

DESCONSTRUINDO O CAMINHO PARA O NOVO MUNDO: ANÁLISE E
INTERPRETAÇÃO DO FILME “PROMESSAS DE UM NOVO MUNDO”

DECONSTRUCTING THE PATH TO THE NEW WORLD: ANALYSIS AND
INTERPRETATION OF THE FILM “PROMISES”

Daniel Douek*

RESUMO

O trabalho analisa e interpreta o filme *Promessas de um novo mundo*. A análise que se pretende empreender é essencialmente fílmica. Dentro desta perspectiva, investiga-se a maneira como o filme cria sua mensagem por meio da articulação do todo, que envolve imagens, sonorização e falas.

Palavras-chave: cinema, Israel, palestinos, promessas, secularismo

ABSTRACT

The paper analyzes and interprets the film *Promises*. The analysis it intends to undertake is essentially filmic. Within this perspective, it investigates the way the movie creates its message through the articulation of the whole, which involves images, sound and speech.

Key-Words: cinema, Israel, palestinians, promises, secularism

* Mestrando do Programa de Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica da FFLCH-USP.
ddouek@hotmail.com

Cada documentário tem sua voz distinta. Como toda voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma 'natureza' própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital. Ela atesta a individualidade do cineasta ou diretor (Bill Nichols)

Introdução: a construção da realidade por meio de imagens

Há muito tempo, o Oriente Médio e seus conflitos se fazem presentes em nossas vidas. Nas notícias dos jornais, da televisão, do rádio e da internet, nos livros e nos filmes, vemos imagens e ouvimos falar desse lugar do planeta cuja enorme importância se dá a despeito da distância que nos encontramos da região. Conhecemos algo sobre a geografia e arquitetura do lugar, o rosto de muitos dos líderes locais não nos são estranhos e, de certa forma, somos capazes de identificar rapidamente grupos étnicos que coabitam aquele espaço mesmo sem nunca termos pisado lá ou encontrado pessoalmente algum desses indivíduos.

Evidentemente, nossa relação com o Oriente Médio e seus conflitos é uma relação sempre mediada. Há sempre um veículo que se interpõe e faz a mediação entre 'aqui e 'lá', entre 'nós' e 'eles', e, de alguma maneira, ajuda a moldar nossa percepção. Nesse contexto, imagens em geral e o filme documental, em particular, têm importância fundamental.

Por se tratar de uma relação não natural, isto é, arbitrária, elaborada e, principalmente, por construir significados, mais do que simplesmente reproduzir ou ilustrar a realidade, é preciso pensar criticamente o filme documental.

O presente trabalho irá abordar o filme *Promessas de um novo mundo*[†], que teve grande repercussão mundial. Além de ter estado em cartaz em muitos países ao redor do globo, inclusive no Brasil, e de ter ganhado uma série de prêmios, foi indicado ao Oscar de melhor documentário. Com isso, foi também

[†] PROMISES. Justine Shapiro, B.Z. Goldberg, Carlos Bolado. Promises Film Project. EUA: 2001. [DVD]. (106min), colorido. O filme é falando em três línguas: inglês, hebraico e árabe. Para este estudo, serão consideradas as legendas em português, mesmo que elas não sejam precisas em alguns trechos. Também será adotada a tradução do título do filme para o português, *Promessas de um novo mundo* (o título original é apenas *Promisses*).

alvo de intensos debates tanto na mídia como em círculos de cinema e de estudos a respeito do conflito entre Israel e os palestinos.

A análise que se pretende empreender neste trabalho é essencialmente fílmica, isto é, o objeto de pesquisa é o filme propriamente dito e seus aspectos constitutivos, muito mais do que o modo de produção e reprodução do mesmo. De acordo com Paulo Menezes, esse tipo de análise transforma

“as imagens do filme no material analítico primordial, do qual devem decorrer as interpretações e as proposições significativas sobre a construção do filme como parte da constituição de um imaginário social, como expressão das formas pelas quais uma sociedade concebe-se visualmente” (MENEZES, 2004, p. 22).

Dentro desta perspectiva, pretende-se, portanto, investigar a maneira como o filme cria sua mensagem por meio da articulação do todo, que envolve imagens, sonorização e falas.

Promessas de um novo mundo: primeira aproximação

Promessas de um novo mundo é um filme do tipo documentário, com 106 minutos de duração. Embora tenha sido rodado inteiramente em território israelense e palestino, é produção americana. As imagens foram captadas entre 1997 e 2000, tendo sido lançado em 2001. Na trama, os diretores acompanham sete crianças israelenses e palestinas e querem saber o que elas pensam sobre o conflito. As crianças têm idades entre 9 e 12 anos e moram em Jerusalém ou em seus arredores. Inicialmente, cada personagem fala isoladamente e a partir de seu local de residência. À certa altura, surge a idéia de um encontro entre as crianças de ambos os lados. Esse encontro torna-se o ponto central do filme e, em determinados aspectos, é revelador, como veremos adiante.

Em *Introdução ao documentário*, Bill Nichols sugere uma divisão dos documentários, de acordo com seus elementos constitutivos, em determinados

modos. Esta classificação nos ajuda a compreender os recursos utilizados nos filmes para construir suas mensagens. Não é do interesse deste trabalho tentar “forçar” o filme *Promessas de um novo mundo* em alguma das categorias apresentadas pelo autor. Ainda que fosse uma tarefa possível, ela parece desprovida de qualquer sentido. Muito mais interessante seria encarar os modos de Nichols como “tipos ideais”, isto é, como um quadro conceitual elaborado a partir de uma construção lógica que nos ajuda a entender o real (caótico). Tendo isso em mente, verificar quais elementos o filme adota em sua construção é um exercício que certamente nos ajudará a compreendê-lo.

Promessas de um novo mundo é elaborado com muitas das características do que Nichols denomina *modo interativo* ou *participativo*. Neste tipo de documentário, ocorre o “encontro real, vivido, entre cineasta e tema” (NICHOLS, 2005, p. 155).

O documentário participativo tomou forma com a percepção de que os cineastas não precisavam disfarçar a relação íntima que tinham com seus temas, contando histórias ou observando acontecimentos que pareciam ocorrer como se eles não estivessem presentes (NICHOLS, 2005, p. 137).

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente (...). O cineasta (...) torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos) (NICHOLS, 2005, p. 154).

B.Z., um dos diretores de *Promessas*, é responsável por criar quase todas as situações que acompanhamos ao longo do filme. Ele mesmo é um dos personagens do documentário e não só por aparecer diante das câmeras. B.Z. é quem convida as crianças a falar sobre o conflito, quem leva o menino Faraj e sua avó ao local onde ela havia nascido e vivido até a guerra de 1948, e, principalmente, quem promove o encontro entre as crianças israelenses e

palestinas. Quase nada do que vemos no filme teria acontecido se B.Z. não estivesse lá. É justamente o que aponta Nichols:

A presença do cineasta assume importância acentuada, desde o ato físico de 'captar a imagem' (...) até o ato político de unir forças com aqueles que representam seus temas (NICHOLS, 2005, p. 155).

Para Nichols, se há aí alguma verdade, trata-se da “verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada” (NICHOLS, 2005, p. 155).

É fundamental dizer também que, neste tipo de construção, *modo participativo*, o uso de entrevistas é muito comum. Em *Promessas*, são as entrevistas que conduzem toda a narrativa.

Os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história. A voz do cineasta emerge da tecitura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem (NICHOLS, 2005, p. 160).

Nesse sentido, a entrevista dentro do contexto do filme pode servir ao diretor para defender uma fala ou para criticá-la. Isso é trabalhado tanto por meio de imagens, que podem confirmar ou contradizer aquilo que as personagens estão dizendo, como pelo encadeamento das cenas.

O sentido de uma fala ou de uma imagem muda consideravelmente dependendo daquilo vem em seguida e, principalmente, daquilo que a precedeu. Em *Promessas*, um exemplo bastante simples, mas elucidativo dessa questão é uma cena em que, ao passar por um posto de fiscalização em um carro com placa israelense, o soldado responsável aparece na frente da câmera, abre os braços e, com um sorriso no rosto, diz em tom alegre: “*bem-vindo a Israel!*”. As cenas anteriores mostravam a dificuldade que palestinos tinham em ultrapassar o posto israelense. São imagens de trânsito, de palestinos sendo abordados por soldados e, em alguns casos, sendo retirados

dos carros por não possuírem os documentos exigidos. Isso inclui todos, inclusive mulheres com crianças de colo e velhos. Nas cenas que assistimos, a maioria é barrada. Faraj, menino palestino que vive no campo de refugiados Deheishe e está impedido de ultrapassar a fronteira, diz: *“pontos de fiscalização separam os israelenses dos árabes. Para nos revistar e humilhar. Sou árabe. Os árabes são proibidos de entrar em Israel. Eles dizem: ‘você é um árabe, e vai sempre ser um árabe’. Para um judeu, dizem: ‘bem-vindo’. Para um americano: ‘bem vindo’. Eles podem ir para onde quiserem”*. A imagem do soldado que aparece diante da câmera de braços abertos, sorrindo e desejando boas vindas à B.Z. confirma de maneira exata aquilo que Faraj acabara de dizer. O sorriso do soldado e seu desejo de boas vindas não são mais vistos como algo simpático e positivo. Ao contrário, o sorriso torna-se borrado, e nos traz a idéia de ‘sem-vergonha’. Nesse contexto, Merleau-Ponty afirma que:

o sentido de uma imagem depende, então, daquelas que a precederam no decorrer do filme e a sucessão delas cria uma nova realidade, não equivalente à simples adição de elementos empregados (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 111).

Para imaginar como poderia ser dado um sentido diferente e com conotação positiva para cena citada acima, basta inserir o mesmo soldado, de braços abertos, sorrindo e desejando boas vindas em um filme sobre o turismo em Israel. Com base neste exemplo, podemos concluir, portanto, que as falas e imagens do filme servem muito mais para expor aquilo que o diretor deseja do que aquilo que a personagem quer dizer.

Ainda com relação à mesma cena, podemos também levantar algumas considerações éticas. As imagens são apresentadas com cortes e tudo indica que houve alguma negociação para que a filmagem fosse realizada, embora não sejamos informados a respeito disso. Não são pequenas as chances de a equipe ter pedido para o soldado desejar boas-vindas na frente da câmera e é difícil acreditar que o soldado imaginava que sua participação seria inserida no contexto em que foi apresentada.

O filme traz também uma série de cenas que, na classificação de Nichols, fazem parte de outros modos. As tomadas que mostram as cidades e seus habitantes, a fila de carros aguardando a liberação no posto de fiscalização na fronteira do território palestino com o território israelense e a abordagem dos soldados, o jogo do campeonato de vôlei de Yarko e Daniel e a disputa da prova dos 100 metros rasos de Faraj e, finalmente, a visita de Sanabel e sua família ao pai na prisão, são alguns exemplos de cenas que se enquadrariam melhor no *modo observativo ou observacional*. Nestes casos, a impressão que temos é a de que os acontecimentos que presenciamos ocorreriam independentemente da presença do cineasta. Evidentemente, a presença da câmera pode ter variadas consequências que não percebemos de imediato como, por exemplo, ter impedido soldados de agir de modo mais violento no posto de fiscalização ou mesmo ter influenciado o treinador do time de vôlei a deixar Yarko e Daniel mais tempo no jogo decisivo. No entanto, o mais importante é que a cena foi construída de forma a dar a impressão de que a realidade não foi afetada. Nestes casos, “os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os cineastas” (NICHOLS, 2005, p. 148). Isso gera consequências para o espectador do filme:

Fazemos inferências e tiramos conclusões baseados no comportamento que observamos ou a respeito do qual ouvimos. O isolamento do cineasta na posição de observador pede que o espectador assuma um papel mais ativo na determinação da importância do que se diz e faz (NICHOLS, 2005, p. 148).

Essa maneira de filmar nos obriga a considerar outras questões éticas. Uma vez que o cineasta pretende ficar ausente da cena, o que fazer caso aquilo que se passa diante das câmeras exija intervenção? Assim, por exemplo, o que o cineasta que está filmando uma discussão entre marido e mulher – como no documentário *A Married Couple*, de Allan King – deve fazer caso a discussão descambe para agressão física? Guardadas as devidas proporções há, nesse sentido, uma cena interessante no filme *Promessas*.

Sanabel vai com a família visitar o pai na prisão e, em determinado momento, soldados israelenses que falam hebraico e tentam organizar a fila percebem que não estão sendo compreendidos. Assim, buscam insistentemente na multidão alguém que fale árabe e hebraico e possa fazer a tradução. Não encontram ninguém e não conseguem estabelecer nenhum tipo de diálogo. B.Z., que fala árabe e hebraico, não aparece nesta cena, mas é de se supor que ele estivesse atrás das câmeras ou que parte da equipe, assim como ele, também tivesse conhecimento de ambas as línguas. No entanto, nenhum deles se voluntaria a traduzir aos árabes que aguardam no local aquilo que os soldados estão dizendo. Esta cena é importantíssima. Primeiro, por marcar o afastamento de B.Z. e da equipe do lado israelense – esta é uma questão que será discutida no item *Busca pela legitimação do discurso cinematográfico*. Segundo, por marcar o absurdo de se colocar, na averiguação de documentos e pessoas árabes em uma prisão que pressupomos só ter árabes, soldados que ignoram a língua.

Finalmente, o filme também utiliza recursos clássicos do *modo expositivo*. Em vários momentos, B.Z. informa o espectador sobre a história das guerras, a mudança de fronteiras ao longo do tempo e a situação atual do conflito. Embora saibamos que é ele quem fala, ele nunca faz isso diante das câmeras. Prefere adotar o comentário com *voz-over* que, de acordo com Nichols, “parece literalmente ‘acima’ da disputa” (NICHOLS, 2005, p. 144).

Nos casos em que isso ocorre, o filme traz mapas que, de maneira bem didática, auxiliam a explicação. É preciso lembrar também que, em determinadas cenas, o filme utiliza imagens de arquivo como suporte das falas. Essas cenas surgem sempre para confirmar aquilo que é dito pelas crianças entrevistadas. Assim, por exemplo, no momento em que Yarko fala que são comuns os atentados terroristas em linhas de ônibus, imagens de arquivo mostram um ônibus totalmente destruído e sons de sirene que caracterizam um ataque terrorista. De forma semelhante, quando Moishe diz que houve um atentado contra um carro em que estava o seu amigo Efraim, são apresentadas cenas de um carro alvejado e, em seguida, o enterro de uma criança. A mesma coisa ocorre quando Sanabel fala do passado do campo de refugiados, afirmando que “o campo era só de barracas” e, instantaneamente, imagens de

arquivo mostram um campo em construção, em que barracas são as únicas edificações existentes. Por fim, quando Faraj fala que seu amigo Bassam foi morto por um tiro de soldado após ter jogado uma pedra durante a Intifada[‡], são mostradas cenas de combate em que jovens palestinos jogam pedras e soldados israelenses revidam com tiros. Logo depois, acompanhamos um cortejo fúnebre de uma criança. Além das cenas de arquivo, cenas captadas pela equipe de filmagem – como, por exemplo, imagens dos túmulos de Bassam e de Efraim – também confirmam os depoimentos. Ao falar de documentários expositivos, Nichols afirma:

Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito. O comentário é geralmente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanham. Ele serve para organizar nossa atenção e enfatiza alguns dos muitos significados e interpretações de um fotograma. Portanto, presume-se que o comentário seja de ordem superior à das imagens que o acompanham. (...) Seguimos o conselho do comentário e vemos as imagens como comprovação ou demonstração do que é dito (NICHOLS, 2005, p. 143-144).

Uma explicação possível para a adoção desse tipo de imagem no filme *Promessas* é fortalecer as falas, conferindo credibilidade ao que as crianças estão dizendo. Por não constituírem uma voz de autoridade, o fato de as personagens principais do filme serem crianças pode levantar dúvidas no espectador a respeito do que elas falam. À medida que as imagens de arquivo confirmam o que elas estão dizendo, crianças são qualificadas pelo discurso cinematográfico como vozes legítimas para falar sobre o conflito.

Busca pela legitimação do discurso cinematográfico

Diretor como testemunha ocular

[‡] Revolta popular palestina contra a ocupação israelense.

O início de um filme é sempre importantíssimo para sua compreensão. Nos documentários, em especial, geralmente o início do filme é utilizado para angariar legitimidade para o que virá a ser dito e mostrado em seguida. É preciso que, desde o início, o espectador confie no diretor, isto é, dê credibilidade ao que vai ver. Caso contrário, o filme perde sua força. Para empreender esta análise, temos que nos transportar para os dois minutos iniciais da trama.

Promessas de um novo mundo inicia-se com uma mensagem que diz quando o filme foi rodado, e informa sobre acontecimentos que precederam a captação das imagens e sobre a atual situação do conflito entre israelenses e palestinos.

A mensagem vem escrita em letras brancas e fundo preto, conferindo um tom sóbrio ao que está sendo dito. Não há som. No corpo do texto, utiliza-se a voz passiva em determinados pontos: “*no outono de 2000, porém, uma nova Intifada teve início*”, “*Este filme foi rodado entre 1997 e o verão de 2000*”. A ausência de som, o fundo neutro, a utilização de diversas datas e o uso da voz passiva, conferem absoluta frieza e neutralidade à cena. Um letreiro como este é, sem dúvida, o jeito mais distante de transmitir informações. Não vemos ninguém, não ouvimos ninguém. Não se sabe quem está falando e nem de onde é que se está falando. Trata-se de uma voz oculta. É como se não houvesse nenhum tipo de interferência humana. Por tudo isso, letreiros, em geral, soam imparciais e, portanto, são dotados de grande credibilidade.

Em seguida, começamos a ver as primeiras imagens e a ouvir os primeiros sons. Trata-se de vozes de crianças brincando e imagens de suas sombras em um *playground*. Logo depois, o título do filme aparece na tela, primeiro em inglês e depois em árabe e hebraico simultaneamente. A opção por indicar o nome do filme tanto em árabe como em hebraico já indica o tom equilibrado do discurso que o diretor irá adotar ao longo da obra e ainda não permite que identifiquemos de onde é que o discurso está sendo elaborado.

Sob fundo musical aparentemente oriental, imagens captadas do alto percorrem uma estrada e depois a cidade de Jerusalém, que é facilmente reconhecida por aparecerem alguns de seus elementos mais famosos como,

por exemplo, inúmeras construções de pedras e, principalmente, a cúpula dourada da Mesquita de Omar. Mesmo que o espectador ainda não tenha identificado a região, um comentário em forma de voz-over, masculina e em inglês, conduz o início da narrativa e informa: *“eu acho que minha infância aqui em Jerusalém foi normal, mas ser ‘normal’ no Oriente Médio significa conviver com a guerra. Estouram conflitos, bombas explodem, pessoas morrem. Quando as negociações começaram, voltei para Jerusalém”*. Nesse momento, já vemos uma figura masculina, de quem provavelmente é a voz que fala, dirigindo um veículo.

Apenas nesta primeira fala, podemos apontar uma série de significados. Além de identificar ao espectador que o local que está sendo mostrado é Jerusalém, o narrador informa que passou a infância na região. Isso é absolutamente fundamental. Ao dizer isso e fazer comentários sobre o que foi essa infância, o narrador procura angariar legitimidade para seu discurso, apresentando-se como testemunha ocular. Parece lógico pensar que ninguém melhor para fazer um filme sobre o conflito entre israelenses e palestinos do que alguém que passou a infância em Jerusalém e atualmente mora lá. Em poucas palavras, o diretor aumenta o poder de convencimento do filme.

O início de *Promessas* ainda tem muito a revelar. As cenas seguintes mostram aquela mesma pessoa que há pouco vimos dirigindo um carro, agora rodeado de crianças. Ele se apresenta: *“meu nome é B.Z. Qual é o seu nome?”*. Diversas cenas se alteram e mostram diferentes crianças que identificamos como judeus israelenses e palestinos. Essa identificação ocorre principalmente pelos aspectos físicos (embora nem sempre as características físicas estabeleçam diferenças claras; o palestino Mahmoud tem tipo físico parecido com o dos gêmeos israelenses Daniel e Yarko), pela indumentária dos indivíduos retratados e também pelo lugar onde as imagens são captadas – por exemplo, Muro das Lamentações, identificado como local sagrado para os judeus.

Em seguida, a fala que faltava para sacramentar algo que as imagens já indicavam: *“eu sabia que as crianças aqui tinham algo a dizer, mas ninguém lhes perguntava o que pensavam do conflito ou do processo de paz. Esse filme é sobre 7 crianças palestinas e israelenses que encontramos dentro e ao redor*

de Jerusalém. Elas moram a menos de 20 minutos de distância uma da outra, mas estão crescendo em mundos muito diferentes". As cenas seguem mostrando B.Z. em contato com muitas crianças, conversando com elas, fazendo anotações em seu caderno e tirando fotografias.

Pronto. Em dois minutos e trinta segundos, a apresentação do filme é concluída. Já sabemos o "quando?", o "onde?" e o "o quê?"; o diretor do filme foi apresentado e legitimou-se como apto a falar sobre o tema. Mas ainda resta um problema. O fato de ele dizer ter passado a infância em Jerusalém, por um lado, o insere como testemunha ocular, mas, por outro, pode fazer com que ele seja visto como um ator diretamente envolvido no conflito e interessado em defender um dos lados. Seria judeu israelense? Palestino? Em que isso poderia interferir na legitimidade de seu discurso?

Aproximação e afastamento da condição de judeu israelense

Nos dois minutos iniciais do filme, há uma cena que, em meio a tantas outras, pode passar despercebida. B.Z., de *kipá*[§] na cabeça, é orientado por um menino religioso sobre como se devem colocar os *tefilin*^{**}. Isso insere B.Z. em duas categorias fundamentais: como judeu e, mais ainda, como judeu não religioso, devido ao fato de necessitar ser auxiliado sobre a maneira de utilizar esses artefatos. Ainda no início, a condição de judeu não religioso de B.Z. é ressaltada quando este pergunta à Shlomo (que descobrimos ser a criança que auxiliava B.Z. com os tefilins): "*Shlomo, quando você encontra um judeu como eu, não religioso, acha que é sua missão aproximar-me do judaísmo?*".

Outras cenas em que a condição de judeu e/ou israelense de B.Z. aparece são aquelas em que ele passa pelos postos de fiscalização. B.Z. circula livremente por Jerusalém, pelos territórios da Cisjordânia, por um campo de refugiados palestino e por um assentamento judaico. De acordo com o filme, isso seria praticamente impossível para um palestino. B.Z. ainda enfatiza sua

§ Solidéu.

** Em tradução literal: filactérios. Judeus religiosos os amarram diariamente no braço e na cabeça "como sinal e símbolo da fé e devoção judaica" (DONIN, 1985, p. 162).

condição de israelense ao dizer: *“como um israelense, rodando com uma placa de Israel, os postos de fiscalização não me dão a mínima”*.

Tudo isso poderia levar o espectador a questionar: até que ponto B.Z. pode ser considerado uma pessoa isenta para falar do conflito? No entanto, uma série de cenas atuam no sentido de promover dois afastamentos: para com o exército de Israel e para com o israelense médio. Estas cenas são importantíssimas para que B.Z. seja encarado como apto a falar do conflito de maneira imparcial.

Isso ocorre, por exemplo, no momento em que B.Z. não compactua com o exército em pelo menos duas ocasiões. Em primeiro lugar, em cena já citada acima, quando não se apresenta para fazer a tradução do hebraico para o árabe a despeito da insistente procura dos soldados por alguém que conhecesse as duas línguas e pudesse auxiliá-los a colocar ordem na fila dos familiares palestinos que aguardam para fazer a visita na prisão israelense. A outra cena, que possui maior força, é quando B.Z. leva em seu carro Faraj e sua avó ao local em que ela habitava na época da guerra de independência, em território israelense. Faraj e sua avó não têm autorização para cruzar a fronteira. Ao transportar os dois em seu carro, B.Z. enfrenta as determinações do exército de Israel e com isso, mais uma vez, reafirma o seu afastamento dessa instituição.

No que se refere ao afastamento de B.Z. do israelense médio, isso se evidencia pelo fato de, na maioria das vezes em que vai falar sobre os israelenses, utilizar a terceira pessoa, excluindo-se dessa categoria. Isso ocorre, por exemplo, em: *“a maioria dos israelenses acha que os postos tornam a vida mais segura em Israel”* ou ainda em *“os israelenses vêem o pai de Sanabel como um risco de segurança”*. Mas o momento em que este afastamento é produzido de maneira mais intensa é aquele em que B.Z. afirma: *“os campos ainda são considerados perigosos. Os israelenses simplesmente não vêm aqui”*. Ora, ele diz isso justamente no momento em que está no campo de refugiados. B.Z. é, portanto, um israelense diferenciado. É interessante observar que para esta cena havia, pelo menos, dois tipos de construções possíveis. B.Z. poderia apresentar o campo de refugiados como um local realmente perigoso. Isso poderia ser feito por meio da inserção de

uma cena de confrontos. Nessa chave, sua ida à região seria um ato de coragem que não iria contradizer a percepção que a maior parte dos israelenses tem de um campo de refugiados (de acordo com o que B.Z. nos diz). Mas não é essa a opção do diretor. Ao contrário, a afirmação de que os israelenses consideram o campo de refugiados um local perigoso é precedida por imagens de crianças sorrindo e acenando para a câmera e seguida de uma cena em que um vendedor de pepinos dirige calmamente um veículo e vai oferecendo seu produto pelo alto falante. A construção que se faz é de um local em que impera a tranquilidade. Onde está o perigo que assusta tanto os israelenses?

Como se pode ver, B.Z. constrói uma relação complexa que busca equilibrar aproximação e afastamento de sua condição de judeu israelense, afirmando-se como testemunha ocular e, ao mesmo tempo, enfatizando seu afastamento com relação aos interesses de Israel. É justamente dessa relação ambígua que emerge o seu papel como porta-voz legítimo para falar da questão.

O caminho possível para a paz

Ao longo de todo o filme, B.Z. parece ter uma obsessão pela religião. Algumas cenas podem até parecer desprovidas de sentido. Mas quando a quantidade de referências relacionada a um determinado aspecto da vida das personagens parece exagerado e sem sentido, é hora de perguntarmos quais os significados que elas constroem.

Para que o argumento que desejo apresentar aqui seja compreendido, é preciso nos aproximar das sete principais personagens do filme e verificar o que representam e em que chave foram construídas. Vejamos em que grupo social se encaixa cada personagem (na ordem em que aparecem):

Yarko e Daniel: Irmãos gêmeos. Dentro do contexto social israelense, são judeus seculares, isto é, apesar de serem judeus, mantêm uma considerável distância da religião e da vida religiosa. Moram em Jerusalém Ocidental. São netos de um sobrevivente do Holocausto e, com isso, acham

importante que Israel seja um local seguro no mundo para que os judeus possam viver em paz.

Mahmoud: Palestino muçulmano. Pertence a uma classe social mais elevada do que os demais palestinos retratados. Mantém uma relação próxima com a religião. Mora em Jerusalém Oriental. É descendente dos árabes que permaneceram em Israel após a guerra de 1948 e, com isso, tem direito à livre circulação em Jerusalém. É identificado com a causa palestina, mas tem um status de cidadania próximo aos dos israelenses.

Moishe: É judeu religioso nacionalista. Isso significa que, ao mesmo tempo em que dedica parte da vida aos estudos e respeita os mandamentos religiosos, está preocupado com a política do país. Vive em um assentamento judaico em território palestino. Tem um amigo que morreu em um ataque terrorista.

Shlomo: Judeu ultra-ortodoxo. Mora no quarteirão judaico da cidade antiga de Jerusalém. É alheio à vida política do país. Estuda religião 12 horas por dia e está mais preocupado em servir a Deus do que em debater política.

Faraj: Refugiado palestino. É descendente de árabes que abandonaram a terra em que viviam na guerra de 1948. Mora no campo de refugiados Deheishe, na Cisjordânia. Menino da Intifada. Diz que joga pedras nos soldados israelenses. Tem um amigo que morreu em um confronto.

Sanabel: Refugiada palestina. Mora no campo de refugiados Deheishe, na Cisjordânia. Seu pai é membro da Força Popular para a Libertação da Palestina e foi preso por Israel.

Como se pode ver, cada personagem é representante de um dos segmentos sociais envolvidos no conflito. As crianças foram cuidadosamente escolhidas e formam um mosaico atual da sociedade israelense e palestina. A partir deles podemos entender quais as forças que estão em jogo.

Se B.Z. é israelense e, com isso, faz parte do jogo de forças e se o leque de personagens constitui realmente um mosaico da região, onde é que ele se encaixaria? Ora, não é difícil responder a esta pergunta. Por afirmar-se como judeu secular, por promover o encontro entre as crianças, sugerido por Yarko, pela forma como o filme é construído, B.Z. está claramente inserido no grupo social representado pelos irmãos Yarko e Daniel. São os gêmeos os primeiros

a serem apresentados, os que mais aparecem e não seria exagerado dizer que são eles que conduzem trama.

Após serem apresentadas e falarem sobre o que pensam do conflito, em determinado momento surge a ideia de um encontro entre crianças palestinas e israelenses e essa será a chave que irá permitir compreender um dos aspectos mais fundamentais deste documentário.

O que o encontro entre as crianças revela? Para responder a essa questão é preciso responder a outra: quem participa do encontro? O encontro reúne apenas quatro das sete crianças: Yarko, Daniel, Faraj e Sanabel. Se voltarmos à descrição das personagens, iremos perceber que concordam em se encontrar apenas aqueles que não têm grande ligação com a religião, seja ela judaica ou islâmica. Mahmoud, Moishe e Shlomo, todos eles religiosos, preferem não participar.

Nesse sentido, é importante ressaltar que radicalismos não religiosos não impedem o encontro entre as crianças. Faraj pode ser considerado um radical. Ele participa ativamente do conflito, dizendo que atira pedras em soldados. É verdade que o filme revela que, em um primeiro momento, Faraj não deseja encontrar crianças judias, mas no fim apoia a ideia e é um dos que mais se emociona ao final do dia. Essa mudança por que passa a personagem é de absoluta importância para o tipo de construção que o filme está propondo. No fundo, o que se está dizendo é que radicalismos podem ser superados, a religião, não. Os futuros soldados (Yarko e Daniel), aquele que atira pedras (Faraj) e a filha de um membro da Frente Popular para a Libertação da Palestina (Sanabel) são capazes de conversar com o outro lado e caminhar na direção da paz. Aqueles que vão à mesquita (Mahmoud) ou passam 12 horas por dia estudando a religião (Shlomo), não.

É interessante observar que Moishe e Shlomo personificam dois tipos religiosos. Ambos vivem estritamente de acordo com as leis judaicas, no entanto, enquanto um está profundamente interessado na política do país e, especialmente, no conflito com os palestinos, o outro parece não ter grandes interesses nessa questão. Por não participarem do encontro com os jovens palestinos, é como se o discurso do documentário nos dissesse que nem uma forma nem outra de vida religiosa judaica levará ao estabelecimento da paz.

Dentro do contexto regional isso é absolutamente significativo. A imprensa israelense tem publicado quase que diariamente notícias sobre a tensão existente entre seculares e religiosos em Jerusalém. Ou seja, o filme se insere no amplo contexto de lutas intensas da própria sociedade israelense.

Conclusão

À moda de qualquer outro documentário, *Promessas* lança mão de recursos cinematográficos variados para construir, à sua maneira, um discurso próprio que, por um lado, elabora e, por outro, pavimenta um caminho particular para o 'novo mundo'.

Por todas as considerações apresentadas, podemos afirmar que o filme indica, ainda que de forma indireta, o secularismo como único caminho possível para a paz. O que divide israelenses e palestinos é a proximidade de cada um com sua própria religião, mais do que os radicalismos de ambas as partes. Isso significa que a solução do conflito passa pelo secularismo. São os seculares que podem – e devem – fazer a paz.

Referências bibliográficas:

- DONIN, Hayim Halevy. *O Ser Judeu*. Jerusalém: Org. Sionista Mundial, 1985.
- MENEZES, Paulo. O Cinema Documental como Representificação: Verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: BARBOSA, Andréa, CAIUBY NOVAES, Sylvia, CUNHA, Edgar Teodor (et al) (orgs.). *Escrituras da Imagem*. São Paulo: Edusp, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.
- WINSTON, Brian. Documentary: I think we are in trouble. In: Rosenthal, Alan (ed.): *New Challenges for documentary*. Berkley, University of California Press. 1988.