo, ao feminino, à infância e às depressões sociais advindas da miséria e falta de oportunidades (trabalho, escola ou direito ao território), o que já alude às investigações metafísicas que são feitas aqui sobre a infância, a guerra, a fronteira e a ideia de lugar⁵.

A instabilidade política no Oriente Médio, resultado de guerras civis, governos autoritários, segregação racial e de gênero, exploração de recursos naturais como o petróleo, terrorismo, violação dos direitos humanos e múltiplos conflitos identitários e territoriais, faz da região um local de luta por legitimidade, reconfiguração política e busca por direitos sociais. Alvo de xenofobia e intolerância, tanto entre os povos locais quanto na opinião pública internacional, o Oriente Médio tem no cinema uma forma de resposta simbólica e de representação em relação às suas sociedades, identidades e cenários políticos. A religião e os símbolos, aparentes no cinema do Oriente Médio, vai de encontro à noção metafísica, mesmo que atualmente tal leitura em relação à estética não seja mais tão comum devido ao contemporâneo e suas questões; embora a cultura e sociedade dos países do mundo (cada um com seus aspectos) ainda se configuram sob leis religiosas milenares, fato que importa ao texto na escolha por filmes do Oriente Médio feitos nos últimos trinta anos.

Com o passar da história até a constituição de um mundo moderno, a metafísica deu espaço para a ciência, tecnologia e capitalismo. Ou seja, da Antiguidade e Idade Média⁶, passando pelo Iluminismo e o desenvolvimento científico da humanidade⁷, até às teorias positivistas e o contemporâneo tecnológico, o mundo tornou-se antimetafísico. É possível problematizar essa chamada antimetafísica através de alguns exemplos como Karl Marx, Hobbes, Rousseau e Nietzsche, que constroem teorias não metafísicas ou de crítica a essa ciência, entretanto partem de muitos princípios introdutórios para elaboração de suas teses.

⁵ Os temas dos próximos capítulos.

⁶ Períodos históricos que se relacionavam com os princípios da alma para o estabelecimento de leis e códigos sociais.

⁷ “A Idade Moderna se formou em torno da afirmação fundamental de que nossa relação primigênia com as coisas é o pensá-las, e que, portanto, as coisas são primordialmente o que são quando as pensamos. Isso é o que se chamou de “idealismo”, e toda a Época Moderna - em sua filosofia e em tudo o mais - foi essencialmente idealismo” (ORTEGA Y GASSET, 2019, p.102).

É preciso que se diga que a mitologia não se confunde com a *metafísica*. A metafísica - como modernamente é entendida - é uma forma de saber que também não se submete à verificação. Suas afirmações não podem ser empiricamente comprovadas (ou falsificadas) porque tratam da suposta natureza das coisas, da natureza do ser. (...) Tomemos dois exemplos das ciências humanas: as teorias de Hobbes e Rousseau sobre a sociedade e as formas de governo. Os dois autores são considerados contratualistas, isto é, suas teorias partem da ideia de que a sociedade vive sempre dois momentos. O primeiro deles é prévio a qualquer tipo de acordo de convivência social e, por isso, é chamado de Estado de Natureza. (...) O segundo momento é posterior a uma espécie de acordo para formalizar as regras da convivência social e, por isso, é chamado de Estado de Sociedade. A passagem do Estado de Natureza para o Estado de Sociedade é feita mediante um *Contrato Social* e, neste contrato, os homens alienam suas vontades ao *Soberano*, que as administrará como vontade geral. Só que, para Rousseau, a vontade geral se expressará em termos de *democracia* e, para Hobbes, em termos de *absolutismo de Estado* (MATALLO Jr, 1988, p. 34-35).

Nota-se que mesmo havendo uma racionalidade na exposição de criação e legitimação de um sistema de governo, baseada em teorias históricas e factíveis, existe um radical metafísico, do conjunto do ser, para que essas teorias sejam postas à prova. Por mais que Hobbes tenha feito seu desenho social de um sistema de governo, ele admite uma qualidade para o ser. O ser é mesquinho, apaixonado pelo poder e essencialmente mal, e por isso ocorre o absolutismo de estado. Já Rousseau, pelos mesmos motivos, qualifica o ser de outra forma; o ser é justo, racional e igualitário, portanto a democracia é um sistema concebível (MATALLO, 1988). São estudos políticos que por fim nascem de proposições metafísicas primeiras.

Na determinação de que o trabalhador se relaciona com o *produto de seu trabalho* como (com) um produto de objeto *estranho* estão todas estas consequências. Com efeito, segundo este pressuposto está claro: quanto mais o trabalhador se desgasta trabalhando (*ausararbeitet*), tanto mais poderoso se torna o mundo objetivo, alheio (*fremd*) que ele cria diante de si, tanto mais pobre se torna ele mesmo, seu mundo interior, [e] tanto menos [o trabalhador] pertence a si próprio. É do mesmo modo na religião. Quanto mais o homem põe em Deus, tanto menos ele retém em si mesmo. O trabalhador encerra a sua vida no objeto; mas agora ela não pertence mais a ele, mas sim ao objeto. Por conseguinte, quão maior esta atividade, tanto mais sem objeto é o trabalhador. Ele não é o que é o produto do seu trabalho. Portanto, quanto maior este produto, tanto menor ele mesmo é. A *exteriorização* (*Entäusserung*) do trabalhador em seu produto tem o significado não somente de que seu trabalho se torna um objeto, uma existência *externa* (*äussern*), mas, bem além disso, [que se torna uma existência] que existe *fora dele* (*ausser ihm*), independente dele e estranha a ele. Tornando-se uma potência (*Macht*) autônoma diante dele, que a vida que ele concedeu ao objeto se lhe defronta hostil e estranha (MARX, 2004, p. 81).

Outra inferência da metafísica no mundo, aqui a pensar o século XX e Karl Marx em seus *Estudos Econômicos e Filosóficos*, que pensa o ser e o trabalho, e qualifica o dinheiro como abstração, são logo epistemes de ordem metafísica. Marx alude à deterioração do ser em relação ao trabalho, onde o ser torna-se o objeto e esse objeto (fruto do trabalho) lhe toma a existência. Tem-se aqui um exemplo da materialidade do real a agir diretamente no mundo sensível e inteligível do ser.

Nietzsche, por sua vez, é considerado um filósofo antimetafísico, pois defende a ideia de que a filosofia duplicou o mundo e deixou de se preocupar com o mundo real, concreto, concentrando-se no mundo espiritual (como mencionado acima, a predileção da filosofia pelo uno). Contudo, seus trabalhos sempre partem de pressupostos da alma ou de características abstratas do ser: o bem, o mal, a essência humana, a noção de tragédia e a moral; que para o filósofo não são questões metafísicas, para citar alguns exemplos. O fato é que a metafísica influencia bastante os estudos sociais, e ao se pensar na arte (compreendida dentro de estudos comunicacionais), sua implicação existe.

Por tal dedução, considera-se aqui alguns exemplos que justificam a utilização da metafísica no campo estético. Toda forma de produção artística tem seu interesse na realidade humana, ou melhor, no humano inserido em determinada realidade filtrada (intermediada) pela imaginação e, nesse desenho, uma apresentação sensível da figura humana. Alguns desses universos têm na sensibilidade seus direcionamentos de reflexão sobre o ser.

A primavera é tão triste sempre, pensou, sempre traz lembranças sombrias. Tudo passa, tudo muda, pensou, ao subir o estreito sendeiro por entre as árvores. Nada daquilo lhe pertencia; seu filho herdaria, a mulher dele caminharia por ali depois dela. (...) Um murmúrio profundo cantava-lhe nos ouvidos – era a própria terra a cantar para si mesma um embalo, um coral, solitária. Kitty ficou a ouvi-la perfeitamente feliz. O tempo deixara de existir (WOOLF, 2011, p. 331).

Virginia Woolf (2011), neste excerto do romance *Os Anos*, descreve o universo psicológico de uma mulher que, em um local campestre e bucólico, se vê tomada por sentimentos melancólicos sobre o tempo, a memória e a presença da natureza. Ela, no seu universo simples, acaba em contato com a metafísica da vida. “A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo...” (NASSAR, 2016, p.185). Em *Lavoura Arcaica* (NASSAR, 2016) ocorre quase a mesma intenção: por um episódio simples, o personagem, à mesa, a partir de uma materialidade (o alimento e a terra) reflete sobre os aspectos abstratos de sua experiência: o tempo ali naquela

casa. Outro exemplo, mais bem-humorado, porém com o mesmo sentido, onde em uma conversa de bar dois amigos ficam intrigados pela aparição de um grupo ligado a teorias espirituais fora do *status quo* do comportamento burguês dos anos 1950 após a Segunda Guerra Mundial.

“Sabe o que quer dizer essa tal desfiliação mística?”, perguntou Clayton, escondendo qualquer provável ironia. “Não exatamente”, disse Farias, cuja ignorância nesse quesito era completa. “É uma das tantas formas de dialeto conceitual usado pelos *beatniks* e que só é compreendida pelos iniciados.” “ah”. *Desfiliação* é um termo usado em vários artigos que Lawrence Lipton escreveu na *The Nation* acerca dessa atividade dos novos intelectuais. Lipton colocou uma epígrafe de John L. Lewis, que só dizia: “*Nós nos desfiliamos.*” “E, de que se desfiliam?”, perguntou Farias, sentindo-se terrivelmente provinciano (BENEDETTI, 2016, p. 142).

A poesia muitas vezes manifesta um diálogo com Deus, seja como crítica ou homenagem pela fé. A poesia é talvez a forma literária com mais características metafísicas em sua linguagem, e muitos poetas operam por esse caminho. Em *As Flores do Mal*, Baudelaire (2002, p. 541) observa essa presença religiosa nos trabalhos de Chateaubriand, Maistre e dos poetas alexandrinos, quando afirma que “há uma Religião Universal, feita para os alquimistas do Espírito: uma Religião que emana do homem, considerado como um memento divino”. No autor e cineasta afegão Atiq Rahimi essa característica metafísica também é reconhecível, visto que sua obra se apoia na cultura e costumes do Islã para estruturar os enredos e personagens.

Por que o anjo da morte joga água em meu rosto sem parar? Será mais um suplício que se aplica aos defuntos? O Livro dos mortos, no entanto, não faz qualquer alusão a isso! Com certeza é porque o anjo da morte quer me manter acordado para que eu sinta plenamente a dor e os hematomas de minha alma. Meus olhos abrem-se. Vejo o rosto da criança e o rosto do anjo. Atrás deles, vejo uma porta aberta. Do outro lado da porta, nem braseiro, nem inferno. Talvez eu não tenha sido tão depravado assim. No fundo, o álcool foi meu único pecado. Jamais matei alguém. Não. O que eu fiz não tem importância. O que conta é o que eu não fiz. Mais uma das lições de Dāmollah Said Mostafá. Você não fez suas orações. Você não fez a peregrinação a Meca. Você não deu esmolas! (RAHIMI, 2003, p. 45).

A reiterar, a estética⁸, esse conjunto de códigos que influi na construção de obra de arte, serve à tese para categorizá-la em termos metafísicos na observação e análise dos filmes. Há diversas intenções para definir uma estética fílmica, a intenção (ou pretensão) aqui é a tentativa de comprovar implicações metafísicas no cinema sob a justificativa para com a região do Oriente Médio, tal justificativa reside nos seguintes pontos: 1) influência da religião na temática dos filmes, alusão aos sentimentos de pertencimento de acordo com a multiplicidade identitária; 2) berço das três religiões monoteístas de maior influência no mundo e local de constantes guerras civis por motivos étnicos e territoriais; 3) filmes com procedimentos simbólicos como a metáfora, alegoria e a metonímia (muito devido à censura); 4) alguns poetas e cineastas em exílio ou presos; 5) desde o final dos anos 1980 o cinema feito no Oriente Médio tem sido observado pelos teóricos e caracterizado pejorativamente pelo público, em um olhar ocidental-industrial, como um cinema periférico e/ou um cinema precário (feito na guerra e pouco acessível), entretanto, por causa da óbvia inventividade em burlar a censura ou assumi-la nas estéticas, e pelo teor poético e qualidade técnica mesmo em um circuito independente; tal cinema se mostra cada vez mais forte para a pesquisa em comunicação no contemporâneo; no Brasil, por exemplo, Alessandra Meleiro (2006) publicou um estudo sobre as políticas culturais no cinema iraniano; e Jean-Claude Bernardet (2004) analisou o cinema de Abbas Kiarostami (também iraniano); 5) outro exemplo é a Guerra do Golfo, em que a política e povo da região foram temas da imprensa, Arlindo Machado (2000) discute esse processo de midiatisação da Guerra do Golfo que trouxe à tona no Ocidente um olhar maniqueísta sobre os povos árabes, em que por dias inteiros o conflito se tornou uma espécie de circo midiático televisivo, espécie de *reality show* documental com intervalos para

⁸ “Inventada (por volta de 1750) para designar uma “ciência dos sentimentos”, depois uma “ciência do belo”, a palavra é empregada hoje, igualmente, no plural, para se referir às diversas concepções do belo e da arte. Não existe estética constituída do cinema, mas questões de natureza estética foram frequentemente discutidas a respeito dele, notadamente em torno dos seguintes problemas: 1. O cinema entre as artes: não tendo sido o cinema, de início, aceito como arte (mas como técnica ou como distração), sua especificidade artística foi muitas vezes salientada. Em particular, ele foi por isso confrontado e comparado com artes reconhecidas: a música (Gance), a pintura (Bazin, Aumont, Bonitzer), o teatro (Pagnol), valorizando, a cada vez, uma característica particular do cinema: o ritmo, o enquadramento, a fala, a cenicidade etc. 2. A especificidade do fílmico: ela diz respeito a alguns traços fundamentais, estudados, no mais das vezes, de pontos de vista bem diferentes: o movimento (Münsterberg, Deleuze), a mobilidade do ponto de vista (Souriau, Metz, Jost, Aumont), a seqüencialidade e a montagem (Eisenstein). 3. A possibilidade de uma poética do cinema — ou seja, de uma concepção geral da natureza do cinema, da criação fílmica, da relação do fílmico com o mundo afílmico ou profílmico etc. A respeito desse ponto, observa-se uma grande oposição entre poéticas realistas - o filme como transparência (Kracauer), a “língua escrita da realidade” (Pasolini), o “cineolho” (Vertov) - e poéticas formalistas - o “cinema-linguagem” (Eisenstein), a fotogenia (Epstein), o filme como grande forma (Burch) etc. 4. A possibilidade de uma arte de massa, imposta pela indústria e pela técnica (Panofsky)” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 108-109).

comerciais de produtos estadunidenses e europeus; 6) além disso, Edward Said (2007), em *Orientalismo*, na sua percepção do olhar ocidental sobre o oriente, aponta os aspectos pejorativos na figura do sujeito árabe representado pelas estéticas e pelos textos ocidentais; 7) a *Primavera Árabe*⁹, mais uma inserção, é bastante discutida nos meios acadêmicos e comunicacionais; 8) a poesia, presente na simbologia do Corão e do Torá, dentro do cinema, é um assunto para discutir a metafísica e a influência dos textos sagrados que aparece no discurso cinematográfico das obras.

Muitos cineastas dialogam com os textos sagrados em seus filmes. O cineasta iraniano Mohsen Makhmalbaf no filme *Gabbeh* (1996), se utiliza dos desenhos feitos nos tapetes persas para narrar uma história em tom de fábula numa relação entre arte, vida e religião; um filme que explora a riqueza das cores e das imagens do Islã. Já o cineasta israelense Amos Gitai, no filme *Laços Sagrados* (*Kadosh*, 1999), mostra as relações interpessoais entre homens e mulheres dentro do judaísmo ortodoxo em Jerusalém. Dois exemplos de um cinema que para a tese dialoga com a metafísica religiosa e sua imagética.

A partir das inferências expostas, o recorte para estabelecer a metafísica em uma estética fílmica é então o cinema contemporâneo de alguns países do Oriente Médio, cinema controlado por ideais religiosos e que reflete tanto os costumes domésticos quanto a vida em sociedade, ora em tom de homenagem à cultura, ora através de forte crítica em relação aos problemas de controle dos sujeitos provenientes de governos teocráticos e corruptos.

1.1 DESCRIÇÃO

A metafísica é uma das grandes áreas da filosofia, tal como a ética, a estética ou a linguagem. Como ciência, ela se baseia no estudo das coisas (os entes) e das ideias presentes nas coisas, a classificar que as coisas e as ideias possuem, dentro de sua multiplicidade, algo único, e é desse algo único que reside no inteligível que as coisas adquirem seus movimentos no mundo sensível (a realidade física¹⁰). A metafísica privilegia, assim, o uno em relação ao

⁹ Em explicação sumária, a *Primavera Árabe* iniciou em 2010 após protestos na Tunísia que derrubaram o ditador Zine El Abidini Ben Ali. A partir deste evento, outros países da região (norte africano e Oriente Médio) derrubaram seus ditadores e foram às ruas reivindicar direitos. É comum datar tal acontecimento entre os anos de 2010 e 2012/2013, e considerá-lo um fato histórico concreto. Contudo, as revoluções civis, guerras, protestos (pacíficos ou não) que têm efeitos na política dos países até hoje, sejam eles progressos sociais ou retrocessos e genocídios (um exemplo é a Guerra da Síria iniciada em 2011), podem datar até mesmo antes de 2010, como a construção do Muro de Israel e os protestos pacíficos acontecidos na Cisjordânia e Palestina (primeira década do século XXI).

¹⁰ Na Grécia Antiga o mundo sensível, ou seja, a realidade física, era um dado tido como verdade, se passaram séculos até se discutir a percepção do real em relação ao mundo sensível. Até então, a realidade era sensível e física; já a sabedoria, ou o inteligível, era o campo da metafísica.

múltiplo, é uma percepção do inteligível (ideia) em relação ao sensível (mundo físico) que tenta *ad infinitum* um princípio em comum para tudo o que existe.

Na dialética entre o uno e o múltiplo, e qual um primeiro movimento que vem do mundo das ideias (o inteligível) para o mundo sensível (físico, real), a metafísica tem por principal questão o ser, e todo realismo crítico aristotélico (também baseado no que veio antes, a exemplo dos diálogos platônicos) almeja classificar as coisas até encontrar uma definição para o ser. Não apenas dizer e significar tudo o que há (uma premissa espacial, de localização e catalogação de fenômenos, ideias, coisas, leis, sentidos...), todavia dizer que tudo o que há também é: o ser, no caso, consequentemente em uma premissa essencial (a procura pela essência primeira).

Para Platão, não tem sentido falar de uma “filosofia do concreto”. Ao mesmo tempo, a participação do sensível no inteligível é uma relação que é *praticada* diariamente no ato de falar, de denominar, de definir, mas não é refletida como uma relação também inteligível; tudo se passa como se da existência bruta para o “sentido” houvesse um salto operado pelo *légein*, pela Palavra, e como se, inversamente, do *dizer* para perceber houvesse um salto inverso, um *khaírein eân*, um “dizer adeus” – que é silêncio (RICOEUR, 2014, p. 106).

Entre as coisas (os entes) há um ser, contudo para a metafísica o único que é capaz de ser é o humano; o humano é um ente que é, pensa e se relaciona no jogo entre o sensível e o inteligível. Já outros entes, objetos e números, por exemplo, não são, ou só são pela intervenção da razão humana, que lhes conferiu uma forma e ideia e, esta mesma razão, quer buscar uma primeira essência tanto para estes entes quanto para o ser. É como dizer que o ser dá sentido às coisas quando as define, no caso através da palavra (ou linguagem) e que o contrário, a impossibilidade de definição, é uma espécie de silêncio, de uma massa escura sem ideia e forma.

Em Aristóteles (384-322 a.C) o termo metafísica nunca foi citado, sendo que para o filósofo a palavra *sabedoria* era a acepção utilizada na referência dos estudos sobre o que estava além da natureza, além da física, ou do mundo sensível. Isto resulta de Andrônico de Rodes (séc. I a.C), que ao separar os textos aristotélicos sobre a física que abordavam noções que iam além dos estudos da natureza, intitulou tais escritos como *Ta Meta ta Phusika*, ou seja, “aquilo que vem após os escritos sobre a natureza”, a lembrar que o termo *fisis* (física) também significa natureza. Em Aristóteles, portanto, metafísica é referida como sabedoria (*sofian*), ou filosofia primeira, ou teologia. A popularização da ciência em si acontece com os

povos árabes, que resgatam o que sobrou dos textos gregos séculos depois do incêndio em Alexandria.

A respeito de Alexandria, se faz aqui uma digressão por motivos de contextualização, visto que os textos gregos em sua maioria são incompletos por questões históricas e políticas. Nos textos adicionais do tradutor Edson Bini presentes na *Metafísica* de Aristóteles (2012), há o relato sobre os incêndios na biblioteca e a sucessão de acontecimentos que ocasionaram a perda de diversos textos antigos de pensadores e astrônomos do século III e II a.C. Já no século IV d.C., cristãos depredaram a biblioteca e novamente muitas obras foram destruídas. Isso ocorreu no ano 415, quando um grupo de fanáticos atacou Hipácia, a então docente e astrônoma responsável por Alexandria, e arrastaram seu corpo mutilado pelas ruas da cidade. Da época de Aristóteles (384-322 a.C) até o ano de 415 d.C os textos do filósofo foram então espalhados e perdidos (o exemplo clássico é a *Poética*, onde falta o registro sobre os estudos da comédia).

Parte da obra aristotélica ficou por 300 anos na adega de Corisco, só resgatada em 50 a.C., e depois organizada com o que restou de Alexandria por Andrônico de Rodes, tal organização é mais ou menos o que se tem disponível hoje, apesar que à época de Andrônico de Rodes os textos gregos, devido a cristianização da Europa, foram proibidos e estudados apenas de forma clandestina, considerados uma prática herética. E, por fim, no século X, durante o império bizantino (império romano do Oriente) é que tais textos (o *corpus aristotelicum* composto por Andrônico de Rodes) foram traduzidos para o árabe, principalmente por Avicena¹¹.

As traduções foram incorporadas na Espanha e em países de raiz latina, havendo então as interpretações teológicas clássicas de São Tomás de Aquino e Santo Agostinho, além das diferenças de termos e conceitos entre o árabe e o latim a partir do grego. Em suma, depois de séculos, se tem hoje a filosofia aristotélica traduzida a partir do século X em cima do que Andrônico de Rodes conseguiu juntar e preservar; e do que os árabes e os teólogos cristãos trabalharam para que tais textos fossem, em parte, mantidos.

Por ser uma filosofia de 2500 anos, há inúmeros desdobramentos em relação a sua aplicação, inclusos a superação e esgotamento a partir de filósofos modernos e contemporâneos como Martin Heidegger, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche e Gilles Deleuze. Entretanto, a metafísica aristotélica pode ser pensada através de duas linhas

¹¹ Filósofo e médico persa nascido ao fim do século X.

epistemológicas sendo que cada uma delas deu origem às variações de seus estudos e conceituações ontológicas.

A primeira linha se estrutura na busca de uma causa primeira às coisas (objetos e ideias), esta causa pode ser chamada de Deus ou Movente Imóvel. Outra forma de entender a metafísica é o estudo do ser enquanto ser, da existência e substância de tudo que há através da matemática e da ciência. Portanto, nessa divisão, a metafísica se manifesta ou na busca por Deus enquanto primeiro e único conhecimento que dá origem e movimento ao mundo sensível (o mundo físico); ou no ser e suas categorias, onde o que importa é o ser na sua universalidade mesmo que particularizado em distintas existências (o ente); em outras palavras, uma busca pela definição do ser (o ser universal, a ideia de ser) no que diz respeito a sua transcendência apesar da sua imanência no mundo natural (os entes do mundo sensível, que são os seres vivos, objetos e coisas que se manifestam no mundo físico, e os seres humanos no sentido plural, ou seja, os seres humanos também são entes quando plurais, já o ser do ser humano, modelo único e total, é o próprio ser).

Em suma, metafísica é o conhecimento de princípios e causas que antecedem o ente, onde na Física (cf. Met. Livro I) o reconhecimento das causas se divide em essência, natureza (ou matéria), substrato, movimento e finalidade (ou bem). Ao se conhecer as causas do mundo sensível, em teoria existe a possibilidade de encontrar uma causa primeira, algo inerente a tudo o que existe, algo determinado no ente, sendo tal determinação possível no modelo humano, em que a teoria metafísica define que todas as coisas são entes, incluso o ser humano, porém é no humano (como um ente, igual aos outros do mundo físico) onde existe uma condição para o ser existir no ente. E de tal evidência, a metafísica seria possível na comprovação de uma existência primeira e final, conseqüentemente una.

Tal busca incessante por algo que seja comum ou original a tudo no mundo sensível se dá pelo fato de que a imanência e seus atributos não conseguem suprir o desejo humano pelo conhecimento das coisas e de suas origens, por isso a ideia de um Deus ou de um primeiro princípio, sendo que os primeiros princípios variam entre os filósofos pré-socráticos.

Para alguns o primeiro princípio é a água ou a umidade (Tales de Mileto, 624-548 a.C); em outros, os quatro elementos e suas relações; Pitágoras (570-495 a.C) diz que o primeiro princípio é o número. A procura pela finalidade das coisas materiais é o que impulsionou a metafísica nessa arqueologia de categorias para os objetos do mundo sensível, na procura ou relação entre imanência e transcendência, visto que no mundo físico há uma constante modificação que não se sustenta como uma causa primeira. Se no sensível há

sempre um movimento de modificação, a impossibilidade de um caráter imutável é o que leva os estudos da física a uma investigação metafísica de ordem conceitual, que tenta reconhecer o uno no múltiplo. Assim, como ciência especulativa e o primeiro modelo do pensamento ocidental no que diz respeito à classificação, a metafísica quer conhecer a substância de todos os elementos e entender o que existe que unifica tudo que há, tal especulação é uma busca pela verdade como principal objetivo.

Física e Metafísica se diferem de outras disciplinas como a Ética e a Política, cujo objetivo é a ação, e não a investigação dos elementos, sejam os objetos do mundo natural ou os sentimentos do mundo abstrato. A pretensão do estudo na procura pela substância do mundo é então um exercício especulativo, por isso considerado uma filosofia primeira e de caráter universal, ao passo que as ciências práticas se concentram no imediato, aparente e relativo (cf. Met. Livro I).

Tal qualidade universal, esta contingência que a metafísica tenta reconhecer pela substância primária e pelo uno¹², só é admissível através do empírico, assim a física categoriza as aparências do sensível, ou seja, do que está e há, para que a metafísica entenda o que é, ou como as coisas são, como se tudo que existe e é aparente (a presença das coisas no mundo) também possua algo de pré-existente e presente em tudo, daí sua propriedade empírica, que se manifesta na conjunção entre memória e apreensão para se conhecer o mundo natural e entendê-lo como um estado impermanente, uma imitação imperfeita que não é nada mais que um conjunto de simulacros das ideias originais. A procura pela permanência, ou seja, o eidético¹³ através do sensível (natural, físico); é a intenção metafísica que se manifesta pela experiência e conhecimento do mundo para definir causas primeiras e as finalidades das coisas a partir destas causas.

Ademais, é evidente que há algum primeiro princípio e que as causas das coisas não são nem uma sequência infinita, nem infinitamente múltiplas quanto ao tipo, pois a geração material de uma coisa a partir de uma outra não pode prosseguir numa progressão infinita (por exemplo, a carne a partir da terra, a terra do ar, o ar do fogo e assim por diante, indefinidamente, sem uma interrupção); tampouco pode a origem do movimento (por exemplo, o homem ser movido pelo ar, o ar pelo sol, o sol pela discórdia, numa série

¹² “Por substância primária entendo a substância que não implica a presença de alguma coisa em alguma coisa mais, ou seja, num substrato que atua como matéria. Mas tais coisas materiais ou que são compostas de matéria não são o mesmo que sua essência, nem mesmo se forem acidentalmente unas, por exemplo Sócrates e instruído, uma vez que estes são o mesmo somente por acidente” (Met. VII, 11, 1037b1-5).

¹³ Do grego *Eidea*, ou *Eidos*, que significa Imagem. Em Platão (428-348 a.C), a imagem só corresponde ao mundo inteligível, o mundo das ideias, único local para o sentido de original, ou de permanência, por isso considera-se o mundo sensível apenas uma representação ou simulacro do inteligível, em que há a imagem (*eidea*) original, primeira.

ilimitada). Da mesma maneira, tampouco pode a causa final ser *ad infinitum*, o caminhar tendo como fim a saúde, a saúde a felicidade e a felicidade alguma coisa mais - uma coisa sempre sendo por uma outra. E ocorre precisamente o mesmo com a causa formal, pois, no caso de todos os termos intermediários de uma série contidos entre o primeiro e o último termo, o termo anterior é necessariamente a causa daqueles que o sucedem - porque se tivéssemos que dizer qual dos três é a causa, diríamos o *primeiro*. De qualquer modo, não é o último termo, uma vez que o que vem no final não é a causa de nada. Tampouco, por outro lado, é o termo intermediário, que se limita a ser a causa de um - e não faz diferença alguma se há um termo intermediário ou vários, ou se seu número é infinito ou finito. Mas no que se refere às séries, que são infinitas desta maneira, e do infinito em geral, todas as partes são igualmente intermediárias até o presente momento. Assim, se não há primeiro termo, não há, de modo algum, causa (Met. II, 2, 994a1-10-15)¹⁴.

Com a ideia de que se não há um primeiro termo (algo eterno e uno a tudo) a causa é inviável, ou inexistente, Aristóteles se questiona como precisar o mundo entre a permanência (que é a essência ou substância do sujeito, espécie de substrato que recebe predicacões; antes de uma ação (predicado) se tem o ser, permanente e essencial) e a impermanência (os acidentes do ser, as ações no mundo sensível); como entender ou reconhecer a estabilidade plena dentro das imitações imperfeitas que é a realidade natural, visto que alguma coisa sempre resulta de e para outra alguma coisa, “... a causa primeira, sendo eterna, é indestrutível, isto porque, não sendo o processo de geração infinito na direção ascendente, uma causa primeira cuja destruição produzisse a geração (vir a ser) de alguma coisa não poderia ser eterna” (Met. II, 2, 994b1-5). Dessa forma, o estudo das causas ocorre a partir do pensamento em série, uma ação gera outra ação que gera outra ação *ad infinitum* e, se é assim, por lógica há um primeiro princípio, ou como define o filósofo no Livro IV da Metafísica, um *Proton Kinoyon*: o primeiro motor, o movimento de tudo, que é um conceito central dessa filosofia.

1.2 ANTINOMIA

Como acima mencionado, há duas formas mais ou menos estabelecidas de se pensar a metafísica em Aristóteles. A primeira é a ideia de Deus, que seria a essência de tudo e um conceito trabalhado em toda filosofia dos períodos antigo e medieval, a exemplo de Santo

¹⁴ Nas citações retiradas da Metafísica de Aristóteles (apenas esta referência bibliográfica específica), a indicação para a busca da citação leva em conta não a edição do livro (conforme ABNT), e sim os números e letras presentes em toda e qualquer edição da Metafísica. Dessa forma facilita ao leitor a conferência direta da fonte seja qual for a edição que se tenha.

Agostinho (354-430 d.C.)¹⁵ e Santo Tomás de Aquino (1224-1274 d.C.)¹⁶. A segunda possibilidade metafísica é o entendimento do ser enquanto ser, que remete às articulações entre o uno (a causa primeira) e o múltiplo (o ser no mundo sensível e seus acidentes, ou seja, o comportamento impermanente dos entes no mundo material).

Essas duas acepções, mesmo que não exatamente um paroxismo por serem análogas na justificativa de uma causa primeira, gera, a partir dos pré-socráticos Heráclito (540-470 a.C) e Parmênides (530-460 a.C) uma antinomia sobre as questões do ser que séculos depois servirá à metafísica em Aristóteles e todos os desdobramentos em relação a essa área até o contemporâneo.

Heráclito considera o mundo físico como um fluxo incessante onde é impossível que as coisas sejam as mesmas, esta constante modificação faz com que a origem das coisas (seres e entes) esteja no vir a ser. Uma coisa nunca é de fato, ela pode vir a ser e daí a impossibilidade de se ser pleno, pois já se é contaminado pelo vir a ser, pela serialização das ações, uma coisa depois de outra coisa e assim por diante.

Já Parmênides, ou melhor, no diálogo meta-histórico entre Sócrates e Parmênides¹⁷ (quase uma espécie de ficção), considera-se que o ser, e sua origem, é imutável, e todo o resto, ou seja, as modificações visíveis no sensível, não passam de mera ilusão; assim, em Parmênides, a realidade é uma espécie de recusa, a verdade está além e é inatingível. Não se pode conhecer o ser, ou o em-si.

Todas as objeções que constituem a peça principal do processo de Sócrates jovem por Parmênides velho querem mostrar que a participação, admitida como hipótese e, de certo modo, praticada pela investigação da essência, não pode ser refletida sem que subitamente pareça impensável: é uma relação *operada* prospectivamente, mas *impensável* reflexivamente. As dificuldades da participação vertical, portanto, são um aspecto da questão: o que é o *ser* disto ou daquilo que é. A aporia do ser, que assumirá outra forma no *Sofista*, toma aqui a forma seguinte: se o ser é o ser participado por..., o sentido do ser é tenebroso, pois não sabemos o que quer dizer “ser participado por...” (não mais do que saberemos o que quer dizer “participar de...” depois da segunda parte do *Parmênides*). Assim, eles vão experimentar, como chaves sucessivas, várias interpretações possíveis da participação. Tentam primeiramente uma representação material, por assim dizer, em que a forma seria como um todo inteiramente espalhado em suas partes, ou como a luz do dia, que está em todo lugar, ou como um véu lançado sobre as coisas. Tiram consequências absurdas dessa participação-partilha. Em seguida, tentam uma

¹⁵ Filósofo e teólogo que na última fase de sua teoria concebia o mundo natural e suas ações a partir da providência divina.

¹⁶ Teólogo da escolástica medieval que influenciado pela metafísica aristotélica considerou Deus como a finalidade de tudo.

¹⁷ Texto presente em *Diálogos*, de Platão.

representação mais sutil: a participação como relação de semelhança; portanto, uma relação intramundana, como é praticada entre um modelo e uma cópia. Mas, para que o modelo e a cópia se assemelhem, é preciso reuni-los sob uma terceira ideia; e, como a relação deste “terceiro” com o par inicial é também uma relação de semelhança, será preciso referir infinitamente à semelhança a um modelo prévio. (...) A impossibilidade da participação torna-se a impossibilidade do conhecimento humano; a relação “em si - para nós”, relação que podemos chamar de relação intencional, é impossível. O em si fecha-se sobre si, como um *Hinterwelt sem relação*; em outras palavras, o em si é incognoscível. Portanto, oscilamos da relação material para a ausência de relação (RICOEUR, 2014, p. 83-85).

Tal antinomia, que implica em duas ontologias¹⁸ (discursos sobre os entes) discordantes, fará com que Platão (428 a.C - 348 a.C) e Aristóteles pensem a respeito do ser no mundo físico e se há uma possibilidade de uma ciência para o ser. No caso de Aristóteles, a possibilidade é a própria metafísica, que é busca pelo conhecimento e só aplicável através dos sentidos e da memória, portanto da experiência. Já em Platão, a partir das teorias das formas e ideias, o pressuposto é que os conceitos de justiça, beleza e verdade são inconcebíveis no mundo sensível, visto que tais ideias não suportam a estabilidade eterna, sendo passíveis de corrupção e por isso conceitos só pertencentes ao ideal, ou ao mundo inteligível que é o oposto do mundo sensível, como algo atrás do mundo (*Hinterwelt*) em que a participação é ausente.

Apesar dos pré-socráticos Heráclito e Parmênides apresentarem conceitos distintos em relação ao ser e à existência, de certa forma é reconhecível a complementaridade dessas epistemes no sentido de que se pode admitir, como elucida Martin Heidegger (1998) nos seus discursos sobre Heráclito, que ambos estes filósofos pré-socráticos dentro de tal antinomia se dedicam a conceituar dois aspectos do uno (o que existe de universal no ser), ou mesmo do logos (o ser existe através do conhecimento e da linguagem), que então se torna um caminho basilar (e complementar) à metafísica e aos estudos da linguagem como expressão do ser.

Ainda a pensar Heidegger (2012), a principal discussão metafísica é o ser, que se inicia em Aristóteles, e mesmo na filosofia moderna a investigação é contínua quando a partir do ser se explora sua finalidade e impossibilidade de determinação.

O ser-no-mundo deve ser primeiramente elucidado quanto ao momento estrutural "mundo". Levar a cabo essa tarefa parece fácil, sendo tão trivial que ainda se siga acreditando se possa dela prescindir. Que pode significar descrever o mundo como fenômeno? O primeiro passo estaria assim numa enumeração do que se dá "dentro" do mundo: casas, árvores, homens, montes,

¹⁸ Junção de dois termos gregos: *onta* (ente) e *logos* (teoria, ou discurso).

astros. Podemos *pintar* o "aspecto" desse ente e *narrar* o que nele e com ele ocorre. Mas é manifesto que isto permanece um "assunto" pré-fenomenológico em geral e que não pode ser fenomenologicamente relevante. A descrição permanece presa ao ente. É ôntica. Mas o buscado é no entanto o ser. Fenômeno em sentido fenomenológico, foi formalmente determinado como que se mostra como ser e estrutura-do-ser (HEIDEGGER, 2012, p. 197).

Definir o ente é algo realizável na metafísica, esse ente, ou seja, os seres, coisas e manifestações do mundo, é uma palavra que ocasiona certa atividade de definição factível ao mundo sensível, contudo o ser (o que é, ou o que são as coisas, ou o é presente no ente), é a parte da metafísica que permanece indefinível, sem participação portanto, e assim se dá o aspecto universal da busca por causas primeiras e finais dos entes na tentativa de conceituar (ou mesmo descobrir) o ser.

Mas o que é a palavra “é”, senão uma derivação da palavra “ser”? Façamos agora uma suspensão, uma parada súbita, de maneira a nada se poder representar com as palavras ser e entidade. É bom que façamos essa suspensão e parada. É melhor ainda que nos irriteemos e, sobretudo, que não mais sejamos capazes de suportar essa irritação pelo fato de pronunciarmos com frequência a palavra das palavras, de pretendemos compreendê-la sem, no entanto, conseguirmos representar nada com ela quando alguém nos pergunta de chofre: o que você quer dizer propriamente com essa palavra “é”? Ainda melhor é quando nos decepçamos com o fato de que o homem – cuja essência consiste em “possuir palavras” e poder “dizer alguma coisa” – de que esse homem não pense absolutamente na palavra de todas as palavras, e que nesse descuido reflexivo se esqueça da palavra em torno da qual gira e repousa todo dizer. (...) Se por outro lado, a palavra “ser” e seus derivados – a recorrente palavrinha “é” – atravessam constantemente todos os nossos pensamentos e comportamentos, a ponto de não podermos nos relacionar com os dentes e até mesmo ser antes sem a compreensão dessa palavra, se tudo e cada coisa, o mais elevado e o mais restrito, só nos viesse ao encontro no éter do ser, quão próximos não estaríamos do ser, apesar de todo o esquecimento? É pensado assim que talvez possa surgir o momento em que a decepção gerada pela proximidade do que, de imediato, parece somente artifício de um pensamento errante, pela proximidade do que designa a palavra mais insossa das palavras cotidianas, o invisível “é” – enfim, pela proximidade do ser. essa é também a única causa que se oferece para os pensadores como o a-se-pensar (HEIDEGGER, 1998, p. 76-77).

E esse descobrir o “ser” ou o “é” foi o que de alguma forma considerou a metafísica ou como o estudo do ser enquanto ser ou como a ideia de Deus como a finalidade e a essência de tudo. Em suma, quando se descreve se alcança uma acepção para o ente, mas o fenômeno da descrição (a linguagem) ainda não suporta o “ser” e o “é”.

Todos os seres humanos naturalmente desejam o conhecimento. Isso é indicado pelo apreço que experimentamos pelos sentidos, pois independentemente do uso destes nós os estimamos por si mesmos, e mais do que todos os outros, o sentido da visão. Não somente objetivando a ação, mas mesmo quando não se visa nenhuma ação, preferimos a visão - no geral - a todos os demais sentidos, isto porque, de todos os sentidos, é a visão o que melhor contribui para o nosso conhecimento das coisas e que revela uma multiplicidade de distinções (Met. I, 1, 980a22-980a25).

O tal apreço pelo sentido da visão remete também à capacidade mimética dos seres humanos, presente na Poética de Aristóteles quando o filósofo define as questões e categorias da estética nos seus estudos sobre o épico, o lírico e a tragédia. A estética, esta grande área filosófica, se aproxima da metafísica na sua qualidade empírica. Se na metafísica a memória produz experiência, visto que é “a partir da memória que os seres humanos adquirem experiência, porque as numerosas lembranças de uma mesma coisa acabam por produzir o efeito de uma única experiência” (Met. I, 1, 981a1); na Poética a *mimesis* (capacidade de imitação) ocorre também pelo empirismo. Assim, a busca por causas primeiras e categorias do ser só são realizáveis através da experiência tal como a arte só é possível pela imitação (a considerar esta filosofia que parte da *mimesis*), em que o empírico e o mimético são conceitos análogos.

No entanto, também esse *tipo de conhecimento*, em certo sentido, tem de ser visto como dado, e a metafísica é real, se não como ciência, ao menos como disposição natural (*metaphysica naturalis*). Pois a razão humana, sem ser movida pela mera vaidade da erudição, mas impulsionada pela própria necessidade, avança incessantemente até questões tais que não podem ser respondidas por nenhum uso empírico da razão, nem com princípios daí emprestados; e em todos os seres humanos, assim, tão logo a razão se tenha estendido neles até a especulação, houve em todos os tempos alguma metafísica, e sempre continuará a haver. Também para ela, pois, vale a questão: *como é possível a metafísica como disposição natural?* Ou seja: como surgem, a partir da natureza da razão humana universal, as questões que a razão se coloca e procura responder, da melhor maneira possível, impulsionada por sua própria necessidade? Como até hoje, no entanto, em todas as tentativas de responder a tais questões naturais - como, por exemplo, se o mundo tem um começo, ou se existe desde a eternidade etc. - encontraram-se sempre contradições inevitáveis, então não podemos satisfazer-nos com a mera disposição natural para a metafísica, com a própria faculdade pura da razão, da qual brota sempre de fato alguma metafísica (seja ela qual for), mas tem de ser possível trazê-la a uma certeza, seja no saber ou no não saber sobre seus objetos, seja decidindo sobre os objetos de suas questões, ou sobre a capacidade e incapacidade da razão para julgar algo com relação a eles; seja, pois, ampliando nossa razão pura com segurança, ou estabelecendo os seus exatos e seguros limites. Esta última questão, que decorre do problema geral acima, seria com razão a seguinte: *como é possível a metafísica como ciência?* (KANT, 2004, p. 58).

Dispostos até agora alguns conceitos do que se pode chamar de metafísica e também sua descrição, a defini-la assim como uma ciência do pensamento que busca uma causa primeira e que progressivamente se questiona em relação a essa causa (sua existência e função), há outros termos provenientes de uma metafísica que carecem de significação para que a tese aqui desenvolvida possa se basear em tal ontologia no que diz respeito à análise dos filmes; tratando-os como dispositivos estéticos que revelam, em suas estruturas, uma presença e implicação metafísicas combinadas a um sentido social que se manifesta através das narrativas e do registro dos espaços.

1.3 PRESENÇA

Discutida até o momento a metafísica na relação especulativa entre o ente no mundo sensível e o ser no mundo inteligível, além da predisposição natural dessa ciência pelo uno em detrimento do múltiplo, é preciso ao texto uma definição para a presença, visto que aqui se busca uma presença metafísica (aparência) no cinema do Oriente Médio, em sua representação estética (forma e conteúdo), como já especificado.

A presença é um conceito dos estudos metafísicos, esses que se preocupam com a definição para o ser¹⁹ e assumem que o ser está sempre e indiscutivelmente presente, ou seja, o ser é, por mais redundante que pareça. Porém, se o ser é/está sempre presente, sua presença se manifesta racionalmente a partir de conceitos e categorias, tais como movimento, qualidade e quantidade (categorias); ou substrato, substância, potência e ato (conceitos metafísicos). A incessante consideração ao ser, que oscila ao longo da história dentro do idealismo e do realismo²⁰, nunca deixou de admitir a presença como fator ontológico (o *logos* do *ente*) para a investigação teórica.

¹⁹ “A palavra *ser* apresenta vários sentidos que foram por nós classificados em nossa exposição dos diversos sentidos em que os termos são empregados. Primeiramente denota o *o que* de uma coisa, isto é, a individualidade; e em seguida a qualidade, ou a quantidade ou qualquer outra das demais categorias. Ora, de todos esses sentidos contemplados por *ser*, o primordial é claramente o *o que*, o qual denota a substância; com efeito, quando descrevemos a qualidade de uma coisa particular, dizemos que é *boa*, ou *má*, e não de *três cúbitos* ou um *homem*; mas quando descrevemos o que ela é não dizemos que é *branca* ou *quente* ou de *três cúbitos*, mas que é um *homem* ou um *deus*; e diz-se que todas as demais coisas *são* porque *são* quantidades ou qualidades, ou paixões, ou qualquer outra categoria do *ser* no primeiro sentido [isto é, do *o que é*, da substância]. (...) Ora, o que torna essas coisas mais verdadeiramente existentes é a ver algo definido subjacente a elas, isto é, a substância ou o individual (...)” (Met. VII, 1, 10-25).

²⁰ “O pensamento de cada um de nós, como o da humanidade inteira, não cessa de oscilar do idealismo ao realismo. Sabe-se bem que não podemos ultrapassar o horizonte da nossa consciência e que nunca vivemos senão em meio a nossos sentimentos e nossas ideias: no entanto este mundo nos parece frágil e inconsistente, incapaz de se sustentar apenas com suas forças, tendo necessidade do contato e da prova das coisas para encontrar um alimento e não ser um puro sonho. O pensamento é dúctil, enquanto o real é resistente; é diáfano,

Santo Tomás retoma a definição aristotélica de Metafísica: “*metaphysica considerae ens et ea quae consequuntur ipsum*”. Com este sentido, o objeto da metafísica é o ser do ente, o ente enquanto ente. A diferença entre Aristóteles e Santo Tomás está no modo de conceber a expressão: “*enquanto ente*”. Para Aristóteles, o ente enquanto ente é a substância, pelo fato de que esta possui a “*entidade*” de modo autônomo. Já em santo Tomás, aquilo que constitui o ente enquanto ente é o ser. É o ente, por definição, e não outro que possui o ser. Definido o *ser do ente* como objeto formal da metafísica, santo Tomás faz sobressair a perfeição do ser como princípio predominante. Dentre todas as coisas o ser é a mais perfeita. Nada lhe é estranho, exceto o não-ser, o qual não pode ser nem forma nem matéria. Toda natureza ou forma adquire perfeição, em virtude de estar dotada do ato de ser. Seria até difícil conceber o conhecimento sem o ser. Ele é o ato do ente, o fim o último de cada ação. Em suma, “toda a coisa é porque tem ser” (SILVA, 1994, p. 72).

Ortega y Gasset (2019) aponta esta dinâmica entre o realismo e o idealismo, ao propor que uma tese é sempre um pensar a respeito do ser, propô-lo a partir do pensamento, mas este ser, esta realidade presente, se manifestou no realismo aristotélico e na filosofia da Antiguidade, pois ali a realidade estava dada, as coisas (entes) eram o que eram e se acreditava até mesmo no indivisível (átomo, ou *atoma*, no grego). Realismo, portanto, no sentido de acreditar no indivisível, sejam átomos ou deuses. Há na metafísica essa constante realidade das substâncias que ao longo da história foi se alterando (devido à evolução da ciência, por lógica), entretanto, a presença do ser (o conceito abstrato daquilo que se é) ainda está, ou ecoa, principalmente nas artes e nas humanidades.

(...) que a substância não pode consistir de substâncias nela presentes em ato (realmente), pois que é *em ato* (realmente) *dois* jamais pode ser em ato (realmente) *um*, enquanto se for potencialmente *dois*, pode ser *um*, do que é exemplo o dobro, que consiste em duas metades, quer dizer, potencialmente, visto que a *atualização* dissocia as metades. Assim, se a substância é uma, não é possível que consista de substâncias nela presentes mesmo nesse sentido, como o observa acertadamente Demócrito, quando declara que é impossível para dois provir de um, ou um de dois, uma vez que identifica as substâncias com as grandezas indivisíveis. Está claro que o mesmo também se aplicará ao número (supondo que o número seja uma síntese de unidades, como alguns afirmam que é), pois ou dois é não um, ou não há *realmente* nele uma unidade (Met. VII, 13, 1039a1-5-10).

enquanto o real é opaco; é um fenômeno de superfície, enquanto o real apresenta uma invencível espessura. É o pensamento que nos faz ser e dar um sentido a tudo o que é; mas ele se enraíza em uma realidade que o ultrapassa e da qual ele tira toda a seiva que o alimenta” (LAVELLE, 2012, p.19).

Com o idealismo, a tese do ser passa a ser moderna e reflete a sociedade até hoje. Acontece a partir de Descartes, e posteriormente nos pensadores franceses, ingleses, alemães do século XVII ao século XX. O pensador espanhol José Ortega y Gasset se pergunta se é possível o idealismo (tese moderna) continuar, e se o mundo de alguma maneira pode ruir nessa espécie forjada de realidade²¹. E dessa forma, seja realismo ou idealismo, sempre a metafísica considerou tanto o ser metafísico quanto as coisas que dele resultam (*metaphysica considera ens et ea quae consequuntur ipsum*).

Se pensar a metafísica é significar o ser e atribuí-lo em instâncias racionais, a arte²², como potência em criação e depois a sua manifestação, seu ato (produto final), portanto, não deixa de ser também uma forma artificial de considerar e representar o ser e os seres, através de uma identidade²³ que permeia uma narrativa, a exemplo do cinema. O ato, a potência e a substância são acepções que na metafísica dão um sentido de presença ao ser, visto que se o ser é uma eterna presença, e tal filosofia se atém às totalidades e universalidades das coisas e dos seres, a presença é uma essência primeira e indissociável do ser.

Mas no caso dos termos *per se*, ou melhor: *no caso das assim chamadas coisas que subsistem por si*, é a coisa necessariamente idêntica à sua essência? Por exemplo, se há algumas substâncias que não têm outras substâncias nem entidades anteriores a elas – como alguns afirmam ser as Ideias? Se a essência do bem difere da Ideia do bem, e a essência do animal, da Ideia de animal, e a essência do ser, da Ideia do ser haverá, em primeiro lugar, outras substâncias, entidades e Ideias além das afirmadas e, em segundo lugar, estas outras serão substâncias anteriores se a essência for substância. E se as substâncias posteriores forem mutualmente dissociadas, não haverá conhecimento das Ideias e as essências não existirão. (Por

²¹ Tais proposições sobre o idealismo em Ortega y Gasset foram desenvolvidas durante a Primeira Guerra Mundial e discutidas nas universidades da Espanha na década de 1930; é sintomático pensar na desconfiança do filósofo sobre um mundo forjado prestes a ruir, visto que o movimento nazista se iniciava com seus discursos populistas e salvadores e, logo depois, o ano de 1939...

²² “Todas as produções procedem da arte, da potência ou do pensamento. (...) A geração artificial, ou seja, a partir da arte, é a geração das coisas cuja forma está contida na alma (por *forma* entendo a essência de cada coisa e sua substância primária); com efeito, até contrários têm, num certo sentido, a mesma forma. A substância da privação é a substância oposta, por exemplo a saúde é a substância da doença, na medida em que a doença é a ausência da saúde, ao passo que esta é a fórmula e conhecimento na alma. Ora, o sujeito saudável é produzido como resultado deste raciocínio: uma vez que *isso* é a saúde, se o sujeito pretende ser saudável, *isso* terá necessária e primeiramente que estar presente nele, por exemplo um estado homogêneo do corpo – se *isso* é para estar presente, tem que haver necessariamente o calor; e o médico prossegue raciocinando até chegar ao que *ele próprio finalmente pode fazer*, e então o processo a partir deste ponto em diante, isto é, o processo rumo à saúde, é chamado de *produção*. Portanto, conclui-se, num certo sentido, que a saúde provém da saúde e uma casa de uma casa, aquilo que possui matéria daquilo que não a possui (pois a arte da medicina ou a da construção é a *forma* da saúde ou da casa). Entendo por essência a substância sem a matéria” (Met. VII, 7, 30-1032b1-10).

²³ “A afirmação “o ente é uno” nos conduz ao princípio de identidade: “*aquilo que é, é necessariamente aquilo que é*”. Este princípio atesta que todo ente tem uma natureza determinada, que o constitui como tal. Ele está em si mesmo e não em outro. É *indivisum in se*. Isto quer dizer que ele é totalmente determinado, inconfundível, único” (SILVA, 1994, p. 74).

dissociadas entendo a Ideia de o bem não possuir a essência do bem, e esta última não possuir a propriedade de ser bem.) De fato, só há conhecimento de uma coisa quando conhecemos sua essência. E o mesmo aplica-se igualmente a outras essências, além de aplicar-se à essência do bem, de sorte que se a essência do bem não for bem tampouco será a essência do ser *ser*, nem a essência da unidade, *um*. Ou todas as essências igualmente existem, ou nenhuma delas, de maneira que, se a essência do ser não *é*, nenhuma das outras *é*. Ademais, aquilo que não possui a propriedade de ser bem não é bem. O bom, portanto, tem que ser uno com a essência do bem e o belo com a essência da beleza, e assim com todos os termos que não dependem de alguma coisa mais, mas são autossubsistentes e primários (Met. VII, 6, 30-1031b1-10).

O ser existe em ato e em potência simultaneamente, ou seja, é uma identidade única que pode ser algo (sua potência) e é algo (sua atualidade) ao mesmo tempo. Nessa abstração, tudo o que existe possui uma substância²⁴ para que haja o jogo entre ato e potência. E tal jogo pode ser considerado a presença: se é e não, se pode ser ou não ser, mas sempre se está, pois ao se estar presente o passado deixou de ser e o futuro ainda não existe. Todavia a presença não exclui a memória ou experiência, é um estado do ser que por ser presente já não tem o passado, mas só está presente por causa dele, e uma eterna presença não pode ser confundida com alienação, esta sim uma exclusão da memória e da experiência.

“Evidencia-se também que a alma é a substância primária, que o corpo é a matéria e que o *ser humano* ou o *animal* é a combinação de ambos tomados universalmente” (Met. VII, 11, 1037a1-5). A alma, este conceito universal e aparente nas religiões, que não faz parte do substrato (matéria) dos corpos, que é anterior aos corpos, que está nos corpos sensíveis mas não é possível defini-la a partir do sensível, por isso não faz parte apesar de estar, de conter os corpos (e é também uma forma de presença). Alma, por fim, junto ao ser, são objetos primeiros do pensamento metafísico e, dessa forma, se manifesta na estética do cinema do Oriente Médio, profundamente religioso em suas narrativas (seja num acordo com a religião ou para colocá-la em crise, a revelar a realidade das estruturas sociais e discutir a presença da religião no meio social).

Contudo o presente texto não pensa só a religião (seja em escala metafísica ou nas manifestações sociais) para as análises fílmicas que serão aqui apresentadas. Feita esta breve descrição sobre o tema *metafísica*, e sua presença (a possibilidade de uma presença ou

²⁴ “A palavra *substância* é empregada, se não em mais do que isso, ao menos em 4 casos principais, pois se julga que tanto (1) a essência quanto (2) ou universal e (3) o gênero são as substâncias do particular, em quarto lugar (4) o substrato. O substrato é aquilo do que as demais coisas são predicadas, ao passo que ele mesmo não é predicado de qualquer coisa a mais. Daí devemos começar por determinar sua natureza, pois se considera que o substrato primário de uma coisa é, no sentido mais verdadeiro, a sua substância” (Met. VII, 3, 35-1029a1).

inferência) na estética cinematográfica, pode-se ir agora aos filmes e às interpretações desenvolvidas a respeito das obras.

A filosofia, por ser um pensamento em estado de pergunta, admite-se como precária, insuficiente, e ao estar neste estado prematuro, imagina e busca um início para o pensamento. Tal intimidade que vem da imaginação, do presumir inícios para as coisas, faz da filosofia não um saber total, mas um afeto dentro do saber, um saber através da amizade (*philos*: amigo, que gosta, ama; *sofian*: sabedoria). Mesmo que a filosofia conceba uma ontologia, este corpus teórico total ainda é, puramente, o início de uma pergunta que nunca se responde; e como interpreta Jean-François Lyotard (1997), a filosofia é como se fosse a infância do pensamento, sendo a tarefa da escrita e das artes nos lembrar e nos revelar que ainda somos Infância.

2 INFÂNCIA

*“Estamos todos reunidos
na praia da palavra infância”*

*“É como se a infância não fosse um tempo
Mas um lugar”*

(Ana Martins Marques)

““Você está pensando em alguma coisa, minha querida, e isso faz você esquecer de falar. Eu não posso lhe dizer agora qual é a moral disso mas vou lembrar num instante.” “Talvez não haja nenhuma”, Alice aventurou-se a observar. “Ora, ora, criança!”, retrucou a Duquesa. “Tudo tem uma moral, se você encontrá-la.” E foi se apertando contra Alice enquanto falava”.

(Alice no País das Maravilhas)

A infância é um tema recorrente no cinema, e, ao se pensar a respeito, algumas imagens e sensações já figuram internalizadas no imaginário dos espectadores: como a fábula, a inocência, a orfandade, a descoberta do mundo e por vezes eventos de um mundo adulto vistos sob o filtro do olhar infantil, a exemplo da guerra ou violência²⁵. É notável o interesse do cinema em histórias sobre crianças e para crianças, sendo a infância tanto objeto narrativo quanto o público ao qual o filme se destina, e essas histórias não fogem da lógica comunicacional que não é apenas a construção de uma linguagem, mas um produto cultural consciente de seus receptores. É possível citar exemplos iconográficos da infância no cinema: os realizadores Steven Spielberg e Abbas Kiarostami. Tal retrato de inocência e descoberta vindos da infância, algo comum no cinema clássico e moderno ocidentais, como Steven Spielberg, tem no Oriente Médio este mesmo retrato trabalhado de formas aqui consideradas dentro de uma estética em que, na ficcionalização de um espaço e de uma cultura, a figura da criança pode revelar os propósitos do texto que encontra no Oriente Médio implicações metafísicas no cinema e, nessa investigação, tem-se a infância como um primeiro tema.

Em *Os Fabelmans* (*The Fabelmans*, 2023), o cineasta Steven Spielberg inicia a narrativa com uma criança indo com os pais ao cinema pela primeira vez, onde as vozes dos pais explicam ao filho que o cinema são fotografias (*pictures*), em movimento (*motion*), projetadas a 24 quadros por segundo, onde o resultado final se assemelha ao sonho, um sonho

²⁵ *A vida é bela* (*A vita è bella*, direção de Roberto Benigni, Itália, 1997), *Cafarnaum* (*Capharnaüm*, direção de Nadine Labaki, Líbano, 2018), *Central do Brasil* (direção de Walter Salles, Brasil, 1998), *Cidade de Deus* (direção de Fernando Meirelles, Brasil, 2002); *Jojo Rabbit* (direção de Taika Waititi, Estados Unidos, 2019); *Ladrões de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, direção de Vittorio de Sica, Itália, 1948).

que se pode chamar de filme (*motion picture*), e que não há porque ter medo dessas imagens, mesmo que sejam gigantes.

Inicialmente os pais estão parcialmente fora de campo²⁶, a referência que o espectador tem deles são os braços cobertos por casacos pesados. A câmera enquadra a criança (olhos atentos e virados para cima), em um ângulo que monta no espectador a imagem da criança (um ser de pouca estatura) a olhar os pais (adultos que falam de cima). Logo que a câmera corrige sua angulação, o personagem do pai se abaixa e então a criança, agora de costas, está, em perspectiva, mais alta que o pai. A dinâmica entre os enquadramentos sugere inocência e imaginação na relação da criança com o mundo e com os pais, que é próprio da infância, além de com isso demonstrar o início de algo, tanto o início de uma experiência (ir ao cinema pela primeira vez), quanto o início de uma jornada, de uma busca, onde o menino ao descobrir o cinema fará depois seus próprios filmes e histórias. Spielberg realizou *Os Fabelmans* para contar a própria infância e adolescência, além da história de seus pais, em forma de autoficção; após uma longa produção em sua carreira que teve na infância o motor narrativo mais reconhecível, a exemplo dos longas-metragens: *Contatos imediatos de terceiro grau* (*Close encounters of the third kind*, 1977), *ET.: O Extraterrestre* (*E.T. The Extra-Terrestrial*, 1982), *AI.: Inteligência Artificial* (*AI. Artificial Intelligence*, 2001) e *O Bom Gigante Amigo* (*The BFG*, 2016).

Nas produções iranianas a infância é reconhecível na obra de Abbas Kiarostami, desde antes da Revolução Iraniana em 1979, com seu trabalho no *Kanun*²⁷. De acordo com Aquino e Rabani (2018), notam-se três matrizes da infância no cinema de Abbas Kiarostami à época do *Kanun*: 1) a criança à margem da sociedade, a exemplo do longa-metragem *Onde fica a casa do meu amigo?* (*Khane-ye dust kojast?*, 1987); 2) a criança no centro da sociedade, onde as obras criticam a dinâmica de autoridade e punição do sistema educacional e têm nos alunos o

²⁶ “Seja qual for o seu formato, o quadro coloca fronteiras ou limites à imagem. Em um mundo implicitamente contínuo, o quadro seleciona uma fatia para nos mostrar, deixando o resto do espaço fora de campo. Se a câmera deixa um objeto ou pessoa e se move para outra parte, supomos que o objeto ou pessoa ainda está lá, fora do quadro. Mesmo em um filme abstrato, não podemos resistir à sensação de que as formas e os padrões que irrompem na tela vêm de algum lugar. (...) E, naturalmente, algo de fora do campo pode se projetar parcialmente no quadro” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 305-306).

²⁷ “A Revolução Iraniana despontou como reação da população não apenas às estruturas políticas e econômicas do país, mas também às ações artístico-culturais, as quais eram reputadas por grande parcela dos iranianos como uma investida do imperialismo ocidental. Tratava-se então de incitar práticas que condissessem com os valores locais. Daí o papel do Instituto para o Desenvolvimento Cultural da Criança e do Adolescente (*Kanun-e Parvaresh-e Fekri-ye Kudakan va Nowjavanan*), doravante referido como *Kanun*, o qual guarda um interesse analítico ímpar para que se possa contextualizar o horizonte da Revolução naquele país. Fundado com a intenção de criar obras de cunho educativo durante o regime do Xá e mantido após a proclamação da República Islâmica, a instituição foi de fundamental importância para a produção cultural no Irã, uma vez que ali vários cineastas iniciaram suas carreiras, entre eles Bahram Beizaei, Amir Naderi, Reza Alamzadeh e, sobretudo, Abbas Kiarostami” (AQUINO; RABBANI, 2018, p. 5-6).

principal movimento de mudança, como no curta-metragem *Duas soluções para um problema* (*Do rah-e hal baray-e yek mas'ale*, 1975), também através de entrevistas e um processo de pesquisas por imagens no documentário *Lição de Casa* (*Mashq-e shab*, 1985); 3) a criança da revolução, em que o filme *Os Alunos do Primeiro Ano* (*Avvaliha*, 1985) provoca perguntas a respeito da criança como símbolo de uma nova sociedade pós-revolução e mimetiza embates geracionais.

O ser é a investigação principal da metafísica e o presente texto se pergunta se um filme pode conter o ser e se, baseado nisso, é concebível uma leitura metafísica às obras estéticas. Este questionamento, até aqui, serviu para um começo que descreveu os interesses centrais da metafísica. Ao separar o ser no mundo entre sensível e inteligível, e também entender o mundo por essa dualidade, a metafísica propõe definições racionais em que o ser existe (é) no pensamento. A procura pelo reconhecimento de ser e de existência reside na ideia de ser humano que é o material metafísico por essência; assim, ao se discutir ser humano, tem-se a dualidade expressa: ser (pensamento, racionalidade), e humano (espécie biológica).

Como espécie, o ser humano possui um ciclo vital, e este ciclo, fases. O ciclo vital do ser humano contém modulações que admitem o encontro entre o racional e o biológico, e foi a partir da modernidade, com uma nova concepção de sujeito, que ser humano torna-se um amálgama complexo no encontro entre racionalidade e fatores biológicos (este, parte do sensível). Uma das ciências onde se encontra o ser humano dividido em fases é a psicanálise, e por ela um dos interesses específicos é a infância.

De forma bastante simples, Sigmund Freud (2016), em textos publicados no início do século XX sobre o desenvolvimento psicosssexual, divide a infância em cinco fases: oral, anal, fálica, latência e puberdade. A fase oral (até os 18 meses) é onde a construção emotiva do sujeito tem início e se dá pelo contato com a mãe, pela amamentação; fase em que a criança leva tudo à boca e cria o primeiro vínculo (relação com a mãe). A fase anal (18 meses até 3 ou 4 anos) é quando a criança passa a ter o controle do ânus, e desse controle aprende que as vontades podem ser controladas. Nesse período a criança convive com o dizer não, a entender a palavra não, que ativa seu sistema límbico (devido ao córtex pré-frontal já mais desenvolvido). É o momento da vida em que acontecem as primeiras experiências com a frustração e resistência a mesma (cair, se machucar, quebrar um brinquedo, não conseguir fazer algo), a distinção entre o eu e o outro e a formação de uma autoestima. A fase fálica (dos 4 aos 6 anos) se caracteriza pela atenção aos órgãos sexuais de si e dos outros junto da

percepção de um triângulo familiar, é nessa fase que Freud localiza o complexo de Édipo. Dos 6 aos 11 anos é o período da latência, que tem como principal característica o medo da perda; ocorre um maior desenvolvimento das amígdalas cerebrais que ativam sentimentos como a necessidade de proteger-se, medo e inseguranças (vem do fato de que os primeiros homínídeos precisavam se proteger dos animais selvagens e as amígdalas, nesse caso, ativavam o sistema límbico, que os fazia recordar que certo animal ou situação representava perigo). Daí o medo da perda e a necessidade de, ao não haver medo, fabricá-lo, como monstros embaixo da cama, por exemplo. Na latência acontece a primeira identificação com o mesmo sexo (amor homossexual, no sentido de querer ser igual ao adulto do mesmo gênero, o modelo padrão é o menino mimetizando o pai e a menina mimetizando a mãe), e, depois disso, uma segunda escolha do desejo, daí com o outro gênero, então o amor heterossexual²⁸. Por fim a puberdade, onde os hormônios reativam e potencializam o sistema límbico (com memórias e sentimentos em repouso desde a fase anal).

Mas o que é ser criança? A psicanálise – até hoje uma ciência em movimento –, e sua forma de repartir a infância do sujeito, catalogando-a, apoiada na medicina, história e mitologia²⁹, consegue suprir as questões relativas ao tema? Sigmund Freud serve ao texto em caráter introdutório por ter feito uma estrutura basilar para o sujeito moderno, embora a infância apresentada no filme a ser considerado à análise (no caso o longa-metragem *Mel*, direção de Semih Kaplanoglu, Turquia, 2010) precise também de outras alternativas, que não tão sistêmicas e classificatórias, na hipótese metafísica de uma idealização do ser identificado na estética cinematográfica. Uma das hipóteses é compreender a criança como um ser que tem, na relação com outros seres, uma forma distinta de experiência pelo fato simples de ser ainda criança.

As relações que o homem trava no mundo com o mundo (pessoais, impessoais, corpóreas e incorpóreas) apresentam uma ordem tal de características que as distinguem totalmente dos puros contatos, típicos da outra esfera animal. Entendemos que, para o homem, o mundo é uma realidade objetiva, independente dele, possível de ser conhecida. É fundamental, contudo, partirmos de que o homem, ser de relações e não só de contatos, não apenas está no mundo, mas com o mundo. Estar com o mundo

²⁸ Não se pode deixar de comentar que muitos dos discursos pseudocientíficos (com viés religioso) sobre a “cura do homossexualismo” têm no período de latência freudiano uma das bases (além da utilização dos textos sagrados) para classificar as diversas formas e expressões da sexualidade e gênero como doença; sendo a homossexualidade considerada pela OMS uma doença mental até o ano de 1990.

²⁹ “Tanto na tragédia de Sófocles como na análise freudiana, Édipo, ou o doente, procura tomar consciência, descobrir a «razão» ou a «causa» do mal que o atormenta e que o atormentou durante toda a sua vida. Quer relembrar-se. Quer condensar a temporalidade insubmissa, desmembrada. Este tempo perdido denomina-se infância” (LYOTARD, 1997, p.36).

resulta de sua abertura à realidade, que o faz ser o ente de relações que é (FREIRE, 2021, p. 55).

A relação importa ao ser, é um atributo metafísico e de linguagem, mas a relação ser-criança com o outro-ser explicita a metafísica em estado mais substancial, visto que a imaginação não é um aspecto meramente biológico. As relações do ser com o entorno faz do ser humano um fenômeno de ação com o mundo, e como observa Freire (2021), este fenômeno entre ser no espaço-tempo do mundo torna a realidade síncrona entre ser e estar, ou seja, a realidade (que é também a vida com suas relações) não é só circunstância exterior³⁰, o ente que é o ser concomitante com a realidade (o conhecimento e a experiência com a realidade) torna-se, portanto, o ser humanizado, particular em si mesmo embora ciente de seu espaço no real e com o real. Dessa forma, a infância é uma primeira prática com o mundo, e embora sujeita à questão biológica (a exemplo da categoria freudiana) devido ao fato que todo ciclo vital tem seu desenvolvimento físico natural, a uma leitura metafísica são necessários também outros caminhos de saber a infância, a cogitar junto à biologia do ser, filosofias que têm na infância métodos de avaliação do mundo.

No documentário *Cinco Câmeras Quebradas*, Emad Burnat registra os protestos palestinos em relação ao cerco israelense ao mesmo tempo em que seu filho Gibreel nasce³¹, e os primeiros anos de vida da criança se confundem e incorporam-se (através do olhar do pai cineasta) com o ativismo político que após alguns anos culmina na chamada *Primavera Árabe*. Em uma sequência deste filme há o registro do aniversário de cinco anos de Gibreel, e durante a festa ouve-se Emad Burnat que diz: “Hoje meu filho completou cinco anos, ele já é um pré-adolescente...” (CINCO CÂMERAS QUEBRADAS, 2011).

A partir da descrição dessa sequência, percebe-se que a infância não é um modelo total da ciência e seu reconhecimento difere e diverge entre espaços e culturas. Ter cinco anos em um espaço de guerra, por exemplo, é uma infância tratada de outra forma que ter cinco anos em outro lugar ou região. Assim, mesmo presente em todos os seres, a infância é distinta a partir da realidade apresentada (portanto um fenômeno empírico) e é tanto, nesse texto que a

³⁰ “A independência ou a exterioridade do ser em relação ao saber que ele comanda na verdade, e a possibilidade para esta exterioridade de se “interiorizar” no saber que é igualmente o *lugar* da verdade, é o fato do mundo em que se produz o acordo do pensamento e do ser. Este acordo não é misteriosa adequação do incomparável, igualdade absurda entre “fato psíquico” e “fato físico” e espacial - que, evidentemente, não tem medida comum - é o fato da percepção: união original do aberto e do apreensível, do dado e do tomado - ou do compreendido - no mundo. Também as idéias do saber e do ser são correlativas e remetem ao mundo. Pensar o ser e pensar o saber é pensar a partir do mundo. Também ser e consciência estão ligados à presença e à representação, ao sólido apreensível que é a coisa original, a qualquer coisa, ao idêntico a identificar através de seus múltiplos aspectos ou, como se pode dizer, ao Mesmo” (LÉVINAS, 1997, p. 112).

³¹ Cf. Capítulo 5 - Lugar.

investiga através de filmes, a interpretação da infância quanto as imagens da infância, estas definidas pela imaginação e pela realidade, a tomar de empréstimo o pensamento de Didi-Huberman (2012) que contextualiza a representação da imagem nesse paradigma, percebido também por Aquino e Rabani (2019) ao identificarem as matrizes da infância no cinema produzido pelo *Kanun* (exemplificado acima) quando assumem que

a imagem, como produto da imaginação, seria desprovida de um caráter de realidade consistiria em um equívoco, tal como o seria pensar que uma fotografia exibiria a verdade da realidade que retrata. O paradoxo, portanto, refere-se ao fato de que a imagem não seria real nem irreal. A incompatibilidade, aqui, talvez seja resultante justamente da tentativa de situar a imagem (ou, em nosso caso, os filmes) nas dicotomias real/irreal, verdade/ficção etc (AQUINO; RABBANI, 2018, p. 9-10).

Observar teoricamente as imagens da infância é também buscar um conceito para a infância. “Escrever a infância é ousar dizer o não dizível, manifestar o que se oculta em todo aparecimento da língua: a infância” (KOHAN, 2010, p. 127). Neste exercício, Omar Kohan (2010) descreve algumas possibilidades de se pensar a infância através do pensamento de Sócrates, Rainer Maria Rilke, Gilles Deleuze e Jean-François Lyotard; propondo linhas epistemológicas em cada autor (verdade, em Sócrates; arte, em Rilke; devir-criança, em Deleuze; e o inumano, em Lyotard).

O julgamento de Sócrates marca o início de uma filosofia, esta que chama a infância para um sentido de verdade. Na *Apologia*, de Platão, o filósofo grego escreve em forma de diálogo sua versão do julgamento de Sócrates, condenado à pena morte por envenenamento, e de que modo Sócrates se defendeu a partir de um jogo linguístico entre o que é verdade e o que é retórica. Sócrates fala, ao defender-se, em uma língua estrangeira que seus juízes e acusadores desconhecem, a língua estrangeira de sua infância, a única capaz de revelar uma verdade. Esse modo socrático então teve na infância um comparativo à verdade, definindo-a como a verdadeira língua do humano que o ser passa a esquecer (e talvez precise) ao fazer política por ser a verdade insuportável.

Assim, sua fidelidade à infância faz do Sócrates de Platão um herói trágico infantil. Sem a infância não poderia sequer falar. Mas, com ela, fala uma língua que ninguém entende, que é traduzida a uma lógica que não lhe permite existir. Na encruzilhada, Sócrates chama à infância. (...) Sócrates testemunha assim uma necessária impossibilidade do humano: ouvir, na língua infantil, uma verdade não apenas impossível de ser vivida, mas também impossível de ser escutada e compreendida: a infância fala uma língua incompreensível e inaudível. (...) Contudo, Sócrates mantém-se fiel à língua da infância, não a

abandona, não negocia. Fala a única palavra que a infância pode falar, a de uma verdade que ninguém pode escutar porque coloca em questão a procedência de toda a vida. Eis o paradoxo da infância: língua de uma verdade tão irrefutável quanto incompreensível; indizível e inaudível; necessária e impossível, ela é também palavra que diz uma vida que já não se pode viver, que dá lugar ao nascimento de uma morte heroica para uma vida insuportável na língua da infância. (KOHAN, 2010, p. 129-130).

Essa verdade em Sócrates é puramente linguística, afinal trata-se do registro escrito (por Platão) de um julgamento falado (fato histórico da biografia de Sócrates). Assim, quando Sócrates chama sua língua da infância para descrever e autorizar a verdade, este processo provém da chamada linguagem natural que é a linguagem falada, como define Louis Hjelmslev (1975) em sua teoria da linguagem. Sócrates fala de uma infância em sua defesa, portanto em primeira análise é possível entender a infância como linguagem (que vem natural pela fala). Nesse texto se pensa a infância também pela linguagem, no caso sua expressão através do cinema, e o que se pode tomar de empréstimo das definições sobre o tema (aqui colocadas) para uma análise fílmica subsequente, e daí também o pensar em análise de acordo com o linguista Louis Hjelmslev.

Segundo o realismo ingênuo, a análise provavelmente deveria reduzir-se à decupagem de um dado objeto em partes, portanto em novos objetos, a seguir divididos estes em partes, portanto ainda em novos objetos, e assim por diante. Mas, mesmo neste caso, o realismo ingênuo teria de escolher entre várias decupagens possíveis. Será reconhecido, portanto, sem dificuldades, que no fundo o essencial não é dividir um objeto em partes, mas sim adaptar a análise de modo que ela seja conforme às dependências mútuas que existem entre essas partes, permitindo-nos prestar contas dessas dependências de modo satisfatório. Esse é o único modo de assegurar a adequação desta análise e dela fazer, segundo a teoria metafísica do conhecimento, um reflexo da “natureza” do objeto e de suas partes (HJELMSLEV, 1975, p. 28).

A infância como verdade em Sócrates torna-se uma função da arte (outra possibilidade, decupagem, parte) em Rilke, que reconhece a arte (poesia) principalmente na infância, sendo um universo aberto onde tempo e espaço parecem infinitos, mas, na relação com o meio adulto (a escola, por exemplo), o poeta evidencia uma condição em que o meio quer pré-determinar e cercear esse período da vida (imaginação e criatividade, arte, no caso) ao invés de simplesmente deixar ser. Este deixar ser é uma verdade que depois se esquece e tem sua força maior justamente no lugar que foi esquecido pelo ser: a infância. “Como numa criança, o tempo de um artista é o tempo da intensidade mais do que o da sucessão ou o da oportunidade. Talvez por isso, de um modo geral, os artistas têm sido bastante sensíveis à

infância” (KOHAN, 2010, p. 130). A potência da arte, que Rilke localiza, então deixa de ser potência em uma criança para ser reprodução na vida adulta. Por fim, perde-se a verdade e perde-se a arte. A riqueza do universo infantil (espaço de ação da arte em Rilke) é também chamada de devir-criança na distinção entre o ser humano adulto programado e o ser criança que, potencialmente, é uma atitude política contra determinações e sistemas.

O devir-criança, que Deleuze continuamente ilustra por meio de referências à literatura e à posição da escrita, opera como um espaço revolucionário, de transformação. Não há um sujeito numa idade pronto para se transformar, mas intensidades e fluxos a habitar em qualquer idade. O devir-criança habita as linhas de fuga, os quebres, as perturbações que desestruturam a estabilidade dos estados de coisas, das forças que se acomodam e são engolidas pelo sistema; movimentos dissimiles, mudanças de ritmo, segmentos que interrompem a lógica de um mundo sem espaço para a infância, e que traçam rotas e trajetos num plano de imanência em constante mutação. O devir-criança é também uma máquina de guerra contra o Estado e contra as instituições do capital. Ele é um espaço e um tempo de resistência: circula numa outra temporalidade que a habitada pela infância cronológica. O devir-criança não sabe de modelos, maiorias, totalizações, normativas. É uma força de encontro que abre espaço a um mundo novo, ainda inabitado (KOHAN, 2010, p. 132).

Já o filósofo Jean-François Lyotard (1997) pensa a infância também na vida adulta, um pensá-la como atitude e prática no ser humano racional já adulto é uma contrarresposta à desumanidade, ao que o autor chama de inumano; o não esquecimento de uma infância (*infantia*) no saber (filosofia) extingue do ser sua indiferença e desrazão. Não ser infância é ser indiferente e ser infância é ser diferente do indiferente.

A diferença da diferença. A diferença que é condição de toda e qualquer diferença. Isso é a infância. Segundo Lyotard, a infância não é apenas, ou sobretudo, uma etapa da vida, algo que transcorre num tempo cronológico e, sucedendo, supera-se. Ela habita, sem ser percebida, toda palavra como sua condição, como uma sombra, como um resto, como uma diferença não percebida (KOHAN, 2010, p. 133).

Supondo a metafísica inerente a esta fase do ser humano, e as múltiplas definições e aparências da infância, o texto separou um filme em que as imagens da infância correspondem às epistemes discutidas até o momento, narrativa que será analisada através do filme turco *Mel* (*Bal*, direção de Semih Kaplanoglu, 2010), como já especificado acima.

2.1 FÁBULA

Semih Kaplanoglu é um cineasta da Turquia conhecido pela trilogia de filmes *Ovo* (*Yumurta*, 2007), *Leite* (*Süt*, 2008) e *Mel*³² (*Bal*, 2010). Os três filmes têm como personagem central o poeta Yusuf e cada filme apresenta distintas fases da vida desse indivíduo. O primeiro filme, (*Ovo*), é sobre o poeta adulto, que após a morte da mãe retorna a sua cidade natal e passa a lidar com os sentimentos advindos do luto e da culpa por ter se mudado dali após terminar a faculdade. Em *Leite*, lançado um ano depois, Yusuf é um jovem recém-formado na faculdade que precisa escolher entre ficar no interior com sua mãe (já viúva) e trabalhar na leitaria junto dela, ou tentar a carreira de escritor fora da cidade.

Em *Mel* (2010), último longa-metragem que compõe a trilogia, Yusuf é uma criança, e ao mesmo tempo em que ele é alfabetizado na escola, trabalha com o pai (um apicultor). O filme é ambientado entre a casa da infância (com a mãe e o pai), a escola e a floresta. Através de uma atmosfera de fábula e mistério construída pela narrativa, a criança vê seu pai sair de casa para descobrir por que as abelhas, de repente, começaram a desaparecer, e assim procurar novos lugares para pendurar as colmeias (fonte de renda da família e de outros habitantes do lugar em que se passa a história).

Em *Mel*, o personagem da mãe é quase ausente na primeira metade do filme, sendo que o menino constrói sua experiência poética e subjetiva (um dos motivos que o faz poeta mais tarde) pela relação de proximidade e amizade com seu pai e o trabalho com apicultura, ao acompanhá-lo nesse ofício que mantém a sobrevivência financeira familiar. Dessa forma, a trilogia turca, se vista na ordem de lançamento das obras, é um movimento estético do presente ao passado – vida adulta (*Ovo*), juventude (*Leite*) e infância (*Mel*) –, onde o pai só é presente (e vivo) na fase da infância, ao passo que a figura materna é um conflito narrativo-psicológico durante a juventude e a vida adulta.

Mel, portanto, é considerado aqui devido à infância do personagem Yusuf e o universo propício à construção de uma subjetividade que fará a criança, posteriormente, se tornar um escritor, o que corrobora às intenções metafísicas das quais este estudo se dedica pelas análises das obras. Antes, para situar o filme em sua realidade social e geográfica, faz-se uma breve exposição a respeito da Turquia e de pontos principais sobre a história de sua indústria audiovisual.

³² *Mel* foi lançado nos cinemas brasileiros sob o título de *Um doce olhar*, mas para o texto decidiu-se manter o nome a partir da tradução literal da palavra *bal*, ou seja, mel no idioma turco; visto que a trilogia é conhecida como *Ovo-Leite-Mel* e o título original alude de forma mais direta ao trabalho com apicultura, crucial à história do filme.

Sobre a Turquia: o Império Otomano³³ data de 1258 e durou até o século XX, com domínio em territórios europeus, norte-africanos e do Oriente Médio. Por 664 anos, este império muçulmano da região conhecida por Anatólia (atual Turquia) representou a soberania dos estados muçulmanos, que teve seu início no último período das cruzadas medievais e acabou logo após a Primeira Grande Guerra do século XX.

Durante os séculos xv e xvi, a maior parte do mundo muçulmano foi integrada em três grandes impérios, dos otomanos, safávidas e grão-mongóis. Todos os países de língua árabe foram incluídos no Império Otomano, com capital em Istambul, excetuando-se partes da Arábia, o Sudão e o Marrocos; o Império também incluía a Anatólia e o sudeste da Europa. O turco era a língua da família governante e da elite militar e administrativa, em grande parte oriunda de convertidos ao Islã vindos dos Bálcãs e do Cáucaso; a elite legal e religiosa era de origem mista, formada nas grandes escolas imperiais de Istambul e transmitindo um corpo de literatura jurídica escrita em árabe. O Império era um Estado burocrático, contendo diferentes regiões dentro de um único sistema administrativo e fiscal. Foi também, no entanto, a última grande expressão da universalidade do mundo do Islã. (...) No século xviii, o equilíbrio entre os governos locais e central otomano mudou, e em algumas partes do Império famílias reinantes ou grupos otomanos tiveram relativa autonomia, mas permaneceram fiéis aos grandes interesses do Estado otomano. Também houve uma mudança nas relações entre o Império e os estados da Europa. Enquanto em seus primeiros séculos o Império se expandira na Europa, na última parte do século xviii estava sob ameaça militar do oeste e do norte. Também houve um início de mudança na natureza e na direção do comércio, à medida que governos e comerciantes europeus se tornaram mais fortes no oceano Índico e no mar Mediterrâneo. No fim do século, a elite otomana reinante tomava consciência de um relativo declínio de poder e independência, e começava a dar as primeiras respostas hesitantes à nova situação (HOURANI, 2001, p. 215-216).

Em 1914, em troca de apoio árabe contra a Alemanha e o Império Otomano, a Inglaterra assegurou (por acordos) a independência de estados árabes (Palestina inclusa) sob domínio otomano; mas um outro e secreto acordo com os franceses resultou, com o fim da Primeira Guerra Mundial, na dominação inglesa e francesa em territórios árabes. Assim, a Turquia moderna teve início em 1923 sob a liderança do militarista Mustafa Kemal, que após a derrota do Império Otomano pelos Aliados (França, Rússia e Grã-Bretanha) na Primeira Guerra Mundial, organizou lutas junto ao exército remanescente para a independência do território. Mustafa Kemal, considerado um herói nacional e conhecido como Atatürk, “pai dos turcos”, tornou-se o primeiro-ministro e o Império Otomano passou a se chamar Turquia após

³³ As informações sobre a história política da Turquia contidas nesses parágrafos do texto foram retiradas e adaptadas dos sites da Central de Inteligência Americana (CIA, 2023) e do Instituto da Cultura Árabe (ICARABE, 2023).

as lutas organizadas por ele ao fim da Primeira Guerra.

Não mais um império, então uma república parlamentarista, o país de início teve uma democracia de partido único, que mudou em 1950 com a transferência de poder para o Partido Democrata. A partir da década de 1950 novos partidos políticos surgem, embora a Turquia passe por momentos de instabilidade política com os golpes militares (1960, 1971, 1980) partindo de civis contrários aos governos vigentes. Em 1997, militares ajudaram a derrubar o governo de orientação islâmica, fato chamado de "golpe pós-moderno". Desde os anos 1980, a Turquia sofreu conflitos violentos com o povo curdo devido a demarcação territorial, onde os curdos exigiram parte do território da Turquia para compor o Curdistão (território ainda não reconhecido como país pela ONU).

O país faz parte da Comunidade Europeia desde 1963, sendo então um país que tem apoio (militar e econômico) da parte ocidental do mundo, o que contribui à proteção do território e ao não reconhecimento das fronteiras exigidas pelos curdos (considerados terroristas)³⁴; assim, a Turquia pós-império é então um país muçulmano com forte influência e presença da cultura ocidental (europeia).

De 2015 a 2016, o país sentiu um aumento na violência terrorista, com ataques em Ancara, Istambul e em toda a região predominantemente curda do sudeste da Turquia; foi o período de tentativa de golpe, em julho de 2016, que não aconteceu, por uma facção das Forças Armadas Turcas. Após declarado um estado de emergência entre 2015 e 2016, o governo turco realizou um referendo em abril de 2017, no qual os eleitores aprovaram emendas constitucionais que transformam a Turquia de um sistema parlamentar à presidencial. A primeira eleição presidencial após o referendo aconteceu em junho de 2018.

Sobre o cinema na Turquia: historicamente³⁵, o documentário *A Demolição do Monumento Russo em St. Stephen* (direção de Fuat Uzkinay, 1914) é conhecido como o primeiro filme turco; entre os primeiros filmes do período também se lista o longa-metragem *Casamento de Himmet Aga* (direção de Fuat Uzkinay e Sigmund Weinberg), filme iniciado em 1914 e concluído em 1919. A década da Primeira Guerra Mundial se caracterizou por um cinema temático e nacionalista relacionado ao conflito.

³⁴ “Muitos curdos aspiram ao modelo de Confederalismo Democrático criado por Abdullah Öcalan, líder do PKK (Partido dos Trabalhadores do Curdistão), fundado em 1978 e que, apesar de ser considerado um partido de resistência pelos curdos, é listado como uma organização terrorista pela Turquia, EUA e UE, por causa de seu engajamento na luta armada iniciada em 1984. Os curdos que seguem sua ideologia, não aspiram a construção de um Estado-Nação, mas sim autonomia e reconhecimento, enquanto curdos, nos países onde habitam” (PESSUTO, 2017, p. 24).

³⁵ As informações sobre a história do cinema turco desses parágrafos do texto foram retiradas e adaptadas da página do Centro Cultural Brasil Turquia (CCBT, 2023).

Em 1922 surge no país a primeira empresa privada de cinema, fundada pelo dramaturgo de teatro Muhsin Ertugrul, com forte influência na produção e estética dos filmes até a década de 1950 (é o período teatral do cinema turco). Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a Turquia passa de um período teatral e centralizado na figura de Muhsin Ertugrul para um aumento na quantidade de produções anuais e um cinema que tenta deixar as influências da dramaturgia, o que culmina no cinema social dos anos de 1960, preocupados com a realidade do povo (esse cinema de verve social e intelectual foi característica de várias estéticas fílmicas nos territórios do mundo, um exemplo é o Cinema Novo brasileiro).

Foi nessa época que o filme *Verão Seco* (*Susuz Yaz*, direção de Metin Erksan, 1964) ganhou o Urso de Ouro no festival de Berlim³⁶. *Verão Seco* preocupa-se com as imagens da realidade rural e a desigualdade social no país. Após o sucesso internacional do filme, a Turquia produz em média 200 filmes por ano, o que diminui a partir de 1968 com a influência da televisão, que deixou o setor cinematográfico em crise devido a falta de distribuição e público.

Do final dos anos de 1960 até a metade da década de 1980 a Turquia passa por dois golpes militares, e realizadores como Yilmaz Güney, Erden Kiral, Süreyya Duru, Zeki Ökten, Serif Gören, Fevzi Tuna, Ömer Kavur e Ali Özgentürk passam a criticar as estruturas sociais através de filmes que refletem os problemas políticos do país. Esse período de um cinema novo, contrário ao teatro e de problemática social, torna-se mais forte e intelectualizado a partir de 1985, com uma nova geração de cineastas e contribuições vindas do Ministério da Cultura e Turismo, que promoveu concursos de roteiros e pesquisas sobre cinema nas universidades. Dos anos de 1990 até a atualidade, ou seja, o período contemporâneo do cinema considerado a esse estudo, a Turquia teve forte presença em festivais internacionais e nas salas de cinema do mundo, a exemplo de Nury Bilge Ceylan³⁷ e Semih Kaplanoglu.

O realizador Semih Kaplanoglu, em sua trilogia cinematográfica, desenvolveu um projeto de ficção que pretende narrar a vida de um personagem específico em uma concepção que segue tal personagem na vida adulta, juventude e infância; ou seja, o material narrativo compreende quase integralmente a vida humana, com exceção da velhice. Uma das pretensões do cinema é esta característica e desejo de filmar a progressão da vida do ser humano, a transformar o tempo de uma vida em imagem fílmica, tarefa que já nasce da impossibilidade

³⁶ Tal como o filme *Verão Seco* e sua realidade rural, *Mel*, mais de quarenta anos depois, também ganhou o Urso de Ouro no Festival de Berlim e teve distribuição internacional.

³⁷ Um dos mais conhecidos cineastas da Turquia, premiado em Cannes pelos filmes *Distante* (*Uzak*, 2002); *Climas* (*Iklimler*, 2006); *Três Macacos* (*Üç Maymun*, 2008); *Era uma vez em Anatólia* (*Bir Zamanlar Anadolu'da*, 2011) e *Sono de Inverno* (*Kis Uykusu*, 2014).

que é o registro de uma totalidade espaço-temporal; contudo é por tal impossibilidade que o cinema se define, onde, por esta forma de arte (e articulação), parece querer da experiência do tempo a captação dessa experiência do tempo, e, ao não conseguir (impossibilidade) as imagens do tempo, produz vestígios sobre e através da vida humana (ser). “O tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo” (TARKOVSKI, 2010, p. 66). Muitas obras cinematográficas revelam essa atitude da ficção em tratar o tempo em sua totalidade, como que materializando o tempo em blocos; dessa finalidade metafísica essencialmente impossível, os filmes apresentam histórias que são vestígios e recortes do ser, e de alguma forma qualquer plano fílmico é uma espécie de manifestação dessa ideia.

O diretor turco Semih Kaplanoglu, a exemplo de outros cineastas como o estadunidense Richard Linklater³⁸ ou o francês François Truffaut³⁹, construiu (ou esculpiu) o tempo da vida de um poeta, chamado Yusuf, por três filmes, e em cada filme é perceptível o intuito de criar a imagem para o tempo do ser. Em *Mel*, esse tempo é a infância, fase associada, formalmente, à estética do filme, à fábula e à imaginação.

A fábula é um gênero narrativo que se utiliza de simbolismos e animismos (quando dá qualidades humanas a animais) para contar uma história que pressupõe um ensinamento moral. É uma forma de contar que surge da tradição oral e está presente na infância quando pais, familiares e professores, através da fábula, apresentam à criança pequenas histórias com algum preceito moral-educacional que pretende a reflexão de uma ação ou comportamento (como superar o medo, a importância do trabalho, falar a verdade, ter paciência, ter coragem, ser bom e justo, respeitar as pessoas). Inserida em ambientes fantásticos, onde animais falam, por exemplo, a fábula é geralmente construída em cenários da natureza, como florestas mágicas, mares, lagos ou montanhas.

Nesse tipo de história, o personagem aprende algo a partir de uma situação ou jornada, e é esse aprendizado que qualifica a fábula também como um conto moral para crianças. Ou

³⁸ Diretor de filmes como *Boyhood* (2014), que por doze anos e com o mesmo elenco retrata a infância e juventude de um personagem protagonista; e da Trilogia do Antes, composta por *Antes do Amanhecer* (*Before Sunrise*, 1995), *Antes do Pôr do Sol* (*Before Sunset*, 2004) e *Antes da Meia-Noite* (*Before Midnight*, 2013), que em um período de duas décadas conta a história romântica entre um homem e uma mulher desde o primeiro encontro (ainda jovens) até a vida deles em um casamento em crise (já após os quarenta anos).

³⁹ Que criou o personagem Antoine Doinel (alter-ego do cineasta) desde a infância, com o filme *Os Incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, 1959); até a vida adulta, em filmes como *O amor aos vinte anos* (*L'amour à vingt ans*, 1962), *Beijos proibidos* (*Baisers volés*, 1968) e *Domicílio conjugal* (*Domicile conjugal*, 1970). Filmes em que o personagem Antoine Doinel é representado sempre pelo ator Jean-Pierre L  aud em diferentes idades da vida.

seja, pela ideia de busca, uma jornada se inicia e ao fim se aprende alguma lição. Tal particularidade (uma busca que inicia o caminho do personagem e da história) ocorre pelo olhar de uma criança protagonista, ou de um animal (com características humanas e inocentes, criança, portanto). Muitos filmes se utilizam da jornada infantil como linha narrativa, seja em tom de fábula ou com uma linguagem mais sombria e adulta, a causa e efeito entre jornada e busca, recompensa e lição, ações boas ou más que ao fim revelam algum ensinamento, é um enredo bastante reconhecível em filmes de/da infância.

A fábula é o esquema fundamental da narração, a lógica das ações e a sintaxe dos personagens, o curso dos acontecimentos ordenado temporalmente. Não tem que ser necessariamente uma sequência de ações humanas: pode se referir a uma série de eventos relacionados a objetos inanimados ou mesmo a ideias. O enredo, por outro lado, é a história como ela é realmente contada, tal como aparece na superfície, com seus deslocamentos temporal, seus saltos para frente e para trás (isto é, antecipando ações e *flashbacks*), descrições, digressões, reflexões parentéticas. Em um texto narrativo, o enredo é identificado com estruturas discursivas. No entanto, também é possível interpretá-lo como uma primeira síntese que o leitor tenta fazer com base em estruturas discursivas, uma série de proposições mais analíticas que ainda deixam indeterminadas as sucessões temporais definitivas, as conexões lógicas profundas (ECO, 2013, p. 135-136).

Acima, Umberto Eco diferencia o conceito de fábula e enredo (ou trama) em um texto literário-narrativo. Assim, conforme o autor, o enredo é a estrutura (a própria construção semântica do discurso), e a fábula é a organização sintática desse discurso que é o enredo. O texto aqui se utiliza tanto do conceito de fábula em suas acepções referentes a histórias para crianças, quanto da ideia de fábula como esquema. Apesar de serem ideias literárias, se transpostas e relacionadas à imagem fílmica, o esquema narrativo da fábula pode ser considerado a jornada que o personagem atravessa no enredo de um filme. Pode-se citar, novamente, Abbas Kiarostami, e o personagem-criança Gassem no filme *O viajante* (Mossafer, 1974)⁴⁰.

⁴⁰ “Gassem tem vontade de ver uma partida de futebol, mas, à luz de uma cena de *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, 1959) de Truffaut, e quando se conhece a atração de Abbas Kiarostami por personagens parecida com ele, é possível revestir seu desejo com a roupagem de outra realidade. Ali Sabzian, o falso Makhmalbaf de *Close-up* (1990), tinha o desejo de ser diretor de cinema e, para tanto, tornou-se ator fazendo-se passar por alguém que não era. Gassem tem um desejo de espectador: ver uma partida de futebol. À sua própria maneira, ele é uma criança cinéfila que, na calada da noite, quando toda a cidade dorme, deixaria a casa às escondidas, com uma passagem de ônibus na mão, para se refugiar na escuridão de uma sala de cinema. Em *O viajante*, a viagem é noturna, e o jogo, diurno. Podemos pensar que ele já é, por sua natureza solar, o despertar doloroso de uma promessa da noite, o espaço em branco de um mundo de imagens que bruscamente faltaria. Como se a perspectiva do encontro (a viagem noturna antes do jogo, o olho guloso da criança no ônibus) substituísse progressivamente o encontro, fizesse as vezes dele. O maior desejo da criança – assistir ao jogo de futebol – não será concretizado” (TESSON, 2016, p. 122-123).

Uma jornada sempre sugere mistérios e percalços no caminho, isso, junto à imaginação de uma criança, direciona o texto à interpretação metafísica desse caminho. Em *Mel*, a busca começa a partir de um mistério: por que as abelhas estão desaparecendo? É através dessa pergunta que o texto investiga a infância de Yussuf, em uma história que oscila entre os mistérios de uma floresta e a realidade da vida doméstica e escolar, dois mundos que, juntos, compõem a subjetividade do ser criança e propõem a ideia de registro poético à infância a partir de um filme.

Não que o filme seja formalmente uma fábula cinematográfica, tal como filmes em que esse tipo de narrativa é reconhecível e direto⁴¹, a exemplo de filmes como *O labirinto do fauno* (*El laberinto del fauno*, direção de Guillermo Del Toro, México, 2006) e *Peixe Grande* (*Big Fish*, direção de Tim Burton, EUA, 2003). A utilização de tal conceito ocorre pois há uma inspiração formal relativa à fábula que permeia as sequências em *Mel*, inspiração esta que serve ao texto na descrição teórica sobre o mundo infantil, o que não significa, portanto, a ideia de fábula como gênero, em que, dentro de uma concepção aristotélica em que as ações dos personagens em uma busca os levam ao êxito ou ao fracasso, sendo a fábula (trama) o elemento chave à tragédia.

Em *Mel* a fábula está mais como uma sugestão pela estética, com os animais, os caminhos da floresta e a vivência infantil, e também se pode reconhecê-la no enredo através das ações do menino Yusuf onde a narrativa propõe causas e efeitos para a vida da criança em seu ambiente social-moral que configura, como se vê ao fim da história, em uma frustração e perda ao invés de uma lição feliz como recompensa (espécie de crítica à fábula, portanto). Exemplo: Yusuf tem um problema de fala, e na escola o professor recompensa os alunos que sabem ler em voz alta com clareza com uma insígnia, presente esse que é colado na roupa do aluno. As leituras dos alunos são pequenas fábulas com personagens como ratos e tartarugas. Para ganhar a insígnia, o menino decora uma das fábulas, mas na hora da leitura o professor lhe manda ler outra, que ele não consegue falar claramente devido ao seu problema de fala, e por isso não ganha a recompensa.

⁴¹ “A jovem arte do cinema não somente reatou com a velha arte das histórias. Tornou-se sua mais fiel guardiã. Usou sua potência visual e seus meios experimentais não somente para ilustrar velhas histórias de conflitos de interesses e de provações amorosas. Colocou-os a serviço da restauração de toda a ordem representativa que a literatura, a pintura e o teatro haviam solapado. Restaurou as intrigas e os personagens típicos, os códigos expressivos e as velhas forças do páthos, e até a estrita divisão em gêneros. A nostalgia acusa, então, a involução do cinema, atribuída a dois fenômenos: o corte do cinema falado, que anulou as tentativas da língua das imagens; a indústria hollywoodiana, que reduziu os criadores cinegrafistas ao papel de ilustradores de roteiros baseados, para fins de rentabilidade comercial, na padronização das intrigas e na identificação com os personagens” (RANCIÈRE, 2013, p. 9).

Essa moral, no caso se algo for feito corretamente como o adulto ordenou haverá um presente, define também o pensamento ingênuo da criança que, quando percebe o desaparecimento do pai, ou o adoecimento de um colega, acha que de alguma forma isso está relacionado as suas ações ruins (como não ir bem na escola, ou gaguejar e sussurrar, ou invejar o brinquedo de uma outra criança). A culpa e a frustração desenvolvida no personagem é uma internalização da sua experiência moral, e os jogos entre fábula e sua crise aparecem no enredo da história, que pela criança mostra que a passagem (a jornada da infância) não é uma lição fácil e feliz, e sim algo advindo da perda: no caso de Yusuf, a morte de seu pai é essa perda que aparece em sua vida apesar dos esforços pueris para evitá-la a todo custo. No fim, portanto, Yusuf é como Alice perdida no País das Maravilhas tentando descobrir a moral da história no diálogo com a Rainha, e por mais que o mundo adulto implique lições morais (uma boa recompensa no fim), a vida aparece e acontece à revelia do que o mundo adulto como autoridade (a Rainha para Alice) impõe à criança. Assim, em *Mel*, as características da fábula são utilizadas para compor uma infância mesmo que de forma antagônica à função principal da fábula que é a lição de moral.

2.2 SUSSURRO

Outro procedimento de composição: a infância de Yusuf é uma infância silenciosa, em meio à paisagem rural. O silêncio, que faz parte da forma do filme, aparece por duas instâncias: no espaço e no personagem. O espaço é a natureza, no caso a floresta, onde a figura humana está em geral solitária. O personagem, Yusuf, é uma criança com problemas de fala, ele só consegue falar com seu pai e, em outras interações, ele se comunica por sussurros e por vezes gagueja. O sussurro de Yusuf já é considerado logo nas primeiras ações do filme, onde ao tentar relatar um sonho a seu pai, este lhe diz que sonhos não devem ser espalhados no mundo, e pede ao filho para que sussurre o que sonhou em seu ouvido (o espectador não escuta o que Yusuf narra ao pai).

Aos poucos fica claro que a voz de Yusuf é sempre sussurrada, e ele quase não fala com ninguém exceto com o pai. Este silêncio faz de *Mel* também um filme quase sem diálogos e com longas sequências feitas apenas com ambiência sonora, sem voz humana. A relação de silêncio entre ser e espaço, presente na estética, articula a *mise-en-scène* ao entorno de Yusuf, ou seja, a movimentação dos outros personagens ocorre ao seu redor, e, pelo silêncio, ele percebe tanto acontecimentos quanto sentimentos e é dessa forma que o filme aborda e apresenta a fábula de sua infância. Entretanto, para chegar a essa conclusão, a

sequência de abertura do filme (com o personagem do pai), explicita a estética escolhida pelo cineasta e como a história da infância de Yusuf será trabalhada narrativamente apoiada em um evento principal (para o roteiro) que inicia o filme.

Mel (Bal, 2010) começa com sons da natureza, ambiência sonora que, antes mesmo de uma primeira imagem aparecer, desvela o ruído de animais, vento e água, a construir uma atmosfera calma e misteriosa que logo, com o primeiro plano do filme, mostra uma floresta vazia. Em um plano-sequência fixo, do fundo da imagem (parte superior) vê-se um homem puxando um burro, este homem e o animal se aproximam cada vez mais da câmera. O plano fixo aberto não corrige seu enquadramento em prol da figura humana, essa que, por movimentação interna do quadro, vai em direção à câmera, sai do campo de visão por alguns segundos e retorna, agora de costas (seguem as figuras para melhor entendimento).

Figura 2 – o homem e o burro ao longe.



Fonte: frame extraído do filme *Mel*.

Figura 3 – plano inteiro e conjunto (homem e burro).



Fonte: frame extraído do filme *Mel*.

Figura 4 – homem fora de campo.



Fonte: frame extraído do filme *Mel*.

Figura 5 – homem retornando ao quadro.



Fonte: frame extraído do filme *Mel*.

Conforme as figuras acima, evidencia-se um estilo técnico que se repete durante o filme o todo, onde a câmera quase nunca corrige seu enquadramento e a *mise-en-scène* se dá por planos fixos e o ir e vir dos atores dentro dos quadros. A pouca variação e movimentação da câmera, junto à duração dos planos (fixos e longos), contribui à percepção tranquila e misteriosa que o filme apresenta; como se algo pudesse acontecer que quebrasse a calma aparente. E de fato acontece, ainda na sequência de abertura. O homem, com uma corda, se prende a uma grande árvore para chegar até uma colmeia, mas sofre um acidente quando um galho se rompe, ficando preso no meio da árvore em uma posição que, caso a corda não aguentasse, certamente a queda lhe causará a morte.

O filme inicia com um longo plano fixo a mostrar o espaço da floresta, o homem e o burro; mas, na decupagem do acidente sofrido pelo homem, vários cortes montam a sequência, a mostrar, também por planos fixos, o homem e a árvore vistos de distâncias

alternadas: ora um close-up do homem, ora um plano geral dele preso à corda e à árvore, ora em plano conjunto próximo. Os cortes entre os planos são rápidos, e assim a serenidade bucólica da imagem inicial é então demovida gerando suspense (literalmente um homem suspenso por uma corda). A tela escurece (corte seco para o preto), e surgem o título do filme e os créditos iniciais. Tal estratégia de cortes rápidos durante o acidente não acontece mais durante a narrativa, que, como já explicitado, se desenvolve pela câmera fixa, tempos longos e poucos movimentos.

Após os créditos, o homem acorda em seu quarto, ao amanhecer. Há um falcão ali dentro. Uma criança entra em quadro (Yusuf). O homem, seu pai no caso, pede para que ele leia o calendário da parede. Yusuf lê em voz alta:

Hoje é 22 de outubro de 2009, quinta-feira. Ano 1388 depois da Hégira. 170 dias após o início da primavera. Dia do ano: 295. O dia está três minutos mais curto. Defesa de Kanisza, 1601. Facilite as coisas para as pessoas, não dificulte para elas, dê-lhes as boas-novas ao invés de fomentar o ódio. Hadith (MEL, 2010).

Para compreender o porquê de as primeiras falas do filme serem colocadas dessa forma, convém ao texto uma digressão na tentativa de interpretar a finalidade das informações lidas pela criança e do ano em que se passa o filme. Os dados fornecidos pelo calendário localizam tempo, espaço e cultura. Por ser o ano 1388 depois da Hégira⁴², ou seja, 2009, já se estabelece que os personagens são turcos muçulmanos.

Defesa de Kanisza, 1601; faz referência a história da Turquia ainda imperial, ou seja, o Império Otomano. No início do século XVII o governador Tyryaki Hasan Pasha derrota o exército austríaco comandado pelo arquiduque Fernando, que tentou cercar a fortaleza de Naykanizsa. A batalha entre a Casa de Habsburgo (monarquia austríaca) e os otomanos ficou conhecida como A Defesa de Kanisza, em que os otomanos, em menor número, resistiram ao grande cerco austríaco.

Já o dizer: “Facilite as coisas para as pessoas, não dificulte para elas, dê-lhes as boas-novas ao invés de fomentar o ódio” (MEL, 2010), trata-se de um *hadith*, ou seja, segundo a tradição islâmica são pensamentos ditos pelo profeta e passados, oralmente, por seus seguidores ao longo da história. Nota-se que na primeira fala do filme já existe a questão da lição, do ensinamento a ser dado, que também é um aspecto das histórias infantis, como já analisado acima.

⁴² Início do calendário islâmico, em 622 da Era Comum, ano em que o profeta Mohammed foge de Meca e se exila em Medina para evitar seu assassinato.

Tem-se, na primeira sequência com a criança (o protagonista Yusuf, personagem da trilogia), uma apresentação do universo turco em questão: muçulmano, orgulhoso de sua história militar que resistiu o quanto pode às investidas europeias, atento às estações do ano (algo comum em histórias que se passam no campo) e fiel aos pensamentos de Mohammed. O homem do início, preso à corda, portanto, é um pai religioso e subentende-se que o que se viu de início (ainda em suspenso, pois não se sabe o desfecho do acidente) ainda não aconteceu no presente narrativo do filme. Além disso, esta sequência com a fala de Yusuf determina um tempo real que só existe no filme, independente dos outros filmes.

Se em *Mel*, filme de 2010, o personagem Yusuf é uma criança no ano de 2009 (1388 depois da Hégira), os filmes anteriores (*Ovo* e *Leite*, respectivamente de 2007 e 2008) que retratam a juventude e a vida adulta dessa criança em *Mel*, deveriam, por lógica, se passar em um tempo futuro a 2010. O que não ocorre. Cada filme se passa no seu respectivo ano de produção, ou seja, *Ovo* (feito em 2007) se passa em 2007, e *Leite* (feito em 2008) se passa em 2008.

Assim, cada filme é encerrado em si mesmo, e Yusuf é um personagem que, apesar de estar nos três filmes, não codepende entre os filmes, no sentido de uma continuidade temporal lógica. É como se a vida de Yusuf criança, jovem e adulto existisse apenas para uma história independente de outra, um personagem dividido em três que vive sempre no presente e não se correlaciona com o espaço-tempo das outras fases de sua vida. O porquê dessa escolha só é possível por dedução, pode-se pensar em uma simples questão econômica, onde ambientar a vida do personagem de acordo com uma temporalidade real aumentaria o custo dos filmes (pois os filmes teriam ou que se passar muito tempo no passado ou muito tempo no futuro, incluso um futuro que ainda não existe, pois se Yusuf é criança em 2010 no filme *Mel*, ele adulto no filme *Ovo*, de 2007, teria que estar no ano de 2040 em diante, por exemplo, assim quase uma ficção científica). Contudo, é válido considerar o personagem em sua circunstância ficcional, ele é e está dentro de um presente exterior (real, o ano de produção) e de um presente narrativo que se vale em si, não necessariamente precisando de uma cronologia racional ao real externo, sendo que cada fase de sua vida é, mais do que um lugar no tempo, uma essência do personagem (que é criança em um filme, jovem em outro e adulto em outro, mesmo que isso nada tenha a ver com o tempo externo e real).

Além disso, tal digressão em relação ao tempo em que se passa a história apresenta uma problemática sobre o tratamento da infância e o estilo de vida no interior do país. *Mel*, como visto, acontece durante alguns dias do mês de outubro de 2009, então um filme do

século XXI; todavia os objetos domésticos (a direção de arte como um todo) parecem remeter a uma época mais antiga: ferramentas de marcenaria, pouco uso de eletricidade, fogão a lenha, ausência de materiais modernos para o cultivo da terra e para o ofício de apicultura. Junto a isso, a vida na escola – pois o filme intercala a infância de Yusuf entre escola (período de alfabetização) e relação familiar –, está mais próxima de uma pedagogia de meio século atrás do que atual. Os alunos vivem em um ambiente opressor e silencioso, recebem castigos (o professor puxa a orelha de uma criança que não fez a lição de casa) e os uniformes lembram a estética de internatos do século XX.

Em países como o Brasil, por exemplo, puxar a orelha de uma criança ou qualquer castigo físico e psicológico é proibido na educação infantil (conforme a LDB). A comparação é feita para questionar se a infância (seu conceito) é a mesma em todos os lugares. O castigo físico na escola ainda é socialmente aceito em outros lugares, a exemplo dos Estados Unidos onde o governo de cada estado tem independência em proibir ou permitir a punição física, e, no caso da Turquia e outros países do Oriente Médio, filmes do século XXI que retratam a vida escolar têm cenas que mostram crianças sofrendo castigos físicos. *Quando neva na Anatólia* (*Okul Tirası*, direção de Ferit Karahan, 2021) é um exemplo contemporâneo: a narrativa acompanha o cotidiano de um colégio interno turco para meninos curdos, em que as crianças passam por um programa disciplinar análogo ao militarismo, torturas e humilhações. No caso do filme *Mel*, não há essa violência radical, todavia, a sequência onde um professor puxa a orelha de um aluno revela que, mesmo na atualidade, a infância ainda é tratada sob ideais de disciplina e cerceamento das liberdades do indivíduo.

Nas sequências que acompanham a vida na escola, a figura do professor é filmada de uma forma que alude tanto a perspectiva da criança quanto cria no espectador uma ideia de ausência e autoridade, onde o mundo infantil não compreende, por mais que tente, o mundo adulto (disciplinar e padronizado). A transposição dessa ideia para a imagem acontece através de enquadramentos que filmam o adulto em geral da cintura para baixo ou, às vezes, longe e de costas, enquanto as crianças se nivelam com a altura da câmera⁴³.

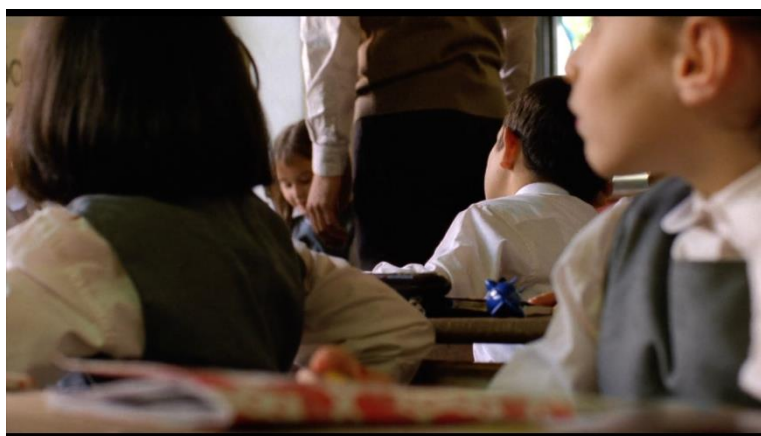
⁴³ Isso acontece também em desenhos animados como *Tom e Jerry*, ou em filmes que abordam a incomunicabilidade entre jovens e adultos, a exemplo de *Elefante* (*Elephant*, direção de Gus Van Sant, EUA, 2003) e *O Pântano* (*La Ciénaga*, direção de Lucrécia Martel, Argentina, 2001).

Figura 6 – sala de aula, professor de costas.



Fonte: frame extraído do filme *Mel*.

Figura 7 – sala de aula, câmera no nível das crianças.



Fonte: frame extraído do filme *Mel*.

Entende-se que a Turquia recortada para a narrativa em *Mel* é um lugar rural, sem muitos aparatos tecnológicos de agricultura, em um vilarejo simples (poucos habitantes e sem muitos sinais de globalização), com uma escola de métodos autoritários que lembram uma outra época. Obviamente a Turquia do século XXI não está totalmente representada no filme (visto que o filme não tem a preocupação de fazer uma alegoria sobre um país inteiro); mas é por esse recorte que o cineasta Semih Kaplanoglu decidiu sua exposição em relação à infância do ser.

Feito esse deslocamento para esclarecer certos pontos que auxiliam a interpretação do filme, dá-se continuidade à análise com foco nos aspectos metafísicos do universo infantil e de alguns elementos constitutivos do filme, onde o estilo, propõe às imagens a construção plástica de uma infância.

Em primeiro lugar, portanto, algumas questões de estilo. Em uma das primeiras sequências em *Mel*, logo após a criança ler o que está escrito no calendário colado à parede, uma conversa entre pai e filho define (e apresenta) o estilo cinematográfico realizado. Yakup (o pai), arruma Yusuf (o filho) para ir à escola durante o café da manhã, e lhe diz para cuidar de seus sapatos pois é o único par que ele tem; é uma cena terna e de intimidade familiar, em que se percebe o vínculo de amizade entre os dois. A criança, enquanto seu pai lhe calça os sapatos, diz: “Eu estava sentado sob uma árvore, as estrelas...” (BAL, 2010); ao passo que Yakup lhe interrompe e pede para que o filho sussurre ao invés de falar, porque sonhos não devem ser espalhados ao vento tampouco ditos a ninguém.

Após esse diálogo, o personagem da criança vai apenas sussurrar nas falas subsequentes com outros personagens, sendo o pai o único que ouve a voz do filho em tom normal, ao passo que com outros personagens que representam autoridade e o mundo adulto (mãe, tio, professor, vizinhos), Yusuf apenas sussurra e tem dificuldades de comunicação (como uma dislexia).

O início que apresenta a relação entre pai e filho designa o estilo cinematográfico das seguintes maneiras:

A) toda a sequência referida acima é um plano fixo e aberto sem cortes, técnica repetida ao longo do filme, a delimitar um ritmo lento de montagem, que vai de um plano fixo a outro (embora não de forma tão estrita), sendo que em algumas sequências há variação de planos na decupagem (plano e contraplano, plano geral e plano detalhe); contudo o plano fixo e aberto sem cortes é o mais utilizado.

B) A fotografia com luz e sombra marcadas nas internas (ambiente doméstico) predomina, com forte atenção a objetos de cena (seja um copo de leite, uma maçã, um gavião empoleirado no canto da sala, tapeçaria pendurada na parede). Tais recortes acentuados entre claro e escuro explicita uma inspiração barroca à imagem e, já desde a sequência descrita, firma a continuidade lumínica das imagens como um todo no que se refere aos ambientes internos. Seguem-se exemplos do barroco presente nos ambientes internos:

Figura 8 – Plano-médio de Zehra (mãe de Yusuf).



Fonte: frame extraído do filme *Mel*.

Figura 9 – plano conjunto do pai (Yakup) e filho (Yusuf).



Fonte: frame extraído do filme *Mel*.

O barroco no cinema tem a ver com a teatralização dos espaços (notável pela direção de arte e objetos cênicos) e com o uso excessivo de vários planos distintos para uma mesma história, se percebe em alguns filmes uma dessas qualidades ou a junção das duas⁴⁴. No filme de Semih Kaplanoglu, o estilo é aparente na teatralização da *mise-en-scène*, que destoa do realismo em alguns momentos em prol de uma escolha pictórica em relação à infância silenciosa e sombria de Yusuf, que enxerga o mundo adulto (o mundo considerado real) com um olhar deslocado da própria realidade, em que algo simples como um jantar ou dar água ao

⁴⁴ A exemplo das obras de Orson Welles, como *Soberba* (The Magnificent Ambersons, 1942) e *Macbeth* (1948); a *mise-en-scène* em Glauber Rocha; o filme brasileiro *Lavoura Arcaica* (direção de Luis Fernando Carvalho, 2001) e também na obra de Sergei Eisenstein.

cavalo no estábulo é filmado com recortes de luz preciosistas, que remete ao barroco e à imagem simbólica (esta que será tratada mais à frente).

Sabemos que o termo barroco é utilizado para designar uma arte muito ornamentada, extravagante e com preciosismos. Mas aplicar esta terminologia nas artes não é tarefa simples devido a suas definições e periodizações complexas. Barroco, portanto, não define apenas um período da história da arte e da cultura que floresceu no final do século XVI, mas sim uma atitude e qualidade formal oposta ao clássico (CARVALHO, 2020, p. 331).

Não que *Mel* seja um filme barroco, entretanto nota-se a referência ao estilo na iluminação do diretor de fotografia (Baris Ozbicer). As duas figuras acima, por exemplo, aludem tanto à pintura do século XVII, *Moça com brinco de pérola* (Johannes Vermeer), quanto às naturezas mortas do pintor Pieter Claesz (contemporâneo de Vermeer), que dão atenção ao que está sobre a mesa e escurecem o fundo.

No filme em questão, a principal característica da luz e direção de arte em ambientes internos é a composição de um espaço plástico e diegético escuro e com elementos da arte pontuados nos enquadramentos, a exemplo das maçãs. Por isso um distanciamento da estética realista em certos momentos, e poucos cortes entre os planos. Vê-se nos planos fixos em *Mel* uma profundidade de campo que, tal como em Orson Welles (obviamente que de forma menos sublinhada, afinal o texto aqui não considera *Mel* um filme barroco e sim um filme que tem nesse estilo uma inspiração), “interioriza a montagem na cena, o diretor não renuncia à montagem, ele a integra à plástica da *mise-en-scène*, construindo inter-relações dramáticas dentro do enquadramento em vez de entre os enquadramentos” (CARVALHO, 2020, p. 338). Assim, em *Mel*, a aparência se sobressai, daí um sentido que faz remeter ao barroco, a transformar um simples plano fixo em um enquadramento que exige participação da ótica do espectador. Já nas externas, ou na escola, como visto em algumas figuras acima do texto, os ambientes são claros e diurnos; e o que integra tais espaços é a utilização do plano fixo de tempos longos.

C) Além disso, o sonho que Yusuf não fala em voz alta, e que o espectador ouve pela metade antes do pai interrompê-lo, será uma das últimas imagens do filme (a criança embaixo de uma árvore sob as estrelas), a conectar o início e o fim da narrativa entre um sonho não dito (dito apenas em voz baixa) e a própria imagem descrita pelo mesmo ao fim do filme.

Pelo início do filme após a abertura (prólogo que mostra o acidente do homem, no caso Yakup, o pai), tem-se já, entre os apontamentos A, B e C especificados, uma ideia de inferência metafísica na estética, pois todos esses elementos contribuem à construção

narrativa de uma infância vivida pelo silêncio e observação do meio sendo que tal experiência com o meio é, no filme, tratada por uma plasticidade que, ao se distanciar de um registro realista (mesmo que verossímil e narrativo), se predispõe ao caráter simbólico das imagens à demonstrar a infância.

Símbolo é um termo complicado de usar, visto que se pode chegar à generalização do conceito que apenas desvela um esvaziamento teórico. Todavia, a relação entre cinema e símbolo (já moderna, portanto) se faz aqui para descrever dois momentos em *Mel* que valorizam o simbólico com o que se pretende mostrar sobre Yusuf. O primeiro é, como mencionado, o sonho dito (sussurrado) no começo da história transformado em imagem ao fim do filme, e o porquê desse procedimento narrativo. O segundo é uma sequência em que Yusuf, pela noite, tenta pegar com as mãos o reflexo da lua na água de um balde. Por esses dois momentos narrativos, entende-se a metafísica nas imagens do filme.

Propõe-se uma conceituação e interpretação lacaniana no que diz respeito ao simbólico. A realidade é uma relação com a imagem, a expectativa do ser com o entendimento (compreender o outro, compreender a si e formular conceitos que resultem nesta capacidade mesma de compreensão) é considerada através do imaginário, a partir dele nasce a linguagem e o entendimento, que se faz impossível no real, ou seja, a compreensão (codificada pela linguagem) é uma estrutura baseada na relação com a imagem e com o que parece, e só parece, comum e inteligível a todos. Algo próximo da ética, por exemplo, que, como uma ciência da moral, tenta encontrar o justo e harmonioso em uma ação e resultado que precisam, indubitáveis, contribuir à humanidade como um todo (portanto impossível como realidade, embora necessária em exercício). Assim, pode-se interpretar a realidade como fruto do imaginário, algo que nos diferencia dos animais (em um sentido etológico). “A criação dos símbolos realiza a introdução de uma realidade nova na realidade animal” (LACAN, 2012, p. 47).

Essa realidade é, para Lacan, o que nos separa e nos diferencia dos outros animais, sendo o ser humano o único animal que pode criar a realidade (que vem do imaginário). A partir desse real que é impossível, tem-se então as instâncias do simbólico nos seres.

Parece contrário às nossas ideias mais adquiridas, mas a verdade é que todos os séculos que nos falaram do símbolo pouco sabiam sobre o modo simbólico. Talvez os frequentadores do templo de deus em Delfos estivessem procurando por ele, onde o oráculo não diz e não esconde, mas insinua. Mas então, para encontrar uma noção de símbolo tal como a perseguiamos ao longo dos milênios, temos que nos situar entre os séculos XIX e XX, quando o modo simbólico se afirmou como uma estratégia consciente. Talvez seja a

modernidade que tenha inventado o conceito de poesia, já que os leitores contemporâneos, ou um pouco mais tarde, leram Homero como uma enciclopédia de conhecimento universal, e os medievais usaram Virgílio como Nostradamus mais tarde seria usado. Somos, hoje, quem pede à poesia, e muitas vezes à narrativa, não só para expressar sentimentos, ou histórias de ações, ou moralidade, mas também fulgurações simbólicas, pálidos *Ersatz* de uma verdade que já não pedimos às religiões. (ECO, 2012, p. 166).

Primeiro momento: o sonho sussurrado. Se o mundo contemporâneo substitui algo (*Ersatz*) que já não é de um campo religioso como em séculos atrás (mesmo que haja muito de religioso nos filmes produzidos no Oriente Médio), este mundo mesmo assim possui estratégias simbólicas de organização do real e seus meios. Tais estratégias são produtos do inconsciente, onde dele os símbolos correspondem a sistemas a exemplo do campo das artes (narrativa e mito), relação entre gêneros (a sexualidade) ou à economia e sociedade (discurso). Em termos narrativos, aqui o cinema, isso ocorre pela imagem audiovisual, que propõe no plano a tradução de uma imaginação. É o caso do sonho dito pela criança ao pai, que no fim, com a perda do pai, a criança entra numa floresta a procurar seu pai e, por fim, dorme sob uma árvore (fim do filme), tal como no sonho (início). É uma espécie de comportamento mnêmico⁴⁵ do personagem Yusuf, que precisou dar realidade ao sonho para entender o evento (o desaparecimento de seu pai).

Figura 10 – Yusuf sob uma árvore.



Fonte: frame extraído do filme *Mel*.

⁴⁵ “Seus sintomas são resíduos e símbolos mnêmicos de certas vivências (traumáticas). Uma comparação com símbolos mnêmicos de outras áreas talvez nos leve a compreender melhor esse simbolismo. Também adornamos os monumentos e estátuas com que nossas cidades são símbolos desse tipo. Se fizerem um passeio por Londres, encontrarão, na frente de uma das maiores estações de trem da cidade, uma coluna gótica ricamente ornada, a Charing Cross. No século XIII, um dos antigos reis plantagenetas transferiu para Westminster o corpo de sua amada rainha Eleanor e ergueu cruzes góticas em cada uma das paradas onde o sarcófago fora depositado no chão; Charing Cross é o último dos monumentos que conservam a lembrança desse préstito” (FREUD, 2013, p. 231).

A ação do personagem criança não foi construir um monumento para passar pela dor e preservar a memória, embora tornar seu sonho⁴⁶ uma ação concreta, ou seja, tentar imitar justamente no real o que apareceu no sonho, buscar o que o sonho é sem buscar outra maneira para isso que não seja a repetição exata (ao menos a tentativa) do sonho; é então uma estratégia simbólica mnêmica porque materializada no discurso interno da história e colocada através de uma imagem. Daí a substituição, o *Ersatz* referido acima em Umberto Eco (2012).

Quando ele não está mais aí, é o objeto encarnado em sua duração, separado de si próprio e que, por isso mesmo, pode estar de certa forma sempre presente para você, sempre ali, sempre à sua disposição. Encontramos aqui a relação que há entre o símbolo e o fato de que tudo o que é humano é conservado como tal. Quanto mais humano, mais preservado do lado movediço e descompensante do processo natural. O homem faz subsistir em uma certa permanência tudo o que durou como humano, e, antes de tudo, ele próprio (LACAN, 2012, p. 36).

Segundo momento: pegar a lua (reflexo) com as mãos. Ao perceber que o seu pai, única pessoa com quem Yusuf conseguia falar sem gaguejar e sussurrar, desaparece e não voltará mais, a criança sai para o quintal de casa, vê o reflexo da lua num balde de água e tenta agarrá-la. É uma sequência poética, filmada em plongée⁴⁷, quase que literalmente um mergulho em relação ao plano conjunto da criança e do balde de água.

⁴⁶ “Já o Talmude dizia com mais acerto: “O sonho é sua própria interpretação”. Por que deveria o sonho significar outra coisa e não aquilo que nele se manifesta? Existe na natureza alguma coisa que seja diferente do que ela é? O platípode, por exemplo, aquele monstro primitivo que nenhum zoólogo poderia ter inventado, não é ele simplesmente o que é? O sonho é um fenômeno normal e natural que certamente é apenas aquilo que é e nada mais significa do que isso. Dizemos que seu conteúdo é simbólico não só porque ele evidentemente possui um significado, mas porque aponta para várias direções e deve significar algo que é inconsciente ou que, ao menos, não é consciente em todos os seus aspectos” (JUNG, 2015, p. 89).

⁴⁷ “**Ângulo do enquadramento** – O quadro nos posiciona em certo ângulo a partir do qual vemos a mise-en-scène do plano. O número de tais ângulos é infinito, já que a câmera pode ser colocada em qualquer lugar. Na prática, geralmente distinguimos três categorias gerais: o ângulo horizontal (na altura do olho), a câmera alta (plongée) e a câmera baixa (contraplongée). O ângulo horizontal é o mais comum. A câmera alta nos coloca olhando de cima para baixo o material do quadro e o enquadramento de câmera baixa nos coloca olhando de baixo para cima os materiais enquadrados” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 308).

Figura 11 – reflexo da lua na água do balde.



Fonte: frame extraído do filme *Mel*.

Figura 12 – Yusuf tentando pegar o reflexo.



Fonte: frame extraído do filme *Mel*.

Tentar com as mãos agarrar um reflexo alude à impossibilidade, essa repetição do personagem (análoga a um Sísifo infantil) marca o início de uma frustração, e também de uma perda, como se a infância ali acabasse (o que acontece depois são as outras fases da vida de Yusuf, imaginadas nos outros dois filmes da trilogia: *Leite* (*Süt*, 2008), sua juventude; e *Ovo* (*Yumurta*, 2007), sua vida adulta).

Esta infância de Yusuf, a partir de seu mundo silencioso (entre sussurros, sombras e o contato com a natureza e vida rural), é, – além de um princípio estético na organização das imagens e sons em *Mel* –, um procedimento de ficção que busca captar a experiência da primeira fase da vida do ser pela observação (percepção) poética, visto que a criança será um poeta nos outros filmes. “Minha percepção, então não é uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da

coisa, uma maneira única de existir, que fala, simultaneamente, a todos os meus sentidos” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 105).

O que se afirma aqui é que pelo simbólico, em alguns planos, se chega ao mundo subjetivo e inteligível de Yusuf (a criança), supondo a metafísica – as imagens não tencionam a infância por um olhar de realidade (e realismo), algo próximo do mundo adulto já poluído pela frustração e perda da própria infância –, *Mel* revela imagens que circundam a infância do personagem por um tratamento simbólico da imaginação⁴⁸ sobre uma infância ficcionalizada, ora com exageros fotográficos correspondentes a uma estética barroca, também com o simbolismo presente nos enquadramentos e ora com a ideia de fábula transmitida pelo enredo.

Assim, a infância, um dos fragmentos para este texto, revela as implicações de uma metafísica pela estética produzida no filme. Esta infância é ao mesmo tempo frustração e passagem, uma ida portanto a um novo mundo real, simbólico e imaginário com outros percalços e formas de ser. Contudo, o que acontece quando a experiência do ser é violada pelo meio, quando a possibilidade de uma identidade é retirada, por exemplo, a partir da violência e dos atos e resultados de uma Guerra?

⁴⁸ “Também na França do século XVIII, nem o apaixonado defensor da naturalidade, Rousseau (1712-1778), nem o sóbrio pensador Diderot (1713-1784) abrem mão da ideia (milénar) das implicações ou finalidades éticas que asseguram à beleza seu status de destaque. Em diversos escritos (*Carta sobre os surdos-mudos*, 1751; *Ensaio sobre a pintura*, 1761; *Paradoxo sobre o comediante*), Diderot oferece uma nova concepção da relação entre a representação e a coisa representada. A arte não é mais obrigada, como nas concepções idealistas, a captar o verdadeiro, nem a copiar o ideal ou a natureza, e sim a escolher traços verossímeis e a reunir esses aspectos em conjuntos que transponham o real para o plano ficcional. São o rigor e a pertinência da escolha que permitem captar um “tipo”. A reunião (ou condensação poética) do máximo de detalhes típicos eleva a coisa representada ao ideal, transcendendo a dispersão das coisas naturais. A imaginação, por sua vez, permite fundir esse ideia com os dados da sensibilidade” (ROSENFELD, 2006, p. 25).

3 GUERRA

“A guerra é um sofrimento íntimo demais. E tão infinito quanto a vida humana...”

(Svetlana Aleksievitch)

Esta parte do texto, ao abordar a guerra, pensa o sentido de ausência no ser que por motivos externos deixa de ter voz e precisa de um movimento metafísico (ou seja, que vem de um sentido autônomo de ser no mundo) para recuperar essa voz (o pensar próprio). Quando um indivíduo, em situação de guerra, percebe que o entorno, já modificado, pode nunca voltar ao normal⁴⁹; ou quando esse ambiente foi sempre um local de guerra (e não se conhece outra possibilidade), o mesmo indivíduo passa a lidar com a ausência de voz e de liberdade. As guerras regulam e destroem os espaços físicos e sociais, conflitos violentos de tal natureza afetam a subjetividade dos indivíduos sendo que a metafísica da guerra tem direta influência nas pessoas e, por tal presença, os que a sofrem precisam viver sobre e através dessa condição. A sujeição que a guerra ocasiona no ser humano e seu espaço próprio (físico, individual e psicológico, portanto uma construção empírica) retira o ser de inúmeras possibilidades de existência, a colocar as vítimas diante de uma desumanização, onde não se é mais indivíduo, apenas número e massa subjugados. Essa ausência, efeito da guerra, silencia o ser, e a partir do silêncio é que o texto admite uma metafísica ao tratar a guerra sob a artificialidade da ficção narrativa.

Como experiência subjetiva, a guerra (no caso em Afeganistão) aparece na obra do escritor e cineasta Atiq Rahimi: nos filmes *Terra e Cinzas* (2004) e *A Pedra da Paciência* (2012); que são adaptações dos romances homônimos do próprio cineasta. Aqui, considera-se o filme *A Pedra da Paciência* à análise em um desenvolvimento a respeito do ser, da ausência e do silenciamento. Entretanto, como as duas obras são ambientadas na guerra afegã, e ambas foram transformadas em filme, uma breve apresentação do filme *Terra e Cinzas* é necessária para introduzir o tema da guerra e o contexto espacial do Afeganistão, e assim explorar tanto o universo do autor e realizador Atiq Rahimi quanto a metafísica reconhecida em *A Pedra da Paciência*, esse sim, o filme-tema para o capítulo.

⁴⁹ Normal igual harmônico, de acordo com a noção de prosperidade e felicidade (presente nas definições de alma, na República de Platão), em que o ser humano prospera a partir de uma alma bem-ordenada, harmônica, e só com tal harmonia é possível se comportar moralmente. Alma em harmonia significa um estado também em harmonia. No caso de um lugar em guerra, a harmonia torna-se impossível tal como o estado e sociedade são também impossíveis.

Em *Terra e Cinzas*, um avô e seu neto atravessam as paisagens áridas do Afeganistão após a invasão soviética, à procura de Murad, pai do menino. A aldeia onde eles viviam foi incendiada pelo exército russo e, como únicos sobreviventes, precisam chegar até Murad e contar o ocorrido. Nessa jornada, o velho senhor precisa encontrar a melhor forma de avisar seu filho que toda a família está morta e que só restaram ele e a criança.

A travessia do velho e da criança é onde o povo afegão se manifesta por uma abordagem audiovisual que intercala o realismo cinematográfico com intervenções poéticas e oníricas. Dessa forma, utilizando símbolos, flashbacks e imagens do sonho, o cineasta retrata a experiência da guerra no audiovisual. O filme se desenvolve pela errância. Um velho de turbante empoeirado – “...o “grande turbante” que usa sobre a cabeça, geralmente desalinhado, “desarrumado” e cujo “peso afunda [sua] cabeça nos ombros” – turbante, aliás, é relevante notar, “coberto de poeira” (RAHIMI, 2002, p.13 apud COSTA, 2019, p. 85) – e seu neto, que perdeu o sentido da audição, caminham pelo deserto afegão após o bombardeio que destruiu a aldeia.

Por que eles caminham? O velho Dastaguir precisa dar a notícia ao seu filho Murad, que trabalha em uma mina de extração de carvão, e avisar que todos morreram e por isso é preciso voltar para enterrar os mortos. O filme compreende esse caminhar entre terra e cinzas após a ocupação soviética no Afeganistão, com o avô (carregando uma trouxa⁵⁰) e seu neto errantes no deserto.

O interesse em *Terra e Cinzas* não é construir personagens que operam entre causa, efeito e transformação, tais personagens carregam a narrativa a partir da experiência subjetiva da guerra. O filme segue o velho e a criança, sobreviventes da poeira, das bombas, do deserto, e representa tal experiência, particular em cada um deles: um homem no fim da vida e uma criança que agora só pode ver, não mais ouvir, e mesmo assim busca escutar a voz dos mortos, busca entender.

Cada sequência em *Terra e Cinzas* afirma os aspectos subjetivos de uma violência há pouco vivida, entretanto o filme rejeita a conclusão de um fato, ou o comentário desse fato que é a guerra, a função da narrativa está justamente na captação do sentir (ser) dessas duas

⁵⁰ “*Terra e Cinzas* abre-se e se encerra com a eloquente imagem — que tem tudo de visual, tal a enargeia ali empregada — de uma trouxa gol-e-seb sempre segurada pelo velho. Na primeira página, a trouxa é vermelha; na última, ela é apenas trouxa. No início da narrativa, aprende-se que ela tem em seu interior maçãs, cuja função é alimentar o menino; ao final, a trouxa ainda está lá, como que a apontar para o fato de que restou ao velho e ao menino tão somente uma trouxa, índice de um cotidiano imerso na desesperança de um país destruído pela guerra. Essa mesma trouxa, aos poucos, é declinada pela narrativa que revela, mais à frente, que ela era o lenço da esposa do velho, lenço que ainda guarda seu perfume” (COSTA, 2019, p. 84).

peessoas inseridas na paisagem, um sentir estático que é uma dor que não se altera, e o único movimento possível é o caminhar mesmo que os sentimentos não se curem. Andar é a única forma de continuar, nem que seja por um curto período.

Em *Terra e Cinzas*, a ausência é reconhecida pelo silêncio, pois um dos personagens decide parar de falar e o outro, por causa de uma explosão, não pode mais escutar (o caminho pelo deserto é uma impossibilidade advinda da guerra, em que após extrema violência fala e escuta são obliteradas). Já em *A Pedra da Paciência*, a ausência é admitida pela voz, em que a voz da protagonista serve como método narrativo a expor a falta de liberdade e as frustrações da personagem feminina (contexto para este capítulo, como especificado acima).

Para delimitar a metafísica desenvolvida (aparente na temática e forma) em tal narrativa cinematográfica, parte-se da hipótese que, ao singularizar a presença da guerra e seus efeitos (ausência como efeito principal) em personagens de natureza familiar e doméstica (uma mulher, mãe de duas filhas, que cuida de um marido em coma), é reconhecível a metafísica empregada na obra e questões de ordem filosóficas sobre a guerra. Entretanto, antes de se estruturar uma análise fílmica (dividida em dois momentos) de acordo com a experiência subjetiva dos personagens, a buscar na proposta do filme a metafísica através da ausência, é preciso abordar a guerra e o Afeganistão (país que é transposto, em termos estéticos, à obra de Atiq Rahimi).

Em suma, o Afeganistão⁵¹ surgiu quando as tribos *pashtuns* foram unificadas por Ahmad Shah Durrani em 1747, fundando o país. O Afeganistão moderno teve intervenção e presença militar britânica (tal como a Palestina) durante a Primeira Guerra Mundial, tornando-se independente em 1919. Essa independência e certa experiência democrática acabou em um golpe de estado em 1973, e um contragolpe comunista em 1978, apoiado pelo exército soviético que invadiu o país em 1979, retirando-se uma década depois devido à pressão dos rebeldes *mujahidin*⁵² (anticomunistas com apoio ocidental). Guerras e conflitos violentos após 1989, com a saída soviética, fez com que Cabul fosse tomada pelos talibãs. Após os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001, uma ação militar derrubou o regime Talibã por abrigar Osama Bin Laden. A intervenção estadunidense durou vinte anos, houve adoção de uma nova constituição e eleições democráticas tanto à presidência (em 2004, Hamid Karzai tornou-se o primeiro presidente do país, reeleito em 2009), quanto à Assembleia Nacional (em 2005). Um acordo entre os Estados Unidos e o Talibã fez com que o exército estadunidense saísse

⁵¹ As informações desse parágrafo do texto foram retiradas e adaptadas do site da Central de Inteligência Americana (CIA, 2023).

⁵² Alguns personagens em *A Pedra da Paciência* são *mujahidins*.

definitivamente do país, tal acordo previa o contraterrorismo e outras medidas para a paz no Afeganistão. Contudo, em 2021, o Talibã tomou Cabul novamente e reinstaurou sua ditadura.

A delimitação no sensível e no inteligível que a guerra produz é aparente, como sintoma e resposta, nas imagens, estas que refletem (de acordo com ideologias) as significações desse ato. “A sociedade como um todo teme a caprichosa vontade dos deuses, calamidades naturais, guerras e o colapso da ordem social; os governantes temem dissensão e rebelião; os governados temem punição e os poderes arbitrários da autoridade” (TUAN, 2005, p. 57). O que interessa aqui é a guerra vista e tratada de forma íntima e particularizada pela ficção, e de acordo com tais imagens inventadas pela ficção (no caso a narrativa e sua estética) se faz um estudo a respeito de personagens (governantes e governados de uma sociedade) que têm na guerra a maior parte de seu cotidiano.

A guerra é uma técnica da cultura construída por métodos e discursos que atravessam uma série de técnicas para estabelecer a geografia política e a dominação de um modelo de pensamento em determinado espaço. Tal ação humana se desdobra por inúmeros motivos (econômicos, religiosos, étnicos, linguísticos...) e ambiciona tanto o controle dos elementos do espaço⁵³ quanto a apropriação e dominação dos componentes do mundo cultural⁵⁴; como afirmar que o objetivo é o controle de ambas as totalidades (no caso o espaço e a cultura considerados como um só, ou contidos um no outro).

A duração e eventual conclusão de uma guerra depende de como os envolvidos reagem e aceitam o controle desses elementos da totalidade do que se chama espaço, e uma vez que instaurada e institucionalizada deixa ecos e resquícios no comportamento e memória dos indivíduos mesmo quando existe a data oficial de um fim. É uma ação humana quase que onipresente e não houve um único momento na história da humanidade sem sua ocorrência, assim é óbvio afirmar que mesmo em tempos de paz em algum lugar, em outros as guerras e os conflitos civis determinam o desenho sociopolítico.

A partir do século XIX, o período em que surge a fotografia (década de 1820) e o cinema (década de 1890), as guerras são registradas e ficcionalizadas, o que antes era feito por outras artes (teatro, pintura, literatura) passa a integrar a imagem fotográfica e cinematográfica. Do século XIX até agora a imagem audiovisual da guerra é tão presente, saturada e representada que todas as pessoas do mundo a conhecem, algo familiar repleto de

⁵³ “Os elementos do espaço seriam os seguintes: os homens, as firmas, as instituições, o chamado meio ecológico e as infraestruturas” (SANTOS, 2020, p. 16).

⁵⁴ Conforme Silva (1994, p. 34-35) os componentes do mundo cultural apresentam os seguintes elementos: a ecologia, os artefatos e indústrias (os entes que o homem produz), as instituições (no sentido moral, a exemplo dos códigos legais) e os valores (modos e critérios de um grupo humano na apreciação e valorização da vida).

discursos e verdades rizomáticas, atuando na cultura e sociedade muitas vezes através da manipulação nociva que constrói um ideário sobre um povo ou região específicos. O cinema é, portanto, mais um dos campos onde a guerra evidencia seu espaço (onde ela acontece) e sua eficácia (atos e efeitos).

Ao final da década de 1970, o Afeganistão se encontrava no contexto da Revolução Iraniana e de sua própria revolução marxista. Com a investida da União Soviética, o país, em 1979, foi o cenário de uma guerra entre o governo (apoiado pela URSS) e *jihads* apoiados pelos Estados Unidos e por países muçulmanos capitalistas como a Arábia Saudita.

Se, por um lado, o golpe de Estado liderado por Daoud Kahn põe fim a dois séculos de poder monárquico e inaugura a República afegã, as relações com a União Soviética se deterioram, sobretudo porque o novo presidente anuncia sua adesão à política tradicional afegã de não-alinhamento (...) Como se sabe, após quatro anos no poder, período em que se afasta progressivamente das forças marxistas e soviéticas, Daoud Kahn é morto em um golpe de Estado militar — conhecido como a Revolução de Saur — que instaura um modelo de desenvolvimento socialista, sob a presidência de Nur Muhammad Taraki que, dentre algumas iniciativas, propõe a reforma agrária, a introdução da educação laica e a permissão da entrada das mulheres na política. Entretanto, um novo golpe de Estado advém e leva ao poder Hafizullah Amin. Embora não haja consenso entre os historiadores quanto às motivações da invasão militar soviética em 1979 em terras afegãs — destituição de Amin que parecia acenar para uma aproximação com os Estados Unidos ou ataque aos Islâmicas radicais conhecidos como mudjahidin que se declinarão, em seguida, em grupos extremistas como os Talibãs e a Al-Qaeda —, certo é que a mais longa guerra conduzida pelos soviéticos — dez anos de intervenção — provocará a morte de cerca de um milhão de afegãos e, do lado soviético, aquela de mais de 15 mil soldados (COSTA, 2019, p. 83).

Os rebeldes contrários ao governo vigente vencem a guerra, impedindo o projeto internacional do comunismo soviético. Contudo, se dividiram em grupos dissidentes, e nos embates uma guerra civil se instaurou por mais de uma década, até que em 1992 os talibãs, como o grupo com maior força no território afegão, efetivamente tornou-se o poder governamental do país. Isso mudou após a intervenção militar estadunidense pós-11 de setembro de 2001 e a chamada guerra ao terror, onde o regime Talibã perdeu o poder.

Em relação ao cinema, no sentido de políticas culturais, durante a ocupação soviética havia produção de filmes com financiamento da URSS e apoio do governo afegão da época. Com os talibãs ocorre um apagamento, onde há censura e perseguição. Após 2001, o cinema afegão volta a aparecer e é nesse contexto que o cineasta Atiq Rahimi produz seus filmes sobre o país. Atualmente (de 2021 até o momento em que este texto é redigido, no caso), com

a volta do regime, a cultura cinematográfica, as artes em geral na realidade, mais uma vez sofrem o golpe da extrema censura e violência talibã.

O cinema no Afeganistão esteve indissociavelmente ligado aos diferentes conflitos que marcaram o contexto social do país e da região. Depois de uma origem que pode ser considerada tardia quando comparada a outros países da região (o primeiro filme afegão, *Amor e Amizade* do diretor Ustad Rashid Latifi, foi filmado em 1951), o Afeganistão desfrutou de um boom na produção cinematográfica nas décadas de 1970 e 1980 como resultado da criação do Afghan Film Institute em 1972 e da estabilidade econômica e social alcançada após 1978, ano em que o país foi ocupado pela União Soviética. Entre 1978 e 1979, por exemplo, foram produzidos doze longas-metragens de ficção e dezenas de documentários graças ao apoio do governo. Como se verá mais adiante, a tomada do poder pelos talibãs em meados da década de 1990 trouxe um fim violento ao desenvolvimento que a indústria cinematográfica vinha alcançando há mais de duas décadas. Somente a queda do regime em 2001 permitiu o ressurgimento do cinema no país e, portanto, a oportunidade de narrar o que a sociedade afegã viveu durante os anos da repressão mais radical (ARIAS-HERRERA, 2018, p. 415-416).

Vinte anos depois de 2001, em agosto de 2021, o regime retorna, e a situação atual do país com a volta dos talibãs é noticiada no mundo todo: atentados a mesquitas, incêndios na capital, execução de políticos e trabalhadores da cultura, fuga massiva da população (o que aumentou o número de refugiados, muitos sendo recebidos em território brasileiro) e a perda dos direitos das mulheres, que voltam à obrigação de cobrirem seus corpos e apenas mostrar a área dos olhos. As mulheres perdem seus empregos e o direito à educação (escolas voltam a ser separadas entre homens e mulheres e nem todas podem estudar), artistas (poetas, atrizes e escritoras) são assassinadas e todas as mulheres são expulsas da política, com um novo governo formado apenas por homens⁵⁵.

Apesar de extensa, registra-se aqui a lista das proibições do regime talibã, a partir do código moral e religioso denominado *Pashtunwali*, adotado na década de 1990 e responsável pelo fim da produção de imagens (ou a tentativa disso, visto que sempre existem pessoas que arriscam a própria vida para criar obras artísticas). A milícia talibã também é responsável por incêndios de cinemas e a destruição de filmes, além do assassinato de muitos trabalhadores da área.

⁵⁵ É preciso registrar que entre 2001 e 2021, no período de presença militar estadunidense no país, não houve nenhuma grande melhoria às mulheres afegãs, e que o presente texto não justifica nem ameniza os efeitos da ocupação (que durou vinte anos), além de também repudiar toda e qualquer ação e pensamento de exclusão e exploração de gênero advindo dos talibãs.

1. Proibição de exposição de mulheres: é proibido a qualquer motorista pegar mulheres que não estejam vestindo a burca, sob pena de prisão. Se uma mulher for vista na rua, visitaremos sua casa e puniremos seu marido. Se a mulher estiver vestindo roupas atraentes ou sugestivas e não tiver um parente do sexo masculino por perto, os motoristas não devem deixá-la entrar em seus veículos. 2. Proibição de música: cassetes e música são proibidos em lojas, hotéis, veículos e táxi-bike. Se uma fita musical for encontrada em um armazém, o proprietário será preso e o negócio fechado. Se uma fita musical for encontrada em um veículo, ele será apreendido e o motorista preso. 3. Proibição de fazer a barba: qualquer pessoa que raspe ou corte a barba será preso até que a barba cresça no comprimento de um punho cerrado. 4. Oração obrigatória: a oração deve ser realizada em horários determinados em todos os distritos. A hora exata será anunciada pelos ministros para a promoção das virtudes e o extermínio do pecado. Todo o transporte deve parar quinze minutos antes da hora da oração. É obrigatório ir à mesquita durante o tempo de oração. Qualquer homem jovem visto em lojas será preso. 5. Proibição da criação de pombos e luta de pombos: esse hobby deve acabar. Pombos usados em jogos ou lutas serão sacrificados. 6. Erradicação de entorpecentes e seus usuários: todos que usarem entorpecentes serão presos, e investigações serão realizadas para encontrar o vendedor e a loja. A loja será fechada e ambos os criminosos, usuário e vendedor, serão presos e punidos. 7. Proibição de empinar pipas: empinar pipas tem consequências maléficas, como jogos de azar, morte de crianças e ausência escolar. Qualquer loja que venda pipas estará fechada. 8. Proibição de reprodução de imagens: em veículos, armazéns, casas, hotéis e outros locais devem ser retirados todos as imagens e retratos. Os proprietários devem destruir todas as imagens nos lugares nomeados. Veículos com imagens de seres vivos serão parados. 9. Proibição de apostas: os centros de apostas serão destruídos e os jogadores serão presos por um mês. 10. Proibição de penteados britânicos ou americanos: homens com cabelos compridos serão presos e levados perante o ministro para a promoção da virtude e extermínio do pecado. Seu cabelo será cortado. O criminoso deve pagar pelo barbeiro. 11. Proibição de empréstimos, taxas de câmbio e taxas de transação: esses três tipos de câmbio são proibidos pelo Islã. Se as regras não forem cumpridas, o criminoso ficará preso por um longo período. 12. Proibição de lavagem de roupas nas margens dos rios: as mulheres que infringirem esta lei serão respeitosamente levadas para suas casas de acordo com os caminhos do Islã. Seus maridos serão severamente punidos. 13. Proibição de música e dançar em casamentos: se essa proibição for quebrada, o chefe da família será preso e punido. 14. Proibição contra os tambores: a oligarquia religiosa decidirá a punição adequada para quem for pego tocando bateria. 15. Proibição de alfaiates costurarem roupas femininas ou tirarem medidas para mulheres: se forem encontradas revistas de moda em uma loja, o alfaiate será preso. 16. Proibição de bruxaria: todos os livros sobre este assunto serão queimados, e os feiticeiros serão presos até que se arrependam (SEIERSTAD, 2004, apud ARIAS-HERRERA, 2018, p. 421).

O Afeganistão atual é um reflexo desses conflitos e intervenções do século XX entre a hegemonia imperialista dos Estados Unidos e o regime comunista da antiga URSS. Nos anos 1980, foi um dos territórios onde o desdobramento da Guerra Fria fez suas vítimas, matando mais de um milhão de pessoas e gerando discursos reacionários de ambos os lados. A mídia ocidental exacerbava a ideia de terrorismo (e continua até hoje) enquanto uma esquerda

patológica amenizava os genocídios soviéticos a dizer que a violência das intervenções era inventada. Exemplos disso são os filmes hollywoodianos sobre as guerras do Oriente Médio, construídos a partir de um heroico e melodramático patriotismo narrativo, ou textos absurdos como de Juan Posadas (1980), escritos na época. Em *O Afeganistão, O Imperialismo, a URSS e a Construção do Socialismo* (POSADAS, 1980) se encontram ideias esquizofrênicas sobre a luta comunista, o texto afirma que nunca houve nenhum massacre soviético nos conflitos pelo mundo (que segundo o prefácio do livro é só uma invenção da mídia imperialista) e que países de projetos socialistas (como o Afeganistão) devem fazer parte da luta para a internacionalização de um projeto socialista onde não exista nenhuma terceira via. Afirma também que grupos de protesto social como os ecologistas e os homossexuais não têm razão histórica de existir, sendo distrações de pretexto político-social do próprio imperialismo. “Por isso surgem estes movimentos particulares, surge a droga, surge o ecologismo, surgem os homossexuais, são expressões de uma falta de resposta histórica necessária” (POSADAS, 1980, p. 2-3). Apesar de risível atualmente para alguns, tais ideias imperavam na bipolarização da Guerra Fria e nas teorias e estéticas que estruturavam a direita e a esquerda políticas.

3.1 AUTOR

Entretanto, como se pode abordar a guerra sem se contaminar por discursos inflamados e como tratar o tema a partir de suas representações que talvez explicitem uma metafísica? A primeira hipótese é pensá-la através de figuras e de memórias particulares, de uma experiência subjetiva, e nesse movimento a partir do singular apresentar uma unidade (que é parte de um pensamento metafísico) a sua presença no cinema. Para tal desenvolvimento, o texto se concentra em discussões teóricas no reconhecimento de uma metafísica para o cinema da região do Oriente Médio a partir, nesse caso, do autor Atiq Rahimi.

Atiq Rahimi é um escritor e cineasta do Afeganistão, nascido em Cabul em 1962. Fugiu de seu país em 1984, a pé, rumo ao Paquistão, e anos mais tarde obteve asilo político na França. Em seu livro autobiográfico *A Balada do Cálamo*, o autor questiona a religião islâmica e a relação da cultura muçulmana com as artes visuais e com o corpo. “O profeta disse que aqueles que serão os mais castigados no dia do juízo final serão os pintores” (RAHIMI, 2018, p. 27). O excerto do livro revela a inadequação do artista a sua religião, essa

que além de desconfiar da estética das imagens (e perseguir e prender artistas que não estão de acordo com um determinado preceito) também julga a expressão dos corpos.

Minha cultura islâmica considera o corpo como um envelope perecível, feito de argila seca, de lama endurecida. Nudez é ali um pecado, a volúpia... o corpo é, então, censurado, aprisionado, escondido. Ao passo que na Índia, como na Grécia Antiga, até mesmo os deuses estão nus, sexuados, amorosos; como Vichnu, aqui, em seu templo erótico! Por que em minha religião Alá expulsa do paraíso Adão e Eva, considerando-os à errância em uma terra árida? Somente porque eles tomam consciência de sua nudez? (RAHIMI, 2018, p. 80).

O encontro entre corpo e religião, o físico e o metafísico, está presente em toda a obra de Atiq Rahimi, que ao fugir da guerra e construir sua vida na França, se utiliza do cinema e da literatura para refletir tanto a experiência do próprio exílio quanto a realidade afegã, onde o *jihad*, a guerra e os conflitos políticos fazem parte do cotidiano do país. Suas histórias se concentram em personagens vítimas da guerra a partir de uma abordagem poética e metafísica, em que a religião e os costumes aparecem de forma crítica e intimista através da ficção de retratos identitários e políticos sobre o povo do Afeganistão.

Em *A Pedra da Paciência* (2012), adaptação cinematográfica do romance, identifica-se uma proposta estética de cinema de autor junto à visão íntima e particularizada da história política do país, esta apresentada nas figuras de personagens que precisam lidar com as marcas da guerra. Na história, um homem se encontra em estado vegetativo, abandonado pelos irmãos e pelos membros do *jihad*. Preso à cama (improvisada no chão, e assim a utilização da câmera baixa na decupagem dos planos, análoga ao cinema de Yasujiro Ozu, por exemplo), e cuidado por sua esposa, o soldado aguarda a morte enquanto a mulher, perdida em memórias e no silêncio, divaga sobre questões da vida como a infância, a dor, a solidão, Deus e os sonhos. Por meio de suas palavras para o marido, ela busca uma forma de recomeçar a vida, a esperar pacientemente a recuperação ou a morte de seu marido. Esta espera, a pedra da paciência do título, desenha a atmosfera silenciosa da personagem, decodificada por enquadramentos fixos em locação interna. Confinada numa casa parcialmente destruída por bombardeios, ela tem apenas sua imaginação,⁵⁶ e linguagem para continuar sã.

⁵⁶ “Na guerra é preciso lembrar de algo a respeito de si. Algo... Lembrar de algo dos tempos em que o ser humano ainda não era completamente humano...” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 65).

Uma das principais definições de Metafísica é a ideia de Deus como a causa primeira, e que tal conceituação é a grande área de estudo da Teologia. Coincidentemente, o significado francês à palavra autor é de igual proporção em uma de suas acepções, a considerar o adjetivo autor como Deus, aquele que é a causa primeira.

DEUS, aquele que é a causa primeira. Esta é a primeira definição dada pelo dicionário francês *Nouveau Larousse Illustré* à palavra autor. A seguir, autor significa "pai", "inventor", "criador de um sistema", ("Pitágoras é tido como o autor da metempsicose"), aquele que fez uma coisa (o autor de um crime), pessoa que, pela primeira vez, disse ou escreveu uma coisa (BERNARDET, 1994, p. 9).

Autor, comum e majoritariamente empregado à literatura e à função de escritor, é, dentro de um senso comum aceito e bastante encerrado, alguém que cria. Pode-se assumir a ideia de autor a partir de tal definição como uma antropomorfização linguística antes utilizada na descrição de Deus. Ou seja, aplicar o conceito divino ao indivíduo. Pensar a criação como um ato ou manifestação do divino faz com que a estética se aproxime da metafísica, e historicamente a experiência humana em relação às artes parte muitas vezes de um movimento onde a criação é um contato com os deuses (ou Deus, no monoteísmo) e a beleza.

A questão da autoria no cinema é evidente nos chamados jovens turcos, através da *Nouvelle Vague* e da fortuna crítica que surge no período do pós-II Guerra a partir das produções de cineastas e pensadores. O grupo (entre eles Godard, Truffaut e Rivette) foi responsável pela política dos autores. Vindos da crítica, da militância, do cineclubismo e da cinefilia, os jovens turcos discutiam através da escrita e do cinema uma linguagem que não fosse presa ao “cinema de qualidade” nem a fórmulas literárias, a pensar um cinema novo francês: a *Nouvelle Vague*. François Truffaut, por exemplo, foi o cineasta que inventou o termo *politique des auteurs*, num artigo de 1954 para *Cahiers du Cinema* intitulado *Uma nova tendência do cinema francês*. Antes disso, em 1948, o termo *caméra-stylo*, ou seja, câmera-caneta, é apresentado por Alexandre Astruc no artigo para o jornal *L'écran français*, intitulado *Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo*. A ideia de uma câmera que escreve, de um cineasta que cria com a câmera, surge no contexto do pós-guerra, onde os jovens turcos recusavam o cinema comercial e cultuavam, em um primeiro momento, os cineastas dos Estados Unidos. Produziam seus filmes no paradigma de homenagem e ruptura, homenagem ao cinema ao mesmo tempo que ruptura com formas engessadas de realização, sempre com as ideias de estilo e de autoria tanto no objeto fílmico quanto na crítica escrita.

Na formação intelectual da *Nouvelle Vague*, a paixão crítica pelo cinema americano clássico foi tão fundamental como o interesse pela literatura e pintura modernas. Na verdade, o interesse pelos autores americanos - pedra de toque da "política dos autores" dos jovens críticos - seria muitas vezes mediado pelos valores e conceitos da arte moderna: a descontinuidade, a incorporação do acaso e da realidade documental, a valorização da montagem" (MANEVY, 2006, p. 226).

Portanto, um debate da época era trazer o sentido de autor ao cinema, não mais à figura solitária do escritor como o real inventor/criador, e considerar o cinema (personificado no realizador) como um campo do autor, assim, um filme é a obra de um autor tal como o livro é a obra de um autor. Os jovens turcos queriam transformar o cinema na linguagem que "irá se desfazer pouco a pouco dessa tirania do visual, da imagem pela imagem, da anedota imediata, do concreto, para se tornar um meio de expressão tão flexível e sutil como o da linguagem escrita" (ASTRUC, 1948, s/p). Era um estilo que queria ser tão livre quanto a literatura e a figura do escritor, no sentido de ser considerado tal como a literatura é considerada, e por isso tentava libertar-se das convenções do romance, do teatro e do *boulevard*. O cinema (francês e europeu) do período almejava desvencilhar-se das amarras da estrutura literária e do teatro, incluso à busca por uma linguagem própria, não derivativa, a exemplo da cena teatral e dos atos literários do romance dos últimos duzentos anos⁵⁷.

Atiq Rahimi, franco-afegão, se encontra entre o autor literário e o autor de cinema. Ao adaptar suas histórias sobre o país natal pela experiência da guerra, o realizador diz⁵⁸, a

⁵⁷ Nota-se, apesar disso, que ato, capítulo, prólogo, epílogo e *mise-en-scène* ainda são parte do vocabulário cinematográfico.

⁵⁸ "Que significa, que quer, então, dizer o filme? Cada um narra uma história, isto é, um determinado número de acontecimentos, que acionam personagens e que podem também ser narrados em prosa, como efetivamente o são no roteiro, a partir do qual a fita é construída. O cinema falado, com seu diálogo amiúde envolvente, completa nossa ilusão. Daí, concebe-se muitas vezes o filme como sendo a representação visual e sonora, a reprodução mais fiel possível de um drama, o qual a literatura somente poderia sugerir com palavras, enquanto o cinema tem a sorte de poder fotografar. O equívoco se mantém porque existe, deveras, um realismo fundamental pertinente ao cinema: os intérpretes devem atuar com naturalidade, a direção deve ser a mais verossímil dentro das possibilidades pois a "pujança do realismo proporcionada pelo cinema", diz Leenhardt, "é tal, que a menor estilização seria destoante". Porém, isso não implica estar o filme destinado a nos fazer ver e ouvir o que veríamos e ouviríamos caso assistíssemos de verdade à história que ele nos conta, nem, por outro lado, ser uma história edificante que sugere alguma concepção geral da vida. O problema com o qual, aqui, nos deparamos, já havia sido encontrado pela estética, com relação à poesia ou ao romance. Existe sempre, num romance, uma idéia resumível em algumas palavras, um cenário que se define em poucas linhas e, sempre também, temos, no poema, uma alusão a coisas ou a idéias. No entanto, o romance puro ou a poesia pura não possuem a simples função de nos dar a significação desses fatos, idéias ou coisas, pois, assim fosse, o poema poderia ser exatamente traduzido em prosa e o romance em nada perderia sendo resumido. As idéias e os fatos são apenas os materiais da arte e a arte do romance consiste na escolha do que diz e daquilo sobre o que se fala, dentro da seleção de perspectivas (esse capítulo será escrito a partir do ângulo de visão de tal personagem, outro, segundo o ponto de vista de outro personagem) e no tempo variável da narrativa. A arte da poesia não consiste em descrever

entregar uma voz a suas narrativas. Voz que tem origem no silenciamento e, uma vez que este é quebrado, o ser é construído e demonstrado (no sentido simples de mostrar, aparecer por imagens) em uma estética. Em *Terra e Cinzas* (2004), Atiq Rahimi desenvolve a história dos personagens através da errância, ao passo que *A Pedra da Paciência* (2012) tem em sua metafísica um direto oposto: o ser recluso, confinado tanto espacialmente na vida doméstica quanto em pensamentos que acionam o ser subjetivo, a abstração, as dúvidas e frustrações perante a deidade e religião.

No filme *A Pedra da Paciência*, nota-se a utilização do processo metafísico⁵⁹ para construção de uma narrativa onde uma mulher sem nome cuida de seu esposo em estado vegetativo. Pela voz dessa mulher se constrói o ser (sua legitimidade) a partir da natureza de seu passado e presente definidos pela religião e pelo feminino. O processo de uma estética metafísica se apresenta então pela temática da memória e da performance de tal memória e história (posta em crise) através da ideia de vocalidade.

Tal exposição acontece pela figura da mulher, e ao se referenciar mulher, aqui, se entende o feminino como o ponto principal de investigação para a análise: trata-se da mulher do Islã, esposa, mãe e filha; ou seja, várias mulheres em uma só (a personagem) e que, conforme a narrativa evoluciona (a um final de tom trágico, que será exposto adiante) os questionamentos a respeito da disposição do feminino na cultura islâmica ocorrem pela voz dessa mulher sem nome, protagonista do filme⁶⁰.

3.2 VOZ

O autor e diretor Atiq Rahimi dedica o livro *A Pedra da Paciência* a poeta afegã Nadia Anjuman, assassinada por espancamento pelo marido (e com a concordância da própria mãe) por ser uma pessoa de mentalidade liberal demais. Aqui já existe o motivo crucial dessa obra

didaticamente as coisas ou expor idéias, mas de criar uma máquina de linguagem que, de maneira quase infalível, coloca o leitor em determinado estado poético. Identicamente, há sempre uma história num filme e, muitas vezes, uma idéia (em *On Borrowed Time* - Horas Roubadas, Bucquet, 1939 – a morte só é terrível para quem não a admite), mas sua função não é a de nos dar a conhecer os fatos ou a idéia. Kant assinala com profundidade que, no ato de conhecimento, a imaginação trabalha para a inteligência, enquanto, na arte, a inteligência trabalha para a imaginação. Quer dizer: a idéia ou os fatos comuns estão presentes apenas a fim de propiciar ao criador a busca de seus signos sensíveis e, assim, traçar o monograma visível e sonoro” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 114-115).

⁵⁹ ““Toda técnica remete a uma metafísica”, afirma Bazin, retomando uma frase de Sartre referente à técnica do romance. A técnica só importa enquanto não-ela, enquanto remete a algo que a ultrapassa, sem o que não se justifica” (BERNARDET, 1994, p. 56).

⁶⁰ Interpretada pela célebre atriz iraniana Golshifteh Farahani; que já teve problemas com a censura dos aiatolás e trabalhou em produções de cineastas como Abbas Kiarostami, Asghar Farhadi, Eva Husson, Jim Jarmush e Ridley Scott (para citar alguns).

de ficção construída em relação à mulher islâmica dentro de ordens ortodoxas, que nesse caso é uma reflexão sobre o feminino e sua voz, e ausência de voz⁶¹, em um determinado sistema cultural.

O cerne da história de *A Pedra da Paciência*, diz Rahimi, situa-se ano de 2005 quando a poeta afegã Nadia Anjuman, de 25 anos, é brutalmente assassinada por seu marido em Herat. Tendo sido antes convidado pela poeta para participar de um Congresso Cultural no Afeganistão, Rahimi descobre o que aconteceu. Em memória de N. Anjuman, ele escreve seu relato (MOLA, 2019, p. 402).

Esse relato, que é também o filme dirigido por ele⁶², é uma resposta à violência sofrida nos lares do Afeganistão e essa resposta é tratada, pelo audiovisual, mediante a ideia da vocalidade e de que forma esta pode ser traduzida em imagem e som. Não é mais um caminho pelo deserto afegão repleto de silêncios e uma procura por vozes que já não estão mais ali (refere-se aqui à relação afetiva entre o avô e o neto no filme *Terra e Cinzas*). A voz agora é presente o tempo todo, e assim, entre os conceitos e os simbolismos de mulher e de voz, se percebe uma implicação metafísica para o longa-metragem.

A Pedra da Paciência, ou na língua persa *Syngué Sabour*, conta a história de uma mulher (personagem sem nome), que cuida de um homem (também sem nome) em estado vegetativo após levar um tiro na região da nuca por causa de uma briga entre amigos. A mulher e o homem são casados, têm duas filhas, e vivem em algum lugar do Afeganistão durante uma guerra civil.

A epígrafe “Em algum lugar do Afeganistão ou alhures” (RAHIMI, 2009), que abre o romance, ao não situar topográfica e temporalmente a narrativa, nem dar nome aos personagens, já marca a ideia de sinédoque como um dos procedimentos para a história. Assim, a mulher e o homem, em algum lugar do Afeganistão, durante um conflito civil, serão as partes singulares (uno) da cultura de um país (múltiplo) numa história em que se demonstra e se critica as questões entre o feminino e a religião enraizadas no Islã.

A obra é inserida no Islâmismo ortodoxo, durante uma guerra, com atenção à figura feminina. Não se sabe exatamente qual a guerra pois não se faz a referência histórica, poderia ser tanto o contexto dos anos de 1970 durante a revolução iraniana, na ocupação soviética, ou

⁶¹ O livro *A Pedra da Paciência* foi escrito em francês, que segundo o próprio autor (fato presente no romance) é uma língua em que ele pode escrever com mais liberdade, onde não se sente tanto pudor para falar de suas origens, costumes da religião ou a temática do sexo. Já o filme é todo falado em *dari*, que é o idioma da maioria dos afegãos e uma variação do persa.

⁶² Com roteiro também assinado por Jean-Claude Carrière.

pós-ocupação com o governo dos talibãs na década de 1990. O que se pode adivinhar é que se trata de um Afeganistão anterior ao 11 de Setembro de 2001, visto que não há personagens como soldados estadunidenses tampouco a presença de alguma tecnologia própria do século XXI (smartphones, por exemplo); aliás, no filme só aparece um velho aparelho de rádio que noticia os bombardeios enquanto os personagens se escondem no subsolo.

Contudo, é uma história que poderia se passar em qualquer época (há séculos ou incluso atualmente com a volta do regime), visto que o que importa em *A Pedra da Paciência* é o contexto de violência sofrida pela mulher nesse cenário ultraconservador e pelas vítimas da guerra, seja qual guerra for. Com exceção da imagem do rádio e de algumas tecnologias de guerra, a narrativa aborda o Afeganistão tanto secular quanto milenar, principalmente devido ao forte aspecto religioso e a reiteração do mesmo durante a progressão da história. Localizar o filme em algum momento do século XX da década de 1970 em diante é uma decisão, ao que parece, apenas estética, pois, conforme a análise a ser desenvolvida, o tempo e o espaço não são tão necessários quanto a metafísica da religião e do casamento imposta às mulheres para a progressão do enredo e suas funções.

Para o reconhecimento da metafísica e sua exposição na obra, o assombro diante da dúvida da personagem em relação a sua religião e à legitimidade da figura do profeta são formas de expor a metafísica em som e imagem, visto que ao surpreender-se com as questões do ser e da alma, a mulher sem nome em *A Pedra da Paciência* aos poucos desenvolve um método de ser e entender o próprio ser para significar o seu entorno, traduzindo (e acessando) assim, pela vocalidade, uma filosofia sobre seu papel no meio, uma interpretação de si mesma que acontece em meio a uma guerra.

Um quarto pequeno. Retangular. Sufocante, apesar das paredes claras em tom ciã e das duas cortinas estampadas com motivos representando pássaros migratórios (...) Um quarto vazio. Vazio de enfeites. Com exceção da parede que separa as duas janelas, onde penduraram um pequeno *kandjar* e, acima do *kandjar*, uma foto, a foto de um homem bigodudo (RAHIMI, 2009, p. 13).

Igual as primeiras frases do romance, o filme se inicia com tais imagens, com a câmera em movimento panorâmico que mostra uma parede descascada, depois uma cortina com passarinhos estampados durante um dia bastante claro, som *off* e baixo de vozes na rua, helicópteros e bombas ao longe. Os planos seguintes são da mulher e do homem, ele deitado em coma enquanto ela, com uma das mãos, limpa o marido com um pequeno pano molhado e com a outra mão segura um terço negro. Sua fala é uma mistura de reza e conversa com o

homem convalescente. Logo se vê, em plano conjunto, o rosto da mulher, parte do rosto do homem e na parede ao fundo (desfocado) o retrato de um homem de bigode e abaixo um facão (o *kandjar* citado no livro).

Com os planos de abertura se estabelece a ação narrativa principal: a mulher que fala com um homem sem voz. A vocalidade no filme – uma espécie de fala-reza-monólogo onde o interlocutor é presente e ausente ao mesmo tempo (um corpo em coma) – constrói a metafísica da personagem; e pelo conteúdo de sua fala se é apresentado ao ser da personagem, num solilóquio conjunto para um corpo praticamente morto, para si mesma e com Alá, entre memória, confissão, raiva e descoberta de si. É uma pessoa que luta de forma metafísica (de certa maneira iconoclasta) com a própria religião e com o que a mesma lhe obrigou pelo fato de ser mulher. Tais obrigações e sofrimentos serão colocados no filme ora através dessa conversa-confissão com o marido, ora na relação com outros personagens do presente e do passado (o pai, por exemplo) que aparecem aos poucos durante o filme.

É sabido que o dialogismo é uma das convenções cinematográficas do realismo, a informação é e está sempre aparente na fala entre personagens e suas respectivas situações. Ou seja, a fala é um recurso aceito e já um dado para o cinema de ficção. O que se manifesta em *A Pedra da Paciência* é o radicalismo de tal convenção, este filme que, ao estar bastante próximo do estilo do livro homônimo (espécie de monólogo) é não só uma transposição de um estilo literário ao cinema, contudo um radicalismo no sentido de colocar a figura feminina do islã mais ortodoxo em uma exposição oral e filosófica que põe em crise tanto um sistema enquadrado pela guerra quanto a natureza das verdades do profeta Mohammed, a questionar se o verdadeiro profeta não seria Khadidja, a mulher e esposa de Mohammed, ao invés do homem.

Então a esposa lhe diz: ‘Alegre-se, Mohammed, não se trata de um djinn gigante, um diw, mas sim de um anjo. Se fosse um diw, ele não teria dado nenhum sinal de respeito diante de meus cabelos e, então, não teria desaparecido.’ E sobre essa história, seu pai dizia que ela mostrava a missão de Khadidja: revelar a Mohammed o sentido da profecia, desfeitiçá-lo, extirpá-lo da ilusão das aparências e dos simulacros satânicos... Ela própria deveria ter sido a mensageira, o Profeta (RAHIMI, 2009, p. 133-134).

Existe uma lenda árabe sobre uma pedra mágica, chamada A Pedra da Paciência, quem falar a essa pedra toda sua história de vida, suas angústias e dúvidas, ao se revelar a este objeto seus segredos, grandes tristezas e traumas mais profundos, a pedra, ao receber tais relatos, explodirá, como em um apocalipse.

Pode-se pensar aqui, pelo mito da pedra mágica, em conceitos platônicos e freudianos entre a chamada alma tripartida e a estrutura psicanalítica do sujeito, junto a ideia de catarse. A alma tripartida em Platão (presente em *A República*) divide o ser entre razão (*logos*), espírito (*thumos*) e apetite (*epithumos*), onde os dois últimos estão sempre subjugados pela razão. É um conceito proposto por Platão para a alma racional em constante luta contra outros desejos e tal alma definida pela razão deve refletir também a organização de uma cidade-estado (república) harmônica e coesa.

Já em Freud, que percebe e desenvolve em seus estudos clínicos a teoria do Eu, vale-se (e atualiza à modernidade) a alma tripartida platônica em que um paralelo é possível. Na psicanálise tem-se então o ego (parte reguladora sensível à realidade, senso do eu conforme a reflexão, aquilo que é consciente), o superego (adequação às normas que o eu interioriza, admite e repete pela convivência com o outro e o meio social, espécie de moral da consciência) e o id (desejos não controlados, que ora são praticados ora apenas pensados).

Entre Platão e Sigmund Freud a razão e o superego são correlatos (é o ideal de regulação e harmonia), já o ego e o espírito são distintos, visto que espírito é uma definição de alma – parte também da metafísica – da filosofia grega antiga que não é médico-científico como o conceito de ego. Já o id e o apetite têm praticamente a mesma acepção (no caso, desejos e pulsões em desordem).

A aproximação entre a alma presente no ideal de república platônica e a estrutura freudiana do sujeito é aqui colocada para uma possível análise entre a pedra mágica que escuta pacientemente até explodir e o conceito de catarse. A catarse é uma espécie de purificação, que se dá pela evasão de sentimentos e provoca, no fim, uma limpeza da alma que por fim se torna leve após o ato de reflexão. É um conceito aristotélico vindo da *Poética* e utilizado em todas as artes, contudo também uma ideia clínica em Freud onde pela fala e o ato de dizer até expor todos os aspectos subjetivos do ser ocorre tal purificação, onde traumas, em teoria, assim podem ser curados.

A catarse é presente em diversas áreas da ciência, mas nesse texto o recorte é feito para buscar a análise fílmica; ou seja, pensar a mulher sem nome (personagem principal) e as relações do ser com o jogo entre repressão e liberdade que o filme explora, em que a pedra mágica da paciência pode ser a manifestação simbólica e imagética da *kátharsis*, devido a duas características: a) o monólogo em voz alta da mulher sem nome e uma constante repetição de fala e oração, b) a *salat* (oração islâmica) apropriada à estética do filme, onde a personagem, em uma performance de si mesma, inventa sua oração até que o ser chegue à

catarse. Tem-se aqui uma ideia de performance pela fala (voz, vocalidade), que se aproxima, por repetição como mencionado, do próprio ato da *salat* (oração islâmica). Este falar até que tudo se destrua, como o fim da alma, então se dá pelo ato de dizer, tal como uma performance.

Muitas culturas no mundo codificaram os aspectos não verbais da performance e a promoveram abertamente como 3º fonte de eficácia textual. Em outros termos, performance implica competência. Mas o que é aqui a competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo (ZUMTHOR, 2007, p. 31).

O *Dasein*⁶³ que o crítico e ensaísta Paul Zumthor traz ao conceito de performance, junto à competência, que se pode considerar uma técnica bem-feita, portanto coordenada, é uma forma, no autor, de interpretar os atos de leitura e recepção, também de fala e enunciado, a considerar a performance um fenômeno múltiplo e um modo de comunicação poética. Para o texto tais fenômenos de técnica e recepção são diretamente uma conjunção que se inicia na poética do corpo (o não-verbal) e aparece também na ritualização dos costumes e práticas das religiões, afinal todo rito tem sua estética e, por conseguinte, é um ato performático. A lenda da pedra da paciência – que a tia da mulher sem nome relata numa das sequências do filme em diálogo filmado de forma clássica (plano, contraplano e eixo imaginário da câmera em 180 graus) – dá o título ao filme (e obra literária) e segue este caminho narrativo de ficcionalizar a performance da fala com a oração (reza, aqui a *salat*).

A performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido. Quando do enunciado de um discurso utilitário corrente, a recepção se reduz à performance: você pergunta o seu caminho, e lhe respondem que é a primeira rua à direita. Uma das marcas do discurso poético (do "literário") é, seguramente, por oposição a todos os outros, o forte confronto que ele instaura entre recepção e performance. Oposição tanto mais significativa que a recepção contempla uma duração mais longa. Pode-se hoje falar da recepção de Virgílio e de Homero; mas nos situamos a uma tal distância temporal desses autores que o termo performance não tem mais sentido em relação a eles. É verdade que a tecnologia de nosso século de algum modo perturbou o esquema que eu esboço assim: a

⁶³ Conforme Martin Heidegger (2012), *Dasein* é o termo que designa o ser que tem a consciência de sua existência, a manifestação de um compreender-ser, onde a essência é a própria existência (ou existir) e não, ao contrário dos gregos antigos, a essência do ser que nasce-está no espírito. É o ser no corpo, um corpo que é/está no vazio e no nada sem espírito. Essa episteme dialoga com o existencialismo na filosofia de Jean-Paul Sartre (1905-1980), por exemplo.

introdução dos meios auditivos e audiovisuais, do disco à televisão, modificou consideravelmente as condições da performance (ZUMTHOR, 2007, p. 50-51).

A antropóloga Francirosy Ferreira (2009) entende, em seus estudos antropológicos, que o encontro cotidiano-religioso da *salat* (que deve ser feita cinco vezes ao dia pelo fiel muçulmano) entre a repetição das palavras e os movimentos do corpo cria uma espécie de estética e de poética; e a partir dessa teorização é possível a confluência desta vocalidade da mulher sem nome em *A Pedra da Paciência*, seu gestual, reza e confissão.

A reiterar, a vocalidade e o corpo teatralizam a oração, então performance, e a presença da voz da mulher-personagem entre a *salat* e o seu monólogo, é, para o filme, uma questão formal que pode ser considerada uma estética da voz. “Nesse sentido, defino-a como o eu e o não-eu. A voz repousa no silêncio do corpo, mas também a linguagem humana se liga, com efeito, à voz, que se situa entre o corpo e a palavra.” (FERREIRA, 2009, p.109). A vocalidade (seu motivo metafísico) condiciona o espectador à percepção da identidade da mulher muçulmana (o ser) em um espaço ortodoxo. O filme de Atiq Rahimi trabalha a ficção por esse procedimento quando a mulher sem nome está e não está sozinha simultaneamente, visto que essa voz para o nada (para o eu, ou para Deus) se mostra quando ela fala com o marido em coma. É o que teatraliza (no contexto da performance) o realismo do filme. A fala da mulher dá a ela uma vida que até então não conhecia, a não ser pelas e durante as orações, e conforme ela inventa sua própria oração-confissão, a vocalidade se autoriza como performance sobreposta à performance da *salat*.

A pedra, objeto-título do filme, é, em uma espécie de personificação reversa⁶⁴, a figura do marido (um homem sem nome) inconsciente. Ele está em coma, ou seja, similar a um objeto inanimado que só pode receber informações sem reagir; a mulher sem nome conta ao marido todos os seus lamentos, e é este o método que a narrativa se utiliza na busca ficcional-confessional à vocalidade pretendida: que revela, pacientemente, os aspectos domésticos, o ambiente nocivo da guerra e a própria incomunicabilidade diante da metafísica religiosa com uma série de proibições direcionadas ao feminino, desde o princípio mitológico do pecado da mulher presente nas três religiões semíticas do mundo (Islâmismo, Judaísmo e Cristianismo).

⁶⁴ “Mas as histórias que, desde a origem do mundo, estamos acostumados a ouvir ou ler, são acontecimentos que acontecem a seres animados, de preferência a seres humanos ou animais e, de vez em quando, a plantas ou pedras. A característica perturbadora dessas histórias vem do fato de que, escritas em palavras, estimulam o ouvinte a ilustrá-las, a imaginá-las por meio de experiências vividas (RUIZ, 2000, p. 76)”. Por isso se usa no texto “personificação reversa” ao invés do termo “metáfora”, por exemplo, pois o marido sem movimento é, no contexto do filme e do livro, um humano e um objeto ao mesmo tempo (no sentido de ser um interlocutor que não interpreta nem responde, ou seja, ausência de recepção).

É do silenciamento advindo do mito primordial (a expulsão do Paraíso por culpa da mulher) que o filme dá extrema atenção ao ato de falar (e tensionamento), onde o resultado é uma formulação de discursos da memória da vida passada e presente da mulher-personagem aparente na performance destas encenações.

Não Faz Sentido, por Nadia Anjuman

A música não faz mais sentido – porque eu deveria compor,
Estou abandonada pelo tempo, mesmo que cante ou fique imóvel.
Quando as palavras são veneno para a língua, por que prová-las?
Cantar é a habilidade mais forte de meu agressor.
Ninguém em nenhum lugar percebe ou se importa
se choro, se rio, se morro ou se fico
aqui na cela deste cativeiro com Dor e Remorso:
por que viver se minha língua está selada, ainda.
Acalme-se, coração que salta para saudar a doce primavera,
Minhas asas quebradas irão moderar estas emoções temporárias.
Mesmo que as melodias escurram pela memória, envelhecidas com o silêncio,
as canções ainda fluem dos sussurros da alma.
Um pensamento do dia onde quebrarei a jaula
me faz cantarolar como um bêbado despreocupado até
que eles possam ver que não sou um salgueiro balançado pelo vento – uma
mulher afegã geme e canta, e geme e canta Assim farei! (CORDITE POETRY
REVIEW, 2021)⁶⁵.

O poema da afegã Nadia Anjuman, esta que após ser assassinada inspirou Atiq Rahimi a escrever o romance *A Pedra da Paciência* e mais tarde adaptado ao cinema, já revela uma angústia que é sintoma de uma pessoa cuja expressão foi proibida e/ou diminuída: no caso específico para esta parte do estudo, a mulher afegã. Simbolismos e figuras de linguagem com a temática da prisão e da natureza, e a falta de sentido na música e composição que Nadia Anjuman versa, evidencia o silenciamento (de voz e simbólico) também aparente em *A Pedra da Paciência*.

A mulher silenciada, e sua possível voz dentro do Islã, determina o conteúdo da ficção em *A Pedra da Paciência*. A partir da literatura, próxima de um monólogo (próxima visto que o interlocutor é ausente-presente, então a mulher sem nome se dirige ao homem sem nome, entretanto fala consigo mesma visto que este homem está em coma), os planos do filme são construídos justamente para uma atitude dialógica que vem, antes, do romance *A Pedra da Paciência*. Apesar da arte do cinema estar sempre em um embate fenomenológico com a questão imagem e som *versus* literatura (discussão presente na política dos autores do cinema

⁶⁵ Trata-se aqui de uma livre tradução a fins ilustrativos, sem considerar a escrita original em árabe da poeta ou as rimas entre vocábulos (do inglês) como: *still*, *skill*, *until* e *will*; presentes ao fim dos versos da tradução inglesa, em que não foi possível manter no presente texto.

francês, como já referenciado acima no texto), o filme se baseia por imagens originalmente literárias. “O que importa para o cinema é a *mise-en-scène*, a encenação, a direção, que só pode ser prejudicada pela literatura” (BERNARDET, 1994, p. 17). Dessa afirmação surge a problemática da transposição de um livro ao filme (ambos da mesma pessoa: Atiq Rahimi).

A pré-existência do texto antes do filme é um ponto de análise, tem-se livro e filme sobre a mulher afegã, num estado religioso erigido pela palavra (em seu sentido sagrado: os ensinamentos do profeta) e com profunda desconfiança às imagens (algo que se reflete em todas as políticas culturais do Oriente Médio) situado em um livro que dá voz a mulher-protagonista e em um filme que lhe confere imagem e *mise-en-scène*, esta que se dá por imagem e palavra. Os diálogos, a exemplo dos monólogos e narrações, não são exatamente um dos elementos específicos do cinema, seria mais uma convenção advinda do realismo como estética. Contudo, ao estar em quase toda ficção audiovisual, e no caso do filme aqui analisado, a palavra é também *mise-en-scène*, junto à interpretação e aos silêncios dos atores presentes nas sequências.

Não se pode pôr o diálogo no mesmo nível de importância da montagem, esta sim o elemento mais específico da linguagem cinematográfica; a palavra é um fator constituinte da imagem (fator privilegiado pela importância de sua função significante), e por esta razão está submetida ao enquadramento do mesmo modo que os demais ruídos e a música, que, não obstante escapa de certo modo ao enquadramento já que também – e de um modo acessório – para vincular os planos entre si ao criar uma continuidade sonora. Como elemento da imagem, que pretende ser realista, o diálogo deve ser usado – a princípio – de um modo realista, ou seja, conforme a realidade: acompanhar normalmente o movimento dos lábios de um personagem (MARTIN, 1996, p. 187-188).

O emprego de uma estética realista é aqui apresentado, na utilização dos autores Marcel Martin e Jean-Claude Bernardet, para delimitar que o filme, em suas características sonoras, é realista conforme os elementos da linguagem cinematográfica, não há experimentações ou assincronia, por exemplo. Isto referenciado, já que se discute a questão da palavra, tem-se um som realista, entretanto dentro da estética reside a metafísica proposta. O monólogo, que é um estado de fala contínua, não condiz com a realidade, afinal não é comum pessoas falando consigo mesmas (talvez em pacientes psiquiátricos ou quando ninguém nos observa se fala sozinho e em voz alta embora ainda pareça descolado da realidade), assim, a desconsiderar tais cenários, o monólogo é antes uma parte da estética, e não da realidade (em seu sentido cotidiano).

Jacques Aumont (2012, p. 71) percebe duas tendências entre histórias e teorias do cinema a partir da década de 1910 em relação à leitura dos filmes. Primeira tendência: a montagem é o essencial-específico, muito de acordo com a cinematografia soviética e, segunda tendência: os efeitos narrativos predominantes do realismo, ou seja, o intento da imitação como reflexo do real. Tal polarização teórico-crítica ainda é considerada em análise fílmica e história do cinema, e seus desdobramentos predominam nos autores da área. Aqui, nessa exposição do longa-metragem *A Pedra da Paciência*, considera-se que o realismo empregado (linguagem cinematográfica) ao mesmo tempo que desenha a narrativa, a desloca da mesma no sentido da fala (onde sim, a captação é realista, porém o efeito produzido é o da estranheza, algo próximo inclusive da loucura ou da confissão em fluxo de consciência).

Então, em *A Pedra da Paciência*: os diálogos, ambiência e trilha estão no campo do realismo, todavia a encenação, que constrói e confirma a ficção desenvolvida, parte à metafísica, e se demonstra, no filme, um país e uma mulher imaginados pelos códigos desta episteme transpostos à arte, onde o sensível está no realismo (estética do filme) e o inteligível corresponde à vocalidade da protagonista que discute problemas concernentes ao inteligível, daí a referência à metafísica, mesmo que organizada em formas cinematográficas.

De todas as espécies de atividades, a artística é certamente a mais misteriosa: é ao mesmo tempo primitiva e refinada; e, em suas formas mais refinadas, busca ainda reencontrar suas formas mais primitivas. Ela tem origem naquele fundo tenebroso da inspiração que parece escapar ao olhar da consciência e à ação da vontade; no entanto, põe em jogo todos os recursos da atenção, as regras de uma técnica severa, uma escolha e um controle rigoroso das nossas ideias e dos nossos gestos, nada deixando ao acaso; e, no esforço mesmo que faz para modelar o real, espalha sobre ele uma luz nova. Há sempre na arte um artifício e uma ilusão, mas que nunca nos enganam; e por meio deles ela consegue nos tornar perceptível a essência das coisas, que se dissimula quando estão sob os nossos olhos. A arte toca as fronteiras do divertimento e mesmo da frivolidade; no entanto há nela uma gravidade que a aparenta à religião e que associa o destino de ambas. É a mais inútil de todas as nossas ocupações (que vaidade é a pintura! diz Pascal) e se corrompe tão logo o menor pensamento de utilidade a dirige ou se mistura a ela; mas o artista lhe sacrifica as ocupações mais sérias, e na contemplação da obra realizada todas as nossas necessidades são esquecidas, todos os desejos da consciência são ultrapassados e satisfeitos (LAVELLE, 2012, p. 77).

Tal visão antiutilitarista⁶⁶ de Louis Lavelle em relação à arte dedica-se à noção de uma verdade inútil que vem do artifício para ainda assim ser verdade, mesmo sem prévia função. De certa forma, a metafísica se aproxima dessa noção, pois que ao se debruçar em verdades

⁶⁶ No sentido filosófico-moral do Utilitarismo, que é, sumariamente, produzir o bem maior para o maior número de pessoas; e tem no filósofo John Mill (1806-1873) suas questões principais.

essenciais e básicas por vezes se descaracteriza de utilidade, contudo a função do pensamento metafísico não está correlata à técnica do mundo sensível (sim dele separada) nem, de novo, a uma utilidade específica. No mundo compreendido como realidade, sim, às técnicas humanas são úteis (sem valoração de sentidos para o bem ou para o mal, nesse caso), úteis no sentido de apenas servirem a algo ou alguma coisa de um mundo real. Um filme, que nasce primeiro do inteligível, serve ao mundo real e útil de muitas maneiras, afinal, o audiovisual é também propaganda e ideologia, e também crítica a isso. A obra de Atiq Rahimi, com suas pretensões metafísicas, dispõe a crise do Islã e o papel do feminino inserido no Afeganistão da guerra e da *jihad*⁶⁷; e por uma linha narrativo-realista descola, e desassocia, tal estética pela vocalidade que revela a violência de uma parte extremista da religião islâmica e que não a representa como um todo.

3.3 HOMEM

Por se tratar de um filme a respeito do feminino, isto é, da voz e presença da mulher dentro do cenário delimitado à ficção, a contrapartida do masculino, que oscila entre ausência e presença, acontece de várias maneiras durante a narrativa. A) o interlocutor em coma, ele ora tem a face de agonia com os olhos abertos (como se realmente escutasse o solilóquio da esposa). B) o mulá que visita a mulher para rezar e é sempre preterido por ela sob a desculpa de que naquela hora ela está impura, menstruando no caso. C) o homem da água, que visita a família de tempos em tempos e quando não aparece a narrativa deixa em suspenso se eles terão ou não água para as necessidades de um lar e para o tratamento do homem, que depende do soro feito pela mulher. D) os homens do *jihad*⁶⁸, soldados que invadem a casa. E) o pai da mulher sem nome, que aparece em *flashback* (onde a fotografia do filme muda, para tons de sépia e poucas cores). Esta listagem sobre o masculino é feita para que se entenda a quem a mulher se dirige em seus pensamentos, e cada uma das aparições masculinas, que se define também como ausência, têm os motivos tanto para a diegese da história quanto à metafísica que implica a religião islâmica exposta por uma personagem feminina.

Tais formas de masculinidade são aqui avaliadas, e se começa primeiro pelas figuras do marido e do mulá, teólogo da comunidade islâmica responsável pelas pregações religiosas,

⁶⁷ No mundo ocidental, talvez como forma de propaganda e até mesmo xenofobia, o termo *jihad* é traduzido como “guerra santa” e condicionado ao terrorismo. Na realidade, *jihad* é “luta”, um lutar em busca de Deus, contra a mentira, o ego, a tirania e a injustiça são alguns exemplos. O fato da *jihad* estar presente na cultura islâmica (sendo uma prática dessa religião) não significa que um muçulmano que a compreende e vive de acordo com ela seja membro ou associado a um grupo terrorista; mesmo que muitos terroristas se utilizem da *jihad* para justificarem seus atos e discursos.

⁶⁸ *Mujahids*.

também espécie de conselheiro presente nas cidades e vilarejos dos países do Oriente Médio muçulmano.

A figura do marido (A) é ausente por duas vezes. Primeiro por ele ser um *mujahid*, sempre na guerra. A mulher sem nome, no dia de seu casamento, faz a cerimônia sem o esposo, obrigada pela futura sogra, e no lugar do homem há o *kandjar* para representá-lo (substituí-lo) na festividade. Esta sequência é também um *flashback*, agora colorido e musical, nela acontece um casamento onde todos festejam e dançam, e a protagonista, com um semblante triste, senta-se ao lado do *kandjar*, o facão, que aparece nas primeiras sequências de abertura descritas acima.

Quase um ano depois, ela voltou. A vitória ainda estava longe. então ela disse: ‘É perigoso deixar uma jovem noiva por tanto tempo na casa de seus pais!’ Ou seja, eu tinha que me casar apesar de sua ausência. Durante a cerimônia, você estava presente pela foto e por esse maldito *kandjar* que trataram de colocar bem do meu lado, no seu lugar. E eu ainda tive que esperar por três anos. Três anos! E durante três anos, não tive mais o direito de ver minhas amigas, minha família... Não é aconselhável que uma jovem recém-casada, ainda virgem, frequente outras jovens casadas. Que nada, pura bobagem! Eu tinha de dormir com sua mãe, que tomava conta de mim, ou melhor, que tomava conta da minha castidade. E tudo isso parecia tão normal, tão natural para todos. Até mesmo para mim! (RAHIMI, 2009, p. 66).

O marido soldado dessa mulher é ausente-presente durante a cena do casamento (simbolizado por um facão), em que literalmente a protagonista se casa não com um homem, mas com um objeto falocêntrico, a adaga, objeto de cena em várias sequências do filme e sempre com funções narrativas distintas a serem exploradas no texto. Nesse caso, o *kandjar* é o objeto-homem da luta santa através do sangue (por isso ele – o esposo – está na guerra) e também uma obrigação da mulher de estar ao lado dele (homem) mesmo sem estar.

Figura 13 – o casamento.



Fonte: frame extraído do filme *A Pedra da Paciência*.

A segunda ausência desse homem agora já não é um objeto inanimado: é o corpo humano em si, mesmo em coma. Corpo sem voz e movimento (após levar um tiro por causa de uma briga entre companheiros de guerra) que é no presente narrativo ficcional cuidado por essa mulher sem nome que precisa mantê-lo vivo, higienizado e alimentado (dessa forma a importância do aguadeiro que nem sempre aparece com a água, um fato em suspenso de causa e efeito no realismo da narrativa que pode ou não ocorrer, a influenciar no ritmo da história).

Já o mulá (B), outra masculinidade-personagem da história, visita a mulher para as rezas e confissões, entretanto ela sempre dá a desculpa da menstruação para que ele não a interpele em seus afazeres e no seu monólogo em voz alta. Constrangido e contrariado, ele vai embora a reclamar baixinho como se sentisse asco da informação recebida. A mulher sem nome não tem a paciência requerida para recebê-lo, pois, em seu diálogo com a sua própria pedra da paciência (o marido em coma), ela tenta se desvencilhar dessa visita obrigatória, pois sabe que o que será dito a ela serão repetições de moral religiosa que no momento lhe causariam incômodo, o mulá lhe diria que sua condição de mulher e esposa é manter-se plena diante das dificuldades colocadas em seu caminho por Alá, e, no caso, sua voz quer o contrário, quer falar-pensar tudo que está secreto desde a infância e sua única saída é o constrangimento do masculino diante da menstruação para que ele vá embora. Ela não quer que outros homens (mais outros homens além de todos os que passam e passaram por sua vida) lhe deem conselhos, de certo modo a mulher sem nome busca falar em próprio nome, ou seja, busca autonomia⁶⁹ (mesmo que inventada através de uma fala confessional); esta fala

⁶⁹ “É uma estranha experiência, para um indivíduo que se sente como sujeito, autonomia, transcendência, como um absoluto, descobrir em si, a título de essência dada, a inferioridade: é uma estranha experiência para quem, para si, se arvora em Um, ser revelado a si mesmo como alteridade. É o que acontece à menina quando, fazendo

que se pode admitir nesse estudo como técnica para autorização do feminino. Técnica, como vocábulo, se refere especificamente à linguagem artística (cinema e literatura), aqui emprestada pois a técnica é tanto diegese (ou seja, uma das partes componentes do objeto fílmico) quanto forma de ação do ser, colocada no filme e no livro através do contínuo dialogismo da personagem principal.

Além da noção de falar em próprio nome que o termo autonomia admite, evidencia-se a questão do imperativo categórico de acordo com o filósofo Immanuel Kant (1997) em uma correlação entre o princípio moral presente na ideia de autonomia e heteronomia. Para Kant uma ação possui valor moral quando feita por causa do dever, sendo o dever a necessidade de ação por respeito à lei. É do substantivo *Nomos*, que significa lei em grego, a raiz etimológica aparente nos conceitos de heteronomia (leis dispostas no meio, subjugadas pelas contingências das circunstâncias) e autonomia (o imperativo categórico do ser, que está sujeito a uma lei interna, imposta pelo próprio ser, uma lei do ser para si mesmo). Nesse preceito metafísico kantiano, parte dos estudos da moral e da ética⁷⁰, o imperativo categórico corresponde e advém do ser em direção a um sentido universal: uma ação que só é válida moralmente caso não haja nenhum prejuízo à humanidade se praticada por todos; então a exemplificar Kant, pode-se pensar que o assassinato não tem valor moral algum, pois caso praticado por todos, não sobraria ninguém no mundo; já cultivar o próprio talento ou preservar a natureza é um dever moral, visto que se feito por todos a sociedade se desenvolve (ideia de progresso em Kant).

A vocalidade como procedimento técnico no filme *A Pedra da Paciência*, em uma análise metafísica, é considerada para este estudo uma formulação estética sobre a libertação do feminino, e na personagem da mulher sem nome, falar é uma atuação-performance que demonstra a autonomia tanto pelo viés de imposição (de defender a si com a própria voz), quanto na consideração moral de uma ação, visto que se há autonomia nessa fala apesar do meio, o imperativo categórico da autonomia reside no fato de que todas as mulheres, mesmo dentro de um regime de extremo controle dos corpos, precisam de poder de expressão e liberdade como qualquer outra pessoa em qualquer outra cultura e religião, o que seria a partir dessa interpretação metafísica também um dever moral do eu da personagem.

o aprendizado do mundo, nele se percebe mulher. A esfera a que pertence é por todos os lados cercada, limitada, dominada pelo universo masculino: por mais alto que se eleve, por mais longe que se aventure, haverá sempre um teto acima de sua cabeça, muros que lhe barrarão o caminho. Os deuses do homem acham-se em um céu tão longínquo que, em verdade, não há deuses para êle: a menina vive entre deuses de fisionomias humanas” (BEAUVOIR, 1967, p. 39).

⁷⁰ Deontologia, ou estudos da ética como ciência da moral. *Deon*: dever, obrigação. Conceito proposto por Jeremy Bentham, filósofo e jurista contemporâneo de Immanuel Kant.

Entretanto, a tradição filosófica ocidental não é suficiente para justificar o monólogo que se apresenta no filme; pois a metafísica sempre priorizou o Eu em detrimento do Outro, o que resultou em separação, no Eu reside a razão e a lei moral, o Outro fica, literalmente, em outro lugar (tal como a natureza), e apesar da linguagem depender da recepção (outrem, interlocutor), a ideia de Outro parece estar fora da razão do Eu na substância metafísica que o inteligível defende, quase como se os outros fossem parte do mundo sensível e assim passíveis de exploração (não por acaso na Grécia Antiga só os homens não escravos eram livres, e a filosofia era teoria e prática do homem livre na república, não do escravo tampouco da mulher).

A crítica aqui se direciona à dominação do eu sobre o outro, de forma que o outro não aparece na sua autêntica alteridade porque o eu assim não o permite. O eu torna o outro meu. Esse sistema é perverso e pode gerar implicações políticas ideológicas nefastas como ocorreu na Segunda Guerra, sendo Auschwitz o grande símbolo de dominação totalitária conceitual do eu sobre o outro. Nesse caso, o outro se torna o objeto da relação sujeito objeto, o qual, seguindo a esteira cientificista, é passível de experimentação, visto ser um simples objeto (BRESOLIN, 2013, p. 177).

Existe a correlação óbvia entre o eu e o outro e um ambiente que subjuga a mulher, transformando-a assim no outro, porém a ficção que traz a vocalidade para o centro da narrativa não é apenas o imperativo categórico do Eu para universalizar a voz feminina, visto que também, nesta mesma vocalidade admitida pela protagonista do filme, há revolta, desejo e certa crueldade que não condiz com a razão que segundo a metafísica kantiana é o lugar da moral. Dessa forma existe na personagem tanto a racionalidade (e com isto a moral do eu dentro de um imperativo categórico: todas as mulheres do Islã devem ser livres) quanto, como mencionado acima, o corpo e a voz submetidos a certa performance direcionados à catarse e autoconhecimento; a demonstrar que o sentido de autonomia no filme é desdobrado e heterogêneo, e tangenciado para o texto em um tríptico viés: moral, performance e catarse.

Por tal desdobramento evidencia-se, em *A Pedra da Paciência*, as questões entre o Eu e o Outro que a figura feminina (como personagem, corpo dentro de uma estética) provoca na crítica presente no filme, em que a mulher, sempre submetida à tradição moral, ao menos na ficção apresentada está em primeiro plano. Tanto um primeiro plano da imagem⁷¹, quanto um

⁷¹ No sentido mais básico e fundamental da linguagem cinematográfica, que centraliza o objeto ou a face humana sem deixar quase nenhum espaço ao redor do plano que não seja o corpo filmado. Conforme Marcel Martin (1996, p. 45) é o tipo de imagem fílmica que melhor manifesta as propostas dramáticas e psicológicas de um filme.

primeiro plano metafísico, onde a mulher, ao falar a sua pedra da paciência simbólica, reflete o Eu.

Judith Butler (2018), ao ler Beauvoir e Sartre, percebe que a cultura do masculino (o próprio patriarcado) enxerga na mulher uma falta de reconhecimento, como se a mulher, sendo outra, fosse mistério e desejo, algo estranho e exótico (não seria isso também a noção que se tem do Oriente, talvez até como uma coisa só, homogênea e inventada?⁷²), e ao ser mistério e desejo, a mulher na dialética existencialista, é definida como problema, pois para Sartre, nas palavras de Butler, desejo é problema.

A autoridade da mulher, com o passar das épocas e em determinados lugares (no Afeganistão ortodoxo, por exemplo), transforma a mulher (no binarismo masculino-feminino) em uma radicalidade do outro. Nesse contexto afegão, a mulher é o outro em seu sentido mais radical, o estranho e o escravo simultaneamente, o segundo ser e sexo que deve submissão, mas que em *A Pedra da Paciência* é um problema posto em crise, o desejo e mistério da alteridade (a considerar o feminino a alteridade eleita para a narrativa) transformado em autonomia (dizer em próprio nome). Esse dizer por si mesma, o monólogo, mesmo que dentro de um realismo de linguagem audiovisual, por consequência se desloca desta estética, em que é a voz de um outro que transforma o eu autorizado (masculino) em múltiplas ausências.

Já o aguadeiro (C), esse homem que traz a água, serve à narrativa no sentido de dúvida: esta mulher depende de mais um homem para manter outro homem (o marido) vivo. Todas essas incursões do masculino a rodear-subordinar a mulher é um procedimento de demanda entre mulher e Islã⁷³, este desenhado pela figura dos homens presentes na história do filme *A Pedra da Paciência*.

A história apresenta soldados da *jihad* (D) que invadem a casa da mulher, num primeiro momento ela tenta se defender com o facão (o *kandjar* que é o objeto substituto do esposo no dia do casamento); mas, num diálogo com os soldados, ao ser questionada sobre sua forma de viver e do porquê estar ali, ela, por motivos de sobrevivência, responde ao soldado que é uma prostituta, que ganha dinheiro com a venda do corpo.

No Islã, para um homem, isto (de forma hipócrita, como em todas as religiões e morais de uma cultura) trata-se de grande ofensa, e por nojo e raiva esse soldado a deixa ali e vai embora. Mais tarde, com o avançar da narrativa, entende-se que se a mulher sem nome não respondesse com a mentira de ser uma prostituta, ela provavelmente, por se tratar de uma

⁷² A parafrasear indiretamente Edward Said (2007) e o orientalismo teórico.

⁷³ O texto não desconsidera, obviamente, a mulher e sua identidade islâmica; adiante tal questão será examinada. Apenas aqui se faz um paralelo entre o entorno patriarcal ultraconservador e a estratégia audiovisual ao recorte.

mulher sozinha (com o marido em coma escondido numa pequena despensa da casa), seria estuprada. Tal explicação acontece em um diálogo com a tia dessa mulher, que cuida das duas filhas para ajudar a mulher já atarefada com os cuidados de enfermagem para com seu marido e em um bairro onde a guerra tem seus eventos centrais. Esta tia, sim, é dona de uma casa de prostituição, e um dos contrapontos sobre o feminino que o filme se propõe a ficcionalizar.

Entretanto, por mais que a mentira lhe tenha tirado de uma situação de violência, a mesma acontece, mais tarde. Um dos soldados invasores volta à casa, e dessa vez, sim, ocorre o estupro. O soldado estuprador é um jovem menor de idade, que lhe oferece, de forma desajeitada, algumas notas de dinheiro e investe seu corpo contra ela. Ele goza rapidamente, em questão de segundos, e a mulher, ao parar de chorar, lhe pergunta se ele já acabou e se foi sua primeira vez.

Esse personagem estuprador, outra figura de representação do masculino, é mais uma das críticas colocadas em *A Pedra da Paciência* sobre o Afeganistão. Não só por uma sequência de estupro, mas porque o jovem retorna algumas vezes à casa e há uma certa amizade-identificação (se é que se pode chamar assim) entre ele e a protagonista. Existe um costume no Afeganistão chamado de *basha bazi*⁷⁴, uma prática entre homens que molestam e torturam menores de idade; este jovem estuprador é uma dessas crianças, obrigado pelo soldado mais velho (o mesmo que rechaça a mulher quando ela lhe mente ser prostituta) a participar da guerra, algemado pelos pés durante a noite para não fugir (igual um escravo) e vítima de abuso físico e sexual. Este jovem, que é vítima do *basha bazi*, torna-se o violador da mulher, e ela, mesmo depois de sofrer a violência do estupro, lhe tem espécie de empatia ao descobrir, aos poucos, a história desse soldado-escravo (oprimido que se torna opressor).

Para Lévi-Strauss, a identidade cultural masculina é estabelecida por meio de um ato aberto de diferenciação entre clãs patrilineares, em que a “diferença” nessa relação é hegeliana — isto é, distingue e vincula ao mesmo tempo. Mas a “diferença” estabelecida entre os homens e as mulheres que efetivam a diferenciação entre os homens escapa completamente a essa dialética. Em outras palavras, o momento diferenciador da troca social parece ser um laço social entre os homens, uma união hegeliana entre termos masculinos, simultaneamente especificados e individualizados. Num nível abstrato, trata-se de uma identidade-na-diferença, visto que ambos os clãs retêm uma identidade semelhante: masculinos, patriarcais e patrilineares. Ostentando nomes diferentes, eles particularizam a si mesmos no seio de uma identidade cultural masculina que tudo abrange (BUTLER, 2018, p. 61).

⁷⁴ Em *dari*: brincar com crianças.

É possível aqui um paralelo entre o chamado *basha bazi* e as práticas da perversão masculina como o estupro, quando Butler (2018), ao apontar a condição patrilinear que abrange a cultura, revela o mecanismo de poder entre os homens que transformam, em seus espaços sociais e culturais, as relações desse chamado poder que caracterizam o outro (o outro como invenção e ser subjugado, submetido a esse poder entre homens) como objeto de troca: que em *A Pedra da Paciência* está, claramente, na figura da mulher, mas referido também na figura desse soldado menor de idade, que é uma masculinidade fraca diante do poder da guerra e dos soldados mais velhos que são seus donos e lhe obrigam atrocidades, mesmo que o estupro praticado por ele não seja nunca justificado, todavia é um reflexo, um sintoma da instância recalcada do masculino que Judith Butler teoriza nos designados problemas de gênero, sendo um deles a questão da diferenciação que pressupõe um outro: a mulher, a criança, por exemplo.

Por último, nestes apontamentos sobre o masculino diante do entorno da essência feminina, tem-se a figura do pai (E), que só aparece no passado da personagem e sabe-se de sua história através do artifício narrativo do *flashback*. O pai é um homem violento e autoritário, criador de codornas para disputas e apostas (análogo à rinha de galo, a exemplificar, e uma prática milenar entre os *pashtos*⁷⁵).

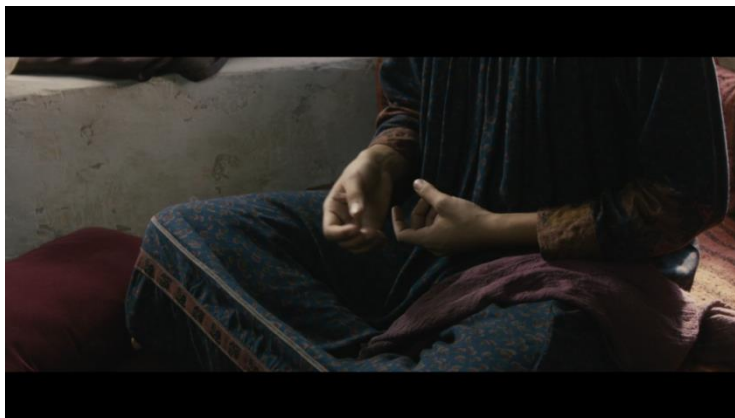
O pai não se preocupava com a família, apenas com o jogo vicioso do qual lhe provocava rompantes de ira e alegria. Quando perdia, violentava as mulheres da família. Quando ganhava, perdia-se na ilusão de ser um homem bem-sucedido. Em um episódio dessa história familiar da infância da mulher sem nome em *A Pedra da Paciência*, o pai perde muito dinheiro. Como pagamento, entrega uma das filhas, de doze anos de idade (mais uma vez o sentido epistemológico da criança como o outro) para um casamento com um homem de quarenta anos. A mulher sem nome, nessa parte da história uma criança que apanhava quase todos os dias, em certo momento solta uma das codornas do pai da gaiola para alimentar o gato, e enquanto o felino destroça o animal, ela (criança) sente prazer ao ver o sangue e a morte, como se visse o próprio pai e seu fracasso humano, a semiótica entre os animais e o sentimento de vingança e desprezo é um dos métodos que Atiq Rahimi considera para a adaptação audiovisual de seu romance.

A prática da briga entre codornas para fins de lucro foi proibida pelo regime Talibã após a saída dos soviéticos do Afeganistão, e o tom sépia e descolorido das sequências do pai remete então a uma época pré-regime em que este costume era parte do cotidiano masculino

⁷⁵ Tal como o *dari*, o *pashto* é uma variação do persa, sendo tanto uma língua quanto parte de um povo.

afegão. A codorna é um dos símbolos fálicos usados no filme (como o *kandjar*), justamente para admitir, na ficção, as masculinidades que designam à mulher o papel da figura do outro inferior.

Figura 14 – mãos da mulher sem nome.



Fonte: frame extraído do filme *A Pedra da Paciência*.

Figura 15 – mãos do pai da mulher sem nome.



Fonte: frame extraído do filme *A Pedra da Paciência*.

A montagem paralela, entre o flashback e a protagonista a contar à história ao marido inconsciente, demonstra o jogo imagético feito pelo cineasta. Ou seja, esse *flashback* é também paralelo (montagem) ao presente narrativo da ficção: a mulher conta e o filme intercala seu monólogo com as sequências do núcleo familiar do passado, centrado no trabalho do pai com os bichos.

De acordo com as definições de Marcel Martin (1996, p. 157), a principal função da montagem é a criação de uma ideia. E por um objetivo expressivo, a montagem pretende a conjunção de uma totalidade da realidade onde o espectador, a partir dos procedimentos em que a montagem se cria, interpreta essa realidade, e não mais a enxerga de forma passiva. Em

A Pedra da Paciência, o paralelismo entre o monólogo da mulher (presente narrativo) com a história do pai (*flashback*), delimita a ideia de opressão, e assim se percebe tanto por ritmo (os próprios cortes e planos do filme) quanto pelo conteúdo interno da imagem (símbolos, gestos e diferenciação no tratamento da fotografia).

3.4 VESTE

Contudo, o filme não é uma simples exploração do binômio masculino-feminino referente aos jogos entre dono-subordinado, desejo sexual e mistério, em que apenas uma voz, a da protagonista, é quem localiza o problema e o comenta. Seria uma visão simplista tanto do Islã quanto da identidade da mulher islâmica. É certo que o Afeganistão, e o recorte ultraconservador eleito na obra de Atiq Rahimi, expõe este estado (tanto de ser quanto de nação), e através dos planos fílmicos valoriza a vestimenta feminina, onde a *burca*, instaurada por lei pelo regime Talibã, caracteriza a estilística de grande parte da *mise-en-scène*.

Não se retrata apenas, em *A Pedra da Paciência*, mulheres presas a tais vestimentas (a mais conservadora do mundo islâmico), esta forma de vestir é, juntamente com o sentido de crítica, uma encenação (imagética) da identidade feminina perante à metafísica da religião. Para Maria C. Silva (2008), por exemplo, a demonização das vestes das mulheres do Oriente Médio e do Magreb Africano é um reflexo de uma bandeira política colonialista que nada tem a ver com o feminismo islâmico, onde a partir de 11 de Setembro de 2001 e de uma globalização neoliberal que intenciona uma característica ideológica unívoca em relação à identidade das mulheres (às identidades em geral, culturais, étnicas, linguísticas, se bem se observar), ocorre uma perseguição atrelada às ideias de submissão e terrorismo, sem se dar conta que as vestes também são uma forma de admitir cultura e identidade, mesmo que discordante com o chamado ocidente livre que não passa também de uma metanarrativa.

Figura 16 – mulher sem nome vestindo a burca.



Fonte: frame extraído do filme *A Pedra da Paciência*.

Ainda conforme Silva (2008), o véu (e as vestes de cada país da região) faz parte do subjetivo perante religião e cultura, uma admissão e demonstração de valor moral escolhido (por direito), e não somente a visão universalista-feminista de subordinação. Os filmes do Oriente Médio, em especial produzidos no Irã, Iraque e Afeganistão, apreendem na estética as vestes femininas em suas ficções, e tais imagens geram discussões teóricas. Ferreira (2022), por exemplo, ressalta que as vestimentas das muçulmanas estão sempre dentro de um jogo midiático (bastante atual no momento do presente texto, visto que a Copa do Mundo no Qatar em 2022 gerou diversos comentários, interpretações e opiniões em relação ao véu e às mulheres nas redes sociais e veículos comunicacionais) que correlaciona um modo de vestir (e de ser) à opressão e à violência, imagens que geram o discurso ocidental de Islamofobia e terrorismo em um conjunto de ideologias universalistas que por muitas vezes segregam ainda mais a figura feminina muçulmana. E tais discursos, mesmo no ano do Mundial no Qatar, não são próprios apenas do século XXI pós-11 de setembro; as disputas retóricas a respeito das vestes das mulheres cotejam as relações internacionais entre o ocidente (leia-se Estados Unidos e Europa) e Oriente Médio.

Alguns grupos feministas fizeram campanha contra o “apartheid afegão” de discriminação de gênero, que havia forçado as mulheres a deixar o trabalho e tornou o *chador*, a cobertura tradicional afegã para mulheres, obrigatória. O presidente Bill Clinton, um apoiador do Talibã (tendo convidado uma delegação deles para a América para fechar um acordo de gasoduto), ignorou suas preocupações, bombardeando o país apenas uma vez para distrair os americanos do vestido azul de Monica Lewinsky. Alguns anos depois, o Talibã detonou algumas bombas contra os Budas de Bamiyan, o sítio arqueológico mais precioso do Afeganistão (GRAHAN, 2010, p. 60).

A antropóloga Francirosy Ferreira (2022), em seus estudos árabes e islâmicos, defende que o uso do véu (ou *hijab*⁷⁶) faz parte da identidade feminina e um ato de resistência política contra o colonialismo assim como respeito e devoção a Alá, e não uma submissão aos homens. Contudo, muitas mulheres islâmicas defendem que o véu e qualquer variação de uma veste religiosa deve ser uma escolha, e não uma obrigação. É tal obrigação que causa os desdobramentos nessa discussão: no campo do cinema, do feminismo islâmico decolonial e na ideia universalista de feminismo; e esta obrigação vem dos homens e seus regimes, no caso dos talibãs no Afeganistão já se listou acima as leis e proibições e a tentativa de total apagamento das mulheres, não por coincidência que *A Pedra da Paciência* é dedicado a uma poeta assassinada pelo marido.

Por isso o embate bipolarizado entre um universalismo (ou porque não dizer ocidentalismo) semelhante a interpretações no sentido da opressão em contrapartida à ideia das vestes como parte de uma identidade cultural (afinal formas de vestir existem em múltiplas culturas, não é fator específico e determinante do Oriente Médio). Um contraponto: Angela Davis (2017, p. 121), em seu contato com mulheres muçulmanas, associa o uso do véu, sem considerá-lo nem defini-lo como o principal motivo da opressão direcionada às mulheres, uma metáfora que retira o feminino das dimensões econômicas e negam seu papel no espaço social, as leis obrigatórias que cobrem as mulheres de certa forma as transformam em seres apenas sexuais.

O que deve ser considerado um valor universal (essencial, no sentido metafísico do termo) é o direito humano independente de gênero, sexualidade e etnia. Assim, qualquer proibição de expressão de gênero (assumindo aqui, agora sim, um caráter universalista) é um desvio e uma perversão contra os direitos humanos, e um regime como o dos talibãs, de fato, retira e nega totalmente o gênero feminino das instâncias políticas e econômicas, lhes reservando a obrigatoriedade do lar, do casamento e da maternidade (seres sexuais apenas, como aponta Angela Davis).

A Pedra da Paciência não foge ao contexto das ampliações críticas relativas ao feminino no Islã, a *burca* e o feminino estão ali para o desenho de uma identidade cultural, também no sentido de subordinação (a mulher como o outro, propriedade do homem do regime) e de resistência política (que para o presente texto, como explicitado, se confirma

⁷⁶ Do árabe *hajaba* (ocultar, esconder, em inglês o termo é mais parecido: *to hide*). Hijab pode ser designado tanto como o lenço na cabeça da mulher muçulmana (noção ocidental), quanto a vestimenta inteira, dos pés à cabeça, que também seria a *burca* afegã instaurada pelo regime talibã no Afeganistão.

pela voz e o tratamento cinematográfico sobre e através de tal técnica e formulação de discurso audiovisual em relação à mulher muçulmana).

Contudo, é fundamental entender que a veste islâmica (em todas as variações de acordo com os países e respectivas culturas) é parte essencial da identidade dos povos do Oriente Médio e da religião; qualquer maniqueísmo ou demonização a respeito é também uma forma de violação de direitos (identitários) e preconceito étnico-cultural.

Esse texto apresentou pensamentos sobre o feminino ao discutir a atenção que o filme *A Pedra da Paciência* dá às questões de voz e silenciamento, todavia não se faz aqui uma acusação em relação ao véu (o que seria um preconceito orientalista surgido, e arraigado, da modernidade). A crítica consiste em o quê o filme mostra e sua avaliação através da personagem da mulher sem nome, tendo as vestes também como elemento estético, sem caracterizar a burca como um problema, e sim considerá-la para uma análise da narrativa e sua representação da mulher no espaço da guerra e das proibições que restringem o feminino. A burca, o hijab, o chador e outras vestes da mulher muçulmana são aspectos que distinguem e defendem uma identidade (tal como qualquer outra vestimenta ou sinalização de povos, comunidades e etnias).

Utilizar este tipo de indumentária permite que a mulher controle a forma como enxerga o mundo, mas não a forma como é enxergada. No Islã, porém, acredita-se que é mais importante que você se controle e aja de acordo com a moral religiosa do que se preocupe com as inflexões que causa nas pessoas que não seguem os mesmos preceitos (RESENDE, 2021, p. 298).

Portanto, direcionar a problemática da violência contra a mulher em cima de uma maneira de se vestir seria um falso discurso, bastante comum, inclusive, no retrato preconceituoso e prejudicial que o Ocidente faz do Oriente, a exemplo das elucidações presentes em Edward Said (2007). Assim, uma indumentária pode ser utilizada para afirmar a subjetividade do ser, então algo da essência de uma pessoa, embora uma roupa não seja capaz de controlar a interpretação que o outro faz disso, seja o outro o Ocidente ou alguém de outra religião; mais que um problema de linguagem e incomunicabilidade, é um dos motivos potenciais à xenofobia, por exemplo.

É comum que as pessoas se perguntem o que faz as mulheres usarem essas vestimentas tão diferentes das que estamos acostumadas no ocidente. O movimento feminista da década de 1960 e as transformações pelas quais passa a noção de feminino parecem não incluir a vestimenta islâmica como um atributo importante para se pensar a noção de liberdade de expressão da

religiosidade ou da própria identidade. O uso desta vestimenta é cada vez mais estigmatizado pela sociedade e pelos meios de comunicação (FERREIRA, 2013, p. 183-184).

A mulher sem nome, em *A Pedra da Paciência*, demonstra pela performance (veste, gestos, oração e fala) uma politização do feminino, em que a afirmação metafísica de uma subjetividade (ser, em essência) ocorre por uma transmissão de estética teatral que é próprio da performance, onde a voz “é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo, ela desaloja o homem do seu corpo” (ZUMTHOR, 2000 apud FERREIRA, 2009, p. 109). Tal performance, que estrutura a narrativa do filme, se dirige a uma trágica conclusão que então revela a questão desse ser-personagem, em que até o momento final, pacientemente, esperou contar um segredo.

Na última sequência do filme, a mulher revela a seu marido que ele é estéril, que seus filhos não são dele, que ela precisou engravidar de outro homem, escondida, para não ser expulsa da família e da comunidade como mulher infértil, amaldiçoada. Com essas palavras, o marido em coma finalmente abre os olhos, e com raiva tenta matar sua esposa a puxando para si e tentando enforcá-la. A mulher agarra o facão (o *kandjar* do início do filme) e apunhala o homem entre a barriga e a costela (pode-se pensar a escolha do local da facada em um sentido adâmico). O homem morre. O soldado escravo que a estuprou anteriormente, ao fazer uma visita à mulher, testemunha o assassinato, pela janela. A mulher sem nome olha fixamente para o soldado, deitada no chão com o marido morto.

Figura 17 – soldado na janela.



Fonte: frame extraído do filme *A Pedra da Paciência*.

Figura 18 – o assassinato.



Fonte: frame extraído do filme *A Pedra da Paciência*.

Essa resolução trágica à narrativa, uma *anagnorisis* vinda da personagem, estabelece por fim a ideia de apocalipse pela voz, onde a pedra da paciência, ao ouvir todos os segredos, finalmente explode (ou seja, faz o homem ressurgir do coma e tentar matá-la, e assim finalmente morrer pelas mãos da própria mulher).

Na Poética de Aristóteles, *anagnorisis* significa ir da ignorância ao conhecimento ou reconhecimento, provocando uma revelação da verdade, que pode matar o personagem (por não aguentar a realidade) ou libertá-lo. No caso do filme *A Pedra da Paciência*, a mulher torna-se livre e o homem, ao saber a verdade, acaba morrendo, sem antes ele mesmo voltar à vida pela verdade dita; então, o homem ouve a verdade e ganha sua vida de volta, mas pelo ato de ira advindo da revelação e de seu ódio em relação à mulher, morre novamente.

A realidade violenta da guerra foi responsável pela sua morte em vida (o coma), ao passo que ao ter uma nova chance, ele é, pelo machismo, morto pela segunda vez, desta vez em definitivo. A performance deu vida ao corpo feminino, ao passo que o corpo masculino, paralizado, ao ter chance de voltar, prefere novamente a violência. Mas o que a guerra faz, em seu espírito de destruição, além das atrocidades e do apagamento dos seres, é também um desenho, uma demarcação. É comum chamar esse desenho de Fronteira.

4 FRONTEIRA

“A realidade é diferente. Eu faço filmes e continuo acreditando nessa necessidade de fazer cinema, colocando as coisas de volta no seu contexto”.

(Amos Gitai)

No primeiro capítulo se descreveu a Metafísica e as interpretações dos seres e entes inseridos, ao longo da história, na dinâmica racional humana entre o realismo e o idealismo. Como mencionado, Ortega y Gasset (2019) perpassa por tal questionamento em suas aulas ministradas entre as três primeiras décadas do século XX. O realismo dos primeiros filósofos, com o paradigma de Aristóteles, é uma forma de ver o mundo tal como ele é e pensar a humanidade e seu entorno (ambiente) através de dados tidos – após pensados e catalogados – como verdades absolutas.

Não se pretende fazer aqui algum tipo de anacronismo no que diz respeito ao termo *realismo*. Tal significação é também estética e cara ao cinema, ou seja, o realismo cinematográfico é apenas uma das estéticas – dentre tantas – do cinema (e de outras artes a exemplo do teatro e literatura); e não se encontra exatamente em uma filosofia primeira (a metafísica) de milênios atrás. Contudo, “entre todas as artes ou todos os modos de representação, o cinema aparece como um dos mais realistas...” (AUMONT, 2012, p. 134).

O teórico francês Jaques Aumont (2012) define o realismo cinematográfico a partir de duas instâncias; a primeira de acordo com os materiais de expressão (câmera, modos de produção, filmagem em locação real, uso de não-atores), e de forma antibaziniana critica a ideia de realismo como representação exata do real, e percebe que essa estética em específico é chamada de realista muito mais a partir de outras estéticas cinematográficas (a exemplo das vanguardas e do cinema clássico) do que a partir da realidade; é como afirmar que o realismo cinematográfico é uma das variações da estética, e seu reconhecimento se dá por um modo de comparação com outros tipos de cinema, e não diretamente com a realidade (algumas convenções ao longo da história da linguagem fílmica ficaram atreladas ao realismo, sendo as demais distanciadas da ideia de real).

Também o autor aponta que o realismo pode ser percebido através dos temas dos filmes, que dialogam e se aproximam de uma realidade social, como o cinema poético francês

anterior à guerra ou o neorrealismo italiano, que é ainda o modelo de cinema realista ocidental mais característico, muito devido ao teórico e crítico de cinema André Bazin⁷⁷.

Existe o realismo filosófico e o realismo das artes do século XX (o cinema como uma das expressões principais). O primeiro é uma forma de pensar os seres, as coisas, as ideias... o segundo é uma forma estética, com seus códigos de representação e exposição definidos pela teoria do cinema e pela análise fílmica. Entretanto, uma representação realista da imagem e do som, por mais imanente⁷⁸ que seja, pode conter em sua forma e figura algo de metafísico.

Kedma, uma das obras fílmicas do cineasta israelense Amos Gitai, lançada em 2002, é um filme realista de ficção que expõe os momentos iniciais da criação do Estado de Israel, em 1948. Este capítulo, portanto, se atém à análise do mesmo a pensar como o conceito de fronteira está diretamente ligado às identidades e, quando colocadas (tanto a fronteira como as pessoas que a constroem) em um cinema de estética realista, qual é (caso haja) o sentido metafísico presente em tais imagens?

Em 1932, numa excursão a Berlim, vi Adolf Hitler falando na Alexander Platz. O discurso era ardente, enlouquecido, cheio de ódio. Decidi que era tempo de voltar para Erets Israel, chegara o momento de realizar meu ideal de viver num *kibutz*. (...) Em 1933, aquela região sofreu um surto de malária. Grande parte dos *kibutzniks* adoeceu. Em geral eram de Varsóvia, figuras muito interessantes. (...) Eu não era de Varsóvia nem de nenhum outro lugar da Polônia, era uma sabra. No *kibutz* a vida é difícil para uma pessoa sozinha ou de fora. (...) Lavei muita louça. As pessoas que trabalhavam na cozinha não eram realmente o tipo de gente com que eu gostaria de criar um vínculo. (...) Deixei Ein Hachoresch depois de dez meses e, de certa forma, senti que isso representava o fim dos meus ideais quanto à vida num *kibutz* (GITAI, 2019).

Essas palavras de ordem íntima, retiradas do diário de Efratia Gitai, a mãe do cineasta Amos Gitai, refletem dois sentimentos reconhecíveis: primeiro algo que está por vir (os horrores do nazismo e do holocausto); segundo uma falta, uma inadequação à comunidade

⁷⁷ “Para André Bazin, que foi seu defensor e ilustrador, o neorrealismo podia ser definido por um feixe de traços específicos, mas esses traços se referiam mais ao conjunto da produção cinematográfica tradicional do que à própria realidade. Segundo ele, essa “escola” se caracterizava por uma filmagem em externas ou em cenário natural (em oposição ao artifício da filmagem em estúdio), pelo recurso a atores não profissionais (por oposição às convenções “teatrais” da atuação dos atores profissionais), por um recurso a roteiros que se inspiravam nas técnicas do romance americano e referindo-se a personagens simples (em oposição às intrigas clássicas bem “amarradas” demais e aos heróis de condição extraordinária), onde a ação se rarefaz (por oposição aos acontecimentos espetaculares do filme comercial tradicional). Finalmente, o cinema neorrealista teria sido um cinema sem grandes meios, escapando, assim, às regras da instituição cinematográfica, em oposição às superproduções americanas ou italianas de antes da guerra” (AUMONT, 2012, p. 136).

⁷⁸ O oposto de *transcendente*, que se preocupa com objetos reais e existências físicas (do mundo físico e aparente, no caso).

(*kibutz*⁷⁹), ou seja, um estado emocional de vazio sobre o pertencimento. Em *Kedma*, os personagens (judeus saídos de um navio chamado Kedma que antes estavam em guetos sitiados pela Europa ou nos campos de concentração nazista) vagam por uma terra desértica e aos poucos o filme mostra, entre blocos onde há diálogos e blocos de longos silêncios (a priorizar sempre o plano-sequência, seja fixo ou em movimento), sentimentos análogos ao pertencer e ao sentido de comunidade.

Todavia, antes de se ir ao objeto-filme, considerações sobre a fronteira e seus desdobramentos devem ser elucidados, visto que a ideia de pertencimento (a um espaço, comunidade, país...) é também um dos motivos e circunstância à fronteira. De início, pode-se pensar a fronteira como conceito indissociável às questões da humanidade, ela está presente na geografia sociopolítica e física do mundo na qual a disposição dos espaços e lugares são delimitados. Ou seja, a princípio fronteiras são limites, divisões sociais e naturais. E, além disso, no que concerne a fronteira como uma produção do humano, portanto social, ela é uma práxis, pode-se considerá-la (junto à memória) um movimento da história, visto que a configuração do mundo (os povos do mundo) são desenhos geográficos abstratos que se tornaram físicos, ora à revelia da natureza, ora por causa dela.

Quer-se dizer, uma fronteira pode ser por causa de um rio, floresta ou montanha⁸⁰, contudo pode ser uma simples abstração, por exemplo, um povo que não quer contato com outro, seja por causa de distinções religiosas, étnicas ou até mesmo o idioma; também fronteiras significam a expansão dos mapas ao se pensar em qualquer época histórica em que houve colonização, conquistas territoriais pela guerra, genocídios e conflitos políticos, ou seja, ocorrências e fatos históricos que perduram até hoje. É claro que o geógrafo Yi-Fu Tuan (2005), descreve uma noção simbólica-social-comportamental de uma Europa medieval, e busca nessa época e nesse local uma percepção humana a algo que advém da natureza. Tal

⁷⁹ Comunidade judaica de orientação socialista e agrícola.

⁸⁰ “As montanhas aparecem na categoria de natureza teimosa e incontrolável, fora do domínio humano e até, de certo modo, além da competência de Deus. Igualmente os animais selvagens e as florestas sombrias. Os significados do radical da palavra *wilderness* são sugestivos: o adjetivo *wild* vem de *willed* e *deor* é inglês antigo para animal. *Wilderness* é, então, a região de animais selvagens sobre os quais os seres humanos não têm controle. Na Europa Setentrional as bestas selvagens viviam nas florestas. Como cenário ou meio ambiente *wilderness* é floresta, e na verdade a palavra *wild* pode ter outro radical, *weald* ou *woeld*, palavra do inglês antigo para floresta. Os campos cultivados representam o mundo familiar e humanizado. Ao contrário, a floresta circundante parece estranha, um lugar de possíveis estrangeiros perigosos. (Observe que a palavra *forest* [floresta] e *foreigner* [estrangeiro] compartilham o significado de *foranus*, “situado fora”). A floresta é um labirinto através do qual se arriscam os caminhantes. Eles podem literalmente perder-se, mas perder-se também significa desorientação moral e conduta desordenada. A floresta está cheia de bandidos – animais selvagens, ladrões, bruxas e demônios” (TUAN, 2005, p. 129).

percepção é uma interpretação metafísica de um elemento da natureza, visto que o ser enxerga – a partir de uma condição ambiental, física, do sensível – algo além, que nesse caso remete ao sombrio e ao estranho; algo aparente, a exemplificar, nos contos de fadas anglo-saxônicos. Este algo além, na humanidade, é também a noção do estrangeiro (amoral, esquisito, misterioso, desconhecido...). E o que separa o estrangeiro do ambiente? Muitas coisas, e uma delas é a fronteira.

Fronteiras separam cidades e regiões, existe um senso comum que aceita a separação e não enxerga que muitas vezes a ideia de fronteira é a causa de conflitos, que ela é apenas uma organização geográfica política. Entretanto, o seu conceito não deixa de ser uma abstração, uma invenção do ser para a exploração, separação ou proteção em relação a outros seres e entes. Se uma fronteira divide ou isola povos de religiões distintas, e tal separação acontece através de guerras, o sentido da fronteira é metafísico e político ao mesmo tempo, já que muitos dos discursos para que uma fronteira exista (ou tenha que existir), para seu acontecimento, portanto, são ideias do ser a partir do mundo inteligível (Deus, ou desconsiderar a humanidade do outro – escravidão –, são exemplos básicos, que partem do pensamento, geram discurso e do mesmo um dos resultados artificiais é a fronteira). Do colonialismo à globalização, a exemplificar, fronteiras (produção humana) são antes invisíveis, mas criam e destroem espaços; há tanto um sentido de limite quanto de expansão.

A cidade representa a maior aspiração da humanidade em relação a uma ordem perfeita e harmônica, tanto em sua estrutura arquitetônica como nos laços sociais. em todo o lugar que o urbanismo apareceu de forma independente, descobrimos que suas raízes assentam se em um centro cerimonial prestigioso em vez de um lugarejo. uma função primeira essencial da cidade foi ser um símbolo vivo da ordem cósmica: por isso o seu padrão geométrico era simples, com muralhas e ruas frequentemente orientadas pelos pontos cardeais, o mesmo acontecendo com seus imponentes monumentos. Correspondendo a este desejo de perfeição física estava o anseio por uma sociedade estável e harmoniosa (TUAN, 2005, p. 231).

A humanidade, na sua separação em relação à natureza através de técnicas que permitiram seu controle, na sua origem (ou na sua pré-história), fez dos espaços delimitações acordadas com as organizações e demandas dos grupos humanos espalhados no mundo. Delimitar espaços, como práxis, é um sentido fundador da linguagem e seus atravessamentos orgânicos (naturais) que construíram a cultura e os seres sociais que a representam. A invenção de um espaço é, portanto, e por lógica, a invenção de fronteiras, ou seja, sua obrigatoriedade em relação ao espaço.

Um conceito básico é que o espaço constitui uma realidade objetiva, um produto social em permanente processo de transformação. O espaço impõe sua própria realidade; por isso a sociedade não pode operar fora dele. Consequentemente, para estudar o espaço, cumpre aprender sua relação com a sociedade, pois é esta que dita a compreensão dos efeitos dos processos (tempo e mudança) e especifica as noções de forma, função estrutura, elementos fundamentais para a nossa compreensão da produção de espaço. Para expressá-lo em termos mais concretos, sempre que a sociedade (a totalidade social) sofre uma mudança, as formas ou objetos geográficos (tanto os novos como os velhos) assumem novas funções; a totalidade da mutação cria uma nova organização espacial. Em qualquer ponto do tempo, o modo de funcionamento da estrutura social atribui determinados valores às formas. Todavia, se examinarmos apenas uma fatia de tempo homogêneo, careceremos de um contexto em que possamos basear nossas observações, uma vez que a estrutura varia conforme os diferentes períodos históricos. (SANTOS, 2020, p. 67).

Uma demarcação feita por um grupo é um lugar cultural e físico que separa o mesmo de outro grupo ou da ideia de natureza, assim o espaço humano é já uma separação (ruptura) por não mais ser e se estar como natureza, mas em seu controle, não mais uma essência unívoca e sim uma cultura⁸¹, localizada espacialmente e com sentido primeiro de demarcação física. Tal indissociabilidade entre fronteira e história parte de um primeiro movimento interpretativo que é físico, ou seja, se assume que a fronteira é uma demarcação espacial feita pela técnica, esta que é também a causa de uma cultura e seus controles. Dentro desse sentido de separação não existe só o movimento de segregação e proteção (que é talvez o mais forte), há também intercâmbios e convergências, embora desses intercâmbios haja sempre as ações de controle e dominação.

Contudo, além das interpretações físicas do espaço e suas fronteiras na fundação humana, não se pode pensar a fronteira somente como o desenho material de um grupo sobreposto a outra coisa: seja outro grupo ou algo da natureza, como os acidentes geográficos. É possível pensar a fronteira de forma metafísica, inerente ao ser e as suas abstrações que constituem um ideal de ser, o ato e a potência do ser relacionado à linguagem, à cultura e à sociedade.

Antes de um desenho físico e organizado há a ideia desse desenho, sua fabulação. Há o sujeito a pensar tal desenho e esse pensamento, singular ou coletivo, definirá em cada espaço de fronteira a invenção do eu e do outro; e cada povo em cada época da história lidou

⁸¹ “Isso, por sua vez, significa que o homem, ao viver, se dá conta de que está sempre numa circunstância ou mundo não somente natural, de corpos minerais, vegetais e animais, mas que flutua ao mesmo tempo sempre numa “cultura” preexistente. Cultura é esse repertório ambiente de respostas às inquietudes da vida autêntica ou individual” (ORTEGA Y GASSET, 2019, p. 137).

com tal problemática estrutural e epistemológica a partir de ações e conhecimentos próprios. Um exemplo é o nazismo, uma ação e pensamento do outro dos quais os personagens em *Kedma* sofreram (nos campos e guetos) uma ação e ideologia totalitárias. Quando algo é estritamente ditado por preceitos unilaterais e categóricos, totalitários, portanto, assume-se tal comportamento como uma essência do agente social que o influencia, e um dos resultados de tal produção é a estética.

Da mesma forma que o nazismo tinha uma estética (uma essência do terror e desumanidade, leia-se uma metafísica do totalitarismo⁸²), o que veio após (e aqui se faz a referência específica ao cinema do pós-Segunda-Guerra) foi também uma estética, não apenas como contrapartida ou contrarresposta, mas um novo pensar o real. E desse novo pensar o real, também uma atualização (um ato) de realismo na estética. *Kedma* é um filme desse século, porém reflete em sua estética fílmica tal realismo.

A essência pode ser reconhecida como a metafísica de um agente (seu ser), ou seja, uma razão primeira para o movimento de sua vida (que muitas vezes não é uma razão ligada ao humanismo ou ao conhecimento). Em suma, considera-se aqui a estética como a demonstração da metafísica, e um desdobramento da humanidade. A reiterar, certas essências resultam em crueldade, crime e ignorância. A estética é utilizada tanto para a crítica dessa razão essencial ou para estar de acordo com ela. Através da estética se constrói as piores morais e métodos de convencimento (darwinismo social, propaganda nazista, escravidão, sexualidade como doença, eugenia...) que culminam na manifestação de um pensamento totalitário e excludente⁸³; e também o seu contrário: a crítica ou propriamente um discurso reverso e direto, no sentido de ser conscientemente contra uma ideia.

Portanto a metafísica pode ser perigosa na busca de uma totalidade para o ser, pois a definição do ser muitas vezes não considera a multiplicidade de ser e do ser, a depender de

⁸² “A luta pelo domínio total de toda a população da terra, a eliminação de toda realidade rival não-totalitária, eis a tônica dos regimes totalitários; se não lutarem pelo domínio global pelo objetivo último, correm o sério risco de perder todo o poder que porventura tenham conquistado. Nem mesmo um homem sozinho pode ser dominado de forma absoluta e segura a não ser em condições de totalitarismo global. Portanto, a subida ao poder significa, antes de mais nada, o estabelecimento de uma sede oficial e oficialmente reconhecida para o movimento (ou sucursais, no caso de países satélites), e a aquisição de uma espécie de laboratório onde o teste possa ser feito com realismo (ou contra a realidade) – o teste de organizar um povo para objetivos finais que desprezam a individualidade e nacionalidade. O totalitarismo no poder usa a administração do Estado para seu objetivo a longo prazo de conquista mundial e para dirigir as subsidiárias do movimento; instala a polícia secreta na posição de executante e guardião da experiência doméstica de transformar constantemente a ficção em realidade; e, finalmente, erige campos de concentração como laboratórios especiais para o teste do domínio total” (ARENDT, 1989, p. 442).

⁸³ Este texto trata o discurso reverso a esse tipo de método retórico como um *humanismo*, mesmo, a saber, que não é essa a definição exata para o termo.

quem pensa a metafísica⁸⁴. Assim é preciso cuidado ao abordá-la em tempos obscurantistas, atuais ou do passado, visto que justificativas mágicas, pseudocientíficas e com um ideário místico estão atreladas aos modelos do totalitarismo e nos argumentos para os genocídios. Alguns agentes políticos que ajudaram a disseminar repertórios dessa natureza se utilizaram da metafísica para a construção do discurso.

A considerar a estética como uma das demonstrações da metafísica entende-se que por ela se constrói um discurso (dos mais terríveis ou belos ou qualquer outro que não siga a polarização bem e mal), e se pensa o cinema como um dos campos (por escolha metodológica) da linguagem onde isso ocorre: e o audiovisual do Oriente Médio como recorte em que se reconhece tal demonstração; como já desenvolvido nos capítulos anteriores e agora colocado ao tema da fronteira a partir do filme *Kedma*.

Conflitos e disputas através da intolerância segregam não apenas grupos identitários ou com pensamentos afins, mas faz dessa prática uma espécie de genocídio cultural, quando não espacial (a exemplo da Síria ou Irã; ou mesmo nas estratégias autoritárias de presidentes em relação aos imigrantes). Os conflitos que acontecem no Oriente Médio⁸⁵ são representados pelo audiovisual e cada obra, ao registrar e/ou encenar espaços existentes, também produzem imagens de geografias naturais.

Essas paisagens se transformaram em fronteiras (aqui em específico entre Israel e Palestina); e a criação do Estado (e fronteira) aconteceu através da religião em uma estreita relação com a política. Consequentemente, os motivos metafísicos (como a promessa de uma terra que nunca foi realmente estabelecida e então começa a ser)⁸⁶ estão ligados à construção das demarcações territoriais tal como estão na composição etérea da alma ou do pensar os

⁸⁴ Mesmo que não seja um problema de quem pensa a metafísica, mas um problema dos próprios conceitos, que são abertos a inúmeras interpretações, por vezes utilizadas às justificativas e métodos totalitários e de dominação sociocultural.

⁸⁵ A alusão aos conflitos do Oriente Médio é feita aqui de forma geral, visto que o texto se dedica à análise de filmes sobre diferentes eventos históricos da região transpostos ao cinema, e dessa forma, tais conflitos (acontecidos em tempos e espaços distintos) serão referenciados de acordo com as obras audiovisuais em cada capítulo. Alguns exemplos: a criação do Estado de Israel (tema do presente capítulo); a Primavera Árabe, as Intifadas Palestinas (próximo capítulo); o terrorismo no Afeganistão, a Revolução Iraniana e as políticas de perseguição em relação à mulher (como visto no capítulo anterior).

⁸⁶ “*Kedma* (2002) resume um pouco a famosa frase “No ano que vem em Jerusalém”, com essa noção de direção que diz respeito a todos aqueles que quiseram ir para algum lugar na direção de Oriente: aqueles emigrantes que, após terem sofrido todas as atrocidades que acabavam de acontecer na Europa, acharam que essa longa viagem no porão de um navio os conduziria até uma nova terra onde eles poderiam recomeçar a viver. Mas, assim como ocorre com frequência em meus filmes, o destino histórico dilacera o desejo dos personagens: as pessoas chegam com as suas canções, com a sua esperança, o sol começa a tocar de leve a sua pele, e em terra os ingleses estão esperando por eles a fim de rechaçá-los energicamente, alguns conseguem escapar e seguem pela estrada que leva a Jerusalém. A verdade dessa história é que muitos desses refugiados morreram mal haviam desembarcado, às vezes sem que se conhecessem os seus nomes. Portanto, *Kedma* é também uma homenagem aos emigrantes” (GITAI; TOUBIANA, 2004, p. 170).

seres e entes. Os personagens judeus do filme vivem uma espécie de nova peregrinação, e *Kedma* está, pelo realismo ficcional cinematográfico, planificando (no sentido de decupagem) esse caminhar pela Palestina. O vagar das pessoas pela terra (que é grande parte da duração do filme) ao fim se transforma em uma nova fronteira, em um espaço até então não desenhado politicamente. E após seu desenho, já no contemporâneo, em 2002, o cineasta Amos Gitai interpreta tal origem pelo audiovisual.

Em relação a essa questão eu tenho uma atitude didática. Nessa vontade de fundar um Estado os integrantes dessa geração manifestavam um verdadeiro otimismo, oriundo do projeto de dar forma ao seu destino. E isso apesar dos dramas que haviam acabado de vivenciar no decorrer da sua história. Eles chegavam movidos pelo desejo básico e muito comovente de finalmente se tornarem donos de seus destinos. Apesar de tudo o que se pode pensar hoje, resta essa motivação, essa vontade, essa determinação. Israel é um dos raros países a ter sido fundado em decorrência de um ato voluntário: não é o resultado de um processo evolutivo, como acontece em todo lugar. Lá as pessoas vieram de fora, se instalaram e criaram infra-estruturas [sic], suas instituições etc. Ao mesmo tempo, contraditoriamente, é preciso permanecer humilde, saber gerir a sua força e não se deixar consumir por esse novo nacionalismo. Como diz Gershom Scholem em sua correspondência com Walter Benjamin, naquela época os judeus aspiravam tornar-se sujeitos da sua história e dar-lhe forma de maneira ativa. Isso não impede de se ter uma atitude crítica em relação a essa experiência. Entre parênteses, o que está acontecendo atualmente na Europa, com o crescimento da extrema-direita, é de certa forma o resultado da despolitização da paisagem cultural. A cultura precisa voltar a ser um agente ativo, propor um olhar sobre o mundo, evitando fechar-se numa concepção por demais "museológica". E esse olhar que tento propor nos meus filmes (GITAI; TOUBIANA, 2004, p. 173).

Parte dos povos judeus (imigrantes sobreviventes do nazismo) e palestinos, após o fim da Segunda Guerra Mundial, encontravam-se a noroeste do Oriente Médio, até então um território de grande extensão conhecido como Palestina. O Estado de Israel, pertencente aos judeus, foi efetivamente criado em 1948 por uma decisão dos países da ONU, da qual a Palestina não quis fazer parte. A proposta era criar dois territórios que dividissem a chamada Terra Santa, uma parte para judeus, outra para palestinos, seguindo o Mandato Britânico da Palestina de 1947 que dividia o território para os dois povos. A não concordância dos países árabes com o mandato gerou o que os israelenses chamam de Guerra da Independência e os palestinos chamam de *al-Nakba* (em árabe: a Catástrofe).

Antes do conflito, no entanto, o exército britânico inicia uma expedição de expulsão e segregação dos povos árabes para abertura de um espaço em que os judeus pudessem residir,

o que causa o posterior descontentamento com o Mandato Britânico e o voto contrário dos países árabes na assembleia da ONU para tal divisão territorial.

*Kedma*⁸⁷ registra e encena o início desse conflito ao retratar o momento de transição entre a saída dos judeus dos campos de concentração e dos guetos criados na Segunda Guerra Mundial, na Europa, e sua chegada à Palestina, ocupada pelo exército britânico, que tinha o intuito de expulsar os árabes do local. No filme, os judeus sobreviventes são levados pelo navio Kedma até uma praia (território árabe), e ali deixados à própria sorte. Começa então, no discurso ficcional do filme, uma espécie de segunda peregrinação do povo hebreu, análoga aos anos do deserto à época de Moisés no Egito.

O SENHOR DIZIA QUE KEDMA É TAMBÉM O NOME DE UM NAVIO QUE TRANSPORTAVA SOBREVIVENTES DO HOLOCAUSTO ORIUNDOS DA EUROPA CENTRAL. É PORTANTO UMA PALAVRA IMPREGNADA DE ESPERANÇA. CONTUDO, MAL DESEMBARCAM NESSA TERRA ELES SE DEPARAM COM UMA GUERRA...

Vale fazer aqui uma breve recapitulação histórica. A partir de 1947-48 as Nações Unidas decidem dividir a Palestina entre um Estado judeu e um Estado árabe. É o final do mandato britânico. Em fevereiro de 1948 os ingleses legam a fortaleza que era o quartel-general do seu exército às legiões árabes que eram treinadas por oficiais ingleses. Aos poucos, eles se retiram da estrada que leva a Jerusalém. A partir de março de 1948 batalhas ferozes são travadas nessa estrada, à beira da qual predominam vilas palestinas. A estrada está interrompida, de tal forma que Jerusalém se encontra sitiada. Ao mesmo tempo, navios lotados de imigrantes vão chegando da Europa. Os quais são enviados imediatamente para o campo de batalha. Em 14 de maio os ingleses deixam a Palestina. No mesmo dia, às 16 horas, Ben Gurion proclama a criação do Estado de Israel. No dia seguinte inicia-se a primeira guerra entre árabes e israelenses, uma guerra feroz que vai perdurar por mais de um ano. No decorrer dessa guerra são traçadas as fronteiras do Estado de Israel. É também o início do êxodo dos palestinos. As ressonâncias com a atualidade são para mim evidentes: eu tinha vontade de buscar no destino desses personagens do passado algumas respostas e perguntas que hoje me perturbam. (GITAI; TOUBIANA, 2004, p. 171).

Há no filme uma problematização da força metafísica (no seu sentido religioso) transferida à ideia de um direito pelo espaço geográfico a partir da identidade. Ou seja, direito pelo território através da religião judaica. A reiterar: o conceito de metafísica⁸⁸ reside entre corpo e alma e na procura por uma substância primeira, essencial, que define todas as coisas. Na Antiguidade, as definições do sujeito, através da alma, em um paradigma aristotélico (realismo), se debateram com o fato de que a metafísica é o que está além da física (de seus

⁸⁷ Quando em itálico, *Kedma* é a palavra que se refere ao filme; quando não, Kedma se refere ao navio.

⁸⁸ Cf. Capítulo 1.

princípios e causas) e em como definir as coisas, se existe, por exemplo, uma substância primordial no ser e na matéria. Portanto, a metafísica é a busca por uma unidade essencial comum no todo. Na *Física*, de Aristóteles, se apresentam os quatro tipos de causa de uma coisa (princípios materiais) que são: a essência (o porquê), a matéria (do que é feito), o movimento (dinâmica com a natureza) e a finalidade (ou o “bem”, a que serve). A metafísica, no texto grego, é o mesmo que sabedoria (*sofian*)⁸⁹. Então essa filosofia, a partir das finalidades da física, busca um substrato primeiro e único para tudo (uma especificidade): seja na humanidade ou seja na natureza dos entes, e é dessa hipótese (e crítica a mesma) que seu estudo é feito ao longo da história desde a Grécia Antiga.

Tal dilema da especificidade e localidade da substância da alma e das coisas faz com que esta ciência seja talvez o oposto da historicidade, visto que esta busca uma interpretação e um registro dos acontecimentos passados e presentes, já a metafísica investiga uma causa única independente do espaço histórico, sendo o ser sempre uma presença apesar de sua história. Embora tanto história quanto metafísica se concentrem na memória, que é fruto de uma experiência e o que difere a humanidade dos animais⁹⁰: ou seja, pela lembrança se produz conhecimento⁹¹, segundo a Metafísica de Aristóteles.

Se o pensar em si (buscar o eu) é um eterno retorno de si para si mesmo, e um eterno presente, e nessa reflexão do retorno já não se é mais o que se era, e sim se é um outro algo, um outro eu ou ser, a identidade é então um campo dialético onde é impossível conceber uma definição total da alma e do eu. Simplificando, se existem várias identidades para o eu, a metafísica buscaria uma identidade única (um substrato comum a todos), ao passo que a história apresenta múltiplas identidades e as interpretações das mesmas através da noção de cultura.

Um dos princípios de uma identidade (ligada à própria história e cultura) é o que define um povo, um gênero ou uma etnia em uma espécie de afirmação do eu que através da coletividade permitirá a autorização de direitos sociais: um deles a ser pensado como território e suas fronteiras. Entretanto, pela identidade, se pode deliberadamente rejeitar o devir (a transformação, o que está por vir) quando se assume que algo é próprio de uma identidade e apenas dela. Igual dizer que tal povo é violento e tal povo é musical, como se violência ou

⁸⁹ O termo *Metafísica*, para o texto aristotélico, foi inventado mais tarde, e o que temos hoje são as traduções resgatadas pelos árabes antigos, em Aristóteles *metafísica* é o mesmo que *sabedoria*.

⁹⁰ Diferenciação essa que parte também da imaginação, que é o que cria a realidade, não percebida pelos animais não-humanos, conforme as ideias de Lacan (2012).

⁹¹ Aristóteles inicia sua Metafísica afirmando que o ser humano deseja o conhecimento, e considera que o conhecimento só é possível por causa da memória (que lhe confere experiência através da capacidade de lembrar) e que o sinal do conhecimento é a aptidão para ensinar.

musicalidade fossem de uma única ordem e pertencentes a um único povo. Pensar a identidade e suas ordens (manifestações), assim, é também pensar a metafísica, pois se está no campo do Ser.

É claro que não se deve colocar a argumentação metafísica categoricamente em um plano contra a multiplicidade do ser, tampouco desfavorável ao passado histórico, o que seria o primeiro passo para uma teoria fascista, onde se escolheria uma identidade boa e final em detrimento de outras (o que é próprio do ideário totalitário, como já mencionado). Mesmo assim, a preocupação da metafísica é uma reflexão sobreposta ao ser total, ela pensa além do ser e para o ser, ou seja, além da identidade e para uma existência do essencial que é a eterna presença do ser e sua essência.

Aqui se questiona tais relações teóricas através do filme *Kedma*, a pensar tempo e espaço como metafísicas e de que forma a estética age nessa intenção. A metafísica nunca será suficiente para explicar uma identidade em um determinado tempo e espaço, a união entre corpo e alma deve ser vivida, e não explicada, pois a linguagem não tem como dar conta da experiência, a linguagem reside nas arestas e interpretações da experiência, é uma codificação da experiência, e não a experiência em si. A estética, no caso aqui o cinema, parte do mesmo dilema, e por uma escolha estética se encena um território justificado por motivos metafísicos, e tal exercício é um ato de representação, de escolha artística e política.

Tem-se um ato de memória e um ato de deslocamento de um corpo (deixar de existir ali, para estar aqui). O pensamento durante o deslocamento do corpo é uma temporalidade sem resquício de espacialidade. Matéria (física) e memória (metafísica) se unem, portanto. O corpo que estava ali agora está aqui, mas e o pensamento, tornou-se passado? Continua o mesmo? Depende também do deslocamento? Pode-se interpretar então que a metafísica é também uma influência de ordem espacial, e que não só o tempo é metafísico (a eterna e imóvel presença do ser e sua duração no mundo): dessa forma a criação de um território e de uma fronteira a partir de pressupostos religiosos e políticos torna o espaço um produto geográfico também metafísico, pois é estabelecido por justificativas de uma essência primeira: a religião⁹² e a busca por um estado para que nele se estabeleça a cultura dessa religião.

⁹² Pensar Deus é uma investigação metafísica onde cada religião tem seu princípio de explicação, no monoteísmo isto é ainda mais evidente e convincente. Deus como substância. A primeira causa para o todo. Deus sempre existiu e não provém de nenhum lugar nem da combinação de elementos distintos ou de duas ou mais ideias. Deus como única potência. Deus como única presença... A parte da Metafísica que assim considera tal episteme é a Teologia.

Israel⁹³, território criado em 1948, é uma das potências econômicas e militares do mundo. De forma resumida, antes da análise metafísica sobre *Kedma*, é válido abordar a história do país até o contemporâneo, visto ser o tema tanto desse capítulo quanto o próximo. A ONU propôs dividir o Mandato Britânico da Palestina em um estado árabe e judeu após a Segunda Guerra Mundial. Não houve a concordância dos estados árabes, na época, e uma nova guerra teve início. Os britânicos se retiraram do local em 1948 e um ano depois Israel foi admitido como membro oficial da ONU. Com isso, migrações europeia e do próprio Oriente Médio resultaram no crescimento demográfico, com vários conflitos nas décadas subsequentes. Israel travou guerras com países vizinhos (entre 1967 e 1973, passando a controlar a Cisjordânia e Faixa de Gaza a partir de 1967). Na década de 1990, houve acordos entre Israel e Palestina, com um período de autogoverno palestino em áreas da Cisjordânia e Gaza. Israel retirou-se de Gaza em 2005. A imigração para Israel contou com mais de 20 mil pessoas no ano de 2020. No século XXI, o país cresceu economicamente com a exploração do gás natural na região do Mediterrâneo.

O ex-primeiro-ministro Benjamin NETANYAHU dominou o cenário político de Israel de 2009 a junho de 2021, tornando-se o primeiro-ministro mais antigo de Israel antes de ser deposto por Naftali BENNETT, após a quarta eleição de Israel em dois anos. BENNETT formou a coalizão ideologicamente mais diversificada da história de Israel, incluindo a participação de um partido árabe-israelense. Ele serviu como primeiro-ministro por um ano antes de deixar o cargo em 1º de julho de 2022 em favor de Yair LAPID, que ocupou o cargo por apenas seis meses antes de ser sucedido por Benjamin NETANYAHU no final de 2022. Israel assinou acordos de normalização - mediados pelos EUA - com Bahrein, Emirados Árabes Unidos e Marrocos no final de 2020 e chegou a um acordo com o Sudão no início de 2021 (CIA, 2023).

Com a breve descrição histórico-política de Israel e a proposta metafísica de interpretação feita nessa primeira parte do capítulo, parte-se então à análise do filme; assim, a compreensão de um território – a construção de uma fronteira por motivos metafísicos como a religião – cabe para analisar a criação do Estado de Israel, ou melhor, a representação audiovisual criada por Amos Gitai para tal acontecimento histórico.

⁹³ As informações desse parágrafo do texto foram retiradas e adaptadas do site da Central de Inteligência Americana (CIA, 2023).

4.1 NAVIO

Durante os créditos iniciais de *Kedma*, em tela preta, o ambiente sonoro são barulhos metálicos (de uma máquina) e vento. A primeira imagem que se vê (um primeiro plano que se tornará um plano-sequência) são as costas de uma mulher que se despe. Ela se deita com um homem, começam a se beijar. O homem desiste de fazer sexo com ela, e angustiado se levanta da cama. O plano abre, há outras pessoas nesse espaço interno. A câmera segue o homem e aparecem mais e mais pessoas, camas, objetos de viagem empilhados. O homem sobe uma escada enferrujada. Antes de chegar ao fim dela, se ouve um primeiro barulho de animal (pássaro marítimo) e só após tal ruído, com o homem já fora da escada, se vê o mar na parte superior da tela e o convés de um navio lotado de gente. O som metálico (que agora fica claro ser o motor do navio) é contínuo. A câmera continua a seguir o homem. Ele se encosta à beira do convés e tem-se então o plano americano do homem de costas vendo o mar, logo a câmera passa por ele e filma apenas a água e sua ondulação. Fim do primeiro plano-sequência.

Figura 19 – plano que dá início ao plano-sequência.



Fonte: frame extraído do filme *Kedma*.

Nesse plano-sequência quase sem diálogos, com o som monocórdico e metálico do navio, feito para apresentar todos os personagens a bordo do navio *Kedma* que logo chegarão à praia, Amos Gitai realiza um prólogo de uma possível mudança, uma leve esperança para os judeus saídos dos guetos e dos campos de concentração. O prólogo funciona como um agônico não-estar e uma espera, não é uma viagem de final, é uma nova peregrinação onde, aos poucos, os personagens se darão conta. Nessa estrutura em plano-sequência percebe-se que nem todos ali a bordo são judeus de um mesmo lugar. Logo, não se trata de uma totalidade do sujeito (algo que inclusive não existe): é um plano-sequência que agrava o que está para acontecer.

O segundo plano é geral: o navio (a palavra Kedma está escrita nele) e o mar. Só nesse momento que a paisagem sonora são os ruídos exclusivos da natureza, não mais maquinário, e se observa ao longe a embarcação ao som de água em movimento e pássaros. No terceiro plano um homem mais jovem consulta as horas em seu relógio de pulso, caminha e se senta ao lado de uma mulher. A partir daí outros planos em conjunto aparecem, mostram os passageiros (homens e mulheres de diferentes idades), todos em silêncio, a esperar o fim da viagem. Só com os planos onde se começam os diálogos é que se entende o contexto desse microcosmo. Essas pessoas que viajam e esperam são judeus que, um pouco depois do fim da Segunda Guerra Mundial, embarcaram no navio. E pelos diálogos, progressivamente, se conhece a história de alguns dos personagens e a atual situação deles.

Figura 20 – o navio.



Fonte: frame extraído do filme *Kedma*.

Nesses planos iniciais e primeiros diálogos, uma mulher (de origem russa que antes dali estava na Sibéria) canta⁹⁴: “Você, passarinho, que volta do país quente sabe o quanto sua voz me emocionou quando no inverno deixou minha casa. Diga-me se nessa terra quente a dor prevalece. Como são as águas claras e quentes do Rio Jordão?” (KEDMA, 2002). Logo depois de mais uns planos dialógicos que servem para apresentar os personagens, há a primeira inserção de música extradiegética, e com tal música, um corte seco para um plano geral de um deserto.

Na paisagem árida, ao longe, um grupo com armas na mão corre e se aproxima do plano. Uma panorâmica por tal paisagem e pessoas então mostra a praia do deserto. Corte seco para uma pequena estrada de chão, vazia, plano aberto e fixo. Em seguida, atrás dos

⁹⁴ Transcrita apenas uma parte da música por motivos de contextualização.

arbustos ao lado da estrada, nesse mesmo plano fixo e conjunto, soldados se levantam e se revelam. Um dos soldados carrega a bandeira da Inglaterra. Eles se alinham e começam a marchar. Novamente uma panorâmica mostra a praia. Corte seco para o navio, os passageiros começam a desembarcar nessa praia. Eles chegam à praia e em planos longos, agora com música extradiegética, vê-se lentamente cada um deles descer do navio Kedma aos barcos menores e chegar à margem. Ao desembarcarem, o grupo com armas na mão já aborda os passageiros do navio e o exército britânico começa a atirar. Os judeus mal chegam e já se deparam com um novo conflito. O grupo armado vai levá-los a um acampamento (um *kibutz* improvisado) com a promessa de que ali eles finalmente terão um território próprio, ao passo que o exército britânico vai perseguir os passageiros do Kedma ao longo do filme.

O cinema não foge à representação de um espaço, ao menos no realismo. Assim, é no reconhecimento de um espaço em um determinado tempo histórico que o cineasta Amos Gitai imagina o início de um conflito, e a construção audiovisual desse espaço está diretamente ligada à ideia de realismo como uma alternativa para a representação do território e da identidade (principalmente no sentido religioso).

O espaço é um abismo indiferente no qual vemos emergir formas distintas aprisionadas por um contorno e que não cessam de sofrer novas metamorfoses. O olhar, o pensamento e a ação não têm outro objetivo senão reconhecer o desenho dessas formas que povoam o mundo, de reconstruí-las por uma operação interna ou de modificá-las segundo as exigências do desejo (LAVELLE, 2012, p. 69).

Kedma é um filme lançado em 2002 sobre maio de 1948, então um ponto de vista contemporâneo sobre um fato histórico, e não se ausenta (por causa disso) de um posicionamento sociopolítico em relação ao acontecimento ficcionalizado em forma de filme. Os personagens são colocados em distintas espacialidades (navio e praia, depois o deserto). O filme retrata a relação dessas pessoas nesses espaços pelos afetos, desejos e a busca por liberdade, dentro de um modelo social a influenciar o ser e os inter-relacionamentos.

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. Em outras palavras, a ideia de “ter uma identidade” não vai ocorrer às pessoas enquanto o “pertencimento” continuar sendo seu destino, uma condição sem alternativa (BAUMAN, 2005, p. 17-18).

A organização das identidades dos personagens no território determinado pelo filme está relacionada às mensagens da encenação proposta por Amos Gitai, contudo tais mensagens não estão apenas no campo narrativo simplesmente por se tratar de um filme para tela (nem toda tela é um espetáculo narrativo de causa e efeito). Há uma espécie de poesia, de questionamento extrafílmico, que perdura na memória, ou seja, na temporalidade do eu; quer-se dizer: há presença de uma metafísica mesmo dentro de uma estética realista.

Seria preciso concluir daí que o cinema está fadado unicamente à representação, se não da realidade natural, pelo menos de uma realidade verossímil, cuja identidade com a natureza, tal qual o espectador a conhece, é admitida por ele? O relativo fracasso estético do expressionismo alemão confirmaria esta hipótese, pois bem se vê que justamente *O Gabinete do Dr. Caligari* quis subtrair-se do realismo do cenário sob a influência do teatro e da pintura. Mas seria dar uma solução simplista a um problema que admite respostas mais sutis. Estamos prontos a admitir que a tela se abre sobre um universo artificial, contanto que exista um denominador comum entre a imagem cinematográfica e o mundo em que vivemos. Nossa experiência do espaço constitui a infraestrutura de nossa concepção do universo (BAZIN, 1991, p. 150).

Na praia, os judeus serão perseguidos (alguns se dispersarão do caminho) pelo exército britânico: ali responsável também pela expulsão dos palestinos, como já descrito. Em várias sequências a tensão racial, religiosa e de nacionalidade será exposta, como o início de um protótipo de intolerância que se desenvolveu ao longo do século XX e, atualmente, também com a ajuda da mídia sensacionalista, produz caricaturas identitárias.

No entanto, não há como contornar a formidável realidade histórica de que, quando tentamos tratar daquilo que o sionismo suprimiu do povo palestino, desembocamos, de um lado, no desastroso problema do antisemitismo e, de outro, na complexa inter-relação entre os palestinos e os Estados árabes (SAID, 2012, p. 66).

O filme de Amos Gitai, ao tratar das tensões raciais, foge das caricaturas a colocar em crise o choque entre os povos. Na praia estão os britânicos, que perseguem os judeus na Palestina, enquanto eles precisam correr e procurar abrigo porque não sabem exatamente para onde ir e o porquê de se estar ali, em uma situação nômade por enquanto. Após as sequências de introdução e contextualização, o navio Kedma não aparecerá mais ao longo da narrativa. Após esse início, em blocos narrativos alongados, com os personagens do navio separados, cada grupo dará sua opinião sobre a criação de um país novo, sobre as histórias sofridas em

uma guerra que acabou há pouco e, no deserto, o cineasta executa uma obra audiovisual sobre e através de uma segunda peregrinação do povo hebreu.

Viu-se que a Metafísica, como forma de buscar um conhecimento para o ser, se dedica a uma noção de tempo baseada na presença sem excluir a memória como fonte para a construção do conhecimento. As relações metafísicas com o tempo e o tempo do ser enfatizam o presente como o absoluto existir. Henri Bergson (1999) explicita essa importância à memória que a metafísica persegue, e questiona a própria existência temporal na dimensão humana, a considerar o tempo uma invenção que apenas se dá no ser (humanidade), pois é no ser, que produz o movimento inteligível (o pensar), e o movimento sensível se dá apenas pela cinética dos entes, que não estão no inteligível e portanto não perseguem o sentido de substância nem oscilam, no tempo e movimento, entre ato e potência, que são qualidades próprias dos seres.

Obviamente mesmo no que se refere àquelas coisas que se julgam ser substâncias, são, na maioria, potências: *tanto* as partes dos seres vivos (já que nenhuma delas possui uma substancial existência separada, e quando são separadas, embora ainda existam, existem como matéria), *quanto* a terra, o fogo e o ar – visto que nenhum destes é alguma coisa una, íntegra, não passando de mero agregado antes de serem digeridos e alguma coisa una ser deles gerada. Poderia supor-se muito plausivelmente que as partes dos seres vivos e as partes correspondentes de seu princípio vital são tanto, ou melhor, existem tanto em ato quanto em potência, porque contêm princípios cinéticos oriundos de alguma coisa em suas articulações; e, conseqüentemente, alguns animais vivem até quando são divididos. Contudo, é só potencialmente que todas as partes existirão quando são unas e contínuas por natureza e não pela força ou concreção, já que isto é malformação (Met. VII, 16, 5-15).

Bergson (2006), nessa investigação sobre o tempo apenas como parte do humano preso a um campo gravitacional, se utiliza do termo *duração* para classificar o tempo somente como um artifício metafísico que delinea o tempo entre começo, meio e fim; e essa linearidade não se relaciona com o modo que o ser experiencia o tempo, ou seja, o ser inventou o tempo, mas o que ele realmente sente é duração, é um estar no meio antes do fim e depois do começo que não se proporciona e não se mensura. Essa ideia de duração, de um meio temporal que tem um passado e quer ir a um futuro, é análoga à peregrinação dos personagens em *Kedma*. Eles estão a caminhar e tal duração é refletida no filme, buscam um sentido, talvez uma substância, em suas existências ali na terra onde acabaram de chegar.

Essa peregrinação, sua representação fílmica, intercala sequências de tempos extensos e silenciosos⁹⁵ com partes onde há um enquadramento dos rostos humanos em planos próximos e um dialogismo teatral. E é no diálogo, mesmo em um filme com forte violência, que a metafísica pode ser sugerida a níveis espaciais. Quando se diz que uma obra de arte cinematográfica deve, como imposição a si mesma, “a necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo” (EISENSTEIN, 2002, p. 13), se pressupõe que toda alternativa formal para imaginar o real em uma obra fílmica provém de códigos determinados. Em *Kedma* é mesmo a estética da conversação (código determinado) e dos silêncios (o caminhar do ser) a hipótese para uma presença metafísica. Tais organizações de ordem técnica estão sempre a favor do enunciado, a forma do filme e o sentido do filme são prisioneiros da fala (a religião islâmica é enraizada na palavra e não na cultura da imagem, a fazer aqui uma digressão e um exemplo).

O verbo então não é só um veículo da temática, é o tom formal do chamado ambiente fílmico. No ato de fala das personagens e no tom opinativo existente nessa transmissão, lido como um reflexo público, manipulado e também construído a partir de subjetividades históricas (as referências sociais e o material cultural em cada um dos indivíduos), existe a relação espaço-tempo, que é, para o audiovisual, um lugar de técnica, de estética.

Todavia, entre árabes, judeus e britânicos, o dialogismo se transfigura em uma experiência de representação metafísica em que serão escolhidos os estabelecidos para o território, e seu contrário, o povo sem uma terra. Junto a esse procedimento estético-dialógico, o peregrinar pela terra e o encontro de povos que em muitos momentos do filme estão em silêncio, apenas colocando-se e movimentando-se por um espaço, pode ser considerada uma *mise-en-scène* de ordem metafísica.

4.2 DESERTO

Esta experiência do espaço, filtrada por um realismo de ordem baziniana – *Kedma* foi rodado em um mês, janeiro de 2002, em locação externa, com um elenco de atores e não atores, incluso habitantes do lugar –, prioriza o plano-sequência e o plano fixo, o corte seco e sons diretos e diegéticos por quase toda sua narrativa. O filme (se considerado também uma

⁹⁵ “É verdade: há primeiro o silêncio. Esses imigrantes viajaram durante dias e dias e estão esgotados. Um deles, Rosa, canta uma música, imbuída de esperança na expectativa de descobrir esse país. Eles ainda estão obcecados pelas suas lembranças e seus pesadelos. Então eles entram numa outra esfera, numa outra realidade, a do Oriente Médio, e a batalha vai consumir a sua energia” (GITAI; TOUBIANA, 2004, p. 171).

mise-en-scène de proposta metafísica no que concerne a temática e a ação dos personagens), necessita de algumas descrições para que haja o entendimento da hipótese metafísica que o texto busca desenvolver. *Kedma* propõe a uma ideia de labirinto em sua narrativa, em que há embate e encontro entre identidades, são várias línguas faladas ao mesmo tempo; e em algumas sequências com diálogo há sempre um personagem mediador que tenta traduzir a conversa entre outros personagens. Nesse labirinto nômade, essas pessoas, em um eterno caminhar e às vezes um parar e narrar a própria história após um grande trauma e violência, manifestam um pensar metafísico na busca por suas origens (passado) e no que elas sentem no agora, nessa terra (presença).

O jovem que consulta o relógio no início do filme (o segundo plano referenciado acima), em uma conversa entre sua namorada e o homem que vai levá-los ao acampamento, fala de sua vida a questionar a existência de Deus. Pergunta-se, em plano aberto e fixo, que mostra os três personagens em conjunto, como depois de tudo o que aconteceu se pode pensar em Deus, e onde estava Deus naquela hora? Começa a chorar e dizer que agora ele está sozinho, sem seu pai e sua mãe. Diz também ao homem, enquanto sua namorada traduz, que durante a infância ele sentia que tinha uma vida dupla, que queria fazer outras coisas, e que a religião atrapalhava esse desejo. Ao fim do filme esse jovem se junta ao exército israelense a dizer que quer lutar por seu país. Também há uma sequência em que tal personagem pergunta a um soldado o que se deve falar no *kibutz*, se deve saudar Stalin? Ao passo que o outro diz que não, que agora se deve saudar Ben Gurion (líder do movimento sionista e primeiro chefe de governo de Israel, a partir desse político é onde o discurso de pertencimento da terra ser apenas dos judeus e não dos palestinos se intensifica, algo arraigado por uma história oficial e com efeitos diretos na sociedade até hoje)⁹⁶.

A mulher que canta no navio (também a primeira figura humana que aparece no filme, no plano-sequência de abertura que começa com a imagem de suas costas), agora no deserto com seu marido, junto a um grupo que também tem o acampamento como destino, para e diz ao seu marido, enquanto olha para o céu e os trovões que anunciam a chuva, que eles já foram separados muitas vezes pelas pessoas e ela não quer mais que isso aconteça, que é preciso esquecer para viver e sobreviver. Os trovões ficam mais fortes. O grupo chama o casal para a continuação da jornada. Mas ela não os segue de pronto, antes respira fundo e diz que quer

⁹⁶ “A interiorização das normas utilizadas no discurso cultural, as regras a seguir quando se fazem pronunciamentos, a “história” que se torna oficial: tudo isso, evidentemente, é uma maneira de reger a discussão pública em todas as sociedades. (...) Nunca foi tão difícil se opor a um consenso, e nunca foi tão fácil e lógico sucumbir inconscientemente a ele” (SAID, 2011, p. 491).

sentir o vento, que a vida continuará. O casal se abraça e seu marido diz que pela primeira vez na vida está feliz. Toda sequência se dá num plano geral em conjunto, com poucas correções de câmera, e o som dos trovões que ficam cada vez mais fortes.

Uma imagem do céu ao som de flauta fora de quadro, a câmera corrige num movimento descendente e um grupo de palestinos locais é visto pela primeira vez no filme, um deles toca a flauta. A câmera em plano geral e em movimento panorâmico registra a música que é entoada ao som da flauta, um dos versos da música diz: “Eu quero chorar pelo meu destino e pelo destino do meu povo” (KEDMA, 2002). Todas as sequências descritas observam a ação de forma fixa e com poucos movimentos ou correções de câmera, e em *Kedma* não há um único plano e contraplano, por exemplo, a reiterar a ideia de realismo⁹⁷ e de uma presença metafísica nessa proposta de estética cinematográfica.

Kedma é uma palavra/expressão árabe que pressupõe a ida ao Oriente, a busca das origens e do que foi ou do que está perdido. Todo ser para existir, constituído pela matéria, mantém um complexo e ainda não entendido de acordo com a memória, definição que passeia pelos campos da arte, da metafísica e da história.

No hebraico antigo, a palavra “*kedma*” significa duas coisas: num sentido geográfico, “em direção ao Oriente”, e num sentido temporal “a antiguidade”, com a ideia de que tudo começou no Oriente. Os dois significados se sobrepõem. Mas *Kedma* é também o nome de um navio que em 1948, na época em que a história do filme se desenrola, transportou sobreviventes dos campos da Shoah até a orla da Palestina. Entre os imigrantes havia a mãe de Rivka, minha mulher (GITAI; TOUBIANA, 2004, p. 170).

A filósofa e crítica de arte Anne Cauquellin (2005) apresenta os elementos para uma condição de trabalho com teoria, em que tal atividade constrói, transforma ou modela o campo da arte. Das tipologias de ações possíveis para uma teoria, a metafísica⁹⁸ pode ser significada como uma tipologia de fundação, ou seja, a própria filosofia; esta que dá origem a outras tipologias, chamadas pela teórica de acompanhamento (os estudos que reavaliam e

⁹⁷ “O cinema é um meio muito forte para questionar, indagar e assim evitar o pesadelo das imagens cotidianas da televisão. O cinema me ajuda a não chorar de noite, quando vejo coisas horríveis que acontecem nessa região. E também o meio de propor à equipe com que venho trabalhando há anos uma outra maneira de desenvolver a nossa energia. Nessa equipe, que é um microcosmo, há atores das mais diversas origens, na sua maioria desconhecidos, mesmo em Israel. *Kedma* teve uma filmagem muito acidentada, assim como em *O dia do perdão*: era pleno inverno, chovia, e o país estava a ponto de explodir” (GITAI; TOUBIANA, 2004, p. 172).

⁹⁸ “Quanto à ideia de que o corpo vivo poderia ser submetido, por algum calculador sobre-humano, ao mesmo tratamento matemático que nosso sistema solar, ela foi saindo aos poucos de uma metafísica que tomou uma forma mais precisa a partir das descobertas físicas de Galileu, mas que – nós o mostraremos – sempre foi a metafísica natural do espírito humano. Sua clareza aparente, nosso impaciente desejo de crê-la verdadeira, a pressa com a qual tantos espíritos excelentes a aceitam sem prova, todas as seduções, enfim, que exercem sobre nosso pensamento deveriam nos colocar em guarda contra ela” (BERGSON, 2005, p. 22).

continuam os pensamentos de fundação). Em si a teoria, etimologicamente, nada mais é que a procissão ou cortejo ritual em honra a um Deus ou deuses (*theos*); e é preciso uma desconfiança a tais cortejos e construções para entender o contemporâneo, uma tomada de resistência diante do mundo e do eu.

Kedma é um exemplo fílmico para tal ideia de crítica, pois não estabelece heróis e vilões, não se encena a partir do maniqueísmo a favor de uma identidade. Os judeus no navio sonhavam com um recomeço, com um novo ponto de origem para se estabelecer, portanto com algo melhor⁹⁹ após tantos sofrimentos. Em movimento (embora cansados do passado) tinham na memória o sonho de uma fundação e no barco esperam por isso: um procedimento metafísico do ser. Amos Gitai, em sua decupagem dura e de tempos demorados (silenciosos, como já mencionado), demonstra uma preocupação com a espera, e essa espera vai criar um exército.

Se a espera (qualidade do ser) é para a metafísica uma associação temporal, a criação de um espaço fronteiro tem também uma origem antes temporal. A temporalidade (junto à história) fará da produção espacial um padrão metafísico, como uma futura geografia em marcha. Para explicar melhor, a partir da espera (tempo e desejo) um exército será criado para que haja a delimitação de um espaço, assim o espaço criado vem de uma ordem metafísica que compreende uma espera e uma religião em comum. “A percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo” (BERGSON, 1999, p. 29).

Outro ponto a trilha sonora: o cineasta trabalha com a música extradiegética em apenas duas inserções. A primeira quando os personagens abarcam na praia e a segunda ao fim do filme, com o exército já criado após a sequência de guerra com os árabes. As duas músicas instrumentais, dentro de um filme pensado em locações reais e som direto, correspondem à questão do devir e porvir, ou de uma abertura e um final para o filme. O que pode acontecer ao se sair de um navio e chegar à praia? O que acontece depois de uma batalha entre povos que poderiam estar em um mesmo território? O filme não responde, mas as músicas nos dão a presença estética de uma observação política e poética, e de uma visão por uma liberdade que necessita estar no espaço, o que faz do espaço, mais uma vez, um procedimento metafísico, onde através do espaço povos em conflito querem afirmar suas existências.

⁹⁹ “A língua existe como matéria sonora e musical, e deve parte de sua legitimidade aos seus sons de origem. Para cada filme eu procuro uma palavra que evoque uma realidade que preciso abordar por meio da narração. (...) Este título, *Kedma*, que tem uma consonância forte, me levou até o ponto de origem. Procuro também nas minhas próprias recordações. Na origem desse projeto há uma lembrança de infância” (GITAI; TOUBIANA, 2004, p. 170).

Entretanto, a caracterização ontológica da constituição existencial ainda guardou uma falta essencial. Existência significa poder-ser mas também poder-ser próprio. Enquanto não se incorporar a estrutura existencial do poder-ser próprio à ideia de existência, a visão prévia, orientadora de uma interpretação existencial, ressentir-se-á de originariedade (HEIDEGGER, 2005, p. 11).

A constituição existencial é uma falta essencial, essa falta se transmite por distintos caminhos comportamentais do ser, que os levam à violência, à ignorância, à intolerância e ao desconhecimento. *Kedma*, sem em nenhum momento emitir uma moral antissemita ou anti-islâmica, pontua histórias do ser e quais os métodos (discutidos pela religião, cultura, um futuro país ou comunidade) de legitimação; no filme o procedimento utilizado para isso são os diálogos sobre o que aconteceu (relato e memória), portanto a exposição dialógica direta a respeito de uma lembrança ainda recente.

Nenhum dos inúmeros textos orientalistas sobre o islã, inclusive o seu compêndio, *The Cambridge History of Islã*, pode preparar o leitor para o que tem ocorrido desde 1948 no Egito, na Palestina, no Iraque, na Síria, no Líbano ou no Iêmen. (...) Investigar o Orientalismo é também propor modos intelectuais de lidar com os problemas metodológicos que a história apresentou, por assim dizer, no seu tema de estudo, o Oriente (SAID, 2007, p. 162-163).

O cineasta dá voz ao Oriente, sua região, sem as invenções ou intervenções típicas das narrativas ocidentais, que, como mencionado no texto, se perde em estereótipos evidenciados pelo teórico Edward Said. Se a legitimação tornará o ser (o poder-ser) um ser próprio a partir de sua origem existencial, em teoria finalmente livre e com território próprio e sem conflitos, onde assim se entra no campo das utopias, é uma questão para metafísica que em *Kedma* é atribuída às escolhas estéticas do diretor, que, além disso, interpreta pela ficção a tal história oficial. Um território estabelece suas fronteiras, historicamente, a partir de aproximações culturais comuns de um determinado grupo (povo), a isso se soma a capacidade de dominação que esse grupo tem em relação a outros povos.

A construção de uma fronteira se dá, portanto, através de essências comuns entre as pessoas que constituem um povo: sua religião, língua e sistema de governo. Na história, o denominador comum para o desenho dessas fronteiras imaginárias acontece através da guerra, ou colonização, que não deixa de ser também guerra. Assim, o que impulsiona as ações para

um território são essências que desconsideram outras essências, como se a própria metafísica fosse direito de apenas um grupo especial.

De fato, uma das fontes da ontologia das essências é a recusa do subjetivismo e do historicismo da linguagem. A essência é identificada como o ser, a convenção reduz-se ao aparecer. (...) Se Platão diz que as coisas imitam as essências, é porque a linguagem imita as realidades. (...) Portanto, seria preciso ir às próprias coisas evitando as palavras, passar da cópia "verbal" para o modelo "real". Talvez seja uma das fraquezas do platonismo apresentar os signos da linguagem como pinturas, imitações (...), que é preciso tentar alcançar "saltando" por cima das sombras, das quais as palavras são uma espécie. Esse caminho é o trajeto da caverna: a primeira sombra é a palavra. Porque Platão partiu da linguagem, toda sua filosofia da essência está marcada por ela. O sentido preexiste à palavra; assim, o sentido é a primeira preexistência, a primeira transcendência do ser no aparecer. Pode-se acrescentar que o problema da contemplação do modelo e da imitação tem origem no problema do fundamento da linguagem (RICOEUR, 2014, p. 14-15).

A consideração de uma essência, filtrada pela linguagem, ou seja, sua representação, faz com que aquilo que se parece comigo, por convenção, é a verdade, e o outro, por conseguinte, é o oposto da semelhança. Isso se inscreve tanto na realidade quanto nas representações por palavras, imagens e sons; tais representações podem ser tentativas de revelar a alteridade, de conferir ao outro espaço de ação, e não apenas condicioná-lo ao adjetivo *estrangeiro*¹⁰⁰, e sim mostrá-lo, dar-lhe humanidade.

Esta manifestação estética de filmar o outro tem sua metafísica no ato e na potência da arte, que em um primeiro momento é uma ideia do ser (uma vontade) e a partir disso a produção artificial do registro fílmico pode retratar a multiplicidade dos seres. O cinema tem essa potência de alteridade¹⁰¹, na inspiração de que pelo outro (sua imagem, no caso dos filmes) existe sempre a presença dos seres inseridos em uma estética. O cinema de Amos Gitai, apoiado na realidade e nos indivíduos, se utiliza do realismo como campo de ação¹⁰², onde povos são mostrados através de suas metafísicas que serão usadas como princípio e

¹⁰⁰ “O hebraico, o iídiche, o polonês, o russo, o árabe – e em diversas formas de narração. Uma polifonia de línguas e de textos: sirvo-me de um poema palestino, de Tawfik Zayad, um grande poeta da época, e de um texto raivoso de Haïm Hazaz, um grande escritor e amigo de Ben Gurion, autor de magníficos textos críticos relacionados ao nascimento de Israel. Também utilizo uma série de depoimentos de jovens sobreviventes do gueto de Varsóvia, que conseguiram fugir deixando lá as suas famílias e se escondendo nas florestas até conseguir encontrar um navio de partida para a Palestina” (GITAI; TOUBIANA, 2004, p. 171).

¹⁰¹ Obviamente a potência contrária também existe, o caso da propaganda nazista ou filmes como *O Nascimento De Uma Nação*, filme pró-escravidão de 1915 dirigido por D. W. Griffith.

¹⁰² “Em *Kedma* as primeiras seqüências são filmadas com a câmera na mão – uma *steadycam* – com os ruídos do ambiente. De fato, a estrutura do filme desenha uma ponte entre duas superfícies ou dois volumes internos: no início o porão do navio, um espaço interno que é judeu, e no fim a casa palestina. Todo o resto do filme é rodado em externas, ambientado em paisagens” (GITAI; TOUBIANA, 2004, p. 172).

justificativa para uma guerra que dura até hoje, em nome de um bem construído, onde ambos os lados reivindicam um direito a partir de uma essência, mas excluem o mesmo direito ao outro.

Eu sugeriria que a autoridade do Bem nos parece algo necessário porque o realismo (a capacidade de perceber a realidade) requerido para a bondade é um tipo de capacidade intelectual de perceber o que é verdadeiro, o que é ao mesmo tempo, de forma automática, a supressão do eu. *A necessidade do bem é, então, um aspecto do tipo de necessidade envolvido em qualquer técnica de exposição de um fato.* Ao tratar o realismo, seja do artista ou do agente, como uma conquista moral, há ainda mais uma suposição feita no campo da moralidade: de que a verdadeira visão ocasiona a conduta certa. (...) Quanto mais se percebe a separação e diferença das outras pessoas, e o fato constatado de que outro homem tem necessidades e desejos tão exigentes quanto os nossos, mais difícil se torna tratar uma pessoa como uma coisa. Que é o realismo o que engrandece a grande arte continua também sendo um tipo de prova (MURDOCH, 2013, grifo nosso, p. 92).

Kedma, pelo realismo, nos induz à ficção de tais essências e faz uma crítica à categoria do direito à terra de um povo sobreposto a outro povo. Logo que a guerra, ao fim do filme, entre judeus e palestinos se inicia, um dos personagens, o professor judeu que estava antes no navio (o personagem que revela o navio no plano-sequência inicial ao subir a escada enferrujada), protesta contra o conflito e contra a então recente criação de um exército. A sequência funciona como um comentário para a narrativa desenvolvida até ali, onde o diretor do filme coloca sua visão em relação ao conflito na figura do personagem que, sem sucesso, tenta impedir que as pessoas peguem em armas e comecem a guerra.

Por fim, o texto aqui reconheceu *Kedma* como uma finalidade (ou circunstância, devido à temática) apoiada no realismo¹⁰³ a considerá-lo uma proposta que interpreta algum tipo de situação apoiada na realidade, no caso o início da criação do Estado de Israel com a presença do exército britânico na Palestina e a formação de um exército israelense onde muitos dos integrantes desse recém-militarismo mal haviam saído dos campos e guetos nazistas. Também já indicado no texto, *Kedma* em sua narrativa remete a uma noção de labirinto no deslocamento dos passageiros do navio pelo deserto, pois o microcosmo desse navio assim que chega ao deserto se espalha, e cada núcleo de personagens (com maior atenção aos casais do filme), segue rumo ao acampamento e no caminho rememoram a vida,

¹⁰³ Não que o realismo seja verdade ou a única produção para a captação do real, mas, para muitos exemplos do cinema, foi essa mesma a estética eleita como a mais ética para se captar e representar a vida, conceito muito presente nos textos bazinianos.

ao mesmo tempo encontram o povo palestino que vive ali e é perseguido pela Inglaterra desde a Primeira Guerra Mundial.

Contudo, nesse labirinto há também circularidade. A primeira imagem do filme são as costas de uma mulher que se despe e se deita com seu marido. Esse marido levanta da cama e seu andar pelo navio apresenta o espaço judeu. É o mesmo casal que depois vai olhar para o céu chuvoso e sentir felicidade e esperança. E no final, a aniquilação de tal esperança com o discurso enlouquecido desse homem a respeito de uma guerra que toma forma. As proporções, e fronteiras, criadas por essa guerra, é um problema que perdura; e a estrutura elíptica do filme foi o modo que Amos Gitai, no contemporâneo, encontrou para a ficção de um fato histórico de origem (a criação do Estado).

Figura 21 – o casal ao fim do filme.



Fonte: frame extraído do filme *Kedma*.

O próprio cineasta, em entrevista a Serge Toubiana (2004), muitas vezes aqui referenciada, disse que a filmagem de *Kedma*, em 2002 (mesmo ano do lançamento do filme em Cannes) aconteceu rapidamente e com poucas condições de produção, além de uma equipe reduzida. E que essa filmagem, feita perto de Hebron e a poucos quilômetros de Tel Aviv, não existiria se o filme fosse feito alguns meses depois¹⁰⁴. Atentados ocorreram em Tel Aviv durante as gravações e a realidade da Cisjordânia, mais as relações entre israelenses e palestinos, de 2002 a 2004 (ano da referida entrevista), mudou drasticamente. É mais ou

¹⁰⁴ Não se pode deixar de notar que, se *Kedma* foi filmado em janeiro de 2002, tal produção se deu cinco meses depois do atentado em solo estadunidense e a partir do 11 de Setembro de 2001, o presente século se inicia com uma virulenta e sensacionalista visão (doméstica e pública) dos povos árabes como um todo. Algo que sempre existiu mas é evidentemente sintomático no século XXI e que faz até o momento da região do Oriente Médio “uma realidade vulcânica que muda a todo instante...”, a parafrasear aqui o próprio cineasta Amos Gitai (2004).

menos por esse período que alguns palestinos, de forma pacífica, tentarão reivindicar seu direito ao Lugar...

5 LUGAR

*Nosso chá é verde e quente, bebam-no, nosso pistache é crocante, comam-no,
nossas camas são verdes, da madeira do cedro, usem-nas para descansar
após tão longo cerco, e durmam sobre as plumas de nossos sonhos,
as camas estão forradas, o perfume recende à porta, há tantos espelhos, entrem,
nós sairemos de vez e logo procuraremos saber
como era nossa história em torno da história de vocês no país distante,
vamos ao final nos perguntar: o Alandalus
era aqui ou lá? Na terra ou no poema?*

(Mahmud Darwish)

No longa-metragem brasileiro *Bacurau* (dirigido por Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho, 2019), dois motociclistas chegam à pequena cidade do sertão do Rio Grande do Norte, que dá o título ao filme, e, disfarçados de turistas aventureiros, estão ali com o objetivo escuso de instalar pequenos aparelhos cuja função é fazer com que a cidade desapareça dos mapas virtuais desenhados por satélite. Conforme a história é contada, entende-se que tal ação serve a um grupo de estadunidenses que escolheram o local para uma caçada humana onde os moradores serão as vítimas e, para facilitar esse esporte criminoso, o desaparecimento da cidade (ou seja, tirá-la do mapa) é uma tática do grupo de vilões do filme para que eles ali transitem sem as preocupações legais que tal ato causaria se houvessem testemunhas ou algum tipo de registro, a transformar assim Bacurau em uma terra de ninguém, em um campo de guerra onde tudo é possível. Por mais reconhecíveis que sejam as inspirações a partir da ficção científica nessa história, a intenção de apagar uma cidade ou região do mapa é análoga à questão da Palestina, que desde 1948 luta por legitimidade de estado e, por vários meios de defesa e reação (que vão da produção artística até às lutas armadas), é uma região que vive sob a ameaça da invisibilidade (a considerar esta uma forma de genocídio, ou apartheid).

O processo iniciado em 1993 em consequência dos acordos de Oslo pressupunha que os palestinos seriam forçados a cessar as hostilidades para com os ocupantes israelenses, ainda que estes dessem sequência à ocupação de territórios. Os dirigentes da OLP aceitaram e assinaram, posteriormente, sete acordos provisórios, ressaltando assim sua intenção pacífica de viver lado a lado com o Estado israelense. Mas em lugar de devolver os territórios ocupados, como, aliás, estava previsto, Israel continuou a estender o seu controle (ilegal) sobre a Jordânia, cercando a população palestina com uma rede de assentamentos – todos eles estabelecidos nas novas terras

confiscadas – reforçada por estradas de contorno. Ironicamente, no momento mesmo em que o apartheid desaparecia na África do Sul (início de maio de 1994), o Estado de Israel começou a instituir um novo apartheid na Palestina, com a assinatura do primeiro acordo Gaza-Jericó. Ao contrário da África do Sul, onde os velhos métodos de separação e de aquisição de terras pelos brancos tiveram de cessar desde o início das negociações, na Palestina eles se intensificaram (BISHARA, 2003, p. 23).

Amaral (2017, p. 30), ao definir a Palestina como “um Estado nacional que ocupa a posição de membro observador na Organização das Nações Unidas (ONU) ou uma designação sem território correspondente, como prefere o governo americano que, entre outros, não reconhece o Estado palestino”, menciona uma reportagem do periódico *The Guardian* (CRESCI, 2016) que acusa a empresa multinacional Google de remover a Palestina do mapa.

Conforme explicará a matéria, o Google nunca teria reconhecido o termo Palestina e um erro no programa (bug) teria ocasionado a extinção temporária de Gaza e Cisjordânia. (...) A disputa entre o Fórum de Jornalistas Palestinos, parte da comunidade internacional e a empresa americana ilustram a complexidade do conflito. Por um lado, há a acusação de extinção de uma Nação. De outro, a empresa argumenta que o marcador Palestina nunca existiu. Posição compatível com o posicionamento do governo americano, que reconhece os territórios Gaza e Cisjordânia. A diferença de termos implica em um jogo de palavras que extingue a legitimidade da presença palestina naqueles territórios já seccionados pela criação do Estado de Israel e pelo conflito entre as nações em 1948 (AMARAL, 2017, p. 30).

Nota-se, apesar das justificativas, mais uma perseguição para com o povo, e o apagamento de seu nome é apenas um dos inúmeros sintomas que faz da Palestina um lugar de ocupação e cerco vindos do sionismo com o aval e apoio dos Estados Unidos e da imprensa ocidental. Recusar o nome para um lugar é não reconhecer que ali existe uma população e uma cultura, portanto um método que sugere a violência do apagamento. Esta violência, sob a desculpa de um erro no sistema, expõe preconceitos e o aparente ódio entre nações e etnias.

No capítulo anterior, através do filme do cineasta israelense Amos Gitai (*Kedma*), o ano de 1948, representativo para o desenvolvimento do texto, auxiliou no entendimento desses embates políticos e geográficos entre o povo de Israel e os palestinos. Agora, no estudo de dois documentários palestinos contemporâneos, é possível, pelas imagens audiovisuais, reconhecer os efeitos e os problemas de uma política de apagamento ainda sem solução. Pelos filmes propostos a esse momento (*Budrus* e *Cinco Câmeras Quebradas*), pode-se construir

um pensamento teórico à questão direcionada ao termo lugar que o cinema alude, juntamente às implicações metafísicas que o termo lugar carrega.

No início da primeira década do século XXI o Muro de Israel começa a ser construído com o intuito de isolar territórios da Cisjordânia e separar os palestinos dos israelenses, sob alegação de proteção a futuros ataques terroristas direcionados a Israel. Com isso pequenas cidades palestinas passam por uma reconfiguração espacial e uma nova realidade de lugar. Simultaneamente, câmeras registram esse movimento, e do ato de produzir tais imagens, que acompanham o começo de uma mudança sociopolítica e de demarcação, documentários cinematográficos são feitos.

Não se está mais, nesse texto, na representação ficcional contemporânea de um fato histórico que deu origem às fronteiras do Estado de Israel. Desenvolve-se uma análise, que é também sobre um começo (a construção do Muro), contudo sobre o registro documental do momento presente aos acontecimentos, e não mais um filme de época como *Kedma*¹⁰⁵. Ou seja, se está no campo teórico do documentário e por ele se discute o conceito de lugar através de uma proposta metafísica, visto que os documentários referidos neste capítulo propõem a ideia de lugar e sua legitimação a partir de vozes palestinas. De tais vozes surge uma estética que abrange alguns caminhos para o texto: o documental em seu sentido de registro e produção do real e a presença metafísica dos seres que tais imagens refletem ao darem corpo (virtualmente, ou digitalmente) à problemática da Palestina.

A transformação político-geográfica das cidades da região a partir de 2003, antes mesmo da Primavera Árabe, é noticiada ao mundo, sendo que as informações e o material audiovisual produzido sobre estes acontecimentos denotam narrativas e interpretações capilarizadas, acompanhadas por ideologias políticas, interesses econômicos e posicionamentos religiosos de distintos emissores. Assim foram escolhidos dois documentários que exploram a ideia de lugar e sua legitimação a partir de vozes palestinas: *Budrus*, de 2009, dirigido pela brasileira Julia Bacha; e *Cinco Câmeras Quebradas*, de 2011, dirigido pelo palestino Emad Burnat e pelo israelense Guy Davidi.

Ambos filmam o início da construção do muro por alternativas estéticas diferentes, contudo análogas no objetivo de captar as vozes palestinas que se manifestam contra o projeto sionista de segregação. Através da forma e do conteúdo das obras é possível refletir sobre o conceito de lugar por dois pontos de análise: (1) o lugar no documental em seu sentido de registro e produção do real; (2) o lugar também como questão metafísica dos seres aos quais

¹⁰⁵ O adjetivo “filme de época” é utilizado aqui em relação à *Kedma* apenas por ser um filme de ficção que se passa em outro tempo e espaço; não no sentido de gênero épico do cinema clássico ou do melodrama.

as imagens refletem ao darem corpo imagético à problemática palestina.

Um lugar é a parte de um espaço, e pode compreender o próprio espaço como um todo. Pode-se chamar um espaço de lugar e vice-versa, porém isso não faz com que sejam terminologias iguais, embora análogas. O lugar somente existe se houver uma relação com ele, seja na valorização e valoração do ambiente que o erige, que o delimita (portanto parte do sensível) ou antes como algo mental, construído e reconhecido no inteligível. Para que um lugar assim o seja, a compreender o inteligível, é preciso gostá-lo ou não, não somente gostar, mas qualquer relação para com o lugar advinda do sentir. Com isso se quer dizer que um lugar é um espaço para os seres existirem e que ali, em tal espaço, os seres que o compreendem (e o utilizam) precisam considerar o mesmo algo bom e belo numa espécie de topofilia, ou seja, “que associa sentimento com lugar” (TUAN, 1980, p. 129); ou algo terrível e ruim numa espécie de desconforto ou desilusão, até mesmo destruição, abandono. Não é um conceito tão binário e exato, longe disso, um lugar, diferente de uma cidade ou de uma fronteira, pode ser também um sentimento de pertencimento além da ocupação física de um espaço. Na raiz latina, por exemplo, a palavra lugar deriva da palavra lar, *lararium*¹⁰⁶, ou seja, o lugar é inscrito, sobretudo, dentro de epistemes do sentimento, parte do inteligível.

Uma fronteira (ou um cerco) é capaz de transformar um lugar em um não-lugar. Conforme o antropólogo Marc Augé (2005), um não-lugar se caracteriza ou pela ideia de transitoriedade e movimento (por exemplo estar em um ônibus, avião ou em ambientes de puro consumo que são mais ou menos iguais em todo lugar, portanto descaracterizados, sem identidade, tal supermercados ou lojas de departamento); e também quando um espaço sofre tantas formas de intervenção e violência que a ideia de lugar quase desaparece, a considerar assim a possibilidade de aldeias, campos de refugiados ou áreas com fortes conflitos bélicos e políticos se tornarem não-lugares. Retirar os seres presentes em um lugar de uma relação espacial e sentimental com o mesmo e assim fazer de um lugar algo que não mais é, não deixa de ser também retirar dos habitantes a estética desse lugar, a exemplo de suas experiências antikantianas com a paisagem, que é um movimento, talvez, comum a todos os seres. A reiterar: a ideia de belo em Kant é pura e total, e, a partir dos gregos, o filósofo assume um sentido não-anestésico ao termo, ou seja, toda estética (a construção e produção de beleza e sua apreciação) tem que necessariamente estar junto da razão; para Kant não há como separar uma reflexão da experiência estética (experiência dos sentidos).

¹⁰⁶ No idioma espanhol a palavra *hogar* significa tanto *lar* ou um *lugar de intimidade* quanto *lareira*.

A originalidade de Kant está em postular no juízo de gosto puro um prazer e uma reivindicação de universalidade: quem diz "isto é belo!" não diz apenas que tem prazer com algo que lhe agrada, postula uma reivindicação implícita - a de que essa relação subjetiva de prazer diante da beleza seja válida universalmente para todos os seres racionais (nisso, ela difere do agradável, do bom e do verdadeiro, que dependem do objeto) (ROSENFELD, 2006, p. 29).

Contudo, o que se quer dizer com antikantiano é que a reflexão é prescindível da experiência, é possível sentir, de maneira estética, sem uma exata interpretação intelectual a respeito, a relação humana com a paisagem (ou qualquer outra forma estética) é bem mais instintiva e intuitiva do que reflexiva e racional. A lembrar que as duas formas (racional ou instintiva e imediata) se dão por uma metafísica, pois ambas estão no inteligível. Exemplo: a paisagem é um ente do sensível, mas o olhar humano sobre ela já está condicionado no ser inteligível.

Um processo como a construção de um muro, ou a proibição de se ir à praia, é uma forma de retirar a experiência do ser (no caso, aqui, com a paisagem de um lugar). O verbo retirar evoca inúmeras acepções, a entender que esta ação acontece fisicamente quando se retira um povo de uma terra, a esvaziá-la ou explorá-la (em geral a exploração), acontece por expropriação (de direitos ou de toda a cultura do lugar) e acontece mentalmente quando a partir da reconfiguração (por exemplo um muro) os sentimentos criados e manifestados nesse lugar deixam de existir, ou existem apenas em uma memória que ao invés de criar (qualquer técnica humana dentro de um espaço) pela experiência, torna-se apenas um desdobramento da melancolia, como uma espécie de luto do tópos.

“Espaço” e “lugar” são termos familiares que indicam experiências comuns. Vivemos no espaço. Não há lugar para outro edifício no lote. As Grandes Planícies dão a sensação de espaciosidade. O lugar é segurança e o espaço é liberdade, estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro. Não há lugar como o lar. O que é lar? É a velha casa, o velho bairro, a velha cidade ou a pátria. Os geógrafos estudam os lugares. Os planejadores gostam de evocar “um sentido de lugar”. Estas são expressões comuns. Tempo e lugar são componentes básicos do mundo vivo, nós os admitimos como certos. Quando, no entanto, pensamos sobre eles, podem assumir significados inesperados e levantam questões que não nos ocorreria indagar (TUAN, 1983, p. 3).

Lugar, portanto, lido como lar, visto seu caráter empírico, é também casa. Se algo em uma casa deixa de ser possível, ir e vir entre os cômodos, por exemplo, esta mesma casa se reconfigura, torna o morador prisioneiro, barrado por algo que lhe impede a experiência. É também uma prisão existencial, ou metafórica, visto que, a exemplo da Palestina e um projeto de invisibilidade ali sofrido, o que se retira não é apenas o lugar físico, e sim uma forma de

ser, a identidade. O filósofo Gaston Bachelard (1993) reconhece o valor metafórico dos espaços em seus estudos, e através de uma poética epistemológica define as características mágicas e oníricas presentes na relação humana com o espaço, ou, em específico, de uma pessoa com sua casa. O autor explicita que um espaço verdadeiramente habitado é essencialmente uma casa, para habitá-la se faz preciso a imaginação, sonho, história e memória, em que um bem-estar (num determinado local) só é possível se houver também um passado, daí a importância da memória. A memória (tempo empírico), quando o lugar é afetado (a construção de um muro, assentamentos ou roubo de terras são alguns exemplos) é modificada no ser, que é obrigado a outras percepções entre tempo e espaço com o seu meio, seu lugar (que é sua casa, a Palestina). Tais percepções podem ser admitidas pelo luto, pela raiva e pelas várias formas de autodefesa, inclusive a violência.

A criação do Estado de Israel impôs ao corpo social palestino uma mudança drástica na sua percepção de tempo. Para eles, o fluxo do tempo é interrompido. No labirinto formado por muros, checkpoints, assentamentos e constantes transformações da paisagem, a experiência temporal dos palestinos se atém a um passado-presente sem perspectiva de futuro. O tempo marcha para a frente em Israel, transformando as vilas palestinas em assentamentos ilegais na Cisjordânia e cemitérios islâmicos em parques para a população judaica⁴, e assim apagando o passado palestino para que seu futuro não seja possível. Jamal (2016, p. 366, tradução nossa) entende esse processo como esvaziamento ou suspensão do tempo, sendo o primeiro uma forma de “apagamento de eventos e ocasiões que substanciam a consciência histórica e a memória coletiva de seus inimigos”, e o segundo relacionado a uma “parada do movimento no espaço, refletida melhor pela espera” (AMORA, 2022, p. 21).

Como esse luto (acima referido), que advém de proibições ao uso dos espaços, é um resultado direto das ações de cerco, onde os indivíduos passam de uma relação subjetiva de harmonia com o lugar (afetiva), a sentimentos de raiva e inadequação, estes que podem, em defesa ao lugar tomado, gerar contrarrespostas, algumas delas de extrema violência como ataques e bombardeios. No caso dos dois filmes separados para análise, essa contrarresposta é pacífica, embora consciente da violência que a defesa do território causa, fato registrado nesses documentários que defendem a legitimação do lugar Palestina e revelam um desejo político de admitir a Palestina como inexistente, mero empecilho, como espécie de não-lugar. A Palestina, obviamente, não é um não-lugar, pois ainda opera através do afeto, da memória e da capacidade de resistir, contudo há uma evidência que anseia seu desaparecimento, um desejo manifestado por ações políticas que talvez queiram seu apagamento, conferindo-lhe um lugar que pode ser um não-lugar; e há exemplos desse desejo na história; judeus, curdos,

armênios sofreram (e sofrem) as consequências de tais investidas de apagamento da política no espaço, e, sem dúvida, também os palestinos.

Nesse sentido, um espaço tomado, sitiado por um muro, é um lugar e não-lugar simultaneamente, tal atmosfera de relação com o lugar aparece nos dois documentários cinematográficos (os filmes *Budrus*¹⁰⁷ e *Cinco Câmeras Quebradas*). Budrus é um vilarejo palestino localizado na região da Cisjordânia que, em 2003, com a construção do muro pelo governo de Israel, torna-se internacionalmente conhecido pelas manifestações de ordem pacífica contra o muro e a favor da criação de um estado para a Palestina. O documentário de Julia Bacha, que leva no título o nome do vilarejo, registra os protestos e os personagens sociais que vivem ali e organizam essas manifestações. Já *Cinco Câmeras Quebradas* é um documentário filmado no vilarejo de Bil'in, situado na mesma região em que o muro é construído e com os mesmos problemas do vilarejo de Budrus, embora nessa região haja uma reação mais violenta, tanto da parte palestina quanto do exército de Israel. Emad Burnat, que assina a direção, é também o personagem principal que filma o conflito em uma espécie de diário imagético e crítico. As câmeras que utiliza durante os registros quebram uma por uma ao longo do processo de filmagem por diferentes motivos, fato que define o tom e a estética do documentário, criando uma narrativa que desde o título é explorada e assumida pelo filme.

Tanto *Budrus* quanto *Cinco Câmeras Quebradas* apresentam pontos de vista distintos sobre um mesmo conflito e filmam os acontecimentos a partir de procedimentos próprios e de olhares subjetivos. Entre aproximações e distanciamentos de ordem formal, são filmes que se complementam em relação às suas visões e intenções políticas, e reiteram os sentimentos relativos à questão de lugar, aqui a entendê-lo sob o ponto de vista da metafísica.

Ao se construir um muro e sitiar certo território, um lugar deixar de ter a qualidade de espaço (aquilo que se deseja); algo muito próximo da afirmação de que a liberdade foi suspensa, que o lugar existe, contudo, o espaço (esse sentido metafísico de espaço como um pensar a liberdade ou o desejo) já não há, ou ameaça deixar de existir pois está sendo tomado. E de fato é o que acontece na Palestina. Seja na proibição de se ir à praia porque a praia está em território israelense, seja na destruição de uma plantação de oliveiras, algo aparentemente simples (árvores e praia); ou por algo radical como prisões e mortes, o lugar Palestina perde seu sentido de espaço e por mais ingênuo que pareça tal pensamento, trata-se da retirada de uma humanidade; seja ela cultural como uma falta de direitos ou política como a construção de um muro.

¹⁰⁷ Quando em itálico, *Budrus* se refere ao documentário. Quando não, Budrus se refere ao nome da cidade.

Também os lugares são os entornos do ser, é quando o ser se percebe ao redor dos entes, e através dos entes – as coisas da natureza por exemplo –, é que o ser raciocina sobre as qualidades e possibilidades de um espaço, do seu lugar no mundo sensível e das coisas que ali se apresentam.

A ideia mesma de “coisa” resume uma metafísica completa. Até aqui nós usamos sempre que, ao definir a vida, dizíamos que o homem se encontra entre as coisas. Agora devemos fazer a advertência de que coisa é já uma interpretação do que há diante do homem e com o que este tem de se haver. “Coisa” é um algo ao qual atribuímos a permanência de certas características para além de suas variações, por exemplo, de suas variações de lugar. Que o Sol no Oriente e o Sol no poente seja o mesmo Sol, que é um mesmo ente ou coisa rígida, invariável em sua estrutura principal e distinta do lugar que se encontra agora ou depois, é uma sabedoria a que o homem chegou à força de pensar sobre o entorno (ORTEGA Y GASSET, 2019, p. 142).

Budrus expõe o conjunto de vozes e personagens que partilham um interesse comum ao mesmo tempo em que particulariza cada um desses personagens e, assim, constrói uma perspectiva singular a respeito de um desejo coletivo por liberdade e direitos básicos de território. Em *Cinco Câmeras Quebradas* se parte para um registro crítico e pessoal sobre o mesmo acontecimento e através do comentário em primeira pessoa, por uma obstrução imposta pelo meio (o fato de as câmeras quebrarem ao longo do filme), tem-se uma atmosfera de memória e engajamento íntimo com o registro das imagens, o que lhe atribui aspectos performáticos devido à incorporação do dispositivo (as câmeras) como alternativa narrativa e de montagem. Para Agamben (2005), o conceito de dispositivo é um termo decisivo no pensamento de Michel Foucault, que o define a partir de três ideias. A primeira é que seus elementos são as leis e propostas científicas, morais, filantrópicas e filosóficas, também as decisões regulatórias, instituições e arranjos arquitetônicos. Portanto, para Foucault, o dispositivo é uma rede onde tais elementos se estabelecem. A segunda ideia é que o dispositivo faz parte do jogo de poder e tem sempre função estratégica. Por último, de maneira epistemológica, o dispositivo é sempre discursivo. Agamben também aceita as três acepções presentes nos dicionários franceses para a palavra dispositivo: faz parte de uma sentença ou lei que decide ou dispõe (termo jurídico); é a organização das partes de uma máquina (termo tecnológico); e são todos os termos arranjados de acordo com um plano (termo militar). Em suma, sobre tais definições, que permeiam o pensamento social e os sentidos de poder e arranjo, o cinema é também um dispositivo, instrumento de propaganda, guerra, indústria e cultura. Dispositivo é também uma relação artística espaço-temporal, ou

seja, é um lugar no tempo com uma presença discursiva; e talvez a proposta de um experimento, de um registro com cinco câmeras que vão quebrando com o passar do tempo, seja a maneira singularizada que o cineasta teve para criar além e através do dispositivo oficial, de uma produção oficial no caso.

Os filmes atravessam os principais pontos do registro de uma realidade, ou seja, o encontro e o embate entre ética e estética que define uma obra audiovisual inserida nas estruturas do documentário e no registro dos lugares, sendo que a partir desses registros ocorre, cinematograficamente, um discurso imagético sobre o lugar e o ser; ou, mais especificamente, sobre o lugar do ser. Dentro desses pontos gerais em relação à realização de documentários, tais filmes não deixam de ser particulares mesmo que sobre um tema tão difundido. Por esses trabalhos audiovisuais é possível ao menos vislumbrar a realidade da Palestina, e pensar sobre a urgência de um território para indivíduos em situação de exílio ou em uma terra que a qualquer momento pode ser sitiada e destruída ou incorporada a outro território.

Até por volta dos últimos trinta anos do século XIX, tudo o que se localizava a leste de uma linha imaginária traçada em algum ponto entre a Grécia e a Turquia era chamado de Oriente. (...) Mas qualquer um que esteja familiarizado com a história política do fim da Era Vitoriana sabe que a exasperante e, sobretudo, política "questão oriental", como ficou conhecida, tendeu a substituir o "Oriente" como objeto de apreensão. (...) De lugar "afastado", o Oriente tornou-se um lugar de pormenores extraordinariamente urgentes e precisos, um lugar de inúmeras subdivisões. Uma delas, o "Oriente Médio", é até hoje uma região associada a infinitos problemas, complexidades e conflitos. No centro disso está o que chamarei de a questão da Palestina (SAID, 2012, p. 3-4).

O teórico Edward W. Said, com seus estudos a respeito do Oriente Médio e principalmente sobre a construção do imaginário ocidental para o *oriente*, baseado no retrato imperialista que se fez das regiões orientais a partir da literatura, do cinema, história e do jornalismo, enxerga a visão ocidental aos territórios orientais como uma deturpação pejorativa e repleta de atravessamentos colonizadores na escrita da história.

Os palestinos, sua existência, sua imagem passam, desde então, a entrar para a história de Israel. E, se essa formulação parece absurda, ela marca bem a relevância do processo atual: no entendimento tradicional israelense, os palestinos não existem como identidade nacional autônoma, pois, sendo árabes como os sírios, libaneses, tunisianos, iraquianos, poderiam ser absorvidos por esses povos em seus territórios. Essa formulação não é nova nem apenas israelense. É pensamento arraigado pelo colonialismo que se

ocupou dessas terras desde o fim da Primeira Guerra, marcado pelo desprezo e desconfiança em relação aos orientais, como já mostrou Edward Said (SCHVARZMAN, 2013, p. 135).

A isso Said (2007) chama de *orientalismo*, e toda sua obra de crítica literária e estudos sociais se voltam para a formulação sistemática das figuras orientais (com maior atenção ao povo árabe e palestino). Ao autor importa discutir de que modo essa construção influenciou os conflitos políticos, a demarcação de fronteiras e a própria ideia de um Oriente Médio; além de defender a criação de um estado próprio para o povo palestino, que ainda não existe e é a causa de grande parte dos conflitos da região desde o fim da Segunda Guerra Mundial (algo ficcionalizado em *Kedma* (Amos Gitai, 2002), como já trabalhado no capítulo anterior).

Antes de 1948, a maior parte do território denominado Palestina era habitada, sem sombra de dúvida, por uma maioria de árabes, os quais, após o surgimento de Israel, foram dispersados (partiram ou foram obrigados a partir) ou cerceados no Estado como uma minoria não judaica. Após 1967, Israel ocupou mais território árabe-palestino. O resultado foi que, atualmente, existem três tipos de árabe-palestinos: os que vivem nos limites da Israel pré-1967, os que vivem nos territórios ocupados e os que vivem fora das fronteiras da antiga Palestina. Nunca houve um plebiscito entre os palestinos no que se refere aos seus desejos, e a razão óbvia: o simples fato de sua presença complexa e dispersa em várias jurisdições; a impossibilidade política de realização de um plebiscito, sobretudo em países sob cujos auspícios não se realiza eleição alguma; e a lista de razões pode aumentar – todas contribuindo para a insuperável dificuldade de realizar um plebiscito. No entanto, isso não significa que não existam outros meios pelos quais os palestinos possam se expressar – mesmo em seu exílio e dispersão (SAID, 2012, p. 53-54).

Essa chamada questão da Palestina é uma temática recorrente no audiovisual do Oriente Médio, onde artistas árabes e judeus¹⁰⁸ se utilizam do cinema para tratar de assuntos como cidade¹⁰⁹ e território¹¹⁰; e o cinema documental é não só uma escolha fílmica, se

¹⁰⁸ A obra do cineasta israelense Amos Gitai é um dos exemplos onde se observa a temática da identidade e do território de forma complexa, em especial nos filmes *Kedma* (2002) e *Free Zone* (2005), este que conta a história de uma estadunidense viajando de táxi por uma zona franca comercial entre Jerusalém e Jordânia livre de impostos e alfândega, contudo um lugar de atrito entre diferentes povos: palestinos, egípcios, iraquianos, israelenses e sírios.

¹⁰⁹ “Em suas primeiras encarnações, as utopias de modo geral recebiam uma forma distintivamente urbana, e boa parte daquilo que passa por planejamento urbano ou de cidades tem sido infectada (alguns prefeririam “inspirada”) por modalidades utópicas de pensamento. Essa ligação precede em muito a primeira aventura de Sir Thomas More com o gênero utópico em 1516. Platão vinculou formas ideais de governo com sua república fechada de maneira a entrelaçar os conceitos de cidade e de cidadão, ou cidade-estado de Faécia, descrita na *Odisseia* de Homero, exibe muitas das características a que More mais tarde aludiu. A tradição judeu-cristã definiu o Paraíso como um lugar peculiar para o qual vão todas as boas almas depois de suas provações e tribulações no mundo temporal. Derivou-se disso todo tipo de metáforas: a cidade celestial, a cidade de Deus, a cidade eterna, a cidade flamejante na colina (metáfora adorada pelo presidente Reagan). Se o céu é um “lugar

autoriza conjuntamente como alternativa de legitimação do lugar. Portanto, a cinematografia do Oriente Médio é uma das formas possíveis para pesquisar e compreender aspectos culturais, políticos e sociais desta região a partir de um olhar e método próprios, e não de visões hegemônicas orientalistas expostas, sobretudo, pela literatura e pelo cinema europeu e estadunidense de grande público (a exemplo de filmes clássicos como *Lawrence da Arábia* (vencedor do Oscar em 1962, com direção de David Lean) e *Guerra ao Terror* (vencedor do Oscar em 2008, dirigido por Kathryn Bigelow).

Com a ideia de lugar e a exposição sobre a Palestina desenvolvidas até o momento, o texto agora se dedica aos procedimentos referentes a cada um dos documentários, a colocá-los como objeto teórico tanto as suas especificidades quanto às questões do território palestino e uma estética para tal lugar, onde, como o povo curdo¹¹¹, representa uma parcela dos habitantes do Oriente Médio sem estado e sem demarcação definidos.

5.1 VILAREJO

A Palestina, como visto acima, é um território ainda não reconhecido pela política ocidental que, de forma violenta, principalmente assim que a Segunda Guerra Mundial teve um fim, visa sua invisibilidade (ilegitimidade) de seu povo e cultura. Os motivos são vários, divididos no rizoma da política internacional, guerras, opinião pública e os conflitos civis que, com o decorrer do século XX, deixaram o lugar Palestina sob ameaça de apagamento com a constante reconfiguração e demarcação dos territórios. Sintomático pensar que uma das perguntas mais frequentes no site oficial da CIA (que tem listadas as informações geográficas de todos os países), é a seguinte: “Por que a Palestina não está listada na seção *The World Factbook*?” (CIA, 2023); ao passo que o site responde: “As áreas palestinas da Faixa de Gaza e da Cisjordânia estão listadas na seção *Factbook*” (CIA, 2023). Ou seja, para a Central de

feliz”, o “outro” lugar, o inferno, o lugar do “outro malévolo”, não pode estar muito longe. (...) Se Karl Popper tinha razão ao descrever Platão como um dos primeiros grandes inimigos da “sociedade aberta”, as utopias que Platão inspirou podem ser consideradas com a mesma facilidade tanto infernos opressivos e totalitários como céus emancipatórios e felizes” (HARVEY, 2004, p. 207).

¹¹⁰ “Outros fatores históricos e políticos contemporâneos, além do exílio, tornaram as questões de terra e território importantes. No Oriente Médio, por exemplo, a propriedade territorial é a questão-chave na disputa palestino-israelense, que tem sido mantida na vanguarda da consciência de ambos os lados por várias guerras e atrocidades mútuas. Isso resultou no deslocamento de quase metade do milhão de palestinos como refugiados, exilados, trabalhadores convidados e emigrados, muitas vezes para terras inóspitas próximas e distantes” (NAFICY, 2001, p. 166).

¹¹¹ Os curdos (do sumério kurti, ou seja, “povo da montanha”) são um grupo étnico do Oriente Médio e lutam para o estabelecimento do estado do Curdistão. O território curdo abrange partes do Irã, Iraque, Síria e Turquia. São mais de 40 milhões de pessoas e o maior grupo cultural do mundo sem nação própria. Na década de 1980, foram os principais alvos de Saddam Hussein durante a guerra Irã-Iraque, onde o ditador, com sua política de repressão e expulsão dos curdos, matou milhares de pessoas através de seu exército e de ataques químicos. Sobre a questão curda, conferir a obra do cineasta Bahman Ghobadi.

Inteligência Americana, a Palestina não é um país, são áreas de outros lugares, e sua descrição (geográfica, política e demais estatísticas) só é vista através da busca por estes lugares, sujeita a eles (no caso Faixa de Gaza e Cisjordânia) na ferramenta de pesquisa.

Pertencer a um lugar é, em algum nível, existir como um indivíduo, isto posto, sem o lugar não há o ser, pois o indivíduo desaparece. Tal proposição é um dado metafísico a partir de uma abstração espacial, assim, é impossível algo existir (como fenômeno) sem estar dentro de um espaço. Se colocado isto em termos políticos e identitários (a transferir essa episteme do científico para o cultural), a Palestina serve como paradigma metafísico em que, na sua atualidade de não-reconhecimento, ocorre o desaparecimento do indivíduo. Lógico que tal desaparecimento é metafórico, ou alegórico, o que acontece com o lugar Palestina é um projeto de desaparecimento que apesar de insistente ainda não aconteceu (a exemplo da intenção de apagar do mapa), e só não aconteceu porque os palestinos resistem.

O filósofo Peter Strawson (2019, p. 315-316), na descrição metafísica sobre o conceito de indivíduo, aponta que os princípios que definem um sujeito lógico são os predicados que, reunidos (reunião de coisas semelhantes), o transformam em sujeito particular, portanto lógico. Para Strawson ser indivíduo é ter a capacidade de aparecer como indivíduo e isso só ocorre pela reunião de predicados (os atributos do ser) inseridos em uma condição de espaço. Mesmo que os palestinos precisem lidar com essa questão de lugar em permanente modificação e com a crueldade de serem alvos diretos de um plano de eliminação (fato que acontece com os povos do Oriente Médio como um todo), aparecer como indivíduo é uma das funções e resultados do cinema, mesmo que não seja a única categoria onde isso é possível. Entretanto, pelo cinema (e outras artes) existe o processo de registro do ser (seus predicados) e uma crítica àquilo que visa seu desaparecimento.

No vilarejo de Budrus os habitantes (indivíduos) lidam com a dinâmica violenta de destruição e marginalização do lugar e do ser, e com o documentário sobre esse lugar se percebe a qualidade metafísica que tal ação provoca no indivíduo dentro do lugar; um indício aparente, no registro das imagens, através dos personagens sociais que evidenciam a Palestina em suas falas e ações.

Budrus expõe o início da construção do muro, em 2003, que tem como objetivo separar o território israelense da região habitada pelos palestinos, entre elas o vilarejo que dá nome ao documentário, sob o pretexto de proteger o Estado de Israel da violência atribuída ao terrorismo palestino e delimitar uma fronteira para a nação israelense. O chamado Muro de Israel (ou Muro da Cisjordânia) opera a partir das mesmas ideias em relação à Faixa de Gaza.

Resumidamente, a Faixa de Gaza é uma extensão territorial entre Israel e Egito e seu nome vem da principal cidade da região, Gaza. Até o fim da Primeira Guerra Mundial a cidade de Gaza era território do Império Otomano, e depois passou à dominação inglesa. Com o término da Segunda Guerra Mundial, ao fim da década de 1940, territórios predominantemente palestinos foram divididos entre Estado de Israel, Faixa de Gaza (lugar de refúgio para os palestinos) e Cisjordânia. Em 1967, com a Guerra dos Seis Dias (investida israelense para incorporar algumas áreas sob dominação egípcia em seu território), a Faixa de Gaza passa a ser do Estado de Israel. Em sua maioria islâmica, o conflito se dá entre judeus de Israel e palestinos refugiados, onde ambos lutam pelo direito da terra e do controle da água do Rio Jordão. Assim, o estado de Israel constrói muros e cercas na região de Gaza, o que ocasiona conflitos violentos entre os povos locais e, a partir do início do século XXI, esta mesma prática é repetida na fronteira entre Israel e Cisjordânia, onde então se inicia a construção do chamado Muro de Israel.

O pequeno vilarejo de Budrus, com pouco mais de mil habitantes, situado entre Israel e Cisjordânia, é o centro do embate provocado pela construção do muro, pois este isolará o território e acabará com a principal fonte de renda dos moradores: as plantações de oliveiras. O muro também modificará toda a geografia social da vila, desatrelando estradas e construções importantes para o funcionamento do local, como a escola dos jovens e crianças.

Figura 22 - plano-geral do vilarejo Budrus.



Fonte: frame extraído do filme *Budrus*.

O documentário inicia ao som de uma música árabe e a primeira imagem é uma estrada de Budrus, filmada de dentro de um carro (apesar de não haver a referência do automóvel no quadro, apenas a vista, captada do vidro dianteiro, como se fosse o ponto de vista de um passageiro). Logo em seguida, vê-se um plano médio de Ayed Morrar, morador

do vilarejo e principal personagem do filme. Nesse plano, tremido, com câmera na mão, Ayed se apresenta e fala para a câmera: "Não temos tempo para a guerra". Fade out para tela preta e o título do filme aparece, numa pequena abertura de montagem digital que insere o letreiro no desenho de um mapa da região. Alguns planos descritivos e gerais da cidade mostram a vida cotidiana e pacífica dos habitantes, como brincadeiras com bola e a saída de estudantes da escola. Junto às imagens, a voz *off* de Ayed relata o espírito da comunidade (os costumes, os lugares, a união entre as pessoas) e comenta a principal fonte de renda do lugar: o cultivo de azeitonas.

Estes primeiros procedimentos de montagem, em tom de registro observativo, são logo interrompidos por imagens de caminhões escavando a terra pelos arredores da vila e uma notícia de telejornal (da televisão israelense) que informa a construção dos 110 km iniciais do Muro da Separação. "O modo observativo enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmera discreta" (NICHOLS, 2005, p. 62). Com a notícia televisiva inserida na narrativa do documentário, outra montagem digital (combinada com a cartela do título) se utiliza de letreiros sobrepostos a mapas da região e trilha sonora para explicar ao espectador que o governo israelense está construindo muros e cercas separando Israel dos palestinos da margem ocidental do Jordão.

Parte do Muro da Separação é construído na margem ocidental, em território palestino. Em um dos trechos o muro cercará seis vilarejos, cortando-os do resto da margem ocidental, assim como centenas de acres de suas terras. Um desses vilarejos é Budrus. O início do documentário, ao apresentar seu personagem, o lugar, a vida local e, depois, o problema, se utiliza de uma técnica híbrida bastante comum no cinema contemporâneo. Para além do modo observativo, assim que o conflito é indicado, o filme adota uma linguagem didática e persuasiva, características do modo expositivo.

O modo expositivo é aquele que enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa. Alguns exemplos: *The plow that broke the plains* (Pare Lorentz, 1936); *A terra espanhola* (Joris Ivens, 1937); *Os mestres loucos* (Jean Rouch, 1955), noticiários de televisão. Esse é o modo que a maioria das pessoas identifica com o documentário em geral (NICHOLS, 2005, p. 62).

A dinâmica de alternância entre observação e argumentação é utilizada para retratar os eventos acontecidos no vilarejo, em que registros com câmera na mão se misturam a notícias de telejornal, depoimentos e montagens digitais com cartelas explicativas. Ao longo do filme

o espectador aos poucos entende detalhes sobre o confronto. Durante a construção preliminar do muro, com a chegada dos soldados e caminhões, em uma entrevista com o capitão do exército israelense Doron Spielman, ele argumenta que a construção é para combater ataques terroristas e manter a segurança dos civis de Israel. Entre 2000 e 2002, homens-bomba palestinos da margem ocidental do Jordão atacaram Israel e, para Spielman, “a solução é o muro, e não sair matando gente” (BUDRUS, 2009). Entretanto, as justificativas para o muro não consideram os ataques anteriores a 2000 da parte de Israel, ofensivas que incitaram o terrorismo palestino na dominação pela faixa de Gaza e a guerra contra o Egito. Toda essa violência contemporânea, de ambos os lados, são reflexos diretos de 1948 e de 1967, “é depois de 1948 que a representação visual da Palestina passou a ser assombrada pela falta, na tentativa de contradizer, através das imagens, o que a narrativa sionista contestava” (AMORA, 2022, p. 56); eventos que atualmente se desdobram no imaginário e na história dos povos árabes do Jordão.

Essas questões incluíam a natureza da ‘paz’ entre Israel e Palestina, que muitos consideram equivalente à rendição palestina e a uma farsa completa, a recusa de Israel em dismantelar seu arsenal nuclear e tornar o Oriente Médio uma zona livre de armas nucleares, e o fracasso do governo israelense em levar a julga-mento os oficiais militares responsáveis pelo massacre de 49 prisioneiros egípcios perto de al-‘Arish na guerra de 1956 e de mais de mil prisioneiros egípcios durante a guerra de 1967. A ira pública no Egito também foi despertada pelos ataques de Israel contra o Líbano, em abril de 1996, a mira do Exército israelense contra a base da ONU em Qana, e a morte resultante de mais de cem civis, e o que foi visto como a aplicação bem-sucedida da pressão dos EUA para torpedear qualquer censura das ações israelenses. Desnecessário dizer que as políticas e ações de Israel pareciam muito diferentes do ponto de vista do Egito em relação às de dentro dos Estados Unidos. Uma noção dessa perspectiva diferente pode ser obtida nos Estados Unidos a partir dos vários escritos de Edward Said e Noam Chomsky (SWEDENBURG, 2000, p. 114, tradução nossa).

A chegada do exército e da mídia se mistura à vida no vilarejo, assim como a algumas entrevistas com os habitantes, que às vezes não são dadas diretamente para a câmera e sim a Ayed Morrar, o personagem social principal, indicando o problema que de fato vai afetar Budrus quando o muro ficar pronto. Os palestinos, ao menos Ayed Morrar e seus amigos que vão iniciar os protestos, não são propriamente contra a construção do muro, são contra o muro passar pela margem ocidental do Jordão dentro do território palestino, e já que Israel quer se proteger dos palestinos, deveriam construir na sua própria fronteira. O embate então é por conta do que começa a ser considerado roubo de terras, pois o muro vai destruir a plantação

de oliveiras (em que o cultivo de azeitonas é a principal fonte de renda da cidade), ficará localizado a 40 metros da escola (o que compromete a segurança das crianças, devido a presença de armas e do exército) e vai dividir o cemitério da cidade. Assim, Ayed organiza reuniões com os moradores de Budrus e se iniciam protestos pacíficos por uma decisão política contra a guerra e contra o terrorismo. Os protestos começam a ser noticiados mundialmente. Os habitantes de Budrus que aparecem no documentário não estão vinculados a grupos terroristas nem ao Hamas, que atacaram civis em Israel. São proprietários de terra, famílias humildes que cultivam azeitonas, funcionários públicos e estudantes. Mesmo assim, no filme, Ayed Morrar discursa e participa das manifestações do Hamas em Budrus, apesar de ser crítico ao grupo, pois os considera tanto uma parcela legítima da Palestina que pode ajudar na libertação, quanto pessoas capazes de sabotar outros movimentos que não seguem suas ideologias e princípios de ação política, além da violência inerente à organização.

Figura 23 – manifestantes palestinos e soldados israelenses.



Fonte: frame extraído do filme *Budrus*.

Durante os protestos, o documentário dá atenção a múltiplas vozes – inclusive do lado do exército – e os personagens expõem suas opiniões sobre os eventos. O filme conta com depoimentos de Iltezan, uma jovem estudante palestina que sonha em ser médica e se envolve nos protestos para que a cidade tenha paz e um futuro melhor; e de Yasmine Levy, policial da fronteira que trabalha para proteger os trabalhadores do muro.

Yasmine decide ser policial da fronteira ao invés de fazer parte do exército, pois a patrulha policial, segundo ela, é menos violenta, lida melhor com o público e oferece igualdade às mulheres. Com a revolta em Budrus, ela é convocada para o trabalho e torna-se

conhecida dos habitantes palestinos. Sua entrevista é feita após os acontecimentos de 2003 e ela já não é mais policial, se desvinculou da vida militar, preferindo casar-se, formar uma família e trabalhar com outra coisa.

Ahmed, professor da pequena escola de Budrus, é preso por nove meses em função de seu ativismo político. Alguns ativistas israelenses de esquerda se juntam à causa palestina e participam dos protestos, até serem presos e retirados do território pela polícia da fronteira.

Ayed Morrar, líder do movimento, a partir das manifestações fica progressivamente mais conhecido, sua campanha pela paz e retirada do muro da fronteira ocidental do Jordão é difundida pela televisão. A participação de mulheres e crianças nos protestos inibe a violência e as mortes pelo exército, pelo menos em Budrus, visto que o muro passa por muitos vilarejos e em cada lugar a resistência ao muro separatista se dá de diferentes formas.

Todas as vozes registradas pelo documentário resumem uma série de sentimentos e consciências que vêm de um mesmo lugar e sobre um mesmo lugar, os manifestantes – mesmo com reivindicações em comum – são impulsionados por diferentes anseios e por isso há multiplicidade de vozes, dando ao local uma consciência própria: a luta pelo fim do conflito e a possibilidade de viver em seu território, em comunidade. Ou seja, um lugar que é também espaço, sem conflitos que retirem direitos do ser.

O problema evidente é o direito ao território, que não se desvencilha do direito a uma identidade, visto que se pode imaginar a Palestina no retrato ocidental que dela se fez como um “território mutilado pela criação do Estado de Israel no ano de 1948. Com o fim do mandato britânico na região, a Palestina passa a existir como denegação: aquilo que não é Israel. Ou Jordânia, ou mar” (AMARAL, 2017, p. 29). Portanto, a Palestina como algo que não-é, de negação, de um outro que poderia muito bem deixar de existir e por isso todas as investidas (sob justificativas políticas e uma opinião pública tangenciada desde o fim da Segunda Guerra Mundial) para a prisão e isolamento do povo palestino. É através do documentário que a possibilidade de uma perspectiva em relação à libertação da Palestina acontece e o filme é o resultado estético das ações feitas e uma resposta política às questões do local.

A parte documentária do cinema implica que o registro de um gesto, de uma palavra ou de um olhar, necessariamente se refira à realidade de sua manifestação, quer esta seja ou não provocada pelo filme, mesmo ele sendo um filtro que muda a forma das coisas. A forma dela, sim, mas não sua realidade (COMOLLI, 2008, p. 170).

Ao fim, Ayed Morrar se torna espécie de líder por uma Cisjordânia livre e vai criticar não só o exército de Israel como a Fatah, organização política palestina que também luta pela libertação, porém, com discursos e ações violentos e autoritários. Os habitantes conseguem, por causa das manifestações, a mudança da rota do muro e ao final o seguinte letreiro informa: “Os aldeões salvaram seu cemitério e 95% das terras e oliveiras. Os alunos não vão para a escola vendo o Muro da Separação” (BUDRUS, 2009). O capitão Spielman, em entrevista, diz que a mudança da rota nada tem a ver com os protestos e que Israel tomou uma decisão política independente dos eventos. O sucesso das manifestações inspirou outros vilarejos a lutarem pela mudança de rota, e Ayed passa a treinar e ajudar líderes para manifestações pacíficas futuras em outros lugares da região.

Budrus é uma exceção do que acontece na Cisjordânia/Palestina. O documentário celebra tal exceção, bem-sucedida, nessa comunidade, mesmo que as esperanças de uma utopia, que é a liberdade, sejam aniquiladas pelo peso histórico da repetição dos eventos que parecem não cessar. Perto dali, em Bil'in, a história foi quase parecida, contudo mais violenta. Também a rota do muro, após manifestações pacíficas, recuou o cerco; e em Bil'in ocorre um registro mais pessoal e melancólico do conflito. Ali, embora os manifestantes sigam a ideia de não usar armas, houve mais mortes e prisões do que em Budrus. Os acontecimentos foram captados pelo realizador Emad Burnat ao longo dos anos, com a utilização de câmeras quebradas. A história de Bil'in está presente no documentário *Cinco Câmeras Quebradas*. Análogo a *Budrus*, com as mesmas questões e praticamente o mesmo final (o sucesso dos protestos), o filme segue, como um diário imagético afetivo, a vida particular e a participação pública (nas causas políticas de resistência) do realizador e de sua família.

5.2 CÂMERAS

Cinco Câmeras Quebradas se inicia a partir de um prólogo que define o procedimento documental a ser utilizado; em tela preta, durante os créditos iniciais, uma música (de tom lúgubre) antecede a primeira imagem, esta que é, por alguns segundos, abstrata e pixelada, até que se reconhece às formas e corpos e, junto à música e às imagens tremidas (pode-se considerá-las imagens sujas e pobres¹¹²) uma *voice over* – de acordo com Michel Chion

¹¹² “A emergência das imagens pobres faz recordar um manifesto clássico do Terceiro Cinema, “Por un cine imperfecto”, de Juan García Espinosa, escrito em Cuba no final dos anos sessenta. Espinosa defende um cinema imperfecto, pois, em suas palavras, “um cinema perfeito - técnica e artisticamente bem sucedido - é quase sempre um cinema reaccionário”. O cinema imperfecto é aquele que se empenha em superar as divisões de trabalho na sociedade de classes. Ele funde arte, vida e ciência, borrando as fronteiras entre consumidor e produtor, público e

(1999), uma voz sem corpo sobre a imagem que narra e/ou ordena fatos e acontecimentos a respeito do que se vê contextualiza o que se vê), – a dizer: “Passei por tantas experiências, elas ardem na mente, dor e alegria, medo e esperança, as velhas feridas não têm tempo de sarar, novas feridas irão encobri-las, por isso filmo, para guardar as minhas recordações” (CINCO CÂMERAS QUEBRADAS, 2011).

Com essa fala a voz toma corpo, se vê a imagem de Emad Burnat (diretor do filme), mas esta voz, que estará presente em todo o filme, é sempre sobre a imagem, uma espécie de narração de si mesmo, ou de narração posterior ao que se filmou. Emad mostra suas cinco câmeras, a voz informa que cada uma delas é um episódio de sua vida; corte seco para a imagem de um menino sentado à porta de entrada de uma casa – para o público brasileiro, impossível não notar que em uma das câmeras tem um adesivo com a bandeira do Brasil e toda a porta de entrada dessa casa também há a bandeira pintada. Soraya, a esposa de Emad, é brasileira, e esta informação vem algum tempo depois do prólogo aqui descrito –. Título do filme em tela preta. Fim do prólogo.

Figura 24 - plano-geral do vilarejo Bil'in.



Fonte: frame extraído do filme *Cinco Câmeras Quebradas*.

Com a primeira câmera, Emad filma o primeiro ano de vida seu filho Gibreel, ao mesmo tempo em que nota a entrada de agrimensores a medir a terra para construir a barreira entre territórios (Israel e Palestina). Vê-se então a infância de Gibreel e o início da

organização dos protestos contra os israelenses¹¹³. Esta infância foi o primeiro motivo para Emad filmar, e a atividade íntima e parental passa a perceber o entorno e assim se transforma em uma noção política, diga-se de resistência.

Todo árabe-palestino, mesmo não refugiado¹¹⁴, parece conviver com a ideia e a impressão de um não-lugar, este grupo luta (e resiste) para que realmente haja um espaço livre sem a intervenção do Estado de Israel. Mesmo em regiões consideradas mais seguras, existe a presença militar que constantemente lembra que não há ali nem estado nem nação, e que a qualquer momento, a depender do contexto político, podem acontecer atos violentos, prisões ou bombardeios. A própria voz de Emad, no documentário, revela esse contexto, quando fala que cada um de seus filhos (são quatro filhos), na Palestina, tiveram infâncias muito distintas, algumas com maior abertura e liberdade de ir e vir¹¹⁵, outras em uma situação mais fechada e violenta.

Portanto, *Cinco Câmera Quebradas* é a infância de Gibreel¹¹⁶, o último filho de Emad. E é com tal sentir (ou pesar) sobre si e sua família, em tom intimista e tétrico, que Emad

¹¹³ Alguns ativistas israelenses, contra o muro e ao lado dos palestinos de Bil'in, ajudam na organização dos protestos.

¹¹⁴ “Apesar da dispersão de palestinos por diferentes lugares, a identidade palestina é muitas vezes construída vis-à-vis um lugar original, isto é, a Palestina antes da criação de Israel. Assim, como Edward Said observou, para os refugiados e exilados, a identidade palestina significou tanto a ideia de retornar a um lugar anterior de onde foram expulsos quanto o nascimento de um novo lugar pluralista (uma nova Palestina lado a lado com Israel). Por outro lado, para o remanescente, significou permanecer no mesmo lugar enquanto lutava pela independência, liberdade e autogoverno. Os ambientes geralmente inóspitos em que os refugiados e os remanescentes viveram contrastam fortemente com as prósperas terras, pomares e campos que muitos palestinos, particularmente os da Galiléia e da Cisjordânia, se lembram. Por causa dessa memória idílica, esses lugares se tornaram locais simbólicos importantes na retórica do cinema palestino sobre a terra, o lar e a identidade” (NAFICY, 2001, p. 167).

¹¹⁵ Na primeira infância do filho mais velho de Emad, que foi em 1995, ainda era possível, por causa dos acordos de paz decididos em Oslo, aos palestinos o espaço da praia.

¹¹⁶ “Entre as primeiras palavras de Gibreel, estavam *jess* ou *exército*. E *matat*. E *al-jidar*. *Cartuchos de bala* semeados na terra após os protestos em Bil'in. Contra o *muro*: a terceira palavra. Na época, o muro que atravessava Bil'in era uma cerca de arame cheia de farpas sustentada por uma enorme porta resguardada. Gibreel, filho caçula de Emad Burnat, aprendeu a saudar os soldados do *jess* enquanto cruzava o *al-jidar* e brincava de protesto pacífico com os *matat*. Estava começando sua aprendizagem do mundo no vocabulário da ocupação. Pouco depois, aprenderia a falar das mortes de vizinhos que testemunhou durante as manifestações organizadas e filmadas por seu pai com cinco câmeras diferentes - todas seriam quebradas e consertadas e quebradas de novo até ficar em condições irreparáveis. Não só é a realidade de Gibreel, mas todo o discurso de gerações de palestinos e israelenses foi sequestrado pela lógica linguística da guerra. Mas, diante desta “tentativa de dissimulação semântica, os palestinos responderam com uma radicalização da linguagem”, diz, também por escrito, Leah Tsemel, advogada israelense-de-nascimento conhecida por sua defesa judicial de dezenas de palestinos. “Antes, os que vinham me consultar falavam de *soldados* ou de *colonos* que, por exemplo, tinham roubado suas ovelhas, mas agora tanto as crianças palestinas quanto os adultos deixaram de usar essas palavras. Culpam os *elyahud*. Os *judeus* confiscaram meu documento de identidade. Os *judeus* me bateram. Os *judeus* destruíram minhas oliveiras. Que o estado de Israel se transforme assim em representante de todos os *judeus* do mundo é algo que me aterroriza”, ela escreve eu registro, “porque todos os *judeus*”, diz ela, e a religião judaica, acrescento eu, “ficariam associados à imagem de soldados, policiais e colonos...” Mas Gibreel não fala dos *elyahud* no filme *Five Broken Cameras*, ou não me lembro. Fala, ainda, dos *jayalim* do *jess*. A radicalização de sua linguagem não ocorreu. Ainda” (MERUANE, 2019, p. 167-168).

aborda os eventos ocorridos em Bil'in e as impressões e ações de Emad sobre o cerco do exército israelense na cidade. O filme se preocupa, por cinco anos, e por câmeras que vão quebrando e sendo substituídas, em se fazer presente no cotidiano de Bil'in, a filmar o profundo sentimento de tristeza e raiva dos habitantes em relação ao que acontece com o lugar. É do simples anseio por imagens afetivas de um filho recém-nascido que o lugar, na sua urgência devido ao cerco de Israel, torna-se o objeto de tais imagens, como se a invasão de Israel também ocupasse o microcosmo familiar; o que de fato acontece: o filme é o resultado audiovisual construído por tal invasão, é uma estética produzida entre os conflitos e o nascimento de uma criança, também a tentativa de registrar e guardar uma memória, pois como a Palestina parece estar sempre em estado de sítio ou desaparecimento, a memória ocupa a função de tornar (e manter) o território com as características de um lugar próprio, de uma comunidade.

O documentário nasceu de uma ocasião virtuosa e espontânea: em 2005, com o nascimento de seu quarto filho Gibreel, Emad Burnat inicia um processo de registro com uma câmera que não tem mais final. Burnat filma o cotidiano de sua família, os olhares de Gibreel, as ocupações de seus outros três filhos, os afazeres de sua esposa, Soraya, uma palestina que viveu no Brasil, o que aproxima a família do imaginário cultural brasileiro. Mas Burnat registra também com sua câmera o dia a dia dos conflitos pela terra, as investidas do exército de Israel na sua aldeia e a reação daquela população à imposição de um denso muro sobre suas raízes, suas práticas culturais e de sobrevivência por meio da agricultura. Por cinco anos, Burnat filma o processo de resistência e manifestação pacífica dos aldeões de Bil'in; participa de modo que a câmera testemunha e cristaliza este conflito, evidenciando suas características, desproporcionalidade e desmantelamento de comunidades palestinas por estratégias como a ocupação e o colonato, sustentados pelo Estado de Israel. São cinco câmeras necessárias à manutenção desta intervenção espontânea e mesmo instintiva por parte de Emad, ele não exercia este papel profissionalmente, mas como enfrentamento, proteção e reação. São cinco câmeras quebradas pelas reações bélicas do exército de Israel aos protestos pacíficos, aos registros e à resistência do povo palestino de Bil'in ao processo gradativo de perda de sua terra (SANTOS, 2016, p. 124).

De repente a pequena cidade de Bi'lin passa a viver (e sofrer) uma mudança política e dessa atualidade as câmeras e os protestos são a maneira de chamar a atenção e buscar algum direito de propriedade. Em um dos protestos a primeira câmera quebra, por causa de uma granada de gás. Em letreiros, a seguinte informação é dada em tela preta: “A primeira câmera testemunhou do inverno ao outono de 2005. Quando foi atingida, Emad também feriu sua mão” (CINCO CÂMERAS QUEBRADAS, 2011). A segunda câmera chega a Emad através

de um amigo, que lhe presenteia e já avisa que ela não funciona muito bem.

Os conflitos territoriais e a demarcação de fronteiras não se manifestam repentinamente, o desenho de tais fronteiras remete ao passado histórico dos locais e ao retrato social em relação ao outro e ao lugar do outro¹¹⁷. Na realidade, ao próprio sentido de lugar e de cidade, que se concentra entre utopias, vontades, políticas e o uso dos espaços da natureza pelo ser humano e seus grupos. A figura do outro como inimigo é um dos princípios básicos de separação e toda geografia política do mundo parte desse princípio, mesmo que influenciada por questões naturais (rios, cordilheiras, desertos...), para se firmar como um território específico.

A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas (SAID, 2011, p. 34).

O que começou a acontecer na Cisjordânia no início do século XXI¹¹⁸ é um dos ecos vindos de 1948, os palestinos e israelenses ainda estão no centro dessa história do passado que parece ser inerente à região do Oriente Médio que compreende o rio Jordão, ainda sem solução para uma convivência pacífica e fronteiras justas para um povo sem estado. Com a segunda câmera de Emad, o registro do muro/barreira no espaço se torna mais evidente. Já não são apenas agrimensores e engenheiros, o muro toma forma aos poucos, os protestos deixam Bil'in nas notícias internacionais, pessoas de outros países chegam para fazer parte

¹¹⁷ “Assim, quando o árabe chega a atrair a atenção, ele o faz com um valor negativo. É visto como o que desbarata a existência de Israel e do Ocidente ou, numa outra visão da mesma coisa, como um obstáculo superável à criação de Israel em 1948. Na medida em que esse árabe tem alguma história, ela é parte da história que lhe é dada (ou tirada dele: a diferença é pequena) pela tradição orientalista e, mais tarde, pela tradição sionista. A Palestina era vista – por Lamartine e os primeiros sionistas – como um deserto vazio esperando para florescer; supunha-se que seus habitantes eram nômades inconsequentes que não possuíam direito real à terra e, portanto, nenhuma realidade nacional ou cultural. O árabe, portanto, é concebido agora como uma sombra que persegue o judeu. Nessa sombra – porque os árabes e os judeus são semitas orientais – pode ser colocada qualquer desconfiança tradicional e latente que o ocidental sente em relação ao oriental” (SAID, 2007, p. 382).

¹¹⁸ “No segundo trimestre de 2002, as forças israelenses já haviam descarregado sua ira em dezenas de cidades, acampamentos e vilarejos palestinos, atingindo um novo recorde na Palestina. De Hebron a Jenin, passando por Ramala e Belém, testemunhou-se vandalismo e destruição causados por militares em toda a parte. A cobertura da Intifada e da invasão israelense pela mídia se restringiu às imagens das baixas palestinas e israelenses. No final de junho, o número de vítimas desde setembro de 2000 chegava a 1650 palestinos e 550 israelenses mortos, além de dezenas de milhares de feridos, na maioria palestinos muitos inválidos para o resto da vida. Enquanto Israel enfatizava que não havia genocídio na Palestina, ignorando a injustificável destruição da própria infraestrutura da Autoridade Palestina, seus crimes na terra palestina ocupada construíram “politicídio”, paralisando a vida política institucional palestina por meio de assassinato, prisão, encarceramento dos líderes palestinos eleitos e vandalismo em ministérios e outras instalações oficiais” (BISHARA, 2003, p.158-159).

dos protestos e a cidade se torna, a parafrasear Emad, “um símbolo para os palestinos da Cisjordânia”.

O colonato israelense, segundo o filme, se aproveita de uma lei do Estado para reivindicar o direito à terra (um espaço já estabelecido na Palestina, com a plantação de oliveiras, moradias e escolas). Uma vez autorizados, instalam containers aos arredores de Bil'in e já com isso a terra é apropriada por Israel, com a presença do exército e a queimada de oliveiras. Estas imagens de tratores, containers e militares cercando o lugar são as últimas produzidas pela segunda câmera. Com um tapa de um homem israelense que não quer ser filmado, a câmera quebra e novamente o uso do letreiro em tela preta: “A segunda câmera testemunhou do verão de 2006 à primavera de 2007” (CINCO CÂMERAS QUEBRADAS, 2011). Corte para Emad, que testa o foco da terceira câmera, se registra o aniversário de três anos de Gibreel.

Acontecem mais detenções do exército, incluso de irmãos e conhecidos de Emad. A violência aumenta, e ele filma seu filho entre os protestos e prisões. Gibreel conta tudo o que viu a sua mãe, Soraya. De certa forma, a conversa entre mãe e filho é leve e alegre dentro do ambiente doméstico da cozinha, enquanto a criança rememora o que viu há pouco. O terceiro ano de vida de Gibreel, portanto, ocorre quando os israelenses estão cada vez mais presentes em Bil'in, não só aos arredores; agora transporte militar e pessoas armadas são mais frequentes nas imagens do documentário. Emad é preso, acusado de atirar pedras; e cumpre pena em uma prisão domiciliar. O único objeto que leva à prisão é a câmera. Depois, já solto, ele continua com o desejo de registro (como se fosse um destino¹¹⁹) e continua a filmar as manifestações. Mais uma granada, e a terceira câmera quebra. Novamente o letreiro: “A terceira câmera aguentou do inverno de 2007 ao de 2008. Neste período foi alvejada e reparada duas vezes” (CINCO CÂMERAS QUEBRADAS, 2011). Corte para uma estrada de chão, filmada de dentro de um automóvel.

A quarta câmera testemunha a construção das barreiras de Israel avançando para outras pequenas cidades, e apesar dos protestos continuarem, o povo palestino, nessa parte do filme, se mostra menos esperançoso. Com a comunidade já cansada, Emad projeta suas imagens para os habitantes, na intenção de que todos prossigam as manifestações. Mesmo assim, a presença da morte (inclusive crianças) faz parte dessa comunidade, e a vocalidade de Emad¹²⁰ informa ser difícil atos não-violentos quando a morte está sempre próxima a ponto de

¹¹⁹ O conceito de destino ou fatalidade (*kadar*) e a expressão *maktub*, ou seja: está escrito, são pensamentos arraigados na cultura muçulmana e compreendem as suratas do Corão.

¹²⁰ Sua voz que está sempre sobre a imagem, em raros momentos ele fala em som direto e para a câmera.

se tornar banal; entretanto são estes mesmos atos que faz, um pouco depois da violência extrema da parte de Israel, que se autorize Bil'in a desmantelar parte da barreira (motivo para festividades da população, que Emad filma).

Emad Burnat mapeia a mudança do cenário político do conflito israelense/palestino por meio de sua própria experiência documentando a luta esporádica em *Cinco Câmeras Quebradas* (2011). Em todos esses filmes, o cineasta se envolve com a história social por meio de sua experiência pessoal de autoria ao criar uma representação disso, em particular, para os dois últimos registros, sua perspectiva fornece uma versão alternativa à história institucionalmente escrita ou "oficial" das situações que eles se envolveram. (GRIFFITHS, 2013, p. 52).

A violência, ou sua capacidade (potência) é sempre utilizada no retrato dos povos do Oriente Médio, e com isso há também a visão artificial e maniqueísta de uma certa identidade árabe, fato que só dificulta uma possível resolução ou acordos diplomáticos, onde a mídia não tem coragem de reconhecer o que se pode chamar de *apartheid*, e os discursos sionistas versus a Palestina muçulmana não conseguem dialogar, o que gera atos de extremismo por ambos os lados. Emad Burnat, como um morador da cidade de Bil'in, tem plena consciência de como os árabes e islâmicos são vistos pelo mundo e sofre as adversidades causadas por esse retrato histórico, que altera os espaços sociais e psicológicos dos árabes em situação de guerra ou conflito civil. Emad reflete, através de suas câmeras, um embate entre esse sentimento em relação a si e seu entorno.

A soma das partes (racismo + despejo + ocupação + assentamentos + bloqueio) não teria como resultado justamente o estremeceador *apartheid*? Na verdade é *apartheid*, mas por pensar a contrapelo eu me pergunto se esta palavra não nos desloca para outro ponto do planeta, outro modelo de racismo que poderia nos distrair das particularidades deste *apartheid*. “Chamá-lo de apartheid invocando o estilo sul-africano da segregação racial”, diz Chomsky, respondendo à minha pergunta de forma contundente, “é fazer uma cortesia a Israel. O que está acontecendo nos territórios ocupados é muito pior. Há uma diferença crucial: na África do Sul a população branca precisava da população negra como força de trabalho, mas os sionistas simplesmente querem prescindir dos palestinos, querem se desfazer deles, expulsá-los, aprisioná-los” (MERUANE, 2019, p. 166).

Mesmo um ano depois da decisão do tribunal que permite aos moradores o desmantelamento de uma parte do cerco, nada acontece efetivamente. A quarta câmera quebra quando o caminhão de Emad se choca com a barreira, ele é hospitalizado em solo israelense, fica inconsciente por vinte dias em um hospital de Tel Aviv. Com as imagens do acidente de

caminhão, de novo o letreiro: “A quarta câmera operou todo o ano de 2008” (CINCO CÂMERAS QUEBRADAS, 2011).

A quinta câmera filma sua internação e as visitas da família. Na sua estadia ali, Israel faz sua grande ofensiva à Gaza, é o ano de 2008. Quando Emad volta do hospital, dois meses depois, ele vive o luto de Bil’in por Gaza. Agora as imagens de *Cinco Câmeras Quebradas* são, por um momento, registros de dentro de casa, com as notícias televisivas e a recuperação do cineasta. A midiaticização internacional da cidade de Bil’in é então utilizada, de forma demagógica e populista, por alguns líderes e representantes políticos da Palestina, que passam a visitar o lugar com suas campanhas.

Os registros da quinta câmera são os mais conflituosos, além da recuperação de Emad e de autoridades palestinas em campanha, há o início da vinda do colonato israelense aos prédios construídos ali (engenharia iniciada em 2005). Phil, um habitante de Bil’in presente desde o início do documentário (adorado pelas crianças, sempre feliz e engajado com as manifestações) é alvejado e morre em frente à câmera. Corte para a imagem do céu, pássaros voam em círculo.

A cidade está em luto, os moradores choram e prestam as últimas homenagens a Phil, a voz de Emad avisa que após o luto de semanas a raiva chega, e esta, nas palavras do diretor, “dispõe as pessoas a morrer”. O irmão de Phil, pelas noites, cola cartazes com a imagem de Phil, que passa a ser um mártir desse conflito para Bil’in. Os protestos se intensificam, prisões e mortes aumentam, e Soraya, esposa de Emad, para a câmera questiona se o que acontece ali é responsabilidade também de tais imagens, desse exercício de filmar que fez de Bil’in internacionalmente conhecida.

Figura 25 – colonato israelense chegando em Bil'in.



Fonte: frame extraído do filme *Cinco Câmeras Quebradas*.

Figura 26 – Assassinato de Phil.



Fonte: frame extraído do filme *Cinco Câmeras Quebradas*.

As últimas ações filmadas pela quinta câmera aparecem em *slowmotion*¹²¹, talvez como forma de conclusão narrativa antes do letreiro, em tela preta, onde se lê: “A quinta câmera durou do inverno de 2009 à primavera de 2010. Foi quebrada por um soldado e consertada antes de ser baleada” (CINCO CÂMERAS QUEBRADAS, 2011). Corte para Gibreel deitado na grama, a tomar sol. Tem-se uma nova câmera, não informada no título, que é a câmera utilizada para o prólogo e o epílogo a ser descrito. Mais um ano se passa e finalmente a decisão do tribunal é implementada, tratores começam a destruir a barreira, Gibreel vê tudo. Mas um novo muro, agora cimentado, é construído perto de Bil'in, e a resistência continua. As últimas imagens são desse muro de cimento e o aniversário de cinco

¹²¹ Protestos, pessoas com raiva e os moradores destruindo a barreira.

anos de Gibreel.

Figura 27 – Gibreel observa o Muro.



Fonte: frame extraído do filme *Cinco Câmeras Quebradas*.

Depois as mesmas imagens do início do filme, as câmeras quebradas em frente a Emad e Gibreel sentado à porta de casa (onde a bandeira do Brasil está pintada). O efeito circular de montagem conclui o procedimento documental pós-registro¹²², visto que as câmeras filmaram de forma instintiva e descritiva e só depois o material desses cinco anos foi colocado em montagem para o documentário que se produziu. O filme termina com Emad indo a Tel Aviv para retirar os pontos e finalizar o tratamento após o acidente. Sua família é autorizada a acompanhá-lo e depois todos vão à praia (constantemente proibida aos palestinos a depender do cenário político). Um último letreiro, sobre esta sexta câmera (epílogo), aparece: “A sexta câmera testemunhou a primavera de 2010¹²³, no último dia de filmagem da destruição do Muro, Emad foi atingido por uma granada de atordoamento, mas sua câmera não sofreu danos e ele continua a filmar” (CINCO CÂMERAS QUEBRADAS, 2011). Créditos finais.

Bil'in e Budrus são aldeias agrícolas da Cisjordânia e nos dois documentários tratados se percebe a relação dos palestinos com a terra e a plantação. Cultivar oliveiras, por exemplo, é um tipo de memória, uma possibilidade de lembrar que existe a terra e nela e por ela se constrói uma vida. Muitos dos entrevistados, em ambos os filmes, explicitam essa relação poética e metafísica com a terra, o que pode caracterizar a afirmação de uma identidade e o desejo (também lembrança) de um lugar.

¹²² Procedimento (ou método) que incorpora a infância de Gibreel e os conflitos postos de forma episódica, ou em blocos (as câmeras que quebram), mais a vocalidade de Emad (narração de si).

¹²³ Ano conhecido como o começo da *Primavera Árabe*.

A personalidade de Emad na captação de seu espaço, em contraponto com a multiplicidade evidenciada em *Budrus*, remete à problemática da identidade e de uma identidade sem território. Através da voz e da câmera na mão, em um diário filmado por cinco anos, revela-se não só o presente momento, a realidade ali filtrada pela câmera, mas a construção de um passado que aos palestinos parece roubado. Documentários com essa natureza identitária e forte sentimento de comunidade, no caso de *Cinco Câmeras Quebradas* com certa performance do dispositivo em primeira pessoa, não só demonstra um espaço real, mas faz pensar o cinema documentário como resposta e voz da alteridade, em que o outro, já tão retratado pelos filtros culturais da ficção, tem uma forma não só de contrapartida, mas de perspectiva, de registro e representação de si.

Viver é existir aqui e agora (...); é sair nadando no aqui e no agora, não numa circunstância imaginária. Por isso deve nos parecer idiotice tudo o que não seja começar por aceitar alegremente a circunstância em sua efetiva realidade. Diante do que é fatal, a única coisa com sentido que se pode fazer é aceitá-lo. (...) A vida é sempre um lugar e uma data – é o contrário do utopismo e do ucronismo – ou dito de outro modo, a vida é, por si mesma, histórica (ORTEGA Y GASSET, 2019, p. 119).

A determinação metafísica do aqui e agora, da aceitação circunstancial, dialoga diretamente e de forma oposta em relação ao registro documental dos lugares. Budrus e Bil'in são lugares em que os habitantes são obrigados a aceitar uma circunstância; e, a pensar a metafísica, pode-se interpretar que esses personagens sociais são e estão em uma condição espaço-temporal de resiliência: o ser precisa conviver com o lugar, contudo o transforma em ação e dessa ação se resulta uma estética. Há uma oposição do ser em relação ao seu lugar (ao que acontece com esse lugar), e dessa presença metafísica, de ser e estar ali, ocorre uma resposta de busca por representatividade e afirmação. Contudo, há outras implicações metafísicas do ser e estar em determinado lugar, não apenas o que resulta numa contrapartida política, numa reação da sociedade. Estar em regiões de conflito também afeta a vida íntima dos indivíduos, e talvez uma das condições mais radicais que a vida pode sofrer seja a experiência subjetiva da guerra.

Por fim, apesar das diferenças formais reconhecidas entre os documentários, ambos, no registro dos protestos, embates com o exército israelense e manifestações, tanto em Bil'in quanto em Budrus, têm a característica imersiva no modo como são filmados, quase não há planos-gerais, há sempre uma câmera no meio dos protestos e a grande maioria dos planos são feitos de perto, pelo cinegrafista, que participa da ação. As imagens são tremidas e com ruído,

com o foco da câmera sendo alterado repetidamente, o que causa a impressão imersiva, um ato de filmar o acontecimento dentro do próprio acontecimento, procedimento característico do *cine-verité*, embora no caso desses filmes tal classificação seja enfraquecida pelo sentido da urgência, visto que o ato de filmar o real em *Budrus* e *Cinco Câmeras Quebradas* é mais uma questão de captar a tentativa de apagamento da política sionista e produzir certa memória desses anos iniciais do século XXI do que um exercício consciente e estilístico de cinema verdade, mesmo que, em uma análise material (as imagens do filme como objeto) seja possível tal comparação devido as partes em que a câmera é inserida e torna-se objeto participativo dos protestos, por isso também certa ausência de planos mais abertos. Assim um lugar, mesmo que fragmentado, e com as identidades em mesma condição, pode, através da resistência, encontrar em meio a violência algum tipo de Construção.

CONSTRUÇÃO

A minha proposta com essa tese foi apresentar leituras específicas através de filmes realizados no Oriente Médio, a considerar o contemporâneo como um dos recortes a esses cinemas. A justificativa à delimitação surgiu com a ideia de que os filmes da região produzidos no século XXI não apenas perpassam por questões sociais, políticas e religiosas que descrevem a cultura milenar do Oriente Médio, e sim também a questionam a partir de observações do contemporâneo que são presentes em conteúdo e forma nos discursos fílmicos. O termo leitura, aparente já no título da tese, foi então uma forma de ver (ler) as obras¹²⁴ (sem deixar de referenciar outros filmes de diversos países) a partir de um raciocínio distintivo, ou seja, a metafísica, que garantiu a unidade metodológica em relação aos temas investigados¹²⁵ em cada capítulo. Agora, nesse momento de considerações finais, é preciso retomar alguns pontos que permitiram a construção do trabalho.

Após desenvolvido o texto, concluir uma tese é também dizer o porquê ela começou. Eu penso que os motivos, de início, são sempre afetivos, e em se tratando de uma pesquisa sobre cinema isso é ainda mais evidente. Pela minha experiência, ao conversar com colegas e pesquisadores, lembro de justificativas simples como dizer “Escrevi sobre esse filme porque é um dos meus filmes favoritos” ou “porque essa história me recorda um certo momento da vida” ou “porque é belo”. Há sempre algo muito afetivo (de certa forma ingênuo) no início de um projeto de pesquisa em relação às obras de arte; depois, claramente, isso fica em segundo plano e se constrói a pesquisa. No meu caso posso dizer que muito dos filmes que mais gosto são do Oriente Médio, mas consigo também localizar a ideia afetiva inicial (o interesse no encontro entre cinema e metafísica) em uma de minhas produções literárias que conclui durante o doutorado, mas que teve os primeiros esboços um pouco antes da escrita do projeto de pesquisa. No livro *Se o tempo não fechar nós iremos ao cinema*¹²⁶, usei o termo metafísica

¹²⁴ No caso os cinco filmes analisados: *Mel*, *A Pedra da Paciência*, *Kedma*, *Budrus* e *Cinco Câmeras Quebradas*.

¹²⁵ Infância, Guerra, Fronteira e Lugar.

¹²⁶ “Um roteiro para cinema começa com a indicação do local da cena, ou melhor, a locação de uma sequência, se quisermos utilizar a linguagem cinematográfica. Cena tem mais a ver com peça de teatro e sequência é o termo técnico para o cinema. Cena e sequência são terminologias similares e para muitos é praticamente a mesma coisa, de modo que cada um escreve uma peça ou um roteiro como bem entender, nada na vida é obrigatório apesar de nos convenceremos do contrário. Ao indicarmos uma locação, num roteiro, deve-se informar a hora em que as ações dramáticas acontecem, se é durante o dia ou durante a noite, para que o diretor de fotografia saiba como montar a luz. Antes de escrevermos onde, a locação no caso, e quando, se é manhã, tarde ou noite, é preciso informar se a sequência é interna ou externa. Interna é dentro de um lugar, por exemplo um cômodo doméstico ou um escritório. Já externa pode ser uma rua ou a paisagem de um campo ou de uma

para descrever o que é cinema pelo ponto de vista de um dos personagens da trama, sem nem saber de fato o que a palavra significava, e agora reconheço que foi um dos primeiros começos para a tese, na tentativa de correlacionar uma forma de arte com o pensamento filosófico, algo vindo da ficção (no caso a construção subjetiva de um personagem) que logo em seguida se refletiu no trabalho acadêmico, onde quis entender o porquê da relação cinema e metafísica, e como localizá-la quando os objetos de análise são filmes.

O cinema representa algo de uma realidade física, inconsciente, sensível e inteligível através da ciência da arte. A intenção de representar a realidade não é e nem tem como ser a própria realidade determinada pelo artista; apesar de ser afirmação óbvia, tal condição (e fato) da arte é também uma problemática metafísica. Se a metafísica busca as finalidades e características do ser, e integra o pensamento entre ser e os espaços do ser (meio, entorno), a separar assim o que é do real físico e o que é pensamento (ideia), esse campo de estudo é muito próximo da arte em um sentido realista, visto que ambos os realismos (metafísica e estética) examinam o mundo da realidade e intentam, pelo método, sua descrição. Na descrição ocorre a separação (fragmento) que primeiro desloca o real de outras coisas para se chegar à realidade (ou verdade): no caso da metafísica essa fragmentação investiga uma verdade para o ser e, no caso da estética (aqui o cinema) se busca formular o real pela construção das imagens. Ou seja, são duas técnicas do pensamento humano vindas de um anseio de localização.

A arte, aqui o cinema, foi reconhecido nessa tese como um campo metafísico para o estudo; pois no cinema (com suas múltiplas estéticas definidas por filtros culturais e históricos) há além da representação do real (e do imaginário) uma investigação das causas desse real ou dessa imaginação. Um filme integra o mundo material, ele existe no mundo e na cultura do mundo, logo considera-se que um filme possui causas, essências, transmitidas pela

praia. É comum as internas serem filmadas em estúdio e as externas em lugares de verdade. No cinema norte-americano quase tudo é feito em estúdio, eles têm mania de controle absoluto da luz, portanto, como os vampiros, renegam o sol e os lugares de fora, pois neles a luz é inconstante, e se uma nuvem atravessar o sol é preciso esperá-la para que não haja descontinuidade na fotografia. Em estúdio tal problema não existe. Portanto externas e internas são feitas em estúdio na grande parte do cinema hollywoodiano, eles preferem construir uma praia do que ir à praia, o que em si já é uma mentira, mas funciona, e todo mundo aceita. É que os norte-americanos preferem não ter problemas, não são o tipo de povo que aguarda o tempo de uma nuvem, afinal tempo é dinheiro e dinheiro é uma coisa que eles gostam muito e têm de sobra. Para Elias não importava se uma sequência interna ou externa era filmada em estúdio ou num local que existe naturalmente, imaginava o cinema e os lugares registrados por ele como espaços metafísicos, não sabia exatamente o porquê, só sabia que cinema era sonho e qualquer imagem só era imagem se funcionasse de forma afetiva, como se as imagens e sons estivessem na projeção para dizer algo que já se conhece. Lydia apreciaria tal ideia, pensou Elias com certa culpa, a pedalar com esforço pela estrada de chão e se perder em reflexões sobre os espaços, os norte-americanos e as projeções inventadas pelo cinema” (HINKEL, 2021, p. 13-14).

estética. Todas as formas de arte podem ser entendidas dessa maneira em uma leitura a partir da filosofia, portanto o interesse desse texto pelo cinema a partir da análise metafísica.

Junto a esse ponto inicial (que sublinho como a inspiração à pesquisa), há também a questão da multiplicidade das vozes (a fala, o dizer dos personagens), recorrente no corpo do texto. Durante a escrita, a voz dos personagens foi bastante presente na articulação das teorias e ao concluir agora o estudo, percebo que a fala vinda de lugares e ficções tão diferentes me auxiliou na construção de uma metodologia relacionada à metafísica presente nesses cinemas: o filme dentro de um filme onde as personagens impedem um crime; Yusuf, o menino que sussurra; o velho e a criança que atravessam o deserto para ao fim dizer uma triste notícia sobre as mortes e um bombardeio; a mulher sem nome que fala a sua pedra da paciência (um corpo em coma) tudo que a silenciou; os judeus que desembarcam na praia da Palestina, com seus discursos errantes e memórias sobre o gueto, os campos de concentração e como era antes disso; e os habitantes dos vilarejos palestinos que decidem gritar para se defenderem. Todas essas vozes do próprio ser (que revelam o ser), de um pensamento humano construído por imagens e sons, fez dos filmes analisados um espaço à discussão filosófica (também social¹²⁷) pretendida de início. A reiterar: trata-se do o ato de dizer e/ou não dizer, assim uma idealização do eu pela fala e expressão, tal como as personagens mágicas em *Crime Culposos*, o sussurro em *Mel*, o silêncio e surdez em *Terra e Cinzas*, a vocalidade catártica em *A Pedra da Paciência*, a memória e seu relato em *Kedma* e a voz-protesto nos documentários palestinos *Budrus* e *Cinco Câmeras Quebradas*.

O ser, portanto, é aparente na imagem de forma discursiva, e de tais falas (de povos árabes, judeus, palestinos e persas), estéticas são feitas onde o resultado é a própria imagem e som: do ser e seu entrono, e a partir disso a inferência metafísica que eu delimitei na leitura dos filmes. Todavia, como construir uma aproximação teórica entre filmes tão diferentes? Separei alguns pontos que me permitiram, mesmo com filmes realizados em vários países do Oriente Médio, uma construção teórica a partir da fragmentação inicial que ao fim deram unidade à tese:

1) o conceito de realismo presente na filosofia e na estética do cinema, que auxiliou no estudo dos filmes na percepção de que as narrativas apresentadas aqui são de ordem realista, ou, no caso dos documentários, apoiadas na realidade;

¹²⁷ Visto que as análises se atêm, mesmo que de forma sumária, à história e sociedade dos países de produção.

2) a religiosidade¹²⁸ do meio, em que nenhum dos filmes deixou de abordar, sendo um dos fatores determinantes à forma;

3) a constante luta por legitimação, de si e do espaço (pela voz, acima mencionada, e uma das partes teóricas ao qual o texto se dedicou – no caso o Capítulo 3);

4) os caminhos da vida e pela vida (um caminhar que é também uma diáspora, no sentido de espalhar-se) que revelam nos personagens a profunda necessidade de autoconhecimento, na constante atividade de perguntas e respostas; personagens errantes e em diáspora portanto, uma diáspora física (espacial) e subjetiva (do ser). Espalhar-se alude ao buscar, ao procurar (a exemplo de uma nova terra), ou seja, estar sempre em outro lugar (exílio) no caminho. Buscar uma essência, a identidade, o pertencimento; tais buscas refletem também a intenção da metafísica em seu projeto de procura por uma essência primeira, algo que foi discutido aqui pelas análises fílmicas.

Os pontos descritos não encerram a discussão nem foram as únicas formulações feitas, contudo através deles a tese se tornou possível em seu modelo de leitura metafísica em relação aos filmes da região do Oriente Médio. Se a metafísica tangenciada a leituras a cinemas de outra ordem (como o cinema de gênero, o cinema experimental ou o primeiro cinema) pode ser considerada, essa é uma ideia para futuras pesquisas; e o que fiz foi estabelecer uma unidade aos elementos (objetos) diversos, a exemplo do paradigma metafísico entre o uno e o múltiplo, próprio dessa ciência especulativa e o que dá início ao texto (no caso, o Capítulo 1 da tese, que define o conceito).

Também é possível, pelo reconhecimento dos mesmos, afirmar a inferência metafísica que as obras manifestam, não só porque há forte presença da religião ou por serem obras que

¹²⁸ Algo que posso registrar aqui, dentro do processo de construção do texto, é a respeito do filme *A casa é escura* (1963); filme que me fez perceber o encontro entre arte e religião em algumas das temáticas do Oriente Médio e reconhecer a religião como um exemplo de implicação metafísica no audiovisual da região. Dirigido pela poeta e cineasta iraniana Feroz Farrokhzad, este documentário em curta-metragem é um dos precursores do cinema novo iraniano (pela verve social) e ao mesmo tempo um dos exemplos do modo poético; – conforme Bill Nichols (2005), o modo poético enfatiza os aspectos expressivos da imagem e do ritmo, sem necessariamente preocupar-se com uma estrutura linear. Abstrações, presença da poesia, influência das vanguardas e uma tentativa de abordar o contexto histórico e social de forma não direta e convencional são características comuns em produções documentais de modo poético –. Ao documentar o cotidiano em uma colônia de leprosos (pessoas com hanseníase), a diretora utiliza uma narração em voice over que mescla passagens do Corão, do Velho Testamento, testemunhos dos pacientes e habitantes do lugar, além de poemas autoria própria. Segue um excerto da narração: “Quem neste inferno Te louva, ó Senhor? Quem? Quem neste inferno? cantarei Teu nome, ó Altíssimo. cantarei Teu nome com um alaúde de dez cordas; Pois fui feito de uma forma terrível e estranha. Meus ossos não estavam escondidos De você quando nasci. Fui moldado nas entranhas da terra. Em Teu livro as minhas partes já foram escritas. E Teus olhos, ó Senhor, viram meu feto, E Teus olhos viram meu feto. Tivesse eu as asas de um pombo, Voaria para muito longe e assim repousaria. Iria tão distante e no deserto me refugiaria Das fortes tempestades e ventanias escaparia. Pois já vi o sofrimento e o mal na terra. O universo, grávido de indiferença, Já deu à luz a opressão. Para onde me abrigar correr De Teu espírito? E fugir de Tua presença?” (A CASA É ESCURA, 1963).

dentro de uma estética realista estruturam os seres em determinado espaço onde tal discussão é realizável; também porque nessas narrativas, pela forma e conteúdo, os seres se refletem em descoberta, memória e experiência (procedimentos filosóficos) na busca de respostas as suas ações e percepções do mundo; essa busca é também metafísica porque essencial, abstrata e de difícil resolução. Como resolver a passagem pela infância após a perda? Como revelar todas as angústias da opressão (mulher islâmica no contexto da guerra)? Como saber se de fato uma terra é um direito que recompensa a peregrinação milenar de um povo, e quais os efeitos disso quando a terra é assim considerada? Como viver cercado por um muro, preso a regras que vem de um outro lugar?

É pela busca de tais respostas, ou pelo movimento que delas surge, que os filmes inscrevem uma realidade as suas respectivas estéticas. Não tive a intenção de responder estas perguntas, e sim entender o porquê da existência delas; foi dessa forma (ao passar por tais questões inseridas nos filmes) que o texto foi composto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?” In: **Revista Outra Travessia**, Florianópolis, n. 5, set. 2005, pp. 9-16.
- ALEKSIEVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- AMARAL, Diego Granja do. Narrar as ruínas: por uma hermenêutica do conflito. **Sessões do Imaginário**, v. 22, n. 38, p. 28-42. 2017.
- AMORA, Badra El Cheikh Tanure. **Quando é a Palestina?: o tempo palestino através da ficção científica de Larissa Sansour**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Artes e Comunicação, Universidade Federal Fluminense. RJ: Niterói, p.123. 2022.
- AQUINO, Julio Groppa; RABBANI, Darian Soheil Rahnamaye. A infância no cinema de Abbas Kiarostami. **Childhood & Philosophy**, Rio de Janeiro, v. 15, p. 01-28, jan. 2018.
- ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ARIAS-HERRERA, Juan Carlos. (2018). **El silencio de la representación: la imagen de las víctimas en el cine afgano postalibán**. Palabra Clave, 21(2), 410-444. DOI: 10.5294/pacla.2018.21.2.7
- ARISTÓTELES. **Metafísica, Ética A Nicômaco, Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Goulbenkian, 2011.
- ASTRUC, Alexandre. **Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo**. L'écran français n° 144, 30 de março de 1948.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade**. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: 90 Graus Editora, 2005.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo II: a experiência vivida**. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BENEDETTI, Mario. **Montevideanos**. São Paulo: Editora Madalena, 2016.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade**. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994.

BISHARA, Marwan. **Palestina / Israel: a paz ou o apartheid**. Tradução: Regina Vasconcellos. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BRESOLIN, Keberson. Autonomia *versus* heteronomia: o princípio da moral em Kant e Levinas. **Conjectura**, v. 18, n. 3, p. 166-183, set./dez. 2013.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. Petrópolis, RJ: Arara Azul, 2002.

CARVALHO, Márcia. O estilo barroco na direção de fotografia de cinema: análise de um plano-sequência de Soberbade Orson Welles. **Revista EcoPós - Dossiê O Pensamento Ecológico**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 330-344. 2020.

CASTRO, Susana de. **Ontologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHION, Michel. **The voice in cinema**. New York: Columbia University Press, 1999.

CIA. **The World Factbook Frequently Asked Questions (FAQs)**. Disponível em: <<https://www.cia.gov/the-world-factbook/about/faqs/#geography>>. Acesso em: 05 jan. de 2023.

CIA. **The World Factbook Middle East**. Disponível em: <<https://www.cia.gov/the-world-factbook/middle-east/>>. Acesso em: 05 jan. de 2023.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 169-178.

CORDITE POETRY REVIEW. **Two Translated Nadia Anjuman Poems**. Disponível em: <<http://cordite.org.au/translations/marie-anjuman/2/>>. Acesso em: 11 nov. 2021.

COSTA, Leila Aguiar. A Escritura Visual de Atiq Rahimi: entre guerras e corpos. **Cerrados**, Brasília, n. 51, p. 81-96, dez. 2019.

CRESCI, Elena. Google Maps accused of deleting Palestine – but the truth is more complicated. **The Guardian**, 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/technology/2016/aug/10/google-maps-accused- -remove-palestine>>. Acesso em: 15 jan. 2023.

DARWISH, Mahmud. **Onze astros**. Tradução: Michel Sleiman. Rio de Janeiro: Editora Tabla, 2021.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, 2012.

ECO, Umberto. **Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo**. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.

ECO, Umberto. **Sobre literatura**. Buenos Aires: Sudamericana, 2012.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FERREIRA, Francirosy C. B. A Teatralização do Sagrado Islâmico: a palavra, a voz e o gesto. **Religião e Sociedade**, v. 29, n. 1, p. 95-125. 2009.

FERREIRA, Francirosy C. B. Diálogos sobre o uso do véu (hijab): empoderamento, identidade e religiosidade. **Perspectivas**, São Paulo, v. 43, p. 183-198, jan./jun. 2013.

FERREIRA, Francirosy C. B. Mulheres muçulmanas – entre a religião e o machismo estrutural. **Holofote**, 2022. Disponível em: <https://www.holofotenoticias.com.br/dia/professora-da-usp-contesta-visao-que-associa-mulher-muculmana-a-opressao?fbclid=PAAaYz0cZaYgxKV4TNNvJLh7ICfv0xk_gBfqI5AZkf3QAs4oXLjrAY1TKS4Yg>. Acesso em: 29 nov. 2022.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática de liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

FREUD, Sigmund. **Freud (1901-1905) - Obras completas Volume 6**: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos. Tradução: Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. **Freud (1909-1910) - Obras completas Volume 9**: observações sobre um caso de neurose obsessiva ["O homem dos ratos"], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos. Tradução: Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

GEADA, Eduardo. **O cinema espetáculo**. Lisboa: Edições 70, 1987.

GITAI, Amos.; TOUBIANA, Serge. **Percursos exílios e territórios**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GITAI, Efratia. **Em tempos como estes**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

GRAHAM, Mark. **Afghanistan in the cinema**. Illinois, United States: University of Illinois Press, 2010.

GRIFFITHS, Trent. Representing history and the filmmaker in the frame. **Doc On-line**, n. 15, p. 39-67, dez. 2013.

HARVEY, David. **Espaços de esperança**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HEIDEGGER, Martin. **Heráclito: a origem do pensamento ocidental: lógica: a doutrina heraclítica do lógos**. Tradução: Márcia Sá Cavalcante Schuback; preparação: Ari Roitman. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo - parte II**. Petrópolis: Vozes, 2005.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução: Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

HINKEL, Jansen. **Se o tempo não fechar nós iremos ao cinema**. São Paulo: Penalux, 2021.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOURLANI, Albert. **Uma história dos povos árabes**. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ICARABE. **Instituto da Cultura Árabe**. Disponível em: <<https://icarabe.org/>> Acesso em: 05 jan. de 2023.

JUNG, Carl G. **Espiritualidade e transcendência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução: Fernando Costa Matos. 4ª.ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015.

KANT, Immanuel. **Fundamentação da metafísica dos costumes**. Lisboa: Edições 70 Ltda., 1997.

KANT, Immanuel. **Manual dos cursos de lógica geral**. São Paulo: Editora Unicamp, 2014.

KOHAN, Walter Omar. Vida e morte da infância, entre o humano e o inumano. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 35, n. 3, p. 125-138, set./dez. 2010

LACAN, Jacques. (1953) Simbólico, imaginário e real. In: **Os nomes do pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

LAVELLE, Louis. **Ciência estética metafísica**. São Paulo: Realizações Editora, 2012.

- LÉVINAS, Emmanuel. **Entre nós: ensaios sobre a alteridade**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- LYOTARD, Jean-François. **Lecturas de infancia**. Buenos Aires: EUDEBA, 1997.
- LYOTARD, Jean-François. **O inumano: considerações sobre o tempo**. Lisboa: Editora Estampa, 1997.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac Editora, 2000.
- MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: Mascarello, Fernando (org.) **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 221-252.
- MARTIN, Marcel. **El language del cine**. Barcelona, Espanha: Gedisa Editorial, 1996.
- MARX, Karl. **Manuscritos econômicos e filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MATALLO Jr, Heitor. Mito, Metafísica, Ciência e Verdade. In: **Construindo o saber**. Campinas, SP: Papirus, 1988.
- MELEIRO, Alessandra. **O novo cinema iraniano: Arte e Intervenção Social**. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.
- MERLEAU-PONTY. O cinema e a nova psicologia. In: Xavier, Ismail (org) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- MERUANE, Lina. **Tornar-se Palestina**. Tradução: Mariana Sanchez. Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- MOLA, Noralí. Sujeción y resistencia: Sobre las imágenes femeninas en Mil soles espléndidos y La piedra de la paciencia. **Síntesis**, (10), p. 394–410. 2019.
- MURDOCH, Iris. **A soberania do Bem**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- NAFICY, Hamid. **An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking**. United Kingdom: Princeton University Press, 2001.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.
- OMAR, Abdullah (org.). Mahmoud Darwish: o poeta da Palestina. **Editora MEMO**, 2022. Disponível em: <https://www.editoramemo.com/wp-content/uploads/2022/08/Mahmoud_Darwish_PTG.pdf>. Acesso em: 15 de set. de 2022.
- ORTEGA Y GASSET, José. **Lições de metafísica**. Campinas, SP: Vide Editorial, 2019.
- PESSUTO, Kelen. **Made in Kurdistan: Etnoficção, infância e resistência no cinema curdo de Bahman Ghobadi**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 401. 2017
- POSADAS, J. **O Afeganistão, o Imperialismo, a URSS e a Construção do Socialismo**. São Paulo: Editora Ciência Cultura e Política, 1980.
- RAHIMI, Atiq. **A balada do cálamo**. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.

RAHIMI, Atiq. **A Pedra da Paciência**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RAHIMI, Atiq. **As mil casas do sonho e do terror**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

RAHIMI, Atiq. **Terra e Cinzas**: um conto afegão. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Tradução: Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papirus, 2013.

RESENDE, Mayra Sousa. A mulher-véu muçulmana: entendendo o uso do hijab a partir de uma perspectiva amoderna. **Revista Relegens Thréskeia**, Paraná, v. 10, n. 1, p. 291-300, 2021.

RICOEUR, Paul. **Ser, Essência e Substância em Platão e Aristóteles**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ROSENFELD, Kathrin H. **Estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

RUIZ, Raúl. **Poética del Cine**. Chile: Editorial Sudamericana, 2000.

SAID, Edward W. **A questão da Palestina**. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia de bolso, 2011.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Luciana Eliza dos. Cinco Câmeras Quebradas: entre e além de muros, fronteiras e barreiras. **Malala**, São Paulo, v. 4, n. 6, p. 123-129, jul. 2016.

SANTOS, Milton. **Espaço e método**. São Paulo: EDUSP, 2020.

SCHVARZMAN, Sheila. Israel: Nova história e cinema pós-sionista. **Significação**, v. 40, n. 40, p. 132-152. 2013.

SILVA, C, Maria. As mulheres, os outros e as mulheres dos outros: feminismo, academia e islão. **Cadernos Pagu**, n. 30, Campinas, Jan-Jun 2008.

SILVA, Márcio Bolda da. **Metafísica e assombro: curso de ontologia**. São Paulo: Paulus, 1994.

STEYERL, Hito. **Em defesa da imagem pobre**. Texto publicado originalmente na plataforma e-flux – 2009. Tradução: Mariana Paraizo. Revisão: Clara Rosan. 2018.

STRAWSON, Peter F. **Indivíduos**: um ensaio de metafísica descritiva. Tradução: Plínio Junqueira Smith. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

SWEDENBURG, Ted. Sa'ida Sultan/Danna International: Transgender Pop and the Polysemiotics of Sex, Nation, and Ethnicity on the Israeli-Egyptian Border. In: ARM-BRUST, Walter. **Mass Mediations**: new approaches to popular culture in the Middle East and beyond. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2000, p. 88-119.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TESSON, Charles. “A Criança Cinema ou a Tela Branca de um Sonho Desfeito”. In: **Abbas Kiarostami: um filme, cem histórias**. pp. 119-128. São Paulo: Catálogo CCBB SP, 2016.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: UNESP, 2005.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitude e valores do meio ambiente**. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1980.

WILLIAMS, Raymond. **Keywords: a vocabulary of culture and society**. Nova York: Oxford University Press, 1985.

WOOLF, Virginia. **Os Anos**. São Paulo: Novo Século, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAISⁱ

BUDRUS. Direção: Julia Bacha. Produção: Ronit Avni, Jehane Noujaim. Palestina, Israel, Estados Unidos: Just Vision Films, 2009.

CASA É Escura, A. Direção: Forough Farrokhzad. Produção: Ebrahim Golestan. Irã, 1963.

CINCO Câmeras Quebradas. Direção: Emad Burnat, Guy Davidi. Produção: Christine Camdessus, Serge Gordey, Emad Burnat, Guy Davidi. Palestina, França, Israel: Kino Lorber, 2011.

KEDMA. Direção: Amos Gitai. Produção: Alain Mamou-Mani, Amos Gitai, Laurent Truchot, Marin Karmitz. Kino Video, Israel: 2002.

ⁱ Aqui se referencia apenas os filmes utilizados no corpo do texto e em notas de rodapé na forma de citação direta curta e longa, não se trata de uma lista de todos os títulos mencionados na tese.