

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

A TAREFA DO CINEASTA:
a cena da tradução em
Uma vez entrei num jardim, Kurdish Lover e Stolat

Ana Luiza Rocha de Siqueira

Belo Horizonte
2019

Ana Luiza Rocha de Siqueira

A TAREFA DO CINEASTA:
a cena da tradução
em Uma vez entrei num jardim, Kurdish Lover e Stolat

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Comunicação Social da
Universidade Federal de Minas Gerais
como requisito final para obtenção do título de Mestre
em Comunicação Social

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem
Orientador: Prof. Dr. César Guimarães

Belo Horizonte
2019

para André, que inventa comigo, a cada dia, esse amor raro

AGRADECIMENTOS

A César, com quem nunca me canso de aprender. Que ensina, escuta e se transforma, transformando junto o entorno, movendo o mundo um pouco.

A Ângela Marques e Cláudia Mesquita, por ensinarem que o rigor não se separa do cuidado, e pela leitura generosa que apontou, na qualificação, importantes caminhos para a dissertação. À Carolina Fenati, inspiração de pensamento e postura no mundo. Às três, toda a minha gratidão pela amizade que me é tão cara e por aceitarem o convite para compor a banca de defesa da dissertação.

Ao Poéticas da Experiência e aos professores da linha Pragmáticas da Imagem, com sua condução generosa, trocas abertas, sempre em movimento, sem nunca se acomodar nos lugares óbvios e seguros. Muito obrigada Eduardo de Jesus (que relatou o projeto da pesquisa com zelo e preciosas indicações), Roberta Veiga e Luciana Oliveira.

Ao PPGCOM-UFMG, por abrigar tantos trabalhos implicados nas questões do presente. E à Elaine e Tatiane, que com presteza e amabilidade sempre tornaram mais leves as questões administrativas.

À CAPES, pelo fundamental apoio financeiro com a bolsa de mestrado, desejando que muitas pesquisas possam seguir usufruindo desse importante fomento.

À equipe do FestCurtasBH, que tanto me ensina com nosso trabalho coletivo e amoroso: inventamos juntos e juntos nos sabemos mais fortes. Somos muitos e, sem poder aqui nomear a todos, agradeço a Matheus P, Matheus A, Glaura, Layla e Bruno, à toda equipe e aos membros das comissões de seleção, que multiplicam as trocas e a produção de pensamento sobre os filmes, com os filmes.

Ao forumdoc.bh, incontornável na minha formação e nos caminhos que percorro no cinema. E por meio do qual cheguei aos três filmes estudados, nos diferentes papéis que assumi ao longo do festival: na programação, na tradução e como ávida espectadora.

A Cacá e Ribão, cumadre e cumpadre, os mais valiosos presentes que a Fafich me deu. Tê, de longe se faz sempre tão perto, amizade que não falha.

À minha família, base primeira de amor e conduta. Aqui, em especial, a Marília e Chico, tão pertinhos no dia a dia e que só nos trazem alegria.

A Rosa e Anita, concentrados de amor, minha força, minha casa.

RESUMO

Este trabalho se dedica à relação entre cinema e tradução, a partir da seguinte indagação: o que acontece – ou pode acontecer – quando o cinema abriga, nas imagens, nos sons, nas conversas trocadas (e mesmo no silêncio e na incompreensão do que se diz) o encontro entre pessoas de mundos e línguas distintos, sustentando e acolhendo as diferenças, sem buscar apaziguar ou esvaziar a alteridade que ali, em cena, se apresenta? Em nosso percurso, abordamos primordialmente três filmes documentários, nos quais as diferenças linguísticas são produtivas para que o filme se desenvolva, constituindo-o por dentro: *Uma vez entrei num jardim* (Avi Mograbi, 2012), *Kurdish Lover* (Clarisse Hahn, 2010) e *Stolat* (Pengau Nengo, Martin Maden e Bike Johnston, 1985). Investigamos como o encontro entre diferentes idiomas (e a tradução, não necessariamente verbal, que ele provoca) e o equívoco constituinte das relações entre diferentes posições perspectivas atuam e são abrigados no interior dos três filmes estudados, na imanência de suas escrituras. Nos perguntamos ainda de que maneira, diante das situações de diferença linguística (que se relaciona a outras mais amplas, de mundos e, logo, de perspectivas) o filme se propõe como espaço possível de relação, espaço comum ou de compartilhamento, lugar de hospitalidade, sem que as diferenças sejam apagadas ou pacificadas.

Palavras-chave: Cinema, documentário, tradução, equívoco, hospitalidade

ABSTRACT

The present work is devoted to the discussion of the relationship between cinema and translation, propelled by the following question: what happens - or can happen - when cinema houses, in images, sounds, conversations (and even in the silence and misunderstanding of what is being said) the encounter between people of different worlds and languages, sustaining and sheltering differences, without seeking to appease or empty the alterity that appears on the scene? In our path, we primarily discuss three documentary films, in which linguistic differences are productive for the film to develop itself: *Once I entered a garden* (Avi Mograbi, 2012), *Kurdish Lover* (Clarisse Hahn, 2010) and *Stolat* (Pengau Nengo, Martin Maden and Bike Johnston, 1985). We research the manner in which the encounter between different languages (and the translation that it leads to, not necessarily verbal) and the constituent equivocation between different perspective positions act and are sheltered within the three films, in the immanence of their cinematic writings. And we look into how, in the face of situations of linguistic difference (which is related to wider ones, of worlds, and therefore, perspectives) the film proposes itself as a possible space for relationship, a common or shared space, a place of hospitality, without erasing or pacifying the differences.

Keys-words: Cinema, documentary, translation, equivocation, hospitality

SUMÁRIO

Apresentação: cinema e(m) tradução, tradução e(m) cinema	8
Tradução: prova e porta do estrangeiro	12
Descrever a cena da tradução	22
<i>Uma vez entrei num jardim</i> : entre a amizade e a(s) história(s)	25
<i>Kurdish Lover</i> : a intimidade, o amor, a guerra	56
<i>Stolat</i> : estrangeiros de estrangeiros	99
Considerações finais: acolher em cena, diferenciar a indiferença	133
Referências bibliográficas	140
Referências filmográficas.....	144

APRESENTAÇÃO: CINEMA E(M) TRADUÇÃO, TRADUÇÃO E(M) CINEMA

Somos como duas línguas estrangeiras
em contato
influenciando uma à outra
fazendo empréstimos e trocas há tanto tempo
que nem sempre se sabe
quem tomou emprestado de quem.

Ana Martins Marques

Só podemos ver com nossos olhos.

Friedrich Nietzsche

O que acontece – ou pode acontecer – quando o cinema abriga, nas imagens, nos sons, nas conversas trocadas (e mesmo no silêncio e na incompreensão do que se diz) o encontro entre pessoas de mundos e línguas distintos, sustentando e acolhendo as diferenças, sem buscar apaziguar ou esvaziar a alteridade que ali, em cena, se apresenta?

Essa indagação, aqui formulada de modo amplo, tomou forma a partir da nossa experiência com a programação de filmes e a tradução, que fez emergir questões e intuições que impulsionaram o desejo de nos dedicar, de modo mais detido e sistemático, à reflexão sobre esses domínios constantemente em contato¹. Ao longo dos anos, a programação e a curadoria foram tomadas como exercício de comparação, de aproximação de filmes e cineastas, seja de forma consecutiva ou postos em relação em diferentes sessões, dentro de um mesmo evento, ou até mesmo ressoando no decorrer das edições e dos anos, em diferentes mostras e festivais. Essa experiência foi se adensando pouco a pouco como prática de contínua reflexão, de construção de pensamento que se desdobrava, desde o momento em que os filmes eram vistos e selecionados até sua chegada ao espectador, passando pelos diversos tipos de discursos e comentários que complexificavam e transformavam a experiência com eles, bem como pelas muitas traduções que

¹ As experiências se deram – em particular e sem se limitar a elas – por meio da atuação em curadoria, programação e tradução em eventos e espaços de cinema como o FestCurtasBH (Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, no qual exerço a função de coordenação de curadoria e programação), forumdoc.bh e Cine Humberto Mauro. A atividade de tradução se deu ainda em contextos de revistas e catálogos de cinema (mostras Jonas Mekas, Straub-Huillet, Abbas Kiarostami. revista Devires, dentre

eles encontravam, e não apenas do ponto de vista estritamente linguístico. Em nossas experiências de curadoria e programação, lidamos com a tradução – de filmes, textos, comentários e cursos – como uma instância de mediação (entre as obras, os cineastas, os espectadores e a crítica), mas igualmente como um domínio de produção de sentido e pensamento, como trabalho intelectual da criação do "terceiro" da tradução (o espaço entre o texto original e o texto traduzido, entre o autor do original e a audiência em outra língua).

Dada a amplitude de obras que poderiam fértilmente se prestar à discussão da estreita relação entre cinema e tradução, elegemos alguns títulos que nos punham em especial. Embora não sejam filmes nominalmente dedicados à questão da tradução, eles a trazem para o interior da cena e configuram-na processual, política e poeticamente. Eles também nos interessam, em particular, por lidarem manifestamente com a alteridade, abrigando o encontro entre mundos diferentes. Além disso, podem, ainda, ser produtivamente colocados em relação e em comparação, a despeito de suas muitas peculiaridades individuais.

A partir dessa inquietação inicial, nascida do contato com filmes diversos e diferentes línguas, abordamos a relação entre cinema e tradução em três obras documentárias nas quais a passagem de uma língua à outra, ou a ausência de um idioma comum, atuam na escritura do filme, como um dos seus principais elementos constitutivos. Trabalhamos primordialmente com três documentários, nos quais as diferenças linguísticas são produtivas para que o filme se desenvolva, constituindo-o por dentro: *Uma vez entrei num jardim* (Avi Mograbi, 2012), *Kurdish Lover* (Clarisse Hahn, 2010) e *Stolat* (Pengau Nengo, Martin Maden e Bike Johnston, 1985). Se a tradução possui um papel central nesses filmes, ao se manifestar em sua dimensão linguística e em outros significantes propriamente filmicos, o interesse em discutir sua relação com o cinema ultrapassa esse pequeno conjunto, podendo ser pensado como algo que permeia o cinema, particularmente o documentário, gênero que tem sido historicamente um modo de pensar as relações entre alteridade e tradução.

Em nosso percurso, investigamos como o encontro entre diferentes idiomas (e a tradução que ele provoca, não necessariamente verbal) e o equívoco constituinte das relações entre diferentes posições perspectivas atuam e são abrigados no interior dos três filmes estudados, na imanência de suas escrituras. Perguntamos de que maneira, diante das situações de diferença linguística (que se relaciona a outras mais amplas, de mundos e, logo, de perspectivas) o filme se

propõe como espaço possível de relação, espaço comum ou de compartilhamento, lugar de hospitalidade, sem que as diferenças sejam apagadas ou pacificadas.

Nossa hipótese é de que se a tradução está presente de tantas maneiras no campo do cinema – desde a sua dimensão linguística, em sentido estrito, até a cultural, de modo ampliado – cada filme irá lidar com ela à sua maneira; cada obra responderá a seu modo aos impasses, efeitos e potências provocados pela tradução que configura, de dentro, a cena fílmica em sua singularidade. E no caso dos filmes que escolhemos estudar, eles são atravessados – em maior ou menor grau – pelo não compartilhamento de línguas ou sua coabitação no interior do filme, cifrando diferenças mais amplas – históricas e culturais – de que a língua é a face mais visível e palpável. Nas obras abordadas, as situações e desafios instaurados pela tradução (em sua acepção restrita, interlínguas, mas também em seu caráter "generalizado", segundo Berman, 2007) movem o filme; tornam-se um "problema produtivo", criam vínculos e relações entre aqueles que partilham a cena e também entre quem filma e quem é filmado. Essa dimensão produtiva da tradução pode se expressar de maneiras variadas na matéria sensível da obra, "equivocando" a cena, os espaços e as temporalidades que ela abriga. Pensando com Viveiros de Castro, tomamos o equívoco como algo que funda e impele uma relação, não o que a impede. O equívoco conduz à invenção de diferentes estratégias de abordagem dos sujeitos filmados e de formas narrativas, tornando a cena um possível lugar de abrigo da hospitalidade, com o acolhimento do outro e sua diferença irreduzível (mas nem por isso livre de disputas, fricções e tensões).

No que concerne à estrutura da dissertação, partimos inicialmente de um breve percurso teórico que enlaça os principais conceitos e noções que amparam a discussão acerca das relações entre cinema e tradução. Valemo-nos sobretudo de alguns autores dos campos da literatura, filosofia e antropologia que se dedicaram a pensar as operações e tarefas da tradução (Walter Benjamin, Antoine Berman, Paul Ricoeur, Susana Kampff Lages, Sarat Maharaj e Stuart Hall), o equívoco como constituinte das relações entre as línguas e os povos (Eduardo Viveiros de Castro e Manuela Carneiro da Cunha) e os elementos políticos e poéticos da hospitalidade (Alain Montandon, Marie José-Mondzain, Jacques Derrida). Constituindo-se como um espaço ensaístico autônomo, a problematização teórica não é posteriormente aplicada aos filmes, em busca de uma pretensa confirmação. Antes, a relação entre a teorização (em torno das relações entre tradução e cinema) e a análise dos filmes se dá de maneira bastante aberta e se desdobra de acordo com as especificidades das obras.

Quanto aos procedimentos metodológicos, guiados por um gesto heurístico, procuramos identificar, a cada vez, como cada filme assume – com recursos expressivos que lhe são próprios – a tarefa da tradução. Para isso voltamos nossa atenção aos seguintes aspectos: a maior ou menor incidência das operações linguísticas de tradução na constituição da cena filmica; o modo como a diferença linguística se vê investida tanto nas relações de hospitalidade quanto de hostilidade, podendo ser algo acolhido ou rechaçado; para além da situação da filmagem, como a tradução é também tomada pelas operações da montagem; como os cineastas se posicionam, em cena, na relação com os sujeitos filmados; e finalmente, como se dá a composição do espaço filmico, habitado pelos personagens e atravessado pelas forças que constituem seu mundo vivido e imaginado.

Os filmes selecionados foram analisados em capítulos independentes, na seguinte ordem: *Uma vez entrei num jardim*, *Kurdish Lover* e *Stolat*. Procuramos dotar cada análise de um ritmo próprio, acompanhando bem de perto as sequências filmicas encadeadas e procurando responder ao que cada filme traz em particular, convocando eventualmente outros conceitos ou noções que nos pareceram pertinentes para a compreensão daquela obra em questão. Em *Uma vez entrei num jardim*, a tradução está no cerne das conversas – que transitam entre o árabe e o hebraico – mantidas pelo diretor Avi Mograbi com seu amigo e professor de árabe Ali Al-Azhari. É ela que permite a vizinhança – tensa e conflituosa – entre os territórios (geográficos e imaginários) aos quais os dois pertencem: Palestina e Israel. Em *Kurdish Lover*, ao contrário, é a ausência da tradução entre o curdo e o francês – ou sua existência parcial e precária – que levará a diretora a buscar os recursos para, ainda assim, compor uma cena em comum com os parentes de seu companheiro, em um distante povoado nas montanhas do Curdistão. Já em *Stolat*, surpreendentemente, sem que se apreenda, de parte a parte, nem o inglês nem o polonês, os jovens cineastas da Papua Nova Guiné adentram o cotidiano e a história do velho Moltavsky.

Finalmente, nas considerações finais realizamos uma breve comparação entre as três obras estudadas que nos permitiu contrastar como cada um dos filmes levou adiante a sua tarefa de tradução e criou uma cena singular.

TRADUÇÃO: PROVA E PORTA DO ESTRANGEIRO

A partir da experiência com os filmes estudados, nos dedicamos à construção e desdobramento da hipótese de trabalho, em diálogo com alguns apontamentos teóricos. Inicialmente trabalhamos com as teorias da tradução em dois sentidos: o primeiro procura pensá-la em seus aspectos linguísticos mas também para além deles, na medida em que os filmes nos apresentam situações, experiências e cenas nas quais são mais amplos os elementos em jogo (o corpo, a cultura ou o *habitus*). O segundo sentido procura pensar as diferenças, problemas e fracassos da tradução como produtivos para a linguagem (e em nosso caso, para o filme). Portanto, nos interessam as teorias da tradução na Literatura e também sua apropriação no campo da Antropologia, em ambos os casos desenvolvidas a partir de importantes contribuições da Filosofia, e suas possíveis relações com questões próprias ao cinema.

Na Literatura, que abriga uma vasta discussão sobre o tema, nos voltamos em particular para as discussões que buscam problematizar e desconstruir a ideia, tão questionada – sobretudo a partir do século XX – quanto persistente, de que tradução é sempre uma perda, uma insuficiência, uma impossibilidade; na melhor das hipóteses um equivalente menor em relação ao original. Nessa concepção, é comum a figura do tradutor surgir ora depreciado, com sua impossibilidade de fazer corresponder a tradução com o original, ora (ou complementarmente) como um leitor excepcional, que poderá – deverá – buscar uma compreensão completa, quase superumana, do texto de origem para "atingir as intenções do autor" (Kampff Lages, 2002: 68). O tradutor é também comumente instado a se manter "fiel" ao texto original e o mais neutro e invisível possível naquele que resulta de seu trabalho, criando uma *ilusão de transparência*, para retomar o termo usado por Henri Meschonnic (Kampff Lages, 2002: 70). E a fidelidade ao original que é exigida do tradutor tem sido primordialmente, na tradição tradutória ocidental, a fidelidade ao sentido, deixando em segundo plano a letra, como se houvesse uma autonomia do primeiro em relação a esta, um sentido que fosse independente de sua letra, como o sensível do inteligível, o corpo da alma. Não por acaso, os questionamentos quanto a essa forma tradicional e predominante da tradução ocidental, que não são novos, incluem o de Antoine Berman, de que trata-se de uma tradução platônica, filosoficamente falando, além de etnocêntrica, em termos culturais, e hipertextual, em termos literários (Berman, 2007: 26). Berman elabora e sistematiza uma abordagem da tradução denominada *tradutologia*, que se propõe como uma "reflexão da

tradução sobre ela mesma, a partir da sua natureza de experiência", ou, em outros termos, "a retomada reflexiva da experiência que é a tradução" (Berman, 2007: 347). Ela coloca justamente em questão a oposição clássica entre os partidários da letra e os partidários do sentido (Berman, 2009, p. 342), defendendo a literalidade, não como uma tradução "palavra por palavra", e sim de uma "tradução-da-letra, do texto enquanto *letra*" (Berman, 2007, p: 25). Berman recusa a ideia do sentido "como pura idealidade, como um certo 'invariante' que a tradução faz passar de uma língua à outra deixando de lado sua casca sensível, seu 'corpo': de modo que o insignificante é aqui o significante" (Berman, 2007: 32), e considera como má tradução aquela que, sob o pretexto da transmissibilidade, "opera uma negação sistemática da estranheza da obra estrangeira" (Berman, 2002: 32). Ele qualifica de etnocêntrica essa figura predominante da tradução ocidental, afirmando que:

A captação de sentido afirma sempre a primazia de uma língua. Para que haja anexação, o sentido da obra estrangeira deve submeter-se à língua dita de chegada. (...) É esta a essência da tradução etnocêntrica; fundada sobre a primazia do sentido, ela considera explicitamente ou não sua língua como um ser intocável e superior, que o ato de traduzir não poderia perturbar (Berman, 2007, p. 33).

Sarat Maharaj, em sua conversa com Stuart Hall acerca das relações entre modernidade, diferença e intradutibilidade (Hall, Maharaj, 2001: 54), parece apontar para o mesmo caminho quando pergunta: "Como lidamos com a diferença sem tentar reduzi-la aos termos e categorias da nossa própria língua?", para logo mais chegar à constatação algo sombria de que há um "impulso *xenocida* na língua, ela elimina o outro 'estrangeiro', viola o outro a ponto de colocar em evidência apenas aquilo com que consegue lidar em seus próprios termos - em termos de seu próprio quadro epistêmico"^{2 3}. A defesa da "tradução-da-letra" não deixa de ser um antídoto a esse "impulso *xenocida*", mas também uma necessidade, nascida da experiência da tradução, pois "desde que se concebe o ato de traduzir como captação do sentido algo vem negar a evidência e legitimação desta operação: a adesão obstinada do sentido à letra", escreve Berman, que revela que "a tradução descobre às suas custas que letra e sentido são, ao mesmo tempo, dissociáveis e

² Traduções nossas de todas as citações, a partir de originais em língua inglesa e francesa, que não dispunham de versão em português. No original: "(...) there is a *xenocidal* drive in language; it murders the 'foreign' other, it violates the others to such an extent that it brings to the fore only what it can deal with in its terms - in terms of its own epistemic frame."

³ Gabriel Saad ecoa o ponto de vista de Maharaj em seu artigo *O albergue do estrangeiro*, ao falar, tratando da tradução literária, que livrar texto o original de suas asperezas e dificuldades de leitura, seria o mesmo que pedir que o estrangeiro, para ser acolhido, deixe de sê-lo, "e o Outro se veria assim reduzido ao mesmo." (Saad, 2011: 687)

indissociáveis"⁴ (Berman, 2007: 39). Isso o leva a concluir que a tradução é uma traição e uma impossibilidade, considerando a *intraduzibilidade* tanto como um valor, um dos modos de *autoafirmação* de um texto (Berman, 2007: 40), quanto um fato ao qual a *experiência histórica*⁵ de traduzir fornece alguns caminhos, que ele analisa detidamente em algumas traduções que manifestam uma "essência ética, poética e pensante", em contraposição às dimensões etnocêntrica, hipertextual e platônica por ele criticadas.

O pensamento de Berman se situa fortemente na tradição de Walter Benjamin, que em "A tarefa do tradutor" – ou "A tarefa-renúncia do tradutor", como preferiu Susana Kampff Lages, cuja tradução nos serve aqui de referência –, retoma a afirmação de Rudolf Pannwitz de que "O erro fundamental de quem traduz é apegar-se ao estado fortuito da própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira" (Benjamin, 2008: 80). Berman acompanha de perto o percurso de Benjamin nesse pequeno texto publicado pela primeira vez em 1923, mas se distancia do filósofo alemão em sua ideia de uma "pura língua", assim como o faz Paul Ricoeur. O filósofo francês, que produziu pontuais e inspiradas reflexões a partir de sua experiência tradutória, enaltece a potente reflexão de Benjamin sobre a questão, ao mesmo tempo que não adere à ideia de "língua pura", originária, como "horizonte messiânico do ato de traduzir" (Ricoeur, 2011: 39), e que ele pensa ser, talvez,

um puro fantasma: fantasma da origem que se tornou histórica, a recusa desesperada da condição humana real, que é a da pluralidade em todos os níveis de existência; pluralidade da qual a diversidade das línguas é a manifestação mais perturbadora: por que tantas línguas? Resposta: é assim.

Nós somos diferentes por constituição, e não por um acaso que seria uma falta (...) (Ricoeur, 2011: 63)

Ricoeur se distancia igualmente da ideia de uma possível língua universal, artificial, reconstruída a partir de operações lógicas (na qual apostaram pensadores como Umberto Eco, Noam Chomsky, Leibniz e Francis Bacon), e de certa tese do intraduzível (abraçada por uma vertente da etnolinguística), segundo a qual a heterogeneidade radical entre as línguas tornaria impossível a tarefa da tradução. Em grande afinidade com Berman, a quem cita e rememora com frequência

⁴ Berman nos lembra aqui da afirmação de Paul Valéry de "que a poesia é intraduzível, porque ela é só uma 'hesitação prolongada entre o som e o sentido'" (Berman, 2009: 40)

⁵ Termo em itálico no original.

em seus textos sobre tradução⁶, Ricoeur concebe o trabalho de tradução como elaboração de "correspondências sem adequação", "equivalências sem identidade", uma equivalência portanto presumida, não fundada numa identidade de sentido prévia e demonstrável (Ricoeur, 2011: 65). Ele lança mão também do vocabulário da psicanálise, ao falar de "trabalho de tradução", como Freud fala de trabalho de rememoração e de trabalho de luto:

Trabalho de tradução, conquistado sobre as resistências íntimas motivadas pelo medo, ou até pelo ódio do estrangeiro, percebido como uma ameaça dirigida contra nossa própria identidade linguística. Mas trabalho de luto também, aplicado a renunciar ao ideal mesmo da *tradução perfeita*. (Ricoeur, 2011: 48)⁷

Para ele, esse luto da tradução absoluta, até a aceitação da diferença incontornável do próprio e do estrangeiro, e da distância entre a adequação e a equivalência, é também o que faz a felicidade de traduzir, e que levaria à hospitalidade linguística, "onde o prazer de habitar a língua do outro é compensado pelo prazer de receber em casa, na acolhida de sua própria morada, a palavra do estrangeiro." (Ricoeur, 2011: 30). Mais adiante, Ricoeur se arrisca, como ele próprio reconhece, em outro desdobramento de sua concepção de hospitalidade linguística:

Parece-me que a tradução não implica apenas um trabalho intelectual, teórico ou prático, mas também um problema ético. Levar leitor ao autor e vice-versa, com o risco de servir e trair dois mestres, é praticar o que gosto de chamar de *hospitalidade linguística*. É ela que serve de modelo para outras formas de hospitalidade, das quais a vejo como aparentada: as confissões, as religiões, não são como línguas estrangeiras umas às outras, com seu léxico, sua gramática, sua retórica, sua estilística, que precisamos *aprender* para penetrá-las? (Ricoeur, 2011: 48)

Diante dos muitos desafios e reviravoltas provocados pela experiência e reflexão sobre a tradução, Ricoeur vai reafirmar, assumindo sua própria perplexidade (e lembrando mais uma vez Berman e sua obra "A prova do estrangeiro"), a opção pela "porta do estrangeiro":

⁶ Antoine Berman morreu precocemente em 1991, aos 49 anos, interrompendo de forma abrupta uma profícua e influente atuação como crítico e teórico da tradução, e como tradutor de alemão e espanhol.

⁷ Dentre outras reflexões de Ricoeur relacionando a tradução com essa percepção ambígua (que se move entre recusa, resistência, perplexidade, curiosidade) do estrangeiro, ele irá se inspirar mais uma vez no pensamento de Berman ao afirmar que "homens de uma cultura sempre souberam que havia estrangeiros com outros costumes e outras línguas. E o estrangeiro sempre foi inquietante: então há outras maneiras de viver diferentes das nossas? É a essa "prova do estrangeiro" que a tradução sempre foi uma resposta parcial. Ela supõe inicialmente uma curiosidade (como é possível ser persa?) (...). É sobre essa curiosidade pelo estrangeiro que se insere aquilo que Berman (em A prova do estrangeiro) chamou de *desejo de traduzir*." (Ricoeur, 2011: 62)

"Não fomos colocados em movimento pelo fato da pluralidade humana e pelo duplo enigma da incomunicabilidade entre idiomas e da tradução apesar de tudo? E além disso, sem a prova do estrangeiro, seríamos sensíveis à estranheza da nossa própria língua? (...) Honra então à hospitalidade linguística". (Ricoeur, 2011: 55)

A relação entre língua e hospitalidade foi explorada também, de forma detida e fecunda por Jacques Derrida, que fala do estrangeiro que, "desajeitado ao falar a língua, sempre se arrisca a ficar sem defesa diante do direito do país que o acolhe" e que deve "pedir hospitalidade numa língua que, por definição, não é a sua". Derrida verá aí um paradoxo da hospitalidade, ao perguntar se seria preciso que o estrangeiro já compreendesse e falasse, antes, a língua daquele que o recebe, para que se pudesse acolhê-lo (Derrida, 2003: 15)⁸. O paradoxo da hospitalidade será também desdobrado pelo autor, que interroga: como a hospitalidade pode ser, ao mesmo tempo, incondicional e condicional? Como acolher o estrangeiro sem demandar-lhe o nome ou fazer-lhe perguntas, mesmo se, ao abrir-lhe a porta, nos expomos potencialmente a riscos? (Derrida, 2003). Em sua reflexão sobre hospitalidade o filósofo irá explorar a etimologia da palavra, assim como faz Marie-José Mondzain, ao abordar o filme *L'ordre*, em sua conferência intitulada "Imagem e hospitalidade: em torno de *L'ordre* (1973), de Jean-Daniel Pollet"⁹, que se inicia com a pergunta: "quando todo outro nos chega, o que nos chega?"¹⁰. Mondzain lembra que em francês – assim como em português – há reciprocidade no verbo receber, que indica ao mesmo tempo a acolhida e o dom: "quando recebemos alguém, o acolhemos, mas dizemos ao mesmo tempo que recebemos um dom daquele ou daquela que recebemos"¹¹. Em francês, o campo semântico da hospitalidade reforça ainda mais a ideia de reciprocidade e igualdade por haver coincidência entre as palavras que designam o hóspede e o hospedeiro (*hôte*). A filósofa destaca, no entanto, que o termo "hôte" (assim como hóspede e hospedeiro em português) se origina do latim *hostis*¹², que se refere tanto ao hóspede/hospedeiro quanto ao inimigo. "É a

⁸ A breve menção do estrangeiro como "o ksénos de quem Sócrates diz que pelo menos 'vós o respeitáveis, vós toleráveis seu acento, seu idioma'" (Derrida, 2003, p. 25)" expressa de forma límpida a imbricação da resistência (ou mesmo aversão, com o uso incisivo do verbo *tolerar*) ao outro com a estranheza de sua língua.

⁹ A conferência foi realizada em 18 de novembro de 2016, durante o 22º forumdoc.bh - Festival do filme documentário e etnográfico / Fórum de antropologia e cinema, como parte do evento de lançamento da Revista Devires - Cinema e Humanidades v.1 n.1 e v.1 n.2 2015

¹⁰ No original: "Quand tout autre arrive, qu'est-ce qui nous arrive?", que poderia ser também traduzido como "Quando todo outro nos chega, o que nos acontece?", uma vez que a segunda ocorrência de "arrive" exprime um sentido de acontecimento, que a palavra "chega" não possui de forma tão evidente em português.

¹¹ No original: "Lorsqu'on reçoit quelqu'un, on l'accueille, mais on dit en même temps que l'on reçoit un don de celui ou de celle que l'on accueille."

¹² Seguindo no caminho da discussão etimológica, há ainda na "origem de toda essa família de palavras, um verbo: *hostire*, igualar. A noção é fundamental. A hospitalidade é gesto de compensação, de igualização, de proteção, num mundo em que o

mesma raiz que se bifurca em hostilidade e hospitalidade", ela aponta, se perguntando como isso deve ser compreendido:

Todo estrangeiro é um inimigo, e todo inimigo é especificamente o objeto da hospitalidade? Como compreender o destino dessas palavras que conduzem a hospício, a hospital, assim como a hotelaria, que comercializa a acolhida?¹³

Nessa discussão acerca da implicação mútua entre língua e hospitalidade, Mondzain irá também considerar sua expressão na imagem, no filme com o qual ela constrói sua reflexão. Em *L'ordre*, a autora enxergará o cinema tornado gesto de hospitalidade, apontando para a maneira com que, no cruzamento das vozes do filme, somos todos nós, enquanto comunidade de espectadores, "convocados a acolher todo outro graças ao regime icônico do próprio filme"¹⁴. Ela se refere aqui à voz ancorada no rosto, visível em cena, de Raimondakis, protagonista incontestado do filme, acometido de lepra, e de quem a força do depoimento é motor, sentido e sustentação do filme; e também à dos locutores (dentre elas, a de Maurice Born, que assina o roteiro do filme), cuja voz *over* irá alimentar o caráter ensaístico da obra. Essas vozes se articulam com as imagens das ruínas da ilha um dia destinada exclusivamente à reclusão de leprosos e à nova morada destes (um hospital perto de Atenas, que desintegra a possibilidade de construção social autônoma permitida pela ilha) e com os muitos bloqueios e impedimentos encontrados na geografia, depoimentos e construções (ilhas, cancelas, muralhas), em operações de montagem que, com grande liberdade, vão aos poucos construindo sentidos com materiais e procedimentos heterogêneos. A montagem deliberadamente repete falas e imagens, oscila entre colorido e preto e branco, dá-lhes temporalidades diferentes de acordo com cada situação e personagem, se constrói em diálogo com a história daquela população e paisagem, com as contradições que pesam sobre a relação entre saúde e doença e, sobretudo, com as falas contundentes e desconcertantes de Raimondakis, que interpela o filme e a todos os que se encontram do outro lado do isolamento infligido aos leprosos. A filósofa identifica, no filme, o olhar que Pollet

estrangeiro originalmente não tem lugar. Portanto, não pode haver gesto de hospitalidade, no sentido etimológico do termo, sem desigualdade de lugar e de *status* entre *hospedeiro* e *hóspede*: um está no interior, dono da casa, sedentário, é aquele que recebe; o outro vem do exterior, está de passagem, é recebido. O convite, a acolhida, a caridade, a solidariedade, parecem ser formas vizinhas e derivadas de uma forma inicial de caridade. (Grassi, 2011: 45)

¹³ No original: "Est-ce que tout étranger est un ennemi, et est-ce que tout ennemi est spécifiquement le sujet de l'hospitalité? Comment comprendre le destin de ces mots qui conduisent à l'hospice, à l'hôpital comme ils dirigent vers l'hôtellerie qui fait commerce de l'accueil?"

¹⁴ No original: "(...) sommés d'accueillir tout autre grâce au régime iconique du film lui-même."

constrói para que a hospitalidade incondicional opere e produza vínculo social e faça mesmo surgir "uma relação de amor e partilha entre lugares que não possuem mais a mínima semelhança"¹⁵. Para Mondzain, o dever de hospitalidade é "um dever de imagem, e esse dever de imagem não tem outro dever senão o de dar a palavra àqueles que se colocam em perigo diante do olhar de todo outro"¹⁶. Relacionando ruína e beleza (que se manifestam em proporções equivalentes nesse filme acerca de uma doença que compromete a integridade do corpo, degenerando-o), ela nos lembra que toda arte da imagem é uma arte da sedução e diz que "Pollet, fiel à função do cinema, consegue nos fazer fraternizar e ainda mais com esse corpo que, de sua maneira estranha e paradoxal, termina por nos seduzir, isto é, nos reter pela força de sua palavra de onde surgirá sua beleza"¹⁷. A articulação que a autora faz entre hospitalidade e imagem vai ao encontro de nossa abordagem e indica caminhos para nossa indagação de como cada um dos filmes estudados cria maneiras, com os elementos expressivos do cinema, de construir relações aonde elas pareciam impossíveis, devido à diferença de mundos e línguas, às perspectivas não compartilhadas ou mesmo conflitantes, à hostilidade potencialmente gerada pela incompreensão, à irredutibilidade do outro, que dividindo a mesma humanidade, permanece incontornavelmente estrangeiro.

Para retomar o percurso por caminhos teóricos que instigam nossa discussão sobre a relação entre tradução e cinema, dialogamos também com a Antropologia. Nesse campo, encontra-se igualmente considerável influência do texto já mencionado de Benjamin quando se discute questões vinculadas à tradução, como no caso da abordagem da relação entre xamanismo e tradução por Manuela Carneiro da Cunha, que retoma o filósofo alemão para afirmar que a tradução deve ser capaz de "apreender os pontos de ressonância, de fazer com a que a *intentio* em um língua reverbere na outra" (Carneiro da Cunha, 1998: 13). Nessa disciplina, entretanto, não será a tradução linguística que ocupará lugar central, e sim a tradução cultural (invariavelmente conectada de forma estreita à primeira), que é de praxe considerada hoje como a tarefa distintiva da Antropologia, como lembra Eduardo Viveiros de Castro. O antropólogo vai, no entanto, mais longe, ao dizer que na Antropologia a comparação serve à tradução, e não o contrário, como é

¹⁵ No original: "une relation d'amour et de partage entre des sites qui n'ont plus la moindre ressemblance"

¹⁶ "Le devoir d'hospitalité est un devoir d'image et ce devoir d'image n'a d'autre devoir que de donner la parole à ceux qui se mettent en péril face au regard de tout autre".

¹⁷ "Pollet, fidèle à la fonction du cinéma, arrive à nous faire fraterniser et plus encore avec ce corps qui à sa façon étrange et paradoxale doit finir par nous séduire, c'est-à-dire par nous retenir par la force de sa parole d'où va surgir sa beauté".

comumente pensado. Para ele, a Antropologia "compara *para traduzir*¹⁸ e não para explicar, justificar, generalizar, interpretar, contextualizar, revelar o inconsciente, dizer o que *va sans dire* e assim por diante". E ele completa, na esteira de Benjamin (mais vez em sua citação a Rudolf Pannwitz), que uma boa tradução é "aquela que trai a língua de destino e não a de origem", formulação que seguirá desenvolvendo, ao dizer que "a boa tradução é aquela que consegue fazer com que os conceitos alheios deformem e subvertam o dispositivo conceitual do tradutor, para que a *intentio* da língua original possa ali se exprimir" (Viveiros de Castro, 2004: 5). Essa breve discussão sobre tradução introduz uma teoria que nos interessa de perto e será sistematizada pelo autor nesse texto: a do *perspectivismo*, que volta-se menos para a tradução do que para o equívoco. Segundo ele,

“o equívoco não é um erro, um engano, um logro ou uma falsidade, mas o fundamento mesmo da relação que o implica, e que é sempre uma relação com a exterioridade. Um erro ou um engano só podem se determinar como tais dentro de um dado jogo de linguagem, enquanto o equívoco é o que se passa no *intervalo* entre diferentes jogos linguísticos” (Viveiros de Castro, 2004, p. 11).

Nessa teoria, o equívoco aparece como "o modo de comunicação por excelência entre diferentes posições perspectivas" (Viveiros de Castro, 2004: 6). Se o equívoco sempre existe, traduzir é "comunicar por diferenças, ao invés de silenciar o outro ao presumir univocalidade – a semelhança essencial – entre o que o Outro e Nós estamos dizendo" (Viveiros de Castro, 2004: 10). Para o autor, o oposto do equívoco seria não a verdade, "mas o *unívoco*, enquanto pretensão à existência de um sentido único e transcendente.". (Viveiros de Castro, 2004: 10). Para Viveiros, essa "condição limite de toda relação social" é intensificada no caso da "relação dita 'interétnica' ou intercultural, onde os jogos de linguagem divergem ao máximo" (Viveiros de Castro, 2004: 12), mas não se limita a ela.

A noção de equívoco é central na nossa lida com os filmes que compõem o corpus, e é pensada como um obstáculo produtivo, uma dificuldade que leva à elaboração, já que os filmes, a nosso ver, conseguem fazer do equívoco um constituidor de relações. Um grão que move e não que emperra a engrenagem; não um resíduo, uma sobra, um empecilho, mas um elemento de produção, que precipita algo no filme e nas relações nele e por ele constituídas, que não se dão sob a rubrica da compreensão, e sim, na forja de relações paradoxais. A nosso ver, cada um a seu

¹⁸ Itálicos no original.

modo, os filmes sustentam o equívoco, eles se fazem com o equívoco, e não contra ele, mesmo que isso pareça, em certos casos, levá-los ao limite do fracasso, da própria possibilidade de se fazer filme.

As discussões acerca da tradução, do equívoco e da hospitalidade trazidas pela Literatura, pela Filosofia e pela Antropologia podem incidir de forma fértil no campo de cinema, nos fornecendo reflexões e ferramentas para pensá-lo e, ao mesmo, devolvendo questões para esses conceitos e discussões. No cinema o equívoco pode ganhar, por exemplo, dimensões espaciais e temporais, no interior de um plano ou nas relações estabelecidas pela montagem, ou ainda provocar uma "disjunção equívoca" entre tempo e espaço. Ele ainda pode, por vezes, se espalhar pela cena, sendo a linguagem verbal um dos elementos em que se manifesta. Nossa tarefa será a de não perder de vista a expressividade própria do cinema, considerando cada filme em sua singularidade e em conjunto, comparativamente com os demais. Nessa passagem de conceitos entre diferentes disciplinas e objetos buscamos reconhecer a especificidade do cinema, no qual a tradução se dá a ver não apenas na letra traduzida (como na Literatura) ou na translação cultural (como na Antropologia, que inclui igualmente a tradução linguística), mas na própria forma do filme, em seu processo, como experiência da tradução em ato. Nessa forma compósita que é o plano (e o próprio cinema), o elemento a ser traduzido pode ser inclusive abrigado em cena e, mesmo ao se concentrar no ponto de vista linguístico, há a relação (por vezes o contraste) com outros elementos visuais e sonoros, a movimentação, os gestos, a entonação e mesmo a inscrição, na materialidade do filme, do silêncio, de maneira ainda mais palpável do que num texto, que os abriga outramente, e que não deixa de ser um elemento que constitui e "perturba" a tarefa da tradução. Em cena, o silêncio pode ser tão eloquente quanto a fala, e sua impressão se dá na própria imagem¹⁹. Será em companhia dos filmes que desenvolveremos essa incidência produtiva dos conceitos, sempre pensados em mão dupla, com suas implicações mútuas, e não acionados verticalmente, buscando pensá-los em relação a cada obra em particular, com sua escritura

¹⁹ Ortega y Gasset aborda com justeza o desafio da tradução na lida com os silêncios que constituem cada língua, ao dizer que "a fala se compõe toda de silêncios. Um ser que não fosse capaz de renunciar a dizer muitas coisas, seria incapaz de falar. E cada língua é uma equação diferente entre manifestações e silêncios. Cada povo cala algumas coisas para poder dizer outras. Porque tudo seria indizível. Daí a enorme dificuldade da tradução: nela se trata de dizer, em um idioma precisamente o que este idioma tende a silenciar" (Kampff Lages, 2002: 66). A poeta Ana Martins Marques formula a questão outramente pela via da poesia: "eu é quem diz eu / quando conversam eu e tu se tornam alternadamente tu e eu/ no silêncio a primeira pessoa é a que cala / a segunda pessoa é aquela para quem se cala/ a terceira pessoa é aquela sobre quem se cala/ é materna a língua em que se silencia / (por isso o silêncio apresenta problemas bastante específicos para a tradução)/ só me calo em português" (Marques, 2019)

peculiar, com o que ela inventa, e também em termos comparativos, procurando adensar essas figuras conceituais para o cinema.

Pensamos ainda na construção, por meio do cinema, do espaço de compartilhamento, do comum, constituído não pela identidade, pelo próprio, mas pela diferença e pelo equívoco que, elaborado pela operação de tradução, abre a possibilidade de coabitação das diferenças. Nessa discussão, seguimos a trilha de questões propostas por César Guimarães em seu artigo "Entre muitos, entre dois: a imagem coabitada", acerca do filme *Uma vez entrei no jardim*. O autor indica, no cinema de Avi Mograbi, "a dimensão política de uma cena fílmica coabitada por sujeitos pertencentes a mundos distintos" e caracteriza "certas figuras que demonstram materialmente como o cinema pode se empenhar na criação do comum, sabendo-o marcado pela pluralidade das existências - paradoxalmente - desprovidas de medida comum" (Guimarães, 2017: 21). São questões que dizem respeito ao conjunto de filmes do corpus, com suas formas variadas de criar vizinhança entre termos díspares, colocando em relação mundos incomensuráveis e nos levando a perguntar se a hospitalidade não seria uma resposta ao comum, sem fusão ou apagamento da diferença a mais irreduzível.

DESCREVER A CENA DA TRADUÇÃO

O corpus da pesquisa é formado por três filmes documentários que abrigam diferenças linguísticas que constituem por dentro sua escritura, lidando manifestamente com a alteridade e a diferença de mundos que trazem para seu cerne as questões do equívoco, da hospitalidade e da construção de formas de um comum. Para além desse terreno compartilhado, as diferenças são muitas. Os três filmes foram realizados por cineastas de diferentes origens, em momentos distintos de suas respectivas trajetórias, em condições diversas de produção e mediação. Não há tampouco coincidência entre os anos e países em que foram filmados, e quase nenhuma entre as línguas faladas. Os formatos também variam – há dois longas e um curta – assim como a maneira em que se dá a diferença linguística e sua lida pelo filme, e este será um dos pontos iniciais de comparação. Os três filmes se iniciam explicitando seu ponto de partida, onde começa sua empreitada fílmica, deixando mais ou menos clara sua motivação, a depender de cada filme. No caso de *Stolat*, os próprios cineastas são os outros, "nossos" outros, os outros da cultura dita ocidental. Os três jovens cineastas papuas pretendem filmar a velhice (ou, mais precisamente, os velhos) na França, mas logo esbarram na barreira linguística (que deixa entrever outras ainda mais acentuadas), que parece no primeiro momento intransponível, mas que vai se revelar, finalmente, secundária, ao encontrarem um idoso que lhes é em (quase) tudo diferente. No caso de *Kurdish Lover*, é a cineasta ocidental, francesa, que irá em direção ao "outro", partindo para o Curdistão turco para conhecer a família de seu companheiro, justamente quem faz a conexão (e eventualmente a tradução) entre esses dois universos tão díspares. Desconhecendo a língua local, a realizadora filmará quase sempre "às surdas", num acesso tanto aos espaços exteriores da comunidade quanto aos mais íntimos da família. Já em *Uma vez entrei num jardim*, a diferença linguística é enlaçada pela amizade, por meio da qual questões históricas mais amplas são sugeridas. Nesse filme, mais uma vez, somos apresentados ao mote logo no início. Acompanhamos também a negociação que o torna possível mas, aqui, os sujeitos, ao contrário de *Stolat*, são dois velhos amigos, além de professor (judeu israelense) e aluno (palestino), e, ainda, se formos adiante, dois povos que dividem e disputam um mesmo território, sem no entanto compartilhar crenças, percepções de mundo, sequer o alfabeto.

Para investigar a relação desses três filmes com a tradução, o equívoco e a hospitalidade, lançaremos mão de procedimentos exploratórios, prospectivos, sem dispor de antemão de um

método rígido para apanhar a manifestação dos elementos em cada uma das obras. Apostaremos num caminho bastante próximo às obras, percorrendo-as em sua inteireza, acompanhando a ordenação das sequências construída pela montagem. Não trabalharemos portanto com a ideia de um centro – o conjunto de termos estudados – em torno do qual os filmes girariam, como se respondessem a um arranjo conceitual prévio. Tampouco elegeremos operadores que serviriam como guias norteadores da leitura, propondo, ao contrário, que a partir da exploração dos filmes se possa desenhar e comparar o movimento realizado por cada um. Não se trata contudo de uma comparação valorativa que buscaria determinar qual filme resolveria de forma mais satisfatória as questões colocadas pela cena da tradução. Dando prerrogativa às particularidades, pensaremos aspectos presentes na escritura dos filmes observando como cada um agencia e equaciona o arranjo particular entre os termos. O contraste entre eles resultaria então daquilo que os filmes obtiveram com seus processos, cada análise sendo perspectivada pelas outras duas. Indicaremos a seguir os aspectos principais que iremos observar buscando apreender como a escritura de cada filme lida processualmente com eles.

Analisaremos qual o movimento de tradução cada filme faz, como a diferença linguística se dá, como ele resolve a tradução (ou a falta dela) dentro de sua narrativa, quais escolhas fará mais tarde quanto à legendagem (ou, mais uma vez, à falta dela) para o futuro espectador. Para além de sua expressão mais evidente nos filmes, pensaremos a diferença linguística também em seus desdobramentos mais sutis, o que provoca, como pode ser abrigada, rechaçada (rechaça-se a língua e com ela, talvez mesmo por causa dela, o estrangeiro e o assombro trazido por sua diferença a mais obstinada?) ou até mesmo partilhada, entre um e outro em cena, funcionando por reciprocidade. Indagaremos também a relação da tradução, em cena, com a hospitalidade, que pode ter na tradução um elemento crítico, por vezes conflituoso, até mesmo um obstáculo, ou dela se servir de maneira construtiva e movente (na medida em que sujeitos podem não se deixar fixar em lugares predeterminados) e, por vezes, até mesmo dela prescindir. E olhamos como, em todos eles, de maneiras diferentes, aquele que chega – que é o estrangeiro e será recebido – instala uma cena e, ao filmar, inclui o hóspede e o filme se torna também instaurador da hospitalidade (com sua dimensão intrínseca, mais ou menos acentuada a depender do caso, de hostilidade).

Voltaremos também para a maneira como o equívoco se manifesta nos filmes, refletindo sobre o tipo de dificuldade que pode ser criada por ele, como é capaz de mover o filme, e como

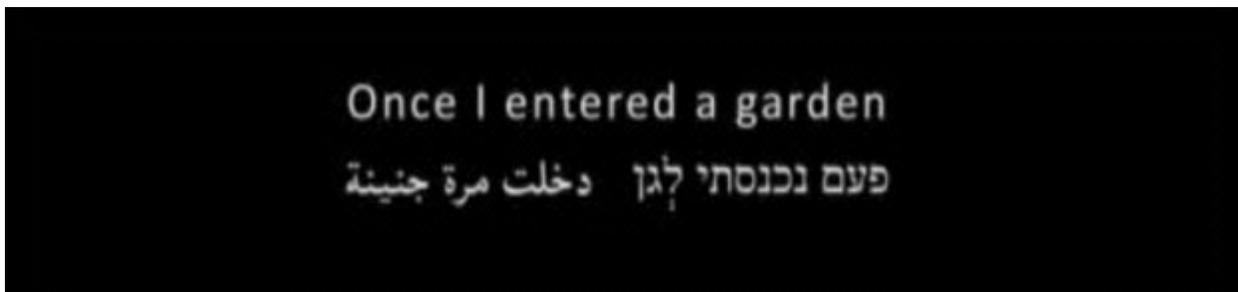
será depois trabalhado na montagem. Esta, a quem cabe a tarefa de organizar o filme e garantir sua inteligibilidade, participa, por sua vez, do processo de tradução, que nos filmes ocorre de forma dupla. O primeiro processo se dá durante a filmagem, em que muitas vezes o desconhecimento da língua impera. Aqui acompanhamos uma tradução em ato, tateante, e notamos que graus variáveis de opacidade persistem na cena. O segundo acontece na montagem, à maneira de uma segunda tradução, uma "tradução da tradução", reflexiva, que, já sabendo o que foi dito, pensa o momento da filmagem e o elabora.

A posição dos cineastas em cena será igualmente objeto de análise, e nossa atenção se volta para o lugar que eles ocupam diante e por detrás da câmera, como se relacionam e interagem com aqueles que os recebem, como se situam no universo filmado (estrangeiros os mais distantes? Uma mulher que filma em uma cultura marcadamente patriarcal? Um amigo, apesar de pertencer ao povo historicamente inimigo?), como chegam e com que tipo de mediação. Nos interessamos, ainda, pelo modo como a relação, de saída assimétrica, se instala e oscila em cena, adiantando aqui a hipótese de que o desconhecimento (total ou parcial) da língua por parte de quem chega pode alterar fundamentalmente, no momento da cena, a balança usual entre os que filmam (com o poder conferido pela câmera) e os que são filmados, equilíbrio que poderá vacilar mais uma vez no momento posterior da montagem.

O espaço em cada filme será objeto de particular interesse, ao pensarmos o modo como ele é organizado e mostrado pela cena, nos atentando à circulação pelos territórios, eventuais impedimentos e constrangimentos, tipo de acesso ao espaço público e também ao doméstico, por vezes íntimo, e como eles podem ser barrados ou franqueados pelas operações e relações que se desenvolvem nos filmes. E a atenção aos espaços alcança também objetos que por vezes neles surgem e de alguma forma atuam na aproximação entre mundos diferentes, como a comida, a bebida compartilhada, as entranhas de uma animal recém-sacrificado, indumentárias, fotos, páginas de um catálogo ou mesmo notas de dinheiro.

Refletiremos ainda sobre a maneira como o processo está abrigado nas obras, que realizam, cada uma à sua maneira, operações metafílmicas. Estas não buscam atenuar ou resolver os impasses produzidos no interior dos filmes, numa espécie de autorreflexividade que frequentemente se encerra em si mesma, mas parece ser, antes, algo que o filme não apenas escolhe mas é também impelido a fazer para lidar com o ponto de resistência trazido pelo equívoco.

UMA VEZ ENTREI NUM JARDIM: ENTRE A AMIZADE E A(S) HISTÓRIA(S)



No filme de Avi Mograbi questões de tradução estão colocadas de forma explícita, em certos momentos inclusive verbalmente abordadas, como um dos focos da conversação que vai tecendo a obra. Nela, a operação de tradução é compartilhada, a multiplicidade de línguas é em grande medida uma escolha, um dispositivo, um elemento proposto de partida como uma das camadas desse encontro entre mundos díspares (mesmo que já previamente em relação) e que vai atuar para que ele se desenvolva em outros termos, disparando novas formas de elaboração da complexa experiência histórica que reúne e opõe esses dois povos a que pertencem o diretor Avi Mograbi e seu amigo e professor de árabe Ali Al-Azhari.

Negociado e compartilhado diante do espectador, o filme enlaça e desloca eventos inscritos na história oficial com experiências e memórias individuais, por meio da rememoração, de arquivos pessoais e públicos, visita a espaços que foram sucessivamente se reconfigurando ao longo das décadas e dos conflitos, tudo sempre permeado por conversas que trazem ao mesmo tempo a gravidade dos eventos e uma irreverência que só parece ser permitida pela amizade. Trata-se também de uma espécie de "sonho filmado", não só nas duas ocasiões em que a figura do sonho aparece sob a forma de relatos carregados de signos e interpretações possíveis. Para além desses momentos em que surge tão explícita e literalmente, o sonho parece ser a própria matéria que move o filme: sonho de um território sem fronteiras, como nos diz Ariel Schweitzer, "onde árabes e judeus coabitam, negociam, mantêm relações de vizinhança, por vezes vínculos amorosos" (Schweitzer, 2014: 137). Parece tratar-se de uma utopia, apontada para um futuro, mas esse sonho está, antes, calcado em um mundo passado, o Oriente Médio do início do século XX, anterior ao triunfo do movimento sionista na Palestina e o despontar do nacionalismo árabe. O sonho de um "retorno em direção ao futuro" (Schweitzer, 2014: 138). Nesse mundo viveram os antepassados de Avi e Ali, que saem em busca de seus rastros,

escavando (por meio da palavra, objetos e documentos por vezes os mais singelos) suas ruínas, cruzando diferentes espaços e temporalidades para, quem sabe, sonhar um outro tempo de coabitação desses dois povos reunidos em suas histórias de exílio e desposseção²⁰.

Logo no início do filme somos apresentados a seu mote e acompanhamos a negociação que o torna possível. Negociação que não terminará no começo; o fazer do filme e a relação que nele se dá voltarão à baila em diversas ocasiões. Um filme que se faz enquanto dele se fala, uma conversa que se dá enquanto sobre ela se conversa: metafilme, metaconversação.

A cena inicial, na qual entramos sem aviso prévio – nenhum crédito, nenhuma introdução ou contextualização – nos dá várias pistas da relação entre sujeito filmado e sujeito que filma (que, por sua vez, também é filmado, protagonizando conjuntamente o filme): o cenário é uma cozinha desdobrada em escritório, espaço doméstico e de intimidade, e não tardará para sabermos que a amizade entre eles data de trinta anos. Jean-Michel Frodon dirá que a desestabilização dos lugares estabelecidos e a definição do estatuto dos participantes é o próprio tema do filme, na escala "da história de uma região que era possível percorrer em todos os sentidos e hoje bloqueada por tempo indeterminado". Por isso mesmo, ele diz, "a importância da cena inaugural, a importância de um lugar comum, íntimo (a cozinha) e compartilhado por um judeu e um árabe. E neste quadro, para começar, se trata de palavras, de imagem do outro, e de confiança" (Frodon, 2014: 164).

A primeira voz que ouvimos, de fora do quadro, se expressa em árabe, mas no restante da cena a língua é o hebraico, falado fluentemente por Ali. Entendemos logo, contudo, que ele é palestino e que essa origem está no cerne da proposta do filme. Por isso sua preocupação com o que seria esse filme feito em conjunto, já que, ao fim e ao cabo, argumenta Ali, será Avi quem terá o verdadeiro domínio, na condição de cineasta. Ali está não apenas apreensivo com sua imagem individual, mas sobretudo quanto à maneira como ela será incorporada à narrativa do conflito, está preocupado com a representação de seu povo mais do que a de si próprio. "O que me aflige é o fardo do conflito que pesa sobre mim, na minha consciência, no meu envolvimento, nos meus desesperos, minhas expectativas e esperanças... (...) eu quero fazer algo com esse peso". O que se coloca aqui, já de partida, é a articulação entre a experiência histórica individual e sua dimensão coletiva, que parecem ainda mais indissociáveis para aqueles emaranhados em situações de conflito e opressão. No filme, a passagem de uma à outra é uma constante nos

²⁰Remeto aqui à proposta de Edward Said, retomada por Judith Butler em seu texto *Lampejos - A política messiânica de Benjamin*. Retornaremos a ela mais adiante.

diálogos travados entre os dois amigos; os pequenos fatos da vida privada se conectam a alguns dos mais emblemáticos eventos da história "maior" da região, assim como convivem num mesmo enunciado diferentes temporalidades e espaços, angústias e alegrias pessoais com aflições e júbilos coletivos. A conversa inicial acaba por se tornar também sobre o próprio fazer cinematográfico e, apesar de se dizer leigo, Ali demonstra apurada consciência de como o processo criativo que resulta num filme não depende só das boas intenções do cineasta. Ele expressa preocupações legítimas acerca da representação, da "tradução" de ideias em formas cinematográficas e de como as diferentes posições perspectivas (e os equívocos delas decorrentes) de suas localizações históricas poderão ser preservadas na obra final. Iniciar o filme concedendo-lhe tempo para que exprima suas inquietações parece constituir o primeiro passo para assumir e lidar com esses riscos²¹. O desenrolar da obra mostrará que o desequilíbrio temido por Ali se revelará invertido, a tal ponto ele ocupará a cena com sua presença de espírito e conduzirá o filme.



Se a questão política já é convocada de partida, também o é o humor com que os dois amigos irão abordar suas diferenças e conflitos. Em um momento, Ali brinca que não desconfia do amigo: "já passei desse estágio". Avi, por sua vez, reage com ironia, dizendo: "Finalmente, são apenas 30 anos", ao que Ali emenda: "O conflito é algo terrível". Nesse momento, vemos pela primeira vez parte do corpo de Avi, que está segurando uma câmera e percebemos aí que há duas em operação. Avi está sentado diante de Ali com uma delas na mão e é ele quem capta as primeiras imagens, em leve contra-plongée, discretamente antecipando a centralidade que a figura solar do amigo terá em cena. A revelação da câmera e da posição de Avi em cena também reforça a opção metafílmica e a presença do processo de filmagem no interior do filme, que

²¹ César Guimarães dirá, a respeito das preocupações expressas por Ali: "Quanto a isso, o diretor do filme, Mograbi, não pode dar nenhuma garantia ao seu personagem principal. Se houver ganho, não será medido pelo lucro; se houver danos, não serão ressarcidos." (Guimarães, 2017: 26)

parece já assumir sua ação no real, ao mesmo tempo que oferece uma primeira evidência de sua forma de produção nesse "filme de cozinha"²²

Retorno (impossível) a Beirute

A passagem à cena seguinte se dá por um gesto de montagem a que o filme recorre reiteradamente, ao manter a continuidade, quase um "transbordamento", do som de uma cena a outra. Neste caso, ouvimos a voz de Avi no final da primeira cena para logo perceber que ela já faz parte da seguinte, o que garante uma transição sutil entre as cenas e contribui para o embaralhamento da sensação de passagem do tempo no filme. Encontramo-nos então em um momento posterior, mas ainda no espaço doméstico. Nela, apresenta-se um dispositivo de que o filme se vale para levar mais longe sua proposta: os diálogos entre os dois amigos se darão em hebraico e também em árabe, língua da qual Ali é professor, ensinando-a ao amigo diretor. A passagem de uma língua à outra incide de maneira sensível no filme e nos perguntamos se não haveria ali uma forma de hospitalidade linguística, cada um se movendo em direção à língua e o lugar do outro, mesmo que em termos bastante diferentes. É Ali quem transita com mais desenvoltura entre os dois idiomas e os dois mundos (poderia ser diferente quando se é um exilado e nessa condição obrigado a se submeter ao poderio – político, econômico, militar – do outro?), enquanto Avi se vê em uma posição mais vulnerável, num grande contraste com seus filmes precedentes, ao se empenhar em falar em árabe. Ele titubeia, gagueja, erra, comete atos falhos, é corrigido por Ali, que, em determinado momento, chega a afirmar que "devemos ser precisos". Por vezes, o próprio filme confunde-se com uma aula de língua árabe, por meio da qual se acessa, quem sabe, com um pouco mais de nuance a experiência palestina. A legendagem oficial do filme diferencia por cores o árabe (em amarelo) e o hebraico (em branco), convocando o espectador que não fala nenhuma das duas línguas para a intrincada dinâmica, de deslocamentos constantes e recíprocos, que o filme propõe. E vemos, já nessa segunda cena, o jogo linguístico do filme se articular com a experiência do "exilado em sua própria terra", que seria a condição do árabe palestino em Israel – como no caso de Ali – que a socióloga Janet L. Abu Lughod define nos seguintes termos:

²² Nos inspiramos aqui na formulação de Frodon, que diz se referir a este "filme de cozinha" como se diz "música de câmera", num texto cujo título já cifra muito do que está em jogo na obra: "Contemos um país, o nosso" (Frodon, 2014: 164).

Enquanto permaneceram em seu solo nativo (ainda que não necessariamente em seus lares ou vilas ancestrais, algumas das quais foram destruídas ou tomadas por novos judeus imigrantes), eles experimentam exclusão da sociedade geral e sofrem discriminação na educação, no emprego, no direito de comprar terras. Eles constituem uma anomalia num sistema político que reconhece apenas judeus como plenos membros da comunidade social e política. Eles são os "exilados em casa" por excelência. (Abu-Lughod, 1988: 64)²³

Para além de expressar com acuidade a situação de Ali, o que se tornará claro mais adiante nas cenas, por exemplo, de visita às antigas terras de sua família, de onde ela foi expulsa em decorrência da Nakba, o que nos interessa aqui é pensar também as consequências linguísticas paradoxais dessa situação de exílio para Ali. Seu domínio da língua promove um desvio, desestabiliza o equilíbrio assimétrico entre as línguas do opressor e do oprimido. Ali é o "dominado" – talvez não na situação a que se dedica o filme mas certamente na da sociedade israelense em que ambos se inserem –, mas é ele quem se move com mais destreza pela língua e cultura do "dominador". O dominador (categoria a que pertence Avi, mesmo que não queira se identificar com ela e se distancie de suas práticas, reiteradamente as denunciando e recusando em seus filmes anteriores) não domina a língua do dominado e fica mais "exposto" em cena. Isso nos faz lembrar ainda de um breve texto de bell hooks – *"this is the oppressor's language/ yet I need it to talk to you: Language, a place of struggle"* ("esta é a língua do opressor, ainda assim preciso dela para falar com você: Língua, um lugar de luta") – em que ela diz, remetendo ao contexto do povos nativos e sobretudo dos africanos escravizados nos Estados Unidos, da necessidade que eles tiveram de possuir, tomar e reivindicar a língua do opressor como um espaço de resistência.²⁴ O hebraico é "a língua do opressor", mas Ali precisa dela para trafegar na

²³ Devemos essa referência, e sua tradução, à tese "Ficções para o exílio: as formas políticas do cinema de Elia Suleiman", de Maria Inês Dieuzeide Santos Souza (defendida em 2018 no PPGCOM - UFMG), que aborda com primor a relação entre exílio e cinema na obra do diretor palestino.

²⁴ bell hooks parte do belo poema de Adrienne Rich, "The Burning of Paper Instead of Children" (disponível em <https://www.sccs.swarthmore.edu/users/99/jrieffel/poetry/rich/children.html>) para refletir principalmente sobre a forma como a língua inglesa teve que ser "tomada" pelos africanos escravizados, que, na diáspora, foram violentamente arrancados de seu próprio idioma como instância de vinculação social (que passa a se dar basicamente pela cor da pele compartilhada por africanos de origens étnicas e culturais muitas vezes tão distintas entre si). A língua do colonizador precisa ser então apreendida pelos escravizados para criação de novos vínculos e espaços de resistência, que se dá também pela forma como tomam "a língua do opressor e a voltam contra si mesma. Fazemos nossa própria fala contra-hegemônica, nos libertando na língua" (hooks, 1995: 301). A autora fará então a defesa do uso desse inglês vernacular, "quebrado" em circunstâncias em que o inglês "padrão" seria exigido, como em aulas e artigos e acadêmicos, como forma de legitimar essa língua forjada como lugar de resistência. Outra forma de resistência ao colonizador pode ser dar, em sentido contrário, ao se recusar a língua deste, seja a aprendê-la ou a nela se expressar em situações em que isso é esperado. Um exemplo contemporâneo de uso político da sua língua própria e desconhecida da sociedade hegemônica, é a maneira com que a liderança Yanomami Davi Kopenawa tem frequentemente

sociedade do colonizador²⁵, e esse conhecimento lhe atribui um tipo de poder, naquele contexto. Essa configuração afeta a situação de Avi em cena, que precisa renunciar a parte do poder conferido por sua condição social de judeu israelense e como diretor (algo de que Ali se mostra consciente na conversa de início do filme), mesmo que tenha ainda à mão o trabalho posterior de montagem, que ele propõe de igualmente compartilhar (dividindo essa instância de poder sobre a representação).

Trazer o árabe para a cena se endereça também a esse "passado utópico", pois era essa a língua falada pela maioria dos judeus da região no início do século XX, quando o hebraico moderno estava ainda sendo forjado²⁶. Nessa cena doméstica, Avi conta que o filme que pretende fazer chama-se "Retorno a Beirute", e eis que surge pela primeira vez essa cidade com a qual o cineasta sonha, de onde vieram seus antepassados e que lhe é hoje interdita. Cidade de impossível regresso, presença ausente visitável apenas pelas imagens²⁷. E são as imagens da família de Mograbi numa Beirute que lhe escapa que serão trazidas para a cena, como primeiros vestígios desenterrados na busca desse "retorno em direção ao futuro". Enquanto Avi narra sua genealogia, apoiando-se nas fotografias da década de 30, Ali, num sobressalto, lembra-se de um catálogo comercial de 1938-1939 que herdou de seu pai e que cobria Palestina, Líbano e Síria. Trilíngue – em árabe, francês e inglês –, o catálogo atesta a porosidade da região e das fronteiras, e permite que as histórias das duas famílias se toquem. E no manuseio dos documentos, a própria história parece tornar-se palpável, ganha uma aguda dimensão material. Com enorme excitação (Ali dirá que são "vidas de verdade, entrelaçadas"), eles localizam no catálogo o armarinho do avô de Avi sediado em Tel-Aviv. Nessa tarefa, são ajudados pelo diretor de fotografia do filme, Philippe Bellaïche, interlocutor discreto, com participações pontuais, através de sua câmera, sua voz e mesmo de seu corpo, eventualmente em campo. Ele atua também como o tradutor que

iniciado suas falas públicas para não indígenas. Apesar de sua fluência em português, Kopenawa por vezes se pronuncia por vários minutos em sua língua materna sem ser traduzido para, em seguida, começar a falar em português. Dessa forma, ele reafirma a língua de seu povo ao mesmo tempo que evidencia o poder de manejar um idioma que os não indígenas desconhecem, acusando ainda qual o lado se desloca em direção ao outro.

²⁵ Concordando aqui que a Palestina sofre uma forma de ocupação colonial tardia (e contemporânea) por parte de Israel, como afirma, dentre outros, Achille Mbembe em seu livro *Necropolítica* (Mbembe, 2018: 41)

²⁶ O hebraico moderno começou a ser construído no século XIX, ganhando impulso determinante no trabalho de Eliezer Ben-Yehuda quando este emigra para a Palestina em 1881. Sua base é o hebraico bíblico, que inexistiu como língua falada por mais de dois mil anos, com influências de diversas outras línguas usadas por judeus na diáspora, como árabe, iídiche, russo e o ladino.

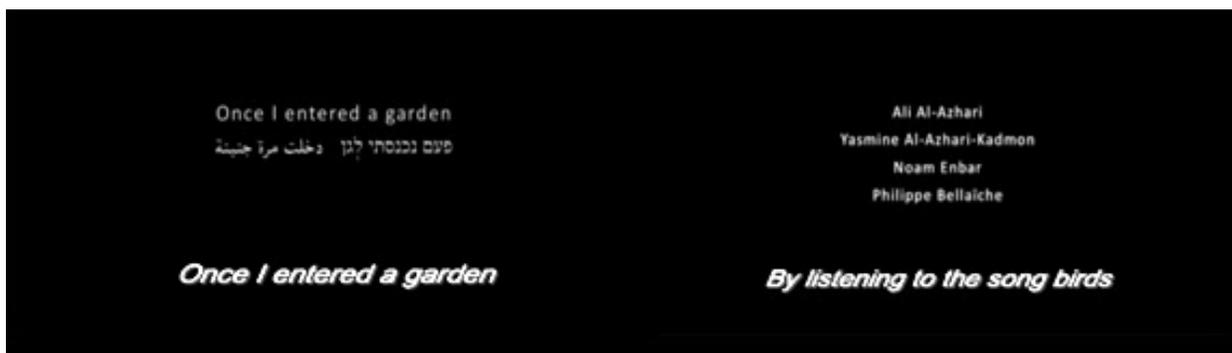
²⁷ Devemos à Cláudia Mesquita a ideia da "presença ausente de Beirute, visitável apenas pelas imagens". Essa formulação nos remete também ao conceito de "rastro" (mesmo que aqui Beirute não surja como um) que é caracterizado, na tradição filosófica e histórica, "por sua complexidade paradoxal: presença de uma ausência e ausência de uma presença, o rastro somente existe em razão de sua fragilidade: ele é rastro porque sempre ameaçado de ser apagado ou de não ser mais reconhecido como signo de algo que ele assinala" (Gagnebin, 2012: 28). Parece-nos que um dos movimentos do filme é justamente coletar rastros e cacos que se contrapõem à narrativa que se obstina a apagar a história dos vencidos.

filma o trabalho de tradução. Uma espécie de "duplo", de que Avi precisa para entrar em cena, e que ganha discreta autonomia no filme. De família judia francesa originária do Marrocos, e embora mais jovem do que os dois amigos, Bellaïche não deixa de ser cultural e politicamente implicado na história em que o filme o mergulha. O uso de uma lupa por Ali se torna motivo de chacota para Avi, que afirma conseguir enxergar perfeitamente, ao que o amigo retruca: "a clareza da sua vista é inestimável, vocês pegaram as melhores terras em 1948". Essa troca aparentemente inofensiva esboça algo da dinâmica da relação, na qual Ali está, quase sempre por meio do humor, torcendo a conversa e levando para outra direção, investindo-a de um aspecto político e reiterando a diferença de suas posições.



O choque da trajetória desses dois povos retorna logo em seguida à conversa, quando Avi conta que, provavelmente, antes mesmo de 1947, seus avós poderiam ter interrompido as viagens anuais de Tel-Aviv a Beirute com a prisão de seu pai devido à participação deste na milícia de

direita denominada Irgun²⁸. A câmera desce do rosto de Ali para a foto, sobre a mesa, da família do amigo em Beirute. Quando Avi menciona a Irgun, a câmera retorna lentamente ao semblante circunspeto de Ali, que, logo em seguida, reage com ironia a esse sombrio dado biográfico dizendo "Prazer em te conhecer". São trinta anos de amizade, mas estão também, parece dizer Ali, se conhecendo através dessa exploração de seus percursos familiares. Estão juntos mas frequentemente em campos opostos, experimentam tempos distintos em suas respectivas histórias, e a revelação do pertencimento do pai de Avi aos quadros da Irgun não deixa dúvidas disso. Ainda com sua expressão em foco, começamos a ouvir a belíssima canção que dá nome ao filme, entoada por Asmahan, cantora egípcia de origem síria e libanesa cuja carreira se fez justamente nas décadas que antecederam a criação de Israel. Canção em árabe portanto, com forte carga dramática e acompanhamento orquestrado, que cria um contraste com as imagens majoritariamente domésticas do filme. A voz e o nome de Asmahan retornarão outras vezes (inclusive embalando os créditos finais), tanto em momentos de conversa entre eles quanto nas sequências que combinam imagens atuais de Beirute com a leitura em voz *over* das cartas de uma judia libanesa a seu amante que partiu para Tel Aviv, e que testemunham, em seu relato ficcional carregado de real, a desintegração desse "passado utópico".



Pouco depois do início instrumental da música entram, a quase 13 minutos de filme, os créditos iniciais. O título, em árabe, hebraico e inglês (língua que, como o francês, aparece pontualmente no filme), surge exatamente no momento em que ouvimos pela primeira vez a voz de Asmahan que começa a canção com o verso que dá nome ao filme, numa convergência gráfica

²⁸A Irgun foi uma organização paramilitar sionista que atuou durante o mandato britânico da Palestina entre 1931 e 1948, e é comumente considerada uma organização terrorista.

e sonora de diferentes elementos do filme. Os créditos reforçam também o caráter colaborativo da obra, ao listar Ali, sua filha Yasmine (de que falaremos mais tarde), Philippe Bellaïche e Noam Enbar (responsável pela música do filme, além de co-roteirista com Avi) como colaboradores artísticos - nos créditos finais, suas funções específicas serão também detalhadas. O filme que resulta, como sabemos, não será o "Retorno a Beirute" inicialmente previsto por Avi, e sim o que decorre do encontro de Avi e seus colaboradores. O jardim dos amantes, na canção, torna-se também o jardim do sonho de coabitação, da retomada das relações de vizinhança, da permeabilidade das fronteiras.

Refém dentro do gueto (ou o gueto do gueto do gueto)

Outra vez na cozinha de Ali, talvez no mesmo dia da primeira cena do filme, se considerarmos as semelhanças na locação e vestimentas, mas a montagem cuida de não nos esclarecer a cronologia, que só podemos supor. Asmahan ainda canta ao fundo - com o mesmo procedimento de transbordamento do som para a cena anterior ou posterior, ou mesmo ambas, como é o caso aqui. O kigel, uma típica iguaria judaica do leste europeu oferecida a Avi e Bellaïche, conduz a conversa para as viagens do fotógrafo ao Magreb e à impossibilidade, para Avi e Ali, ao contrário de Bellaïche (com seu passaporte francês), de voltar para casa. Mas para Ali, a questão extrapola o "voltar para casa". Ele conta que pensava em Israel como um gueto moderno dos judeus, até se dar conta, tardiamente, de que era ele quem estava no gueto, um refém dentro do gueto, preso "no gueto do gueto do gueto"²⁹. A menção ao gueto, com toda sua carga histórica insuportável para a diáspora judaica, poderia soar leviana ou exagerada, mas nos oferece a dimensão terrível da opressão a que estão submetidos os palestinos em Israel, nesse "exílio em sua própria terra", reduzidos a cidadãos de segunda categoria: sem os mesmos direitos que judeus israelenses, com severas restrições de deslocamento (que emergem frequentemente nas falas de Ali, como nesta cena), proibidos de rememorar ou comemorar publicamente a

²⁹ Em seu comentário a *Uma vez entrei num jardim*, durante a mostra dedicada à sua obra no 18º forumdoc.bh, em 2014, Avi Mograbi contou que Yasmine, filha de Ali e que participa do filme, também teve direito a voz durante a montagem. Na ocasião, ela se opôs firmemente à menção ao gueto, que lhe remetia de forma insuportável ao de Varsóvia, e com o qual ela não queria identificar a situação atual dos palestinos em Israel. Muita conversa se seguiu entre os envolvidos para entender a pertinência e implicações dessa menção, que só entrou no filme, segundo Mograbi, quando Yasmine deu seu consentimento.

Nakba³⁰. A forma como eventos os mais dolorosos da história da região, e os equívocos que os constituem, podem entrar de forma ao mesmo tempo franca e bem humorada nas conversas do filme está certamente relacionada à liberdade e abertura permitidas pela amizade. Para além disso, ao lançar mão de termos e referências relacionados a um trauma, como a Shoah, para abordar um outro, como a Nakba, abre-se a possibilidade de pensar nas ressonâncias entre diferentes modos de sofrimento. Nesse tipo de aproximação, não se trata, segundo nos diz Judith Butler, falando justamente dessas duas catástrofes,

de esboçar alguma equivalência entre esses dois modos de sofrimento ou quaisquer conexões causais ou analogias invertidas. Ninguém está dizendo que os judeus infligiram aos outros o que eles mesmo sofreram. Ao contrário, existe algo da ordem da semelhança, ou até da ressonância (...) (Butler, 2017: 116).

A autora retoma uma narrativa da antropóloga Rema Hammami³¹, que relata sua descoberta e visita à casa, em Jafa, na qual a família de seu pai viveu durante gerações e perdeu em 1948. Hammami conta que ficou em choque e sem palavras quando os judeus que então lá habitavam lhe disseram que ela precisava entender "a verdade da história do retorno triunfante dos judeus às terras da Palestina", levando Butler a questionar se não haveria "outra maneira de tratar esse problema do sofrimento sem a transformação narrativa numa história de redenção". Ela prossegue afirmando que

uma perda poderia ter reverberado com outra perda nesse momento, o que não significa dizer que as perdas são iguais, apenas que algum ato de tradução entre linguagem e história poderia ter sido possível lá, pode ainda ser possível em algum lugar (Butler, 2017: 115).

O filme parece justamente deixar as histórias "ressoarem umas nas outras", acolher as reverberações entre diferentes tempos e eventos, de maneira sempre mais inclinada à escuta da história dos vencidos.

³⁰ Nakba, palavra árabe traduzida como "catástrofe", remete àquela submetida aos palestinos pela criação do Estado de Israel, que provocou a expulsão de cerca de 750 mil palestinos de suas terras em 1948. Levantamentos recentes estimam que há hoje cerca de cinco milhões de palestinos no Estado da Palestina (que compreende a Faixa de Gaza e a Cisjordânia, e ainda não é reconhecido por uma minoria de países, dentre eles Israel e EUA), e cerca de 6 milhões dispersos pela diáspora em diversos países em consequência da Nakba.

³¹ Butler a extrai do livro *Nakba: Palestine, 1948, And the Claims of Memory*.

Um sonho em Damasco

Na casa de Ali, os dois amigos retomam a exploração conjunta do catálogo comercial e das fotos da família de Avi, que permitem vislumbrar um pouco da vida na região antes de 1948. A fotografia de Bellaïche capta com detalhe esses momentos de manuseio de documentos, atenta aos objetos e personagens (nas fotos e em presença), seus gestos e expressões, sem perder suas reações às descobertas que fazem com aquele arquivo. Trabalha-se com duas câmeras, uma mirando-os de frente ou produzindo planos-detalle, a outra por vezes totalmente vertical, em plongée, num ponto de vista muito particular, que permite vermos, ao mesmo tempo, um ângulo dos dois homens absortos com seus achados e, também, os documentos que manipulam. Em uma das fotos, Avi indica seus pais e tios e brinca que o senhor que ocupa posição central na imagem é um empregado árabe da família. Ali, que já estava intrigado com a presença desse homem que em tudo se assemelhava a um árabe da época, acredita na brincadeira, que é logo desmentida por Avi. Trata-se na verdade de seu bisavô, que vivia então em Damasco.



Avi relata então o primeiro sonho, que remete diretamente àquele que impulsiona o filme. Ele conversa em Damasco com seu bisavô, que lhe anuncia que a família Mograbi decidiu ir para a Palestina. No sonho, Avi sente que a mudança é uma má ideia e diz ao bisavô que permanecerá em Damasco para cuidar da casa da família. Avi não se lembra em que língua conversavam, pois era 1920 e, à época, seu bisavô não falava hebraico, e sim árabe. Mas Avi ainda tropeça nesta língua, como acompanhamos em toda essa cena em que ele se esforça, ajudado por seu professor, e brinca que por isso está gastando grandes somas com as aulas de Ali, que devolve prometendo deduzir, neste presente endividado com o passado, o custo das perdas de 1948. O árabe surge como uma forma de Avi se reconectar a seus ascendentes, sua língua, e reforça ao mesmo tempo a ficção criada por Israel na recusa desse passado poroso, da relação de maior proximidade

cultural entre os povos da região. A decisão de Avi no sonho, de ficar em Damasco para cuidar da casa, adquire uma dimensão metafórica, expressando o desejo por esse passado, por acessar, se fixar nesse território tornado proibido. E a narração do sonho remete também aos muitos que figuram em seus filmes anteriores. Nestes, os sonhos aparecem, no entanto, como pesadelos, e são sobretudo trabalho de montagem, não relatos. Em *Uma vez entrei num jardim* os sonhos são narrados e permitem imaginar um outro porvir a partir da recuperação de um passado. Dessa sequência, passamos a outra, a primeira de uma série, que também é investida de um caráter onírico. Nessa aparição inicial, são breves imagens de Beirute, um discreto som ambiente e nenhuma explicação as acompanha (só identificaremos sua localização mais tarde). Elas surgem algo enigmáticas nesse primeiro momento, interrompendo brevemente os dois amigos, e aludem a um tempo passado, ao mostrar, em preto e branco, um edifício aparentemente abandonado, com portas e janelas fechadas, o andar de cima parcialmente em ruínas.

O passado que embaralha e persiste no presente

A conversa prossegue, em meio a frutas e castanhas, acerca da foto de família de Avi. Ele se pergunta, diante da imagem de seu bisavô em Damasco, por volta de 1920, como este se considerava: seria ele um árabe? Vemos um plano fechado do rosto compenetrado de Ali, que parece não ter dúvida, enquanto a música de Noam Enbar, de uma suavidade algo solene e mais familiar a narrativas ficcionais (assim como formato panorâmico da tela), pontua a cena: "ele é mais árabe do que eu, com certeza". Diante de um Avi algo incrédulo, ele argumenta: "Ele é árabe em sua vestimenta, seus gostos, seus anseios, seu tormentos, sua música e seus sonhos. Mas sua religião era o judaísmo. Sua cultura era árabe". Avi parece se render a essa súbita evidência, o que não o impede de pensar que se isso fosse dito a seu já falecido pai, ele morreria na hora, perderia a cabeça. Num intervalo de poucas gerações, passa-se de um judeu-árabe, de um experiência híbrida de judaísmo impregnada de cultura árabe – em meio a árabes de diferentes confissões – a uma recusa implacável desta, um desejo de "purificação" que não deixa de possuir fundamento político³². Toda essa conversa se dá em árabe, Avi refazendo o percurso para trás,

³² A evidência que surge aqui do emaranhado que conecta historicamente judeus e árabes (sobretudo palestinos) nos lembra da constatação de Achille Mbembe sobre a impossibilidade de demarcação de território amparada numa pretensa "identidade pura" do povo judeu: "Aqui, o Estado colonial tira sua pretensão fundamental de soberania e legitimidade de autoridade de seu próprio

empenhando-se para se deslocar a outro tempo, dedicando-se a narrar nessa outra língua semita, na qual um dia sua família se expressou. E é preciso de um árabe palestino para determinar, sem hesitação, que o avô de Avi é culturalmente mais árabe que a si próprio. A cena seguinte, ainda na mesma sequência, nos esclarecerá melhor a possível reação de desgosto do pai.



Avi mostra a Ali uma pequena série de fotos de seu pai, enquanto a música de Enbar continua a preencher a banda sonora, num leve contraponto ao caráter doméstico e documental das cenas. Em uma delas, Gabriel Mograbi posa com uma arma na cintura. Em outra, segura uma placa onde se lê o número 239 ("ainda que não gravada em sua carne", comenta Ali acidamente), diante de um árabe sentado (rendido?), posando para um fotógrafo, também em cena. Avi a interpreta como uma imagem encenada, o que não atenua seu caráter de retrato da Nakba. Seu pai não era um comando – a arma servia para simular a ação – e sim um funcionário, que trabalhava para o Ministério da polícia e das minorias. Ali não resiste: "minorias? Você quer dizer maiorias", já que à época os palestinos eram ainda majoritários na região. Avi, em tom grave, diz que não era o que o pai fazia, mas poderia ser "qualquer um de nós", ou seja, como diz César Guimarães em seu texto sobre o filme: "qualquer um dos israelenses identificados com o nacionalismo que alimentou a criação de Israel e que se viam, imaginariamente, no seu papel de 'atores' diante dos árabes 'figurantes' " (Guimarães, 2017: 27). Ali escuta com circunspeção para, em seguida, perguntar a Avi se este deseja conhecer suas reações cerebrais e viscerais diante daquela imagem:

Como a pessoa que sou, aqui e agora, se pudesse escolher entre duas cenas fotográficas em que meu pai aparecesse, seja como vítima ou agressor, eu preferia que ele fosse a vítima. (...) Assim não tenho que

relato de história e da identidade. Essa narrativa é reforçada pela ideal de que o Estado tem o direito divino de existir; e entra em competição com outra narrativa pelo mesmo espaço sagrado. Como ambos os discursos são incompatíveis e suas populações entrelaçadas de modo inextricável, qualquer demarcação de território com base na identidade pura é quase impossível." (Mbembe, 2018: 42)

lidar com isso. Porque não pode ser reparado. Ser a vítima tampouco, mas a descendência da vítima pode conviver com sua consciência mais facilmente do que o contrário.

A câmera, que intercalava o rosto de Ali com breves planos do de Avi, enquadra ambos ao final da fala e no silêncio que se segue, abrigando o constrangimento trazido pelas imagens e pela incisiva enunciação de Avi. Lembramos aqui novamente de Butler, quando invoca Benjamin para refletir sobre a relação entre os judeus e os palestinos. Não haveria nessas imagens do pai de Avi um caco do passado agarrado no corpo do presente, um estilhaço que dá a ver a história dos oprimidos desestabilizando a narrativa dos vitoriosos, a reivindicação do progresso, o esquecimento pretendido e ainda em curso? Butler nos diz que "se o apagamento continua na história do sofrimento, o que lampeja é exatamente a história dos oprimidos não como algo que aconteceu, mas como algo que ainda está acontecendo" (Butler, 2017: 111). Essa imagem de família, essa encenação orgulhosa da tragédia infligida ao outro, continua agindo no presente de Avi e Ali, a Nakba segue em curso. Os tempos em que cada um se insere pareciam coincidir, como se compartilhassem uma mesma linha, mas na medida em que revisitam suas trajetórias (retomando aquelas percorridas por seus antepassados), eles se revelam portadores de experiências históricas distintas, habitando tempos equívocos, extratos temporais não coincidentes, mundos que não se encaixam, e que podem ficar como que banidos do tempo. "Nega-se uma temporalidade, que é transformada em destroços, precisamente como narrativa propulsora do progresso e através dela" (Butler, 2017: 110).

Beirute pelas imagens



As imagens em Super-8 retornam, desta vez acompanhadas pelas cartas lidas pela voz rouca e penetrante da atriz e diretora palestina Hiam Abbas. A sequência retoma as imagens daquela primeira aparição, inseridas agora num trecho mais longo, que nos permite compreender que se trata de um tempo mais próximo ao do filme, embora não precisamente situado. As cartas, ao contrário, se inscrevem num tempo passado e historicamente bem delimitado, e explicitam o contexto de sua enunciação, fornecendo as primeiras pistas sobre seu estatuto e papel – narrativo e semântico – no filme. Elas se dirigem a Elie, o amante que partiu de Beirute com sua família, falam de uma separação inevitável e de um mundo que começa a se esfacelar, encenando e rememorando um momento já perdido. Separação dos amantes, jardim dos amantes, anúncio das rupturas e das fronteiras que serão erguidas: jardim impossível. As cartas são escritas em francês, pontuadas por algumas palavras árabes (e não as menores: amor, vida), em mais um vislumbre das reconfigurações políticas e atravessamentos da região, e da vida dos judeus-árabes num Líbano sob mandato francês. São imagens da Beirute atual, mas o Super-8, o preto e branco e a narração reforçam seu aspecto de "fora do tempo", sua localização imprecisa. O amante se foi para Tel Aviv, as cartas terão que seguir um tortuoso caminho para chegarem às suas mãos: serão enviadas pela tia da remetente em Istambul, para depois seguirem a seu destino final. "O que fazer?", termina a carta, em árabe.

Nas cenas de Beirute ecoa a impossibilidade de acesso físico a esse território ao mesmo tempo que elas permitem o acesso possível à cidade com que sonha Avi, por onde passaram tanto seus ascendentes quanto os de Ali. São belas imagens que percorrem a cidade sem destino claro, o que não as torna, contudo, indiferentes à essa paisagem que, embora saibamos pertencer a um contexto recente (a partir dos indícios que se apresentam na própria imagem, como as pessoas e automóveis que nelas se inscrevem, e da própria confirmação do cineasta, que conta que as imagens foram feitas, a seu pedido, por amigos libaneses), parece suspensa num tempo vago e ampliado. Já a temporalidade das cartas coincide com os anos do estabelecimento de Israel, da expulsão dos judeus do Líbano e dos palestinos de suas terras, embora não seja possível determinar a data com exatidão. A narrativa parece ainda cumprir um papel metafórico desse tempo em que as fronteiras da região ainda eram permeáveis (mas não por muito tempo), e a perda dessa possibilidade de livre trânsito reverbera ainda com mais força no filme quando Avi revela mais à frente sua relação amorosa, no presente do filme, com uma libanesa e seus esforços e inquietações para conseguir encontrá-la.

Essas sequências que sonham e ficcionalizam um passado – cuja distância no tempo parece não ser grande o suficiente para abrigar as profundas transformações desde então engendradas – deixam intuir que Avi não irá, neste projeto tão singular em sua obra, abandonar o trabalho de invenção de linguagem que caracteriza seus filmes anteriores. Apesar de comumente associado à categoria documentária, seu trabalho prévio conjuga adesão e desconfiança de práticas habituais vinculadas ao gênero. Avi lançará mão, em particular, de procedimentos do cinema direto, ao mesmo tempo que faz com ele "uma 'subversão' astuta", como aponta Cyril Neyrat. Abordando os três primeiros longas-metragens do cineasta³³, Neyrat pensará como o cineasta "desvia o direto", evitando o risco de, ao assumir o papel tradicional do documentarista "em um regime de comunicação política generalizada", não ser mais do que o contracampo do poder (já que nesses filmes Avi está quase sempre filmando o inimigo). Ele refrearia então essa estrutura "através da invenção de dispositivos narrativos suficientemente fortes para derivar essa imagens, subvertê-las (...)" (Neyrat, 2014: 143). Ele pode tanto embaralhar documentário e ficção, vida pessoal com contexto político, quanto combinar a confrontação (frequentemente em sentido forte, em confronto direto com o que filma) do real com conversas com interlocutores reais e (talvez) imaginados ou, ainda, com sonhos/pesadelos contados através manipulações de montagem. Em *Z32*, longa-metragem que antecede *Uma vez entrei num jardim*, Avi assume riscos estéticos e éticos consideráveis, num "verdadeiro *work in progress*, um filme laboratório que interroga continuamente o seu próprio dispositivo e o dever moral de um cineasta-cidadão" (Schweitzer, 2014: 137). O filme que realiza em companhia de Ali, contudo, possui um ponto de partida completamente distinto dos anteriores: "foi a primeira vez que eu comecei um projeto não porque eu estivesse frustrado ou com raiva de algo ou de alguém (...) o filme não era motivado por alguma fúria ou necessidade de descarregá-la" (Mograbi, 2014: 172). Livre de ter que se assegurar que houvesse uma linha entre si e o que acontecia diante de suas lentes, Avi conta que não queria desta vez "nenhuma fronteira entre eu e Ali ou entre a minha câmera e nós dois e, é claro, Yasmine, sua filha". (Mograbi, 2014: 173). Sem o risco permanente de figurar "o contracampo do poder", parece ainda persistir a necessidade de "desviar o direto", produzir outro material e representações que irão de algum modo trazer à tona outros sentidos, alcançar algo que talvez não conquistasse a mesma contundência atendo-se aos encontros entre os dois amigos e os outros personagens que participam mais pontualmente da cena.

³³ São eles: *Como aprendi a superar meu medo e amar Ariel Sharon* (1997), *Feliz aniversário, Sr. Mograbi* (1999) e *Agosto, antes da explosão* (2002)

Para representar essa história complexa, de intrincado cruzamento de tempos, espaços, experiências, com suas implicações políticas e subjetivas, propõe-se no filme dispositivos e narrativas que possam permitir pensá-la e experimentá-la em outros termos. A dinâmica linguística, com a alternância entre hebraico e árabe (a despeito da fluência truncada de Avi), a colocação da tradução em jogo e em cena, afirmam uma possibilidade de deslocamento (a desestabilização dos lugares estabelecidos, como nos diria Frodon) que se inscreve na própria representação³⁴. E as sequências em Beirute acrescentam ainda outra camada, qual um sonho faz coabitar tempos distintos, equívocos, combinando as cartas, a invenção amorosa, a canção de Asmahan e o pano de fundo histórico desse lugar onde judeus e árabes (além de cristãos, aqui em menor evidência) teriam convivido, num outro momento em que as identidades e os espaços não estavam tão marcados. Espelhando o "espaço-tempo alternativo"³⁵ criado pela conversação entre os dois amigos – e seus valiosos "comparsas" –, as sequências em Beirute dão forma imagética e sonora, lírica e onírica a esse jardim, intercalam o filme e pontuam seu ritmo, ecoando nas sequências de caráter mais propriamente documental.

Performance de uma história

De volta à casa, Ali nos brindará com uma performance de sua trajetória e da história política do mundo árabe. Mas antes, Ali, portando uma indumentária islâmica fabricada em Meca do tempo de seu pai e cantarolando a música árabe que ouvimos ao fundo, irá regalar o cineasta com uma pequena relíquia, vestígio descoberto ao acaso: uma página arrancada de um calendário de parede de 1936, impressa em Damasco. Contemplando os calendários juliano, cóptico, islâmico e mesmo hebraico – apesar do conflito árabe-sionista da época –, esse pequeno pedaço de papel enumera de forma patente, como bem aponta Ali (num árabe que Avi assume não conseguir acompanhar), o pluralismo cultural, nacional e religioso que compunha o mosaico do

³⁴ Em outros filmes de Avi, fala-se a mesma língua mas a possibilidade de qualquer deslocamento está fora de questão, como nos embates com os soldados israelenses em *Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos*, em que a hostilidade e a tensão parecem estar a ponto de desfazer a cena.

³⁵ "Contam história desse outro espaço-tempo, e seus discursos engendram uma utopia: um espaço-tempo alternativo, que vem assombrar o aqui e a agora, suas opressões, seus bloqueios, sua tristeza profunda com a voz da cantora Asmahan" (Frodon, 2014: 164)

Oriente Médio, 19 anos depois da declaração de Balfour³⁶, quando vicejava a ocupação sionista na Palestina. Ali termina sua exploração desse frágil fragmento oferecendo-o a Ali, como "um elo, e um anseio, pelo passado perdido de seus ancestrais. E dos meus". E completa, dizendo que o papel em suas mãos "cheira à história".



Ali vai então performar³⁷ seu percurso político, relacionando-o às múltiplas transformações da política da região no último século, jogando com as identidades associadas às vestimentas, sobretudo os adereços de cabeça (o taqiyah islâmico, a boina do sobrevivente do Holocausto, o boné que remete ao Fatah e ao Tanzim, o keffiyeh que aciona o imaginário do nacionalismo palestino, apesar de usado também por outros povos da região, como beduínos e curdos). Ele "corre" desmontando as grandes narrativas, contando sua rebeldia adolescente forjada contra "o mundo árabe despedaçado sob a bandeira de Nasser", abandonando o Baath, os comunistas árabes, "que se dobraram ao nacionalismo e à religião", o Fatah, o Tanzim. Corre recusando os lugares que lhe foram designados, os caminhos previamente projetados, para ele e para o mundo árabe. Nesses poucos minutos, termina por sintetizar a história árabe recente da região, lembrando também da multiplicidade de forças frequentemente conflitantes, dos embates

³⁶A Declaração de Balfour foi feita publicamente pelo governo britânico durante a Primeira Guerra Mundial, em 1917, anunciando seu apoio ao estabelecimento do "Lar Nacional Judeu" na Palestina.

³⁷ Ao falar, na entrevista realizada para o catálogo do forumdoc.bh.2014, da proposta desse filme filmado "entre aliados", Avi conta que sabia das habilidades performáticas do companheiro: "... Ali era de fato um bom amigo, e eu sabia que o que nós faríamos, isto é, tudo o que você vê no filme entre Ali e eu é totalmente espontâneo... Eu sabia quem era Ali, qual era sua capacidades, suas habilidades... Eu sabia que ele era um bom contador de histórias, que era um ator frustrado...." (Mograbi, 2014: 172)

entre diferentes correntes, tanto religiosas quanto seculares, fazendo assim uma espécie de breve tradução, em sentido amplo, daquilo que – para aqueles em posição distante do conflito – pode parecer como um grande bloco homogêneo em oposição a Israel.

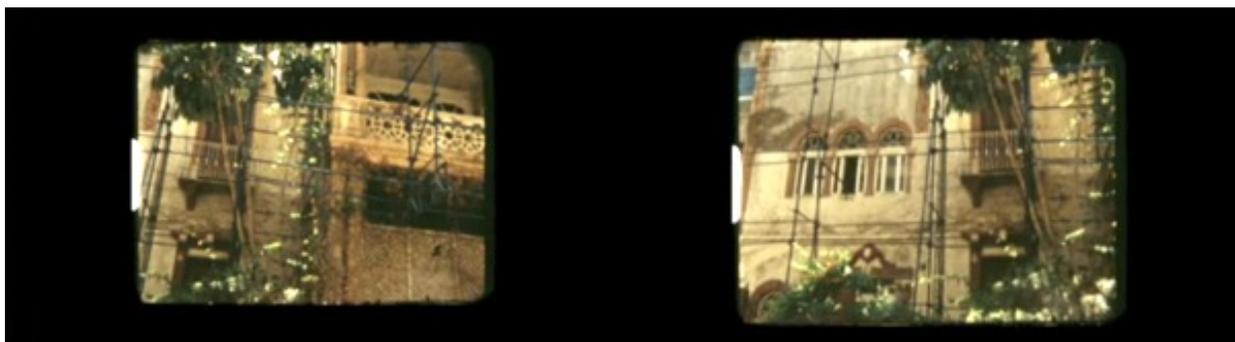
Se a *auto mise-en-scène* de Ali sobressai-se desde o princípio do filme, é inegável que aqui ela domina toda a cena. Como nos ensinou Comolli, "há em todo mundo um saber inconsciente sobre o olhar do outro, um saber que se manifesta por uma tomada de posição, uma postura" (2008: 81) e a *auto mise-en-scène* seria uma combinação de dois movimentos:

Um vem do *habitus* e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito (...) se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido de colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo e definidos pelo olhar do outro (a cena). (2008: 85)

Para Comolli, essa *auto mise-en-scène* está sempre presente, sendo mais ou menos manifesta. Mas – ele nos diz – em momentos mais raros,

o gesto da *mise-en-scène* acaba por se apagar para dar lugar à *auto mise-en-scène* do personagem. Trata-se de uma retirada estética. De uma dança a dois. A *mise-en-scène* mais decidida (aquela que supostamente vem do cineasta) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, para se manifestar. Filmar torna-se assim uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro – até na forma. (2008: 85)

Em *Uma vez entrei num jardim*, Mograbi recua do centro da cena, lugar que ocupara em quase todos os seus filmes anteriores, para receber Ali, que conduz e transforma a forma do filme com seu corpo, seu tempo, suas interpelações ao cineasta.



Após essa performance da história viva e de um intrincado anacronismo, Avi menciona pela primeira vez sua "amiga" libanesa e diz querer contar-lhe, em árabe, seu sonho em Damasco. Ali pergunta se o amigo já viu imagens da casa, que figura no sonho, do avô Mograbi, o que Avi nega, dizendo que pode imaginá-la. As breves imagens de Beirute que se seguem, pela primeira vez em cores, mostram a fachada de um imóvel antigo, e se não servem para ilustrar a casa damascena do passado, trazem um pouco do imaginário de Avi: construções erguidas num outro tempo, presentificadas numa Beirute contemporânea e esquiva, que só no desejo – e nas imagens – ele pode tocar.

Os retornos

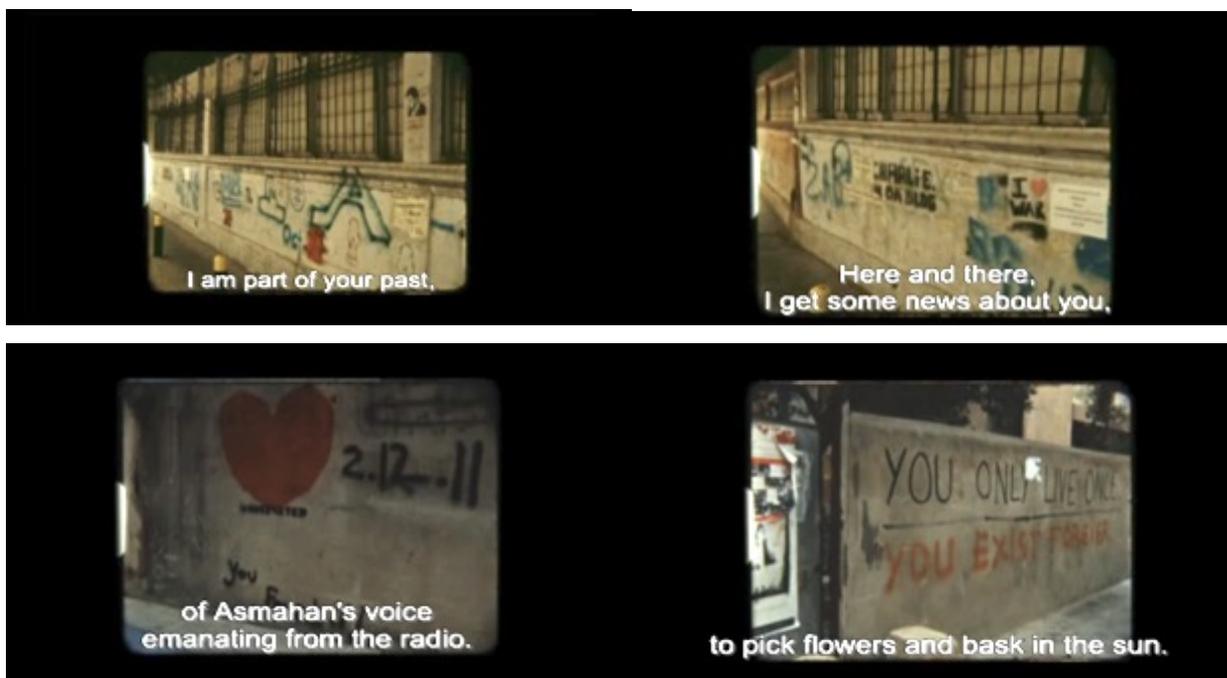
Na primeira das muitas cenas que ocorrerão no interior do carro (e também a primeira incursão fora do espaço doméstico) é explicitado o posicionamento das câmeras: uma sobre o painel dianteiro, próxima ao para-brisas e voltada para o espaço interno do veículo, onde vemos Avi ao volante, Ali a seu lado e, no banco de trás, Bellaïche empunhando a segunda câmera, que filma por trás os dois amigos. Essa disposição permitirá alguma desenvoltura para filmar as trocas e a acomodação dos corpos que irão ocupar essa "locação" de mobilidade restrita, mantendo maior relação com os espaços externos que percorre. No pequeno ambiente, Avi mostra fotos de Damasco e do porto de Beirute a Ali, que pensa no primeiro olhar se tratar de Jafa, sugerindo a semelhanças entre essas duas cidades milenares, separadas a poucas centenas de quilômetros e inúmeros bloqueios, intransitáveis no presente. Avi exhibe então a foto de uma grande propriedade e Ali a reconhece: é da família Soursouk, talvez uma das primeiras grandes famílias capitalistas supranacionais. De confissão grego-ortodoxa, os Soursouk do Líbano não hesitaram em fazer negócios e alianças com as entidades judaicas com interesses políticos na região. Ali surpreende o amigo por conhecer detalhes de algumas de suas transações, mas é preciso traduzir para o hebraico as informações que fornece, tanto pelas limitações do conhecimento da língua por Avi quanto pela mudança dos nomes dos locais ao longo da história. Eles seguem então para um grande edifício que pertenceu a essa família, cuja riqueza e poder se prolongam no presente, e lá confirmam as informações de Ali. A rua Raziel chamava-se outrora Boustrous e foi palco de motins árabes contra os comerciantes judeus (o avô de Avi chegou a ter

comércio ali). Para as futuras filmagens, Ali quer trocar a placa da rua para o nome original. "Ativismo Nakba", acusa com humor Avi. "Documentação", retruca Ali. "Direito de retorno", rebate Avi, acrescentando: "eu quero voltar a Beirute". E Ali: "eu quero voltar para cá". Avi sonha com o passado de sua família, alhures; Ali com o passado-presente da Palestina, ali mesmo onde estão.



Mais uma vez Ali acusa o equívoco e impede que a tradução, das palavras, do tempo histórico, dos espaços ocorra rápido demais. Os nomes são diferentes para os mesmos lugares mas os lugares também são diferentes para cada nome, para cada povo. Os extratos temporais se acumulam sem nunca se ajustarem completamente, e palco de tantos eventos que extravasam no presente, o sonho de Avi parece encontrar terreno fértil como locação (para um filme que nunca ganhará corpo) nessa rua em que a Nakba (e seu apagamento) segue viva e entrelaçada ao capital e disputas da memória dos espaços.

Beirute em cores



As cores das imagens em Super-8 de Beirute trazem a cidade para o presente, e as paredes pixadas, às vezes com palavras de ordem ou frases de efeito, acentuam a sensação de contemporaneidade. Num procedimento de montagem semelhante ao empregado com a sequência da cidade filmada em preto e branco, são retomadas as breves primeiras imagens coloridas que vimos poucas sequências antes, agora no interior de um trecho mais extenso e acompanhado da leitura das cartas da judia libanesa a seu amante, que nos faz sentir a guerra se aproximando. O relato das andanças pelo pequeno território, cada vez mais cerceado, parece expandi-lo um pouco e trazem irremediavelmente as lembranças do amante que partiu. A cultura árabe, com a música de Abdel Wahad e a predileção por Asmahan, a reconectam com o amado e constituem a experiência dessa judia-árabe, como ela se reivindicará mais adiante. A tia, com quem vive, está saudosa de Damasco, refletindo o saudosismo de Avi por essas cidades que compõem a história de sua família mas lhe são banidas. O conflito se aproxima, as fronteiras se fecham, e ainda assim, a voz feminina termina seu relato dizendo que não poderia nunca se afastar dali.

Yasmine



Voltamos bruscamente para dentro do carro, depois das imagens de Beirute, com o barulho de uma porta que bate forte, sem vermos no entanto quem se instalou no banco de trás. É a pequena Yasmine, filha de Ali, que entra no filme sem aviso prévio, preenchendo-o com sua presença luminosa e cheia de perspicácia. A conversa volta-se mais uma vez para o próprio filme e Avi e Ali tentam explicar didaticamente do que se trata. Yasmine está, no entanto, à frente, sua compreensão infantil já captou com clareza o que está em jogo. Ali e Avi descem do carro para comprar homus e Yasmine os aguarda com Bellaïche. A posição das câmeras proporciona amplitude ao exíguo espaço do carro, é possível se aproximar e se distanciar. Diante e tão próxima à câmera segurada pelo fotógrafo à sua frente, a menina dá rumo à conversa com extraordinária espontaneidade, trazendo para a cena um diagnóstico das relações sociais em Tel Aviv e nos oferecendo um testemunho do racismo de que é vítima em seu próprio país. De maneira cândida e direta, ela nomeia algo que permeia constantemente a conversa dos adultos no filme. Assim, termina por denunciar a reprodução do preconceito e da segregação ainda na infância, apontando a linha que os amigos costumam, entre passado e presente, para o futuro. O brilho de sua aparição é quase ofuscante e continuará a ser vertido em suas participações seguintes no filme. Yasmine é fruto da união de Ali com uma judia israelense e, como o pai, transita entre o árabe e o hebraico com desenvoltura. Mas o que poderia ser uma vantagem (Avi diz que inveja seu bilinguismo) se volta contra ela, que se viu obrigada a esconder a origem do pai por muito tempo, até ser "delatada" por sua fluência em árabe, sua língua "materna-paterna". Seu corpo, vivendo a duplicidade da língua, acaba por reencenar a tensão do filme. E sua presença faz ainda com que penetre ali a força do feminino, trazida também pelas cartas e a canção-título, num filme que se mostra à primeira vista tão masculino³⁸.

³⁸ Devo à Carolina Fenati a formulação de como a força do feminino se introduz, mesmo invade, o filme.

À beira da praia, o Estado e o amor



Ali e Avi comem doces sírios sentados à beira da praia. Quem os deu a Avi foi sua (agora) namorada libanesa, que ele acaba de encontrar em Istambul (nos relembrando o espaço intermediário que a cidade representa nas cartas da judia libanesa a seu ex-amante em Tel Aviv). A paixão é nova, mas, já de partida, impossível. Acostumados à autoficção de Avi – e a zona indiscernível entre real e inventado – em seus filmes anteriores, podemos suspeitar desse amor entre partes separadas que ecoa tão belamente as sequências das cartas (e vice-versa), a despeito da asserção de espontaneidade do filme por parte do cineasta. Em sua eloquência, a relação traz mais uma reverberação dos conflitos geopolíticos no mais íntimo de quem está neles enredado. E se não poderemos estabelecer qual é seu estatuto fora do filme, já não precisamos desconfiar tanto do personagem que Avi faz de si mesmo, pela autenticidade do que ali se desenrola e, sobretudo, pela plausibilidade dos amores tornados impensáveis pelas fronteiras, pelo conflito que os antecede e ultrapassa.

Tahrir e um sonho



Aos amores impossíveis e talvez ficcionais de Avi, vem se contrapor com toda sua pujança o real da Primavera Árabe eclodindo, para o júbilo de um Ali que diz, sem deixar Yasmine ouvir, que poderia morrer no ato, feliz. Diante da televisão que exhibe as agitações da praça Tahrir, no Egito, ele já sonha com toda a região em revolta e brinca com a possível inversão de papéis sociais, pedindo que Avi o sirva ("Chega de hospitalidade! Chega de homus!"). Frodon dirá que se trata de "um admirável efeito especial político, como o é, de uma forma diferente, esta paixão súbita por uma mulher árabe" (Frodon, 2014: 165). A brincadeira com a troca de posições sublinha o quanto a hospitalidade está aqui ligada ao oferecimento e compartilhamento da comida e da bebida, tão frequente no filme que quase não os notamos. Fundamental nas duas culturas a que respectivamente pertencem, a hospitalidade pode parecer dada, por se tratar de uma longa amizade. Mas ela é também conquistada, entretida, reiterada, assim como a relação entre eles que, apesar de duradoura, é constantemente tensionada, negociada, reafirmada. E o anfitrião é Ali, que recebe Avi em sua casa, atual e em sua Saffuryya de origem, em sua família. É Ali quem recebe o filme, irá acolhê-lo a despeito de suas reservas iniciais, irá permitir sua existência.

É a vez de Ali contar seu sonho, que é simples, ele diz, mas reflete a terrível situação política demográfica a partir da Nakba. Trata-se de uma fantasia sobre o "direito de retorno". No sonho, os dois amigos estão em Tel Aviv, num carro, e Ali pergunta a Avi se o amigo já tinha imaginado um superpoder trazendo subitamente todos os exilados de volta. O equilíbrio demográfico subitamente se inverteria, 5 milhões de judeus contrapostos a 6 milhões (talvez 8,5 milhões, aposta Ali). O direito de retorno alimenta o imaginário e a luta dos palestinos há décadas, e também havia capturado os pensamentos do pai de Ali nos anos 1950, quando estava já refugiado com a família em Rene, a poucos quilômetros de sua terra natal em Saffuryya. O pai acreditava em sonhos e em sua interpretação e perguntou um dia à Hajja Amnah, parteira idosa que havia dado à luz cinco de seus filhos, se ela não havia sonhado com o retorno dos refugiados. Ela respondeu que sim, conta Ali, havia visto em sonho os refugiados indo para o norte e leste, contrariando a expectativa de seu interlocutor, que desejava um sonho otimista que desse a vê-los se movendo em sentido contrário. Mais uma vez cabe aos sonhos imaginar um outro mundo, em que os palestinos pudessem voltar às suas terras. Curiosamente, no sonho, Ali não imagina o próprio retorno dos palestinos, mas sim a si mesmo imaginando isso e contando a Avi, que só escuta. Sonhar-se imaginando a chegada súbita dos palestinos exilados parece ser

apostar justamente na força da imaginação desses outros mundos possíveis, permitir-se imaginar o contrário do que a parteira (mais realista, talvez) ousou sonhar.

Beirute cinzenta

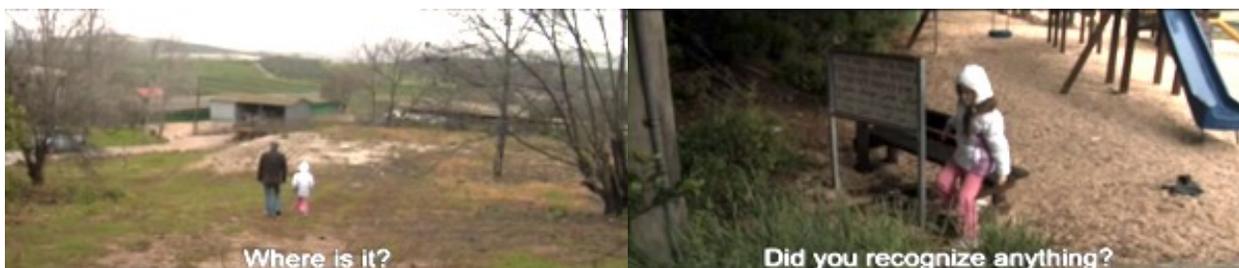


Uma voz masculina canta e vemos imagens de uma Beirute mais cinza e ruínosa, em contraponto àquelas tão solares e de cores vivas da carta precedente. A sensação de vazio e abandono nas imagens reflete o texto da carta, as fronteiras ("gravadas a fogo e sangue") se enrijecendo, a amante libanesa que resiste em sair de sua cidade ("não tenho nem o desejo nem a força de partir"), mesmo com o conflito em seu encaço e as partidas sucessivas de seus próximos.

Retorno a Saffuryya

Sob a chuva, Asmahan cantando ao fundo, Ali, Avi, Yasmine, Bellaïche e Tamim, irmão de Ali, se dirigem de carro a Saffuryya. Ao entrarem na região, agora chamada Tsippori, passando por uma cancela – barreira ao mesmo tempo física e simbólica – que deixa claro que o acesso não é livre, Ali tenta identificar e mostrar à filha o local onde nasceu. Num lugar onde só restam as marcas de uma edificação prévia, Ali aponta para os quartos no chão, os reconstrói em sua fala, tenta resistir à deliberada produção do esquecimento por parte dos que tomaram aquelas terras. Seu irmão Tamim, diz Ali, pode saber se é lá mesmo através do tipo de poeira "moldada de certo modo", brincando (à sério) com o vínculo à essa terra. Mais adiante percebem que a casa

foi demolida e um parquinho para crianças foi construído no lugar. Uma placa diz que o local é proibido a estranhos, primeiro em hebraico, depois em árabe. Na segunda inscrição Ali nota dois "atos falhos", lapsos bastante reveladores: está escrito Saffuryya ao invés de Tsippori e, por conta de um erro ortográfico, "estranguladores" no lugar de "estranhos". A inscrição do nome original vem reforçar o equívoco temporal e espacial que ali prevalece. Pôr abaixo as antigas construções, expulsar seus habitantes, renomear e instalar barreiras não apaga a história, não faz dali menos Saffuryya, lugar de origem da família de Ali e Tamim, não anula o elo com a terra, não completa a operação de esquecimento, embora a impulse. Ali reprova o fato dos israelenses se darem ao trabalho de proibir que árabes brinquem nas ruínas (ou rastros quase não mais identificáveis) de suas casas e terras. E afinal, "a quem eles estão chamando de estrangeiros?", ele pergunta. E acrescenta: "Eles tiveram problemas na Europa, então precisamos viver juntos. Não deveriam dizer estranhos." A questão da coabitação surge aqui com força e nos lembra a proposta de Edward Said, retomada por Judith Butler, de que "talvez dois povos exilados possam estabelecer princípios de justiça social tendo como base suas histórias de despossessão convergentes e dissonantes" (Butler, 2017: 116)³⁹.



Yasmine se assusta com a interdição e quer partir sem demora. Ali tenta explicar que a proibição é "simplesmente" para evitar a visita de pessoas com memórias, como ele, pessoas originalmente de Saffuryya que habitam agora Nazaré, mas viveram ali até 1948. Ela retruca

³⁹ Butler, em sua reflexão a partir de Benjamin, para "articular os valores da coabitação e da rememoração – os valores de não apagar os vestígios vivos da destruição passada", trava também um diálogo com o pensamento de Hannah Arendt e seu apelo à coabitação, no momento em que se discutia a criação do Estado de Israel. Este apelo "foi um esforço de defender pluralidade não escolhida numa base igualitária como precondição de uma política legítima, e seu intuito era claramente o de combater a política genocida do nacional-socialismo e a produção recorrente de apátridas por todo e qualquer Estado que buscasse homogeneizar a nação purgando-a de heterogeneidade" (Butler, 2017, P.105). A proposta de uma autoridade binacional federada na Palestina, de que a filósofa foi coautora, foi no entanto vencida pelo sionismo político encampado por David Ben-Gurion, e as previsões de Arendt sobre as consequências de um Estado israelense baseado na homogeneidade da nação (a que ela frontalmente se opunha, defendendo a pluralidade) foram largamente confirmadas.

dizendo que é absolutamente proibido, "você não sabe ler?". Quando seu tio chega, no entanto, ela o puxa pelo braço para mostrar-lhe a placa, atraída irresistivelmente por aquele lugar onde nasceu seu pai e viveram seus antepassados, mesmo que a hostilidade declarada pelos novos moradores não seja sequer abalada pela visão do parquinho molhado de chuva. Ela parece não mais querer partir, escavando com os pés as bases da placa, protestando silenciosamente contra ela e inscrevendo suas marcas na terra de seus ascendentes.

Saffuryya, o café ainda sobre o fogão



Após uma breve cena no carro, em que Ali, num momento a sós com Bellaïche, se pergunta se saberia viver sem o conflito ("há 63 anos, a música, a poesia, a oração, o riso, as lágrimas, a salada, o Ramadan, o Yom Kippur, tudo é sobre o conflito"), voltamos a Saffuryya, desta vez sem Yasmine e Tamim, Ali reclama de dor de cabeça e diz que queria um expresso. "Aonde?", pergunta Avi, em meio à estrada vazia, a que Ali responde: "Na casa do meu pai o café ainda está no fogão, desde 1948", afirmando mais uma vez, com seu tom de brincadeira, as temporalidades irreduzíveis que constituem esse território.

Em Saffuryya, Ali e Avi contemplam a paisagem e Ali imagina sua vida se não tivesse sido moldada pelo conflito, pelo triunfo dos sionistas. E conclui que, para alguém que cresceu em um ambiente em que os judeus eram identificados com o próprio mal, "por razões que falam por si mesmas aqui", viver em meio a eles, ter se casado e tido uma filha com uma judia, foi mesmo a melhor terapia. Ainda que aponte e denuncie repetidamente a Nakba, e o que representou para seu povo a criação do Estado de Israel, Ali testemunha também a possibilidade de um viver junto,

de fazer comunidade, de coabitar entre diferentes. Avi só o observa, ao fundo, como um amigo que recebe a palavra do outro, um coadjuvante que reconhece o protagonismo alheio na história. Para quebrar o tom solene, Ali emenda que acaba de fazer uma declaração histórica, de que talvez o filme precise. Ressalta assim, mais uma vez, a dimensão metafílmica, tantas vezes trabalhada pelo próprio Avi em seus trabalhos anteriores (quase sempre filmes sobre a realização de um filme), aqui protagonizada por Ali.

Adeus a Beirute



A última das cartas, que documentam de um modo muito próprio o momento da ruptura amorosa e com a cidade, já não é mais enviada de Beirute: a amante também foi obrigada a partir, a guerra já em curso, e se instalou em Paris. Ironicamente, lhe diz um amigo, ela foi para "a terra dos nossos colonizadores, que nos exploraram, lesaram e dividiram nossa sociedade entre muçulmanos, cristãos e judeus". Ela conta, nessa missiva final, que considerou outras opções, mas que nenhuma lhe servia. Não queria Istambul, tampouco o Canadá. Tel Aviv lhe era particularmente impossível e seu argumento é cortante:

Sou israelita (...) não quero me tornar israelense. Sou árabe, do Líbano e da Síria, de Beirute e Damasco. Sou daqui e não quero estar sujeita a uma transferência de população com os palestinos. Não quero que me deem lugar na casa de alguém depois de tê-lo expulsado. Temos a escolha, não podemos desperdiçar esse privilégio. A tragédia palestina está no coração de Beirute. Nós sabíamos disso (...), víamos tudo isso e até o que aconteceria (...). Não dizíamos nada. Talvez não encontrássemos palavras. (...) Não soube me despedir de Beirute, como fazê-lo para sempre, partir sem nenhuma esperança de voltar (...). Os palestinos foram expulsos de seu país, de uma geografia. Nós, judeus-árabes, nos desenraizamos do tempo. Não podemos nunca mais voltar a onde⁴⁰ estávamos.

A terrível imagem de uma casa que será ocupada ainda com as marcas vivas de quem dali foi expulso nos relembra a narrativa de Rema Hammami, citada por Butler, e também o perverso slogan sionista que reclama "uma terra sem povo para um povo sem terra", iniciando de forma antecipada a operação de apagamento da história de um povo⁴¹. As fronteiras tornaram-se perigosas e intransponíveis, as cidades só poderão ser visitadas na memória e nas imagens, os judeus-árabes (como o bisavô de Avi) deverão deixar de sê-lo, os amantes estarão fadados ao afastamento. Pela voz da personagem judia-libanesa, o filme inteiro parece estar falando.

Em trânsito, juntos

Não será no entanto sob as cores da melancolia que o filme chegará ao fim, como a última carta parecia prenunciar. De maneira muito mais prosaica, na cena final encontram-se Ali, Avi e Bellaïche novamente dentro do carro, em trânsito – depois retidos num engarrafamento. Falam de tempo, de renascimento, de não ser possível deixar sua história para trás. Terminam juntos, em silêncio, a imagem mais uma vez coabitada por esse trio e seus mundos, numa das formas desse jardim sonhado, enlaçado pela voz de Asmahan.

⁴⁰ O advérbio "où" usado no original possui, em francês, sentido tanto espacial quanto temporal, reforçando esse desenraizamento duplo.

⁴¹ O belo filme de Elia Suleiman, *O que resta do tempo* (França, 2009), também denuncia, fazendo uso de procedimentos totalmente diversos, a falácia da terra sem povo, mostrando as casas dos palestinos impecáveis, com as mesas ainda postas, "o café ainda quente no fogão", como diria Ali.



KURDISH LOVER: A INTIMIDADE, O AMOR, A GUERRA



KURDISH LOVER

un film de Clarisse Hahn

avec la collaboration artistique de Oktay Şengül

Os primeiros minutos de *Kurdish Lover*, como um preâmbulo, ao mesmo tempo introduzem e destoam de tudo que se seguirá no filme. É o início da história, o que permite que ela possa vir a existir, o primeiro contato com o universo no qual entraremos em breve, a origem da possibilidade do próprio filme. A sequência, que, somada aos créditos, ocupa pouco mais de dois minutos, situa, sem muitos detalhes, o que antecedeu e fez desembocar na relação com o "amante curdo". São as únicas imagens tomadas de longe, sua captação motivada por um equívoco inicial – dos muitos que se seguirão – com a distância segura, inclusive no sentido literal, do desconhecimento e desengajamento com o que se vê e se filma. De modo conciso, a sequência introduz e prepara, para o espectador, a passagem de alguém que olha completamente de fora para logo em seguida se inserir no interior e na intimidade de uma comunidade, sem jamais deixar de ser estranha, estrangeira. E essa distância inicial, o olhar voyeurista, é assumido, quase reforçado pelo filme. Chegamos a escutar os sons de dentro da casa dela, explicitando o afastamento, o uso do *zoom*. Distância tanto material – seu corpo está distante daqueles que ela

filma – quanto de percepção: ela não está à altura de captar do que se trata, o que está filmando. O primeiro contato de Clarisse Hahn com esse mundo se dá portanto através dos corpos, capturados em imagens por ela, que, por sua vez, é ali movida por sua pesquisa já em curso sobre o corpo masculino, principalmente em situações de grupo⁴². E são também imagens que partem de um mal entendido ou, antes, um equívoco inicial. Ela pensa se tratar de uma parada gay, informação que não está no filme, mas é relatada por Clarisse em vários contextos de entrevista, e fica clara sua então ignorância da situação dos curdos, de sua relação com o corpo, de sua cultura e sua luta. Comentando alguns fotogramas do filme para a publicação sobre o trabalho de Clarisse Hahn, editado por Nicole Brenez⁴³, Oktay Şengül, a quem o título do filme se refere, dirá a propósito de uma imagem dessa sequência que "quando os curdos se manifestam politicamente, é pela alegria, as danças, o corpo a corpo, o toque. Eles se tocam muito, pelo corpo, pelo olhar. Eles dançam o Halay, ao som do daoul (tambor). Na França e na Europa, protestar é primeiramente redigir slogans, para o curdos, é dançar.⁴⁴ ⁴⁵ (Şengül, 218: 106). Podendo contar apenas com seus próprios olhos e experiência de mundo, Clarisse só consegue então projetar suas expectativas e ideias preconcebidas. Apenas depois, revisando as imagens, é que a cineasta irá notar a bandeira do PKK (Partido dos Trabalhadores do Curdistão⁴⁶) e perceber o rosto de Öcalan, o grande líder político dos curdos, feito prisioneiro pelo governo turco desde 1999.

Depois das primeiras imagens, em que os manifestantes aparecem em sua maioria com torso nu em um dia ensolarado, surgem duas cartelas. A primeira com o título do filme, sugerindo

⁴² Trata-se da série *Boyzone*, iniciada em 1998 e ainda em curso. Dedicada à observação do corpo masculino, "por vezes solitário, mas sobretudo em grupo" (como podemos ler na descrição encontrada no site da artista), a série se apresenta em formato fotográfico ou videoinstalativo. No livro que organizou sobre o trabalho de Clarisse Hahn, Nicole Brenez a chamará de "série estruturante" e a situará como o princípio do estilo da artista, dizendo que a série *Boyzone* "colhe no rumor do mundo alguns gestos, alguns movimentos das figuras masculinas ordinárias capturadas em suas atividades usuais: soldados, jovens rapazes, trabalhadores, esportistas, treinadores de cão... Com essas primeiras formas de descrição, livres de toda narratividade, Clarisse Hahn inscreve seu trabalho nas tradições originais de séries analíticas que vão de Étienne-Jules Marey a Phil Niblock e Harun Farocki." (Brenez, 2018: 5)

No original: "échantillonne dans la rumeur du monde quelques gestes, quelques mouvements de figures masculines ordinaires prises dans leur activités usuelles: soldats, ragazzi, travailleurs, sportifs, maître-chien... Avec ces premières formes de description livres de toute narrativité, Clarisse Hahn inscrit son travail dans la tradition originelle des séries analytiques qui court d'Étienne-Jules Marey à Phil Niblock et Harun Farocki"

⁴³ Brenez, Nicole (ed.) *Politiques de la présence*. Paris: Mousse Publishing, 2018.

⁴⁴ No original: "Lorsque les Kurdes manifestent politiquement, c'est par la joie, les danses, les corps à corps, et par le regard. Ils se touchent beaucoup, et par le corps, et par le regard. Ils dansent le Halay, au son du daoul (tambour). En France, et en Europe, manifester c'est d'abord rédiger des slogans, chez les Kurdes, c'est danser. "

⁴⁵ Impossível não notar a completa ausência de mulheres nas duas manifestações filmadas e, também, não suspeitar que esse corpo a corpo público vivenciado nos protestos se restringe ao meio masculino.

⁴⁶ Fundado em 1978, o PKK foi por muito tempo um partido independentista, mas hoje luta pela autonomia curda na Turquia, sem postular a criação de outro país. É listado como organização terrorista por vários países e instituições supranacionais (como a União Europeia, os EUA e, previsivelmente, a Turquia) devido a prolongados períodos de adesão à luta armada. Dentre suas muitas transformações políticas e ideológicas ao longo das últimas décadas, é notável a ênfase que passou a ser dada à liberação feminina e ao papel central das mulheres na sociedade e luta política - inclusive armada, com uma unidade militar própria.

um protagonismo do "amante" que acaba não se confirmando. Ele é mesmo de origem curda, mas não se trata de um filme de amor ou que se debruce sobre a história do casal. A questão é, antes, "qual mundo você me faz encontrar quando eu te encontro?"⁴⁷ (Hahn, 2012), como formula precisamente Clarisse. A segunda cartela traz o crédito da realização, que se completa em seguida designando o papel de Oktay – que nesse momento só podemos suspeitar ser o amante do título – como colaborador artístico. Aqui não é possível falar exatamente em autoria compartilhada, como em *Stolat* e mesmo em *Uma vez entrei num jardim*, cuja proposta inicial é realizar um filme a quatro mãos, e no qual também encontramos a designação de colaboração artística, na qual constam quatro nomes. Ainda assim, o papel de Oktay na realização não deve ser subestimado. Além de permitir que a cineasta adentre um mundo que lhe era até então alheio, ele será seu principal tradutor, nas poucas vezes em que tradução ocorre em cena e, posteriormente, na revisão do material e montagem. Tradutor da língua curda e de sua cultura de origem, que é por Oktay tensionada, pois ele ao mesmo tempo se conforma e destoa das expectativas que lhe são projetadas por ela. Um curdo-francês, nascido na diáspora desse povo compelido a se espalhar por diversos países. Nos planos seguintes, voltaremos a uma manifestação curda em Paris, desta vez no inverno e sob neve, a música e as bandeiras amarelas com o rosto de Ocälan outra vez presentes. Sobre essas imagens surgirá, em letreiros sucessivos, o único texto em tela do filme (à exceção dos créditos), situando brevemente o contexto inicial da obra:



⁴⁷ No original "Quel monde me fais-tu rencontrer quand je te rencontre?"



"Encontrei esses homens em Paris. / Eles vêm de um país que não existe./ É um país em guerra. / Um país perdido entre Irã, Iraque, Turquia e Síria. / Um país com montanhas mágicas. / Curdistão / Eu escolhi viver com um deles"

Em entrevistas, Clarisse relata que após se dar conta do que filmava, ela passa a visitar cafés frequentados por curdos no exílio, tendo ainda em vista a série *Boyzone*. Só depois, em outra circunstância e por acaso, conhecerá Oktay, que a levará à maior nação sem território do mundo, o Curdistão⁴⁸.

Chegada ao Curdistão: a avó, o dinheiro, a nora

Depois das breves cenas filmadas à distância em Paris, o filme nos leva diretamente para o espaço íntimo da casa da avó de Oktay, a "velha", como ela é quase sempre chamada. A soleira já foi transposta⁴⁹. Clarisse filma e capta o som, como em todo o filme. Oktay e a velha⁵⁰ estão

⁴⁸ Estima-se que haja atualmente ao menos 30 milhões de curdos espalhados pelo mundo, a maior parte concentrada na região do Curdistão, situado entre Irã, Iraque, Turquia e Síria.

⁴⁹ Nos deteremos um pouco mais na figura da soleira, notável fronteira física e simbólica que marca a hospitalidade, na análise de *Stolat*.

⁵⁰ Optamos, após reticência inicial, por adotar o termo "velha" para se referir à avó de Oktay por duas razões. Primeiramente a opção nos parece se justificar por ser a forma com que os próprios membros da família e da comunidade se referem a ela. Em segundo lugar, trata-se também de reivindicar o uso não necessariamente pejorativo da palavra, que sofreu, como diz a autora

deitados numa cama, de mãos dadas, expressando o afeto entre neto e avó. Ela fala da companheira francesa de seu neto, que acaba de conhecer, às vezes se dirigindo a ela, às vezes como se ela não estivesse presente, aproveitando-se do desconhecimento da língua por parte da recém-chegada para confiar sugestões secretas, ao recomendar que Oktay guardasse algum dinheiro clandestinamente para si no banco. Ela também expressa o que se espera de uma "esposa", a quem caberia assumir inteiramente as tarefas domésticas, algo refutado com aparente naturalidade pelo neto. O plano seguinte concentra-se apenas na avó, que pede dinheiro à cineasta. Em alguns momentos Oktay traduz tanto as palavras quanto o significado e o contexto que parecem, a ele também, escapar em parte: estará a avó brincando ou fala a sério? Está jogando ou sendo ofensiva? A cada momento, a cada fala, parece haver uma oscilação entre os presentes, alimentada pela velha. Alguém protesta, rindo, que a velha está abusando, outro a chama de cigana, mais de um (Oktay, dentre eles) diz que ela só está testando Clarisse. A velha insiste no pedido, depois recua, retoma, se justifica, depois insiste, como de brincadeira (ou não?). Oktay traduz o pedido para a companheira, que finalmente entrega o dinheiro à avó, no único momento do filme em que vemos a cineasta diante da câmera, de costas, e depois, levemente de perfil. Na entrega, a oscilação persiste, num vai-e-vem entre a recusa (genuína? dissimulada? ambígua?) da velha senhora e a insistência de Clarisse em deixar o dinheiro, até o aceite da avó, que agradece a Düzgün⁵¹, pedindo-lhe que dê ao casal uma bela criança. Em seguida ela beija as notas e as guarda dentro de sua roupa.



Eliane Brum, "uma cirurgia plástica na linguagem", o termo "idoso" tornando-se sua versão virtuosa. Em seu texto "Me chamem de velha", ela diz que "as palavras escolhidas – e mais ainda as que escapam – dizem muito, como Freud já nos alertou há mais de um século. Se testemunhamos uma epidemia de cirurgias plásticas na tentativa da juventude para sempre (até a morte), é óbvio esperar que a língua seja atingida pela mesma ânsia. Acho que 'idoso' é uma palavra fotoshopada' – ou talvez um lifting completo na palavra 'velho'. E saio aqui em defesa do 'velho' – a palavra e o ser/estar de um tempo que, se tivermos sorte, chegará para todos." <https://www.geledes.org.br/chamem-de-velha-por-eliane-brum/>

⁵¹ Düzgün Baba é uma figura religiosa de grande devoção entre os curdos de fé alevista, sobretudo na região do Dersim, onde vive a família de Oktay. O alevismo é uma religião curda pagã e sincrética com elementos do zoroastrismo e do islamismo xiita, do qual é também considerada uma variante local e heterodoxa.



A indeterminação do que se passa em cena, ou sua natureza instável, convoca as diferentes perspectivas em jogo na cena: da velha senhora, da diretora, de Oktay e a do espectador. Os sinais estão espalhados pela cena: o tom de voz, os gestos, a reação dos demais presentes, e talvez algo mais que não conseguimos capturar justamente por conta da diferença de perspectiva. Será o dinheiro para a avó o mesmo que para a cineasta e para nós espectadores? Terá ele o mesmo lugar no estabelecimento de uma relação? Bastaria traduzir, do curdo para o francês a palavra "dinheiro" para criar imediatamente um entendimento comum, ou será que, por trás do homônimo encontrado nas duas línguas para a palavra, há referentes distintos? Se, para retomar a circunscrição do conceito de equívoco, ele não é

erro, ilusão ou mentira, o oposto não é a verdade e sim o *unívoco*, como a reivindicação de um sentido único e transcendente. O erro ou ilusão por excelência consiste em imaginar que o unívoco existe sob o equívoco, (e que o antropólogo é seu ventríloquo). (Viveiros de Castro, 2004: 12)

E poderíamos aqui, sem desvirtuar o conceito, substituir "antropólogo" por "tradutor". Na cena que abordamos, a "alteridade referencial entre conceitos homônimos" se apresenta diante de nossos olhos, e se não nos apressarmos a tentar desfazer o equívoco, como se bastasse um homônimo para colocar tudo de volta em seu devido lugar, entenderemos que ninguém está de todo errado, pois não há uma verdade única a ser acessada ou confirmada. Mas ninguém está tampouco completamente certo, o dinheiro não é o mesmo para as duas partes. Mas isso ocorre não porque há um único objeto que pode ser visto sob pontos de vista diferentes, e sim porque o próprio objeto torna-se outro. Enquanto na França – e nas tradições judaico-cristãs em geral – o dinheiro é normalmente pensado como algo que encerra uma relação (um serviço prestado, uma dívida paga, um salário para compensar o trabalho realizado) e não raro se associa a atributos negativos (como culpa e ganância), no Curdistão há outros aspectos na percepção do dinheiro:

para além da situação de precariedade ali vigente, ele pode inclusive fundar uma relação entre diferentes. O dinheiro, em nenhum dos casos, é apenas uma folha de papel ou um nome. Não por acaso aqueles que se encontram entre os dois mundos, como no caso de Oktay, vacilam em sua percepção e tentam encontrar palavras para fazer a ponte entre eles. Além da tradução em cena, que permite que Clarisse acesse parte do que acontece diante dos seus olhos, há também aquela posterior, oferecida ao espectador por meio das legendas. Estas acentuam a comicidade da situação, ao criarem um contraste entre o espectador que acompanha a tradução e Clarisse, que não compreende a conversa entre Oktay e sua avó (Hahn, 2012).

Clarisse conta que ao chegar ao Curdistão explicou à família de Oktay seu projeto – ainda bastante aberto – de filmá-los em seu cotidiano. Ela antecipava que seria preciso captar o que acontece ao se chegar pela primeira vez na casa das pessoas, logo no primeiro contato, pois é algo que não se reproduzirá posteriormente. E a cena inicial no vilarejo curdo é justamente o resultado disso, do primeiro encontro com a avó de Oktay. Sabendo que, quando se chega desde o princípio com uma câmera, é estabelecida uma relação de que esta faz parte, Clarisse afirma que a família de Oktay não se interessava muito pelo aparato, ainda que se mostrasse consciente de sua presença, como fica claro em vários momentos do filme, em que os personagens em campo se endereçam a ela, conversam com ela, se queixam dela e, por vezes, até mesmo a insultam. Ou seja, ela está no fora de campo, mas sua presença é sentida, por vezes interpelada, no campo. E ela credita a espontaneidade com que lidam com a câmera à noção de intimidade no Curdistão, que se estende à toda a comunidade, não se circunscrevendo apenas ao casal ou família. Por ter chegado com Oktay, ela passa a imediatamente fazer parte do vilarejo, a despeito de sua estrangeiridade.

A passagem da primeira sequência, em Paris, a essas, no Curdistão, é também a de alguém que olha de fora, uma "voyeuse" posicionada à distância, a alguém que é introduzida no interior da família. Ela passa a estar ali com eles, mesmo sendo diferente deles, o que lhe é lembrado constantemente no filme, nessa relação sempre mediada pela câmera empunhada por Clarisse.



Seremos em seguida apresentados à nora, que formará com a velha – sua sogra – o par explosivo que ocupa um dos centros de interesse do filme. Sentada no chão, cigarro à mão, reconhecemos sua voz da cena anterior com a velha, de quem ali fazia troça. Na única ocasião em que ouvimos Oktay traduzir uma pergunta, a pedido de Clarisse, a nora responde que seus filhos ficariam muito enciumados se ela se casasse de novo. A posição social das mulheres naquela comunidade vai se revelando, enquanto ainda desconhecemos a relação entre essas duas mulheres, obrigadas a morar juntas pela viuvez compartilhada e por grande parte da família viver no exílio.

O vilarejo, os animais, os sacrifícios

Depois das cenas de um primeiro contato com a família, o método da cineasta será de imersão, de se posicionar nas situações e deixar que se desenrolem, fiando-se sobretudo, diante da ausência de compreensão da língua local, em seu olhar atento. Veremos Clarisse observar, tatear, interferir, comparar⁵², enquanto os curdos a observam de volta. Igualmente, eles comparam, acolhem-na ao mesmo tempo que a testam, em particular a avó, que várias vezes se dirige a ela, direta ou indiretamente. Mergulhada em um mundo do qual não compreende os códigos (linguísticos e culturais), ela será percebida muitas vezes como atrevida, sem por isso se

⁵² A comparação que testemunhamos no filme quase nunca ocorre explicitamente nas falas e sim, antes, através do que busca a câmera de Hahn, pelo que se interessa, e como os que são filmados a olham de volta, como leem sua postura e atitudes, sendo os dois mundos colocados assim em comparação mútua. Para pensar essa comparação, nos inspiramos livremente em proposições da antropologia. A partir do pensamento de Marilyn Strathern e Roy Wagner, Viveiros dirá que "o antropólogo e nativo estão engajados em 'operações intelectuais diretamente comparáveis' (Herzfeld, 2003:7), e tais operações são acima de tudo comparativas." (Viveiros de Castro, 2004: 4)

deixar intimidar, prosseguindo com atenção e quase sem o julgamento dos que são filmados, com notável exceção dos momentos em que vêm à tona questões da posição feminina na comunidade, que parecem aticá-la em particular.



Dos adultos reunidos no pequeno interior, passamos aos carneiros amontoados no exterior e, em seguida, ao primeiro sacrifício animal⁵³. Uma ovelha é despelada e eviscerada, e logo se nota que estava prenha, o que só faz aumentar a violência da cena. O "Guia" (referência religiosa pagã do alevismo) é mencionado como alguém que poderia orientar sobre como agir por terem sacrificado uma ovelha grávida, para logo ser desdenhado, antecipando a relação de respeito e suspeita que a comunidade entretém com ele. Clarisse não se desvia da violência sacrificial, que surgirá outras vezes, filmando com atenção e crueza, o que acaba irrigando de certa (ou quase) naturalidade a possível repulsão diante de uma morte inscrita incisivamente na cultura e no

⁵³ Apesar do filme nem sempre fornecer o contexto mais amplo da morte dos animais em cena (portanto não podemos confirmar se destinam-se a algum ritual ou oferecimento a divindades) optamos por usar o termo "sacrifício" em todos os casos em que elas ocorrem por não se tratar de mortes meramente funcionais, técnicas, banais. São mortes que implicam algum tipo de permissão e dessubjetivação, sua ocasião é tomada, no contexto dessa comunidade, à maneira de um sacrifício. No filme, não são nunca espetacularizadas, e aparecem como índice da alteridade, de uma estranheza animada pelo equívoco.

contexto social daquela comunidade. Um jovem rapaz posa, quase orgulhoso, com o feto que será depois jogado ao cão. Todos manuseiam os nacos do bicho recém-morto com as mãos, a taticidade atestando uma relação particular com a carne, ao mesmo tempo sagrada e profana. A nora sai com uma bacia com vários pedaços para distribuir pelo vilarejo, como parte de uma política de boa vizinhança, de manutenção da sociabilidade. A partilha do alimento, além do sentido religioso, presente em tantas culturais e confissões, da reunificação e comunhão após o desmembramento de um animal, possui ali também uma dimensão fortemente material, alimentar, numa situação de pobreza e precariedade. A carne é passada de mão em mão, da nora aos moradores do vilarejo, seja em suas casas ou na rua. O ritmo da sequência, uma espécie de refrão retomado em diversas variações ao longo do filme, segue o movimento que vai da intensidade/crise/transbordamento à distribuição/arrefecimento/apaziguamento, seja em disputas familiares ou em situações rituais, tanto as religiosas quanto as sacrificiais (nesse contexto, interligadas).



Enquanto a câmera de Clarisse segue a nora, que partilha a carne da ovelha com os vizinhos, vamos também descobrindo os espaços externos, construções esparsas e a paisagem, entre a desolada aridez e a exuberância de suas montanhas de picos nevados ao longe. Em um

momento, a nora chama a cineasta para que a continue acompanhando; em outro, diz a uma vizinha, com misto de indiferença e resignação, que a cineasta a segue para todo lado.

Não tarda o segundo sacrifício animal, do qual Clarisse filma a degola, o sangue esguichando das carótidas da ovelha, a violência ritualizada, as orações a Alá. A brutalidade do ato envolve diferentes gerações, homens e mulheres, e é filmada frontalmente, sem rodeios ou julgamento. Ou talvez trate-se, antes, de uma retirada diante daquilo que lhe é radicalmente estrangeiro, uma esquivia em emitir juízo (na própria maneira de filmar e inserir as imagens na economia do filme) mas, ainda assim, mostrar. O desafio de encontrar uma justa distância diante do que filma é abordado por Clarisse em uma entrevista com Olivier Hadouchi, que pergunta se ela procura estar sempre a uma distância segura:

Ouvi muitas vezes que em um documentário deve-se encontrar a "distância certa", saber qual é o seu lugar. É verdade que devemos encontrar nosso lugar quando filmamos, mas o que é a "boa distância"? Isso é algo que sentimos, mas que está em movimento. Uma noção que se questiona constantemente. Com base em que se decide que se está na "distância certa"? Na verdade filmo situações em que nunca encontramos a "distância certa". Não há distância apenas em si. Além disso, acho que estou sempre a uma distância ruim ou pelo menos desconfortável. Ou é muito perto ou muito distante e isso varia durante todo o tempo. Qual é a "distância certa" para filmar corpos machucados, corpos masculinos ou cenas de sexo? Eu sou muito fria ou muito empática quando filmo a cena do sacrifício de ovelhas? A distância nunca é um conceito estático ou irrevogavelmente fixo. Cada um dos meus filmes é projetado para me dar um tapa e me forçar a renunciar, para redefinir a distância que adoto para com os outros. (...) (Hahn, 2014: 235)⁵⁴

A presença dos animais na comunidade é frequente no filme, e se os sacrifícios carregam uma dimensão intrínseca de violência, nem por isso são levados a cabo com crueldade. Ao mostrar como são sacrificados de forma tradicional e inserida num contexto social e cultural, a cineasta evita a hipocrisia de se atribuir uma crueldade particular a esse "método", em oposição, no fim das contas, às formas industriais, automatizadas, em cadeia e fora de alcance – e sobretudo da vista – do consumidor. No último caso, a matança – ou, antes, o consumidor – é "protegido" pelo caráter asséptico da operação industrial, sem que seja preciso se conectar com a

⁵⁴ Com suas grandes diferenças de linguagem, métodos e interesses, Clarisse Hahn e Avi Mograbi em certo sentido convergem na discussão sobre a "distância certa" e a "posição do cineasta". Ambos recusam, sob o risco de serem duramente criticados, o lugar do documentarista que supostamente sabe, é neutro e possui a boa distância, contrariando a "ortodoxia documental moralizadora". (Neyrat, 2014: 141)

morte do animal (que seria aqui, afinal, percebida como matéria inanimada desde o nascimento), reduzido a pedaços de carne que não remetem mais ao todo. O que se revela no filme é toda uma relação de maior proximidade dos curdos dessa região com o ambiente natural e seus habitantes, humanos ou não. Relação complexa, em que acompanhamos a dimensão social do sacrifício e da comida, a relação de precariedade, o meio hostil e bélico que cerca e permeia, mostrado de forma quase sempre indireta pelo filme. Mais adiante, veremos também animais "deficientes", machucados, ecoando o estrago – seja físico, emocional ou existencial – provocado nos corpos pela guerra, corpos transformados em destroços de guerra. O que nos leva à dimensão mais simbólica, ou metonímica, que a violência do sacrifício acaba por projetar no filme. A insistência de Clarisse em filmar e incluir no filme as cenas sacrificiais, frequentemente em longa duração, os animais mortos, bichos feridos, sugere também um estado da violência constantemente à espreita, fervilhando sob a superfície, num país em guerra há quase um século. E, indo mais longe, a maneira como seu corpo e sua percepção são afetados por essa violência, à qual é sensível, mas incapaz de compreender totalmente. Ela no entanto percebe – e imprime isso nas imagens – que trata-se de algo marcante na vivência da comunidade, e portanto não nos poupa da violência, seja ela sacrificial ou verbal. Se Clarisse não pode desfazer o equívoco, tampouco se esquiva dele ou procura transformar incompreensões mútuas em algo apreensível e palatável (afinal, como diz Roy Wagner, "seus mal-entendidos de mim não eram os mesmos que os meus mal-entendidos deles").⁵⁵ Ela escolhe a presença, a atenção, a proximidade – por vezes incômoda para os habitantes locais – como forma de deixar suas imagens se banharem na diferença que os separa e também os vincula. "O oposto de diferença não é identidade e sim indiferença", nos diz Viveiros de Castro em sua formulação sobre o perspectivismo ameríndio, acrescentando que "estabelecer uma relação é diferenciar (produzir diferença) indiferença, inserir diferença onde indiferença era presumida" (Viveiros de Castro, 2004: 19). Nessa linha tênue entre o acolhimento da diferença, sem juízo ou tentativa de deciframento, e a violência desse encontro entre mundos que por vezes se chocam, a cineasta se move.

⁵⁵ Esse trecho do Roy Wagner (referindo-se às suas relações com o povo melanésio Daribi, por ele estudado) é citado por Viveiros de Castro ao dizer que a antropologia é sobre mal-entendidos: "O ponto crucial aqui não é o fato empírico que mal-entendidos existem, mas o fato transcendental que não se tratava do *mesmo* mal-entendido". (Viveiros de Castro, 2004: 11)



Em meio à despela da ovelha, um primo de Oktay conta da briga à distância com a namorada, que o largou depois de ser insultada. O primo reconhece que a ofendeu por estar bêbado, e por isso ela não atendeu a suas chamadas anteriores. E emenda narrando um caso de feminicídio que ele parece justificar ao aludir a uma "natureza violenta masculina", que pode ser despertada se derem "nos nervos de um homem". A violência do sacrifício se duplica na violência da relações afetivas, revelando também o olhar de Clarisse sobre os papéis e expectativas de gêneros na comunidade.

Intimidade pública, exteriores patrulhados

Reforçando e complicando as diferentes expressões de violência e os papéis de gênero, a cena seguinte nos leva para a ruptura – via Skype – do primo que vimos, na sequência anterior, degolar a ovelha e relatar suas disputas com a namorada. Sua masculinidade, que parecia tão assertiva, ganha outros contornos quando o vemos chorar e pedir para ser perdoado pela namorada europeia, destrutada na conversa virtual anterior. A filmagem de uma situação tão íntima poderia ser intrusiva da parte da cineasta se não percebêssemos logo que ela ocorre no meio de uma sala ou um cômodo de passagem. A câmera vai da conversa – e o pequeno público que a assiste – às portas que rangem quase ininterruptamente, abrindo e fechando, para então voltar à conversa, e depois aos que transitam por ali, num vai-e-vem. Uma mulher carregando uma bandeja com chá, um menino segurando um pote com carne crua (remetendo obliquamente à cena anterior), os passantes se esforçam para serem discretos mas o ruído inevitável e o espaço exíguo arruína seu empenho: a intimidade está escancarada. Ele não apenas chora como é largado na frente do clã por uma estrangeira branca e, aparentemente, tão insubmissa quanto Clarisse. O

público em volta acompanha atento, mas não parece se abalar pelo drama do primo, nessa mistura de modernidade e tradição, com o Skype e a internet banda-larga inseridas no meio da família e da sala.



As cenas exteriores trazem certo respiro aos interiores por vezes sufocantes, a despeito da precariedade desses espaços. Mas é também no exterior que encontramos a presença da guerra de forma mais palpável. Numa aparentemente pacata rua do vilarejo, soldados turcos vigiam, carregando armas de alto poder de fogo e intimidação. Mas Clarisse, protegida por seu estatuto de estrangeira, branca e europeia, não se intimida, sabe que não precisa se intimidar, e põe-se a filmá-los, invertendo o sentido do constrangimento. Ela filma insistentemente e sem o consentimento dos filmados, até perderem a compostura. A cineasta permite-se entrar numa relação de poder: "Os soldados possuem seus fuzis, eu minha câmera" (Hahn, 2018b: 117)⁵⁶. Se a captura de imagens à revelia dos filmados dispara inevitavelmente uma questão ética, aqui ela ganha contornos assumidamente políticos. Soldados do exército turco são destacados para a região para fazer demonstração de força e, como comenta Oktay acerca de um fotograma do filme que enquadra um soldado de costas "(...) são trazidos de muito longe para que não mantenham nenhuma relação com a população. Estão ali para afugentar a nós, os emigrados que retornam durante as férias com dinheiro e livros" (Şengül, 2018: 112)⁵⁷. Clarisse revela-se consciente do componente de perversidade que há em sua conduta e justifica seu olhar confrontador, distinto do que dirige para os familiares de Oktay, pela relação que o Estado turco

⁵⁶ São palavras da própria realizadora, em sua entrevista com Florence Maillard: "L'armée débarque, exhibe sa présence. Les soldats ont leur fusils, moi ma caméra" ["O exército desembarca, exhibe sua presença. Os soldados possuem seus fuzis, eu minha câmera"]

⁵⁷ No original: "(...) que l'on fait venir de très loin afin qu'ils n'entretiennent aucun rapport avec la population. Ils sont là pour nous chasser, nous les émigrés qui revenons pendant les vacances avec de l'argent et des livres".

estabelece com a população curda através de seu braço armado. Além de sua condição de estrangeira – ela chega a dizer ao soldado que é francesa – , Clarisse conta também com a cobertura da língua. Quando o jovem militar faz menção de intervir no que está enquadrando ("Podemos ver o que filma?"), ela se esquiva dizendo que não fala a língua, o que ali é verdadeiro, mas não deixa de ser estratégico. As tentativas do soldado de conversar, num inglês primário e titubeante, concedem-lhe uma aparência de maior vulnerabilidade e humanidade. Ela não deixa de captar a divisão que há ali entre o indivíduo e sua função, o que se manifesta materialmente quando o vemos, depois de ir se "desarmando" na conversa com ela, recompor-se com sua postura e metralhadora quando a população local passa por ele (Hahn, 2018: 117)⁵⁸. Se acaba humanizando os soldados, peças da engrenagem de um conflito que os excede, ela também não abre mão de imprimir na imagem a desproporção de forças entre os curdos obrigados a viver em zonas rurais empobrecidas e o aparato militar turco. Os habitantes locais, por sua vez, transitam ignorando os soldados, acostumados e impotentes com o constrangimento que essa presença pretende lhes impor. Diante da câmera de Clarisse, os soldados se incomodam e se desconcertam; certamente gostariam de impedi-la de registrá-los ("ela não está filmando a paisagem, meu comandante", denuncia um deles), mas nesse caso, são eles os que são compelidos a abrir mão de parte do seu poderio de coerção.



⁵⁸ Clarisse diz, a respeito do soldado, que "ele mergulha num entre-dois, entre o indivíduo e sua função. Esse entre-dois me interessa. Busco representar o humano que se agita entre suas emoções internas e algo que ele dá em espetáculo aos outros". No original: "(...) il plonge dans un entre-deux, entre l'individu et sa fonction. Cet entre-deux m'intéresse. J'essaye de représenter l'humain qui s'agite entre ses émotions internes et quelque chose qu'il donne en spectacle aux autres".



A velha, a nora, os rituais

A rotina de trabalho incessante da nora vai se revelando, assim como a relação de conflito e cuidado que entretém com a velha. A nora ordenha uma vaca, a vemos andando pelo vilarejo e quando volta à edificação onde estão os bezerros, descobrimos, junto com ela, que a velha aprontou. Em silêncio e como se nada tivesse ocorrido, a velha sai carregando uma lata de leite na mão. Antes, havia soltado os bezerros, que beberam o leite ordenhado. A nora não poupa xingamentos, a chama de cigana, raça suja, lembrando que quase todo povo, por oprimido que seja, também tem seu "outro", depreciado para se criar possibilidades de autoafirmar e dele se diferenciar, uma alteridade muitas vezes oriunda de uma população com que se entretém uma rivalidade histórica. A nora também ameaça não mais ordenhar, mas essa reação se demonstra meramente retórica ao longo do filme: ela sempre retorna ao trabalho. À violência das ações da velha e dos insultos da nora, segue-se uma cena de ambas cochilando durante o dia, em camas contíguas, repetindo esse movimento frequente do filme. Há a escalada dos embates que crescem rumo à combustão para depois se arrefecer e a vida seguir como antes, a proximidade e o cuidado retomados.



Naquele contexto de cerceamento e pobreza, famílias obrigadas a viver juntas em pequenos espaços e em grande medida dependentes economicamente dos que migraram, parece preciso tudo falar, mesmo que agressiva e violentamente, muitas vezes aos berros, para que algo seja extravasado e a vida possa seguir. E se a medida da violência verbal, da relação de opressão, hierarquia e sexismo (de que a velha faz reiteradamente prova) que vincula essas duas mulheres predomina, não deixa de existir um vínculo de cuidado, talvez de afeto, uma proximidade. Sem desejar atenuar o jugo da velha sobre a nora, é preciso também deslocar-se de nossas próprias expectativas e parâmetros de como pode se dar uma relação entre nora e sogra, duas pessoas da mesma família obrigadas a viver juntas num contexto social e econômico adverso. A relação entre elas é singular, ao mesmo tempo que reflete uma série de embates e relações de interdependência presentes naquele pequeno universo. Como bem descreve Maillard, o filme concentra, por detrás da simplicidade amena de seu título,

"um campo de forças dialéticas que se encavalam, se contradizem, se equilibram às vezes, numa multiplicidade transbordante que sonda, sem descanso, as formas de um cotidiano sob pressão, e aquelas que podem lhe resistir: as relações do grupo e do indivíduo, do trivial e do sagrado, da palavra veemente e do corpo expressivo. A litania de reclamações, queixas, insultos, revoltas, convivem com cuidados afetuosos e abandono ao sono dos justos. (Hahn, 2018b: 115)⁵⁹

Clarisse filma com alguma distância o embate, desde a rua. Atenta-se para o conflito, cujos termos não pode acompanhar com precisão, capta a movimentação dos corpos, a explosão da nora, a empáfia da velha.

Guias, magia, religião, paganismo

Entre embrulhos de papéis e plástico, Oktay, avó e nora manuseiam, com deferência, pedras, restos de terra e mesmo a barba do Guia, capaz, segunda a velha, de remediar a

⁵⁹ No original: "(...) un champ de forces dialectiques qui se chevauchent, se contredisent, s'équilibrent parfois, dans une multiplicité débordante qui sonde sans relâche à la fois les formes d'un quotidien sous pression, et celles qui peuvent lui résister: les rapports du group et de l'individu, du trivial et du sacré, la parole véhémence et le corps expressif. La litanie des plaintes, des griefs, des insultes, des révoltes, côtoie les soins affectueux et l'abandon dans le sommeil des justes".

esterilidade feminina. Nesses interiores tão repletos (de pessoas, objetos, ações, falas, disputas) quanto são vazios os exteriores, a família ora e faz seus pequenos rituais. Há no filme menos religião - no sentido institucional, de um sistema particular de fé e culto - do que espiritualidade e magia, o paganismo regendo a relação com as coisas e a vida. No lugar de mesquitas, vemos Guias autoreivindicados (sua autoridade espiritual por vezes contestada), xamãs, singelos objetos sagrados guardados dentro de casa, o mágico e o trivial de mãos dadas. Vemos em seguida a velha e a nora na penumbra com um Guia. Tomam chá e o Guia prega com fervor e virulência, nos confundindo com seu estado, que se assemelha à embriaguez mas poderia ser, antes, uma forma de transe. Entre as muitas evocações, em um momento ele pede para que se mantenham à distância os turcos, essa figura do inimigo por excelência, tanto histórica e simbólica - para várias gerações de curdos - quanto material e imediata, aquele que ameaça a integridade física, cultural e econômica. O Guia é depois acomodado em uma cama, sob os cuidados das duas mulheres, e a nora lava seus pés. É tanto respeitado quanto questionado, sua posição lhe dando acesso ao interior da casa de mulheres, mas sua presença nesses espaços é também condenada, como vemos da cena seguinte, em que a velha conversa com duas mulheres. Nela, a velha culpa a nora por tudo, afirma que retém o dinheiro do queijo vendido, a difama sem pudor. E nessa cena expressa-se a relação que elas entretêm com Clarisse e sua câmera, que não deixa de ser impertinente, mesmo que consentida.



Uma das mulheres cruza o olhar com a câmera, faz um gesto de reconhecimento, um pequeno aceno transigente com a cabeça, quase um cumprimento, e evita qualquer enfrentamento. Já a velha, encara a câmera e a própria cineasta por detrás dela, depois de falar da burla da nora. Desbocada, como frequentemente aparece no filme, ela diz, apontando para Clarisse: "E ela, com seu aparelho, nos fode também". E uma voz, no fora de campo, completa:

"É seu vibrador". O despeito vai aqui de par com a comicidade, a velha enfrenta a câmera com seus próprios meios: o desaforo sem embaraço e a língua ferina. Mas a língua, justamente, não é compartilhada, o que muda fundamentalmente a relação, de parte a parte. A família talvez sintasse mais à vontade com a exposição de suas conversas privadas e maledicentes, já que aquela que filma não sabe o que dizem, ao menos no presente da cena. Os filmados estão, no entanto, cientes de que ela virá a conhecer o conteúdo das conversas, dispõe de todos os meios para isso. Como já vimos, mesmo estando em uma região remota e rural, com um modo de vida tradicional próprio e não ocidental, eles não estão de forma alguma isolados e alheios ao restante do mundo, tanto pelo acesso às tecnologias da informação quanto pelos familiares espalhados por cidades ocidentais. A dimensão ética dessa exposição pode ser, a justo título, colocada em questão, mas é difícil afirmar que há ali um logro, um filme feito às escondidas, uma comunidade ingênua, mesmo que o resultado esteja fora de alcance dos filmados, como quase sempre acontece na realização de filmes. A câmera está à vista dos filmados e, como escreve Florence Maillard, Clarisse Hahn

"faz de sua posição sempre legível um dos primeiros eixos da representação. De uma sequência a outra, essa posição evolui, sofre mutação, transforma-se, e o filme sustenta uma série de gestos que recusam tanto a unicidade de um olhar abrangente quanto a simpatia barata da observação remota, mantendo bem viva a imersão documental, indo ao encontro atento com os outros." (Hahn, 2018b: 115)⁶⁰

A clareza do propósito e da posição em cena da cineasta não impede, ainda assim, que os filmados se sintam em parte resguardados por seu desconhecimento da língua e em nada reprimam a franqueza, e por vezes crueza, de suas conversas, que, como vimos, ocorrem num contexto em que a intimidade não se restringe ao âmbito estritamente privado da família. Para Clarisse, a ignorância da língua é, por um lado, um obstáculo, um desafio. Ela não consegue, sem auxílio, conversar ou interpelar diretamente os filmados, tampouco compreender o que dizem. Precisa, portanto, cultivar uma atenção aguçada à visualidade e modulações das falas, movimentos em cena e tons de voz, para estar em condições de antecipar o que está se armando diante dos seus olhos e conseguir captar com agilidade e precisão o que vem à tona em sua presença. E por vezes, podemos suspeitar, algo em parte acionado por ela, pois a presença de uma

⁶⁰ No original: "Clarisse Hahn fait de sa position toujours lisible l'un des premiers pivots de la représentation. D'une séquence à l'autre, cette position évolue, mute, se transforme, et le film fait tenir ensemble une série de gestes qui refusent autant l'univocité du regard surplombant de la sympathie à bon compte d'une observation lointaine, mais maintiennent bien vivante l'immersion documentaire, à la rencontre attentive des autres".

câmera nunca é anódina. Por outro lado, sua incompreensão da língua também a protege e lhe permite filmar de dentro sem precisar tomar partido nos muitos embates travados à sua frente; libera sua atenção para um olhar minucioso às expressões e gestos, aos ritos e às forças não ditas que atravessam as relações e o ambiente. Em sua inserção nas trocas e espaços privados, retorna a questão sobre a "boa distância" do documentarista, a posição de uma câmera que não viole por excesso de proximidade mas tampouco se distancie a ponto de se desimplicar de uma situação de que irremediavelmente participa. "Não pode haver uma boa distância quando se filma a família", afirmará Clarisse, mais uma vez recusando qualquer fórmula ou posição predeterminada. "É uma esfera muito fechada, um espaço de crise permanente, onde funciona-se num registro emocional. Não podemos jamais encontrar o lugar certo para filmar, estamos ou próximos demais ou distantes demais"⁶¹ (Hahn, 2012). Nessa indecidibilidade, ela opta pelo risco, do erro e do acerto, de ser ignorada ou insultada, e mesmo de ter sua cena abandonada. E ela irá sobretudo decidir, no momento da montagem, pelo que é capaz de ser transmitido pela visualidade e pela dimensão sensível.

O filme não fornece indicações claras de cronologia, mas Clarisse conta que o filme foi feito ao longo de um ano e de algumas visitas ao Curdistão turco, em diferentes estações (cujas mudanças podem ser percebidas pela alternância entre momentos de frio, em pleno inverno, e outros de sol e calor). Nesse período, ela filmou muitas conversas e depoimentos que revelavam histórias terríveis de um povo e uma região em guerra há quase 100 anos, em que as famílias guardam histórias de tortura (a que foram submetidas, dentre muitos outros, as avós de Oktay), filhos mortos em guerrilha, destruição das cidades de origem, deslocamentos forçados. No entanto, diante desse material que resultaria num filme completamente diferente, ela optou por privilegiar o presente das imagens, deixar a guerra se manifestar no cotidiano, voltar-se para as pequenas histórias que implicam as grandes. Os relatos irrigariam então outros filmes, alguns já realizados, como dois curtas do tríptico *Nosso corpo é uma arma* (*Prisões* e *Guerrilha*⁶²), e um filme de ficção ainda em processo, no qual pretende dar corpo e imagem aos relatos desse

⁶¹ No original: "Parce qu'il ne peut pas y avoir de bonne distance quand on filme la famille. C'est une sphère qui est close, c'est un espace en crise permanente, où on fonctionne sur un registre émotionnel. On ne peut jamais trouver la bonne place pour filmer, on est soit trop proche, soit trop distant".

⁶² No documentário *Nosso corpo é uma arma - Guerrilha* (Clarisse Hahn 2012), rebeldes curdos filmam seu dia a dia na fronteira do Iraque e Turquia, e as imagens de guerra são confrontadas com as imagens dos refugiados curdos nas ruas de Paris. Já *Nosso corpo é uma arma - Prisões* (Clarisse Hahn 2012), retrata duas mulheres que utilizaram seus próprios corpos como armas de guerra ao participar de uma greve de fome nas prisões turcas, reprimida violentamente pelo Estado turco. Mais informações sobre os filmes no site da artista: <http://www.clarissehahn.com/>

passado da resistência curda que não possui, ou de que não restam, imagens. Nessa aposta que faz pelo sensível, nada mais eloquente do que a avó, sozinha no quadro, encarando e se dirigindo à Clarisse. Esta tem a câmera, e nessa relação mediada pelo aparato, o poder da velha é, também, o de sair do campo, que fica despovoado, enquanto a cineasta sustenta o quadro vazio.

Espaços porosos

Nem bem recuperados da mordacidade da velha na sequência anterior, já a vemos tocar pintinhos e galinha ferozmente para fora de casa, jogando paus e pedras sem pudor. O contraste com o velho Moltavsky, de *Stolat*, é completo, como veremos com mais clareza quando nos debruçarmos detidamente sobre este filme. Se a comparação entre esses dois personagens idosos é possível, quase inevitável, fazê-la de maneira direta e sem contexto seria algo injusto. A relação com os animais em *Kurdish Lover* é também de grande proximidade, mas é mais dura, mais desigual. Eles podem ser enxotados e maltratados fisicamente de uma maneira que não se pode fazer com as pessoas – entre elas a violência deveria, em princípio, ser contida na verbalidade, não se chegando às vias de fato. E a função alimentar dos animais é ainda mais vital nessa comunidade; a necessidade de submetê-los, nesse ambiente hostil e precário, mais imperiosa. No caso do polonês, nós o vemos cuidar de sua propriedade, cultivar, relacionar-se e tratar dos animais, que também podem servir de alimento. Mas o acompanhamos igualmente frequentar o comércio, adquirir sua carne no açougue, ele não vive em uma situação de guerra (embora já a tenha experienciado intensamente); as relações com seu meio não são definidas pelo conflito e pela escassez. Não que os contextos possam tudo justificar e explicar, a singularidade e hospitalidade sem condições de Moltavsky são preservadas e resistem a explicações simples e contingenciais. Mas considerar as condições de vida joga luz em outras formas e práticas sem que o julgamento do espectador imponha-se de partida.



Nessa porosidade entre os espaços internos e externos, avistamos um homem com o corpo enterrado em um monte de terra arenosa cinza, debaixo de uma escada. O caráter ao mesmo tempo prosaico e banal da cena é desafiado pela imponência das montanhas ao fundo. Enquanto o vemos coberto de terra e, depois, sendo lavado, "regado" por uma mulher com um balde d'água, ouvimos a conversa que se dá no campo e fora dele sobre a vileza da velha e suas brigas com a nora, a velhice percebida aqui sem deferência. E do cotidiano que nos é mostrado, com casas sendo erguidas e habitantes locais transitando na paisagem montanhosa, fazem parte também os helicópteros em sobrevoo. Por mais que o filme escolha mostrar a guerra menos frontalmente do que pela maneira como afeta a vida – o cotidiano, as relações, a subjetividade – ela está ali, de tal maneira presente que seria praticamente impossível impedir que vazasse para imagem e som sua evidência material, como os helicópteros rasgando o céu, cumprindo sua missão de vigilância e constrangimento da população local.



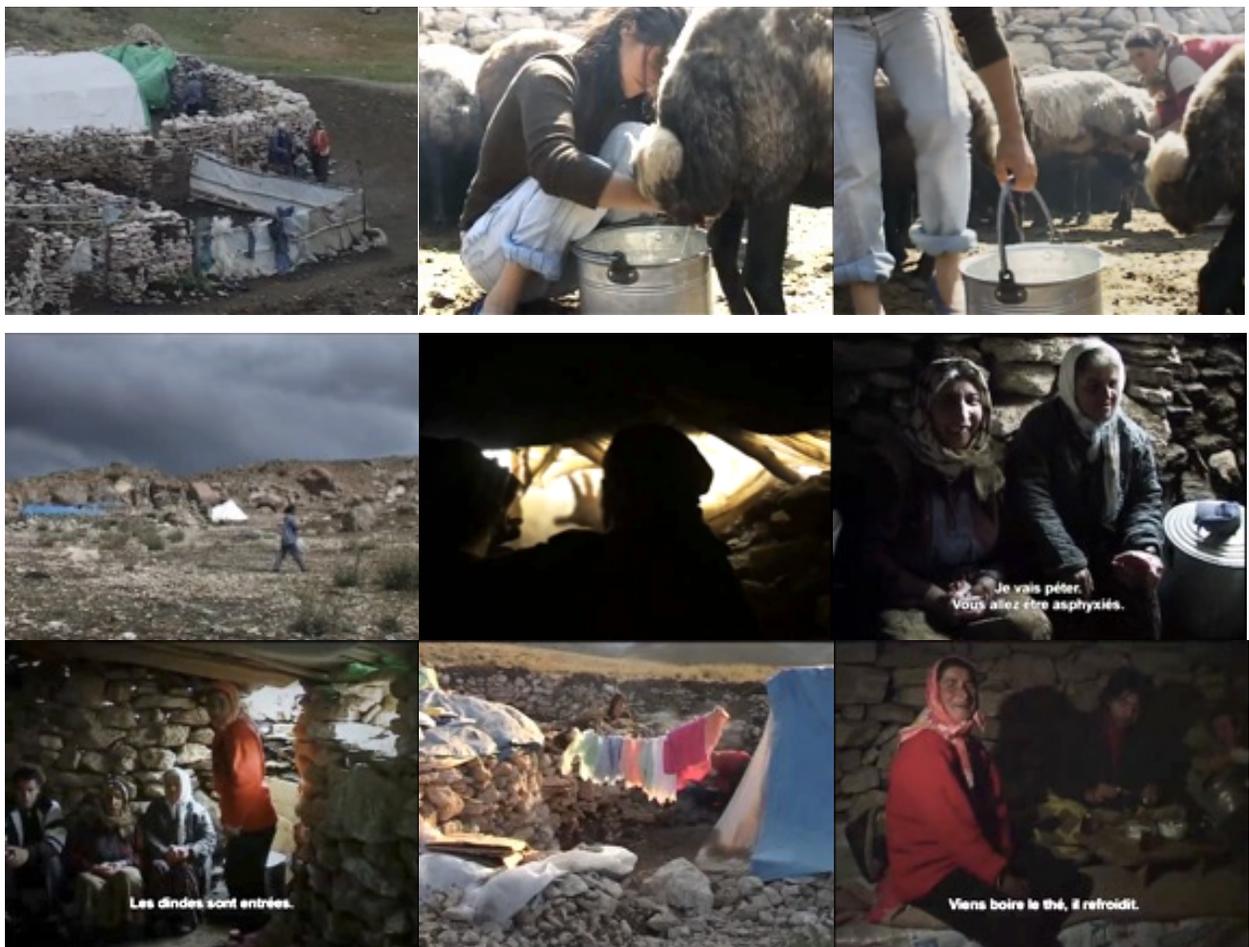
Pessoas e currais de ovelha se camuflam nessa paisagem remota e grandiosa, em que as oscilações do tempo e a chegada da tempestade ganham um aspecto quase épico. O rebanho é ordenado, a chuva de granizo obriga a todos se protegerem sob a parte coberta, os perus que invadem o espaço diminuto salientam a proximidade entre humanos e animais. O modo de vida

tradicional que parece tão enraizado⁶³ se mostra na verdade em risco. Uma senhora conta ter vendido seu gado a pedido dos filhos, que agora dizem que deveria se desfazer também de seu rebanho caprino para ir trabalhar na cidade, apesar de seu analfabetismo. Além de todas as perdas daquele povo, a situação econômica impele também ao desaparecimento de um modo de vida, de alguma autonomia por meio do cultivo da terra e a criação dos animais. Atividades exigentes, que demandam dedicação constante mas garantem alguma liberdade e segurança para a sobrevivência, num acentuado contraste com a condição de se somar à mão de obra pouco qualificada em espaços urbanos. Quando a avó de Oktay é trazida para a conversa (ele também sugeriu a ela que vendesse seus animais), nos aproximamos um pouco mais de sua relação com o dinheiro. Com todos os filhos no exílio e a insegurança da situação local, seu apego sem embargo ao dinheiro acumula mais estratos de sentido. Como em tantos outros momentos do filme, a câmera "se faz esquecer até que um olhar, uma interpelação, recolocam o aparato mais uma vez em evidência" (Kedistan, 2018)⁶⁴. À Clarisse é oferecido o tradicional chá preto, cujo consumo frequente une os curdos a seus vizinhos - incluindo seus inimigos históricos - e é tanto ingerido no cotidiano como constitui-se em elemento central da hospitalidade da região.



⁶³ Oktay comenta um fotograma dessa sequência que mostra os panos coloridos pendurados num varal, dizendo que "servem a filtrar o iogurte para fazer queijos. Eles representam os milhares de anos de vida livre nas montanhas e pastos. Um arqueólogo austríaco estabeleceu que essas construções e práticas existem desde 3.000 A. C. Esses pequenos edifícios são os Koliks, que podem ser recobertos de pele de animais". No original: "Ces tissus servent à filtrer le yaourt pour faire du fromage. Ils représentent des millénaires de vie libre dans les montagnes et les pâturages. Un archéologue autrichien a établi que ces constructions et ces pratiques existent depuis 3000 ans avant J.- C. Ces petits édifices sont des Holiks, qui pouvaient être recouverts de peaux de bêtes". (Şengül, 2019: 109)

⁶⁴ No original: "La caméra se fait oublier, et puis un regard, une interpellation remet l'objectif au cœur du jeu".



Com sua presença espalhada na vida da comunidade e no filme, os bichos são por vezes captados em toda sua expressividade, como num close da boca de uma vaca que mastiga ou ao enquadrar duas galinhas que mais parecem mergulhadas numa prosa de comadres, e aí eles talvez esbocem uma vida para além de sua função alimentar. Mas continuarão servindo de sustento e, também, fornecendo matéria prima para a maior parte do trabalho contínuo da nora, que dentre outras atividades, ordenha, faz manteiga e sova o pão, com a velha invariavelmente vigiando, atravancando, criticando.



Ritos e magia para um casamento arranjado

A devoção sincrética da comunidade se entrelaça à tradição dos arranjos de casamento, que não se perde totalmente entre a população exilada. Oucho, irmão de Oktay, é quem está no centro das negociações entre as famílias. Mais adiante ele expressará que aceita e defende esse tipo de arranjo, mas durante todo o processo acompanhado pelo filme mostra-se, antes, pouco engajado, até mesmo desinteressado - no limite do contrariado - pelas tratativas que se dão à sua revelia. A discussão envolve avó, mãe, amigas da família e o Guia, que seria capaz de desfazer a maldição jogada por alguém da própria família. As negociações sobre um possível noivado assemelham-se mais à urdidura de um complô ou emboscada (Kedistan, 2018)⁶⁵: há toda uma estratégia a ser traçada para garantir a preferência para desposar uma dentre nada menos que três irmãs. Enquanto tudo é tramado, Oucho só aparece dormindo, indiferente ao que se arma no cômodo ao lado. Oktay tenta acordá-lo em um momento e notamos que a língua falada entre irmãos é o francês, o exílio penetrando sorrateiramente nos modos e costumes de um povo, seu pensamento, seus projetos de vida conjugal. O Guia faz seus ritos mágicos⁶⁶ com um cordão da extensão do quadril de Oucho, que é depois acordado para finalizar o rito com uma oração conjunta. Clarisse acompanha tudo de dentro e de perto, os planos fechados apreendem com detalhe as expressões dos rostos, os gestos das mãos, toda uma relação do toque, sobretudo com o Guia e com o dinheiro. O rito parece seguir uma precisão litúrgica, todos orando com pés descalços sobre o tapete, o direito ligeiramente sobre o esquerdo, formando um belo conjunto de situação ritual, lado a lado apesar das brigas e divergências, das diferentes gerações e papéis no

⁶⁵ No original: "Les fiançailles s'y ourdissent comme des complots ou des embuscades".

⁶⁶ Que não fora o clara vinculação com a matriz religiosa do alevismo, nos remeteria, talvez levemente, mais às práticas populares de "simpatia", demonstrando decerto a que ponto estamos distantes de acessar as crenças e práticas espirituais daquela comunidade.

interior da família. Ao final da oração, beijam as mãos do Guia e lhe entregam dinheiro, a ênfase no beijo e no toque é tamanha que se faz pensar imprescindível para a efetividade da ação no mundo pretendida pela prece. A relação do toque e do contato corporal mostram-se também em toda a sua diferença em relação às religiões ocidentais, tão marcadas pelo pudor. Sem acompanhar no ato o que é dito, a cineasta sensivelmente exprime e traduz a vibração da cena pela minúcia com que explora aquilo que se expressa pela visualidade.





Na cena seguinte, os comentários jocosos sobre o temperamento colérico de Oucho, comparado às vacas bravas, mostra certa complacência com esse homem adulto. No lugar da reprovação, há uma aceitação galhofeira que indica que ele está dentro dos limites previstos para a masculinidade. Diferentes vozes participam da zombaria, mas apenas a nora está em campo, num dos poucos momentos em que a vemos descontraída, nem na labuta nem em meio a alguma altercação envolvendo a velha.



O filme não deixa barato esse momento de descontração e, antes de seguir para mais uma situação de disputa religiosa, exhibe os corpos sacrificados e, por vezes, ainda com um sopro de vida, de caprinos. Na passagem entre duas sequências, mais uma vez se materializa fisicamente a violência por meio da imagem dos animais mortos.

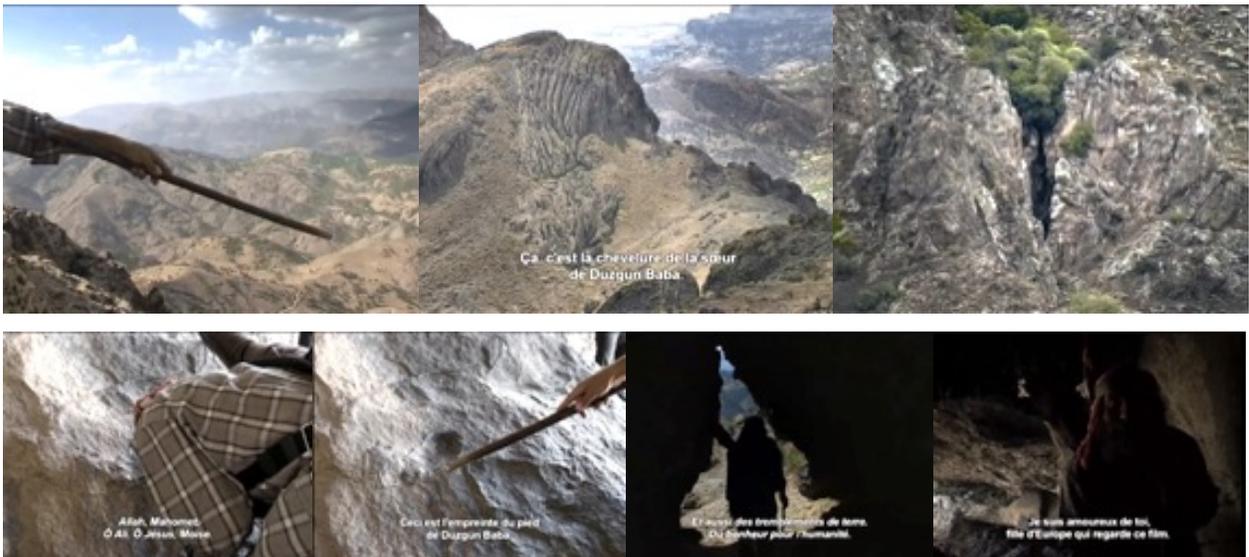


Disputa religiosa no poço sagrado, um eremita em Düzgün Baba

Num espaço sagrado, dois religiosos se confrontam e disputam espaço, trazendo à tona a complexa espiritualidade e o desejo de ser guiada de uma população relegada às margens de diferentes territórios. Entre o transe e a vociferação, fenômeno genuíno e teatral, acusam-se mutuamente. O Guia denuncia a falsidade do outro e fala para ir "se curvar com os muçulmanos", evidenciando que a relação com a principal religião dos povos que os oprimem é ao mesmo tempo estreita e conflituosa. O homem em transe insiste que respeitem seu culto, apesar de admitir, depois, que é discípulo, e não Guia. Com sede de milagres, os presentes não hesitam em pedir-lhe orações e bênçãos. A presença forte de aspectos religiosos no filme fala de uma comunidade, mas também de quem olha. Clarisse se diz interessada pela religião "não pelo aspecto espiritual, mas como elemento estruturante de uma sociedade e da personalidade das pessoas. E a religião é uma forma de se relacionar com os outros (...) Pode ser percebida como algo que une ou separa as pessoas" (Hahn, 2014: 235). Nessa declaração, a cineasta parece estar admitindo, talvez à sua revelia, o que lhe escapa da espiritualidade curda. Diante de algo que, de modo análogo à forma com que lida com os sacrifícios, se apresenta como radicalmente estrangeiro, ela parece operar uma esquiva, assumindo em cada caso uma posição distinta: proximidade com os bichos, distância com os espíritos. Entre os muitos momentos em que a espiritualidade é apreendida atravessando e mobilizando o cotidiano da comunidade, essa sequência é a única que coloca em evidência uma dimensão mais coletiva da crença, para além da família. E a disputa se dá ali entre quem pode ou não ser a autoridade nessa confissão pagã intensamente atrelada a lugares santos, investindo o território de um forte componente espiritual.



"Os curdos veem o que não sei ver. O fato de ter uma câmera e de ir em direção aos outros determina que eles me mostrem o que não sei ver. Isso é muito importante na maneira de fazer meus filmes: aprender a perceber" (Hahn, 2018b: 119)⁶⁷. Pelos olhos do eremita - um antigo Guia que habita o alto da montanha sagrada - a paisagem majestosa ganha vida própria, ao mesmo tempo que as narrativas ancestrais adquirem espessa materialidade. Há lucidez política e devoção religiosa. O eremita evoca a proteção de vários profetas – "Alá, Maomé, oh Ali, oh Jesus, Moisés" –, decifra as imagens e sulcos da paisagem, denuncia os atos de terror do Estado turco – invertendo a acusação de que seriam eles, os curdos, os terroristas – e, em carência de sexo, galanteia as futuras espectadoras europeias do filme.



⁶⁷ No original: "Les Kurdes voient ce que je ne sais pas voir. Le fait d'avoir une caméra et d'aller vers les autres détermine qu'ils me montrent ce que je ne sais pas voir. C'est très important dans ma manière de faire des films: apprendre à percevoir".

Para acessar o que ela mesmo não pode ver, Clarisse acolhe a fala e volta sua câmera para a paisagem, deixa que dela emane, quem sabe, a força do que outros olhos veem. Ela filma as pedras, perscrutando a vida, visível e invisível, que existe ali, atenta-se às marcas deixadas pelo eremita e pela história que a paisagem testemunha. História de guerra e devoção: essas montanhas são lugares santos e refúgio de guerrilheiros⁶⁸, sustentam a fé ao mesmo tempo que abrigam a resistência; são espaço de presença divina e humana. As oferendas e suas marcas manifestam algo dessa relação entre fé, natureza e humanidade, pequenas imagens e objetos ornando e exacerbando esse cenário monumental. Sob o olhar da câmera, ganham algo de singelo e perturbador, fabricações/intervenções – que não sabemos ao certo se são, todas ou em parte, de autoria do eremita – de uma delicadeza por vezes desconcertante. Cordões amarrados em pedras ou plantas, amuletos, obras "para ninguém", no isolamento da montanha, fotos e documentos de quem busca ali proteção.



⁶⁸ Sob acusação de ajudarem a guerrilha, vilarejos do alto das montanhas do Dersim foram destruídos e seus habitantes expulsos pelo Estado turco, sendo obrigados a viver nas partes baixas, mais sujeitas a tremores de terra. Não por acaso, a proteção a terremotos é evocada nas preces do eremita, que foi aprisionado por ter auxiliado os guerrilheiros. A Província do Dersim passou a se denominar oficialmente Província de Tunceli em 1936, depois da rebelião/massacre do Dersim. Após esse episódio, todas as localidades de nomes não-turcos foram rebatizadas com nomes turcos, visando suprimir qualquer herança cultural de outras origens (https://en.wikipedia.org/wiki/Tunceli_Province). Os próprios termos "curdo" e "Curdistão" foram banidos, numa tentativa de extirpar, através da própria linguagem, toda uma etnia e sua cultura. A população local tem ativamente lutado para que o nome original seja oficialmente retomado e referir-se à região como Dersim, como faz Clarisse e a família de Oktay, é por si só um ato político, de resistência ao apagamento da cultura curda.



A dimensão política trazida por essa paisagem faz lembrar que o filme não problematiza a relação entre a situação territorial curda e a atuação da França – país de origem da cineasta – com os países aliados da Primeira Grande Guerra no Tratado de Lausanne, celebrado em 1923. O acordo definiu as fronteiras da Turquia como sucessora do Império Otomano, deixando de fora, em negociações nas quais os interesses territoriais confundiam-se com os econômicos, territórios reivindicados por curdos e armênios em troca da renúncia, por parte da autoridade turca, de terras árabes ricas em petróleo. Com sua opção consciente de deixar no pano de fundo a macropolítica, histórica e atual, o filme acessa com densidade rara o interior de uma comunidade e, simultaneamente, esquiva-se de trazer à luz questões importantes que determinam em grande medida a situação atual da população que filma. O segundo aspecto é, em algum grau, compensado pelo caminho tomado em seguida pela obra de Clarisse Hahn que, a partir de *Kurdish Lover*, "coloca essa grande força documentária a serviço da causa curda e, mais amplamente, das lutas populares"⁶⁹ (Brenez, 2018: 5).

A passagem entre sequências se dá mais uma vez por imagens das práticas alimentares e de animais sacrificados. Desta vez um porco é colocado inteiro para assar num buraco que faz as vezes de um forno aberto no chão, enquanto os presentes conversam sobre a velha. A crueza da morte animal se justapõe às relações de família, fazendo reverberar a violência. "Não posso insultar sua sogra porque ela é sua tia", ouvimos uma voz dizer à nora, revelando ao mesmo tempo mais um grau de parentesco com a velha e sugerindo que, mesmo naquele ambiente em que tudo parece poder ser dito sem filtros, há também regras e limites. A cena seguinte, porém, logo desmontará essa ideia de um limiar entre o que pode ou não ser expressado frontalmente no interior daquela comunidade.

⁶⁹ No original: "(...) ce grand tranchant documentaire se met au service de la cause kurde et plus largement des luttes populaires."

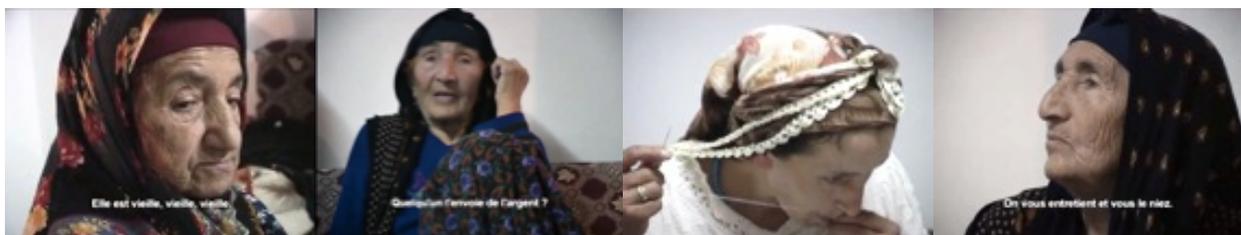


Combustão e arrefecimento

Na mais longa e violenta briga que acompanhamos, os insultos e palavrões, as acusações mútuas, são entremeados por um humor muito particular, com componentes de ironia (incluindo a autoironia) e comicidade mórbida. As disputas ocorrem em dois momentos distintos, como podemos perceber pela mudança de vestuário, mas são dispostas pela montagem como um prolongamento; duas cenas de um ato tragicômico que se repete como variações sobre o mesmo tema: os embates de nora e sogra. Se são próprios dessa relação, acabam cifrando a situação de hostilidade permanente de um longo período de guerra refletida nos pequenos conflitos cotidianos, em que "violência e ternura andam juntas"⁷⁰ (Hahn, 2018: 169). Nesse interior sufocante, o olhar de Clarisse mais uma vez acompanha com agilidade e precisão a movimentação, a temperatura que sobe, antecipando o que está prestes a acontecer por meio de tudo o que pode acessar sem o conhecimento da língua. No filme resultante, as legendas tentam dar conta dos sentidos, encontrar "correspondências sem adequação" (ou "equivalências sem identidade") (Ricoeur, 2011: 65) que nos ofereçam mais elementos para acessar esse universo tão particular de relações domésticas. E se há esferas da comunicação em que a tradução encontra mais resistência, nas quais o significante - a "casca sensível" - adere com particular intensidade ao significado, dentre elas estão sem dúvida a do amor e do desaforo. Talvez por isso, na sequência, esse "modo provisório de lidar com a estranheza da língua" (Benjamin, 2008: 73) que é a tradução, fica ainda mais exposto. A velha ao mesmo tempo desfere ataques corrosivos, com palavrões abundantes, e reivindica o papel de vítima, que lhe cai desajeitadamente. A nora vocífera defendendo-se e devolvendo acusações à sogra, sem nunca parar de se movimentar e trabalhar, como bem capta a câmera, acompanhando-a de um lado para outro, ao mesmo tempo

⁷⁰ No original: "Tendresse et violence vont de pair".

que apanha a expressividade dos demais, sentados. Naquele ambiente que parecia exclusivamente feminino, notamos então a presença de Oktay, primeiro como um espectador que olha de fora, depois como um elemento ligeiramente perturbador. Sem precisar exatamente tomar partido, questiona a avó, que reclama de ser constantemente insultada (nômade e cigana estão entre os "maledicências" que alega engolir): "E você, não a insulta? Mantém sua boca fechada?", Oktay pergunta. A avó acena, sorrindo, que não, e o manda calar a boca, enquanto risos desatam no fora de campo. Abrindo um breve intervalo em meio à disputa em curso, as críticas voltam-se então para a aparência do neto. Os comentários jocosos sobre seu cabelo deixam entrever seu lugar naquele pequeno universo, onde é percebido como um menino, autorizado a adentrar em ambientes femininos por não assumir as formas de masculinidade referendadas pela comunidade. O fato de só filmar a intimidade de mães e filhos não é apenas uma escolha de Clarisse, mas uma condição, como ela assume. "Os pais ocupam uma posição na sociedade em que se espera que estejam no controle, não simplesmente porque eles querem mas porque todos querem, as mulheres também desejam que adotem esse papel. Os patriarcas não gostavam portanto que eu os filmasse, pois perdiam o controle" (Hahn, 2012)⁷¹. A seu ver, as mulheres exercem um tipo de controle oculto sobre esses homens que, no fundo, são dependentes delas. A relação da família com Oucho, irmão de Oktay, nos desdobramentos do arranjo de casamento demonstra quase didaticamente como a condução e o controle exercidos pelas personagens femininas podem passar despercebidos para um olhar menos atento.



⁷¹ No original: "Les pères occupent une position dans la société où ils sont sensés contrôler, pas simplement parce qu'ils le veulent mais parce que tout le monde le veut, les femmes aussi veulent qu'ils adoptent ce rôle là. Donc les patriarches n'aimaient pas que je les filme, parce qu'ils perdaient le contrôle".



O respiro com a intervenção de Oktay não dura muito, e logo as mulheres voltam à carga. O sarcasmo é temperado pelo aspecto cômico, que os planos mais abertos acentuam, dando uma dimensão cotidiana àquilo tudo que se passa na sala da casa, os presentes sentados como num encontro social qualquer, Oktay bebendo sua cerveja estrangeira. O movimento do filme completa-se com a cena seguinte: depois da combustão, o arrefecimento, desta vez de forma quase literal. No mais íntimo que o filme chega, numa sociedade na qual o corpo feminino cumpre regras estritas de pudor e decoro, vemos a velha nua de costas, tomando banho com o auxílio da nora. É uma cena terna de cuidado; primeiramente a velha, tornada mais vulnerável

lavando-se ao fundo. No primeiro plano, separando as roupas em sua infundável atividade, a nora logo se oferece para esfregar as costas da sogra. Há ali uma beleza, ao mesmo tempo banal e atordoante, nessas imagens que enlaçam cotidiano, zelo e violência, algo de que Clarisse se mostra consciente:

Algo dessa ordem trabalha meu documentário: a que ponto, quando você está no real – pois me sinto apegada a uma dimensão concreta e terra à terra, não quero idealizar o corpo e as relações entre as pessoas - pode-se derivar em direção ao maravilhamento, apesar disso, ou com isso, com essa trivialidade ou essa violência, sem sentimentalismo." (Hahn, 2018b: 120)⁷²

Uma rápida cena com outra idosa, mais dependente e dócil, faz vislumbrar mais uma face da velhice na comunidade, dos cuidados em família, das interações entre as gerações que convivem em grande proximidade física.

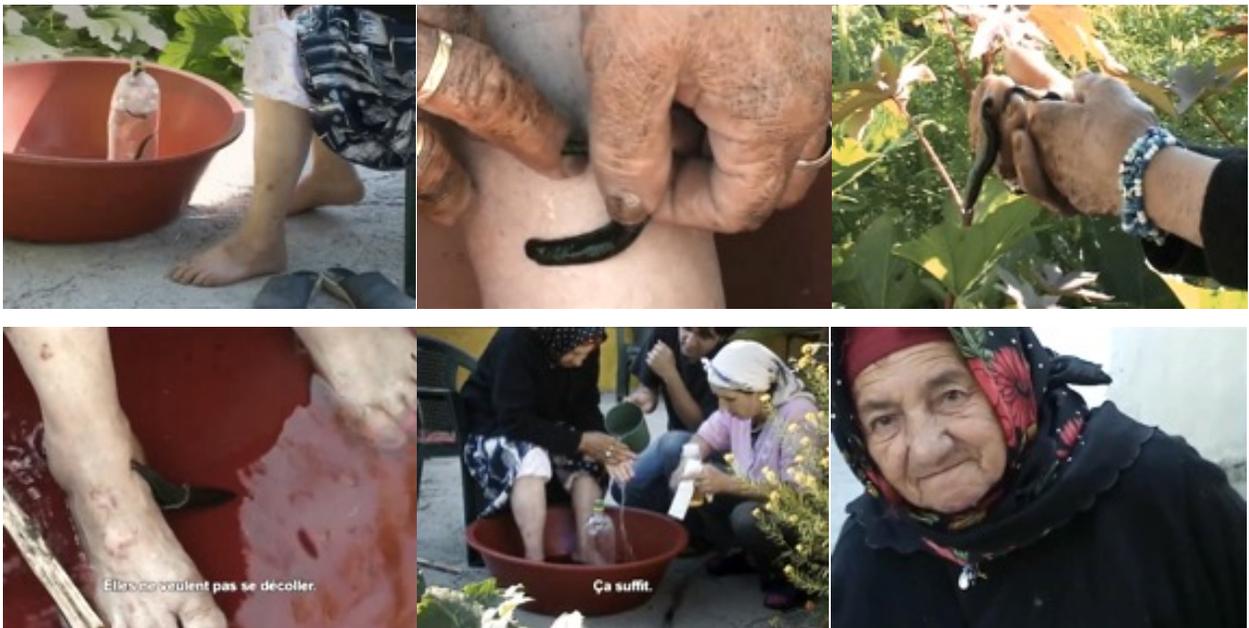


Sangue

Do sangue sacrificial dos animais ao sangue humano, chegamos às sanguessugas usadas terapeuticamente pela velha. Um curioso contraste marca a sequência, o ambiente é ameno, num dia ensolarado passarinhos gorjeiam ao fundo, e um ar de satisfação transparece no rosto enrugado da velha, visto de perto. Suas mãos manchadas e marcadas pelo tempo, os dedos adornados por anéis dourados, brincam com as parasitas, a velha as ajuda a fixar as ventosas em suas pernas. E segue depois manuseando com evidente prazer os vermes empanturrados de seu próprio sangue; emite sons como se conversasse com eles. A taticidade prazerosa da cena vai se desassossegando com a água da bacia que se tingiu de vermelho pelo sangue que não estanca. Há

⁷² No original "Quelque chose de cet ordre travaille mon documentaire: à quel point, quand tu es dans le réel – parce que c'est vrai que je suis attachée à une dimension concrète et terre à terre, je ne veux pas idéaliser le corps et les relations entre les gens – ça peut quand même dériver vers le merveilleux, malgré ça, ou avec ça, avec cette trivialité ou cette violence, sans mièvrerie".

sinais de preocupação no ar, invoca-se a proteção de Xizir⁷³, mas a velha não perde a postura e a apreensão é matizada por seu humor ranzinza. Oktay e a nora assumem os cuidados desse sangramento que não quer parar, enquanto a velha reclama que a nora exagera no uso desinfetante da água de colônia, "como se fosse de graça". É preciso refrear-se para não ir demasiado rápido e superinterpretar a sequência, relacionando, por exemplo, o nome e o comportamento do animal às relações sociais que acompanhamos em cena. Para além do impacto das imagens de uma velha senhora, sem cuidados de saúde a fácil alcance, sangrando sem parar, a cineasta parece menos preocupada em dotar de simbolismo a cena, investi-la de alguma alegoria das dinâmicas sociais (ou ao menos das duas mulheres), do que deixar que o caráter documental dessa forma milenar de tratamento se manifeste no filme e revele algo mais daquele mundo e de seus personagens. O sangue farto e o que ele evoca (de violência, carnalidade, tradição) entram sem resistência na economia narrativa e visual da obra.



⁷³ Trata-se da principal divindade do alevismo.

Casamento, suor e cerveja

Nos preparativos para encontrar as "pretendentes" de Oucho, nos embrenhamos um pouco mais nas dinâmicas de gênero no interior da família, num cômodo amontoadado de malas, roupas espalhadas sobre móveis e dentro de sacolas plásticas. O possível interessado, homem feito, age como uma criança mimada que não sabe sequer onde encontrar suas peças íntimas, mas está, antes, assumindo um lugar da masculinidade que depende das mulheres para tudo. Visivelmente nervoso, alternando curdo e francês, Oucho exprime seu duplo pertencimento cultural, apegando-se à tradição ao mesmo tempo que seu comportamento trai certo aborrecimento com os arranjos de casamento entre as famílias. Ao exibir a cueca em suas mãos para Clárisse e enaltecer o fato de que possui elástico, ele reforça seu desejo de afirmar sua masculinidade, ao mesmo em que se infantiliza ainda mais.



O encontro entre as famílias, incluindo Oucho e as irmãs, é registrado em todo desconcerto e desajeito da situação. Priorizando planos mais fechados, a câmera de Clárisse capta as expressões e posturas corporais desinquietas dos principais envolvidos, praticamente emudecidos durante a cena, o nervosismo denunciado ainda pela transpiração visível e só em parte explicada pelo calor do verão. O constrangimento em nada é amenizado pela conversa trivial, tampouco pela presença da câmera que perscruta os rostos com uma proximidade incômoda. Fala-se de casamentos e do tempo, da chuva que abaixa a poeira, mas também provoca deslizamentos de terra: nunca parece ser possível escapar da precariedade que lhes circunda.



As cenas que se seguem são protagonizadas por Clarisse e Oucho. Por trás da câmera e diante do cunhado que trafega entre o Curdistão e a França, esses são os momentos em que Clarisse se permite ir mais longe no enfrentamento de Oucho e da cultura local que ele ali encarna. A língua e um quadro de referência cultural compartilhados permitem que o faça. Sua postura insolente, no limite da grosseria, nos deixa entre a adesão à sua pequena insurreição contra o machismo que ali vigora, e a desconfiança quanto a sua interferência que cheira a colonialismo, num patente julgamento de um contexto cultural ao qual não pertence. Da varanda externa da casa onde ocorre o encontro entre as famílias, ao escuro da noite na estrada que leva ao vilarejo, o embate se dá sem meias palavras. Oucho acusa o irmão de se submeter à companhia, e esta de não assumir os afazeres domésticos como as demais mulheres. "Por isso queremos mulheres daqui", decreta Oucho, "Porque são escravas", retruca Oktay. Quando acusa

o casal de não fazer nada, pulsa a imagem que foi construída de Oucho ao longo do filme, dormindo ou sendo atendido pela mãe.

Em seu atrevimento, Clarisse destoa do que é esperado de um hóspede, não se coloca em acordo com as regras de cortesia que prevalecem na "cena hospitaleira"⁷⁴. Ela, no entanto, possui uma posição particular no mundo que a acolhe. Está ao mesmo tempo dentro dele, por meio de seu companheiro, e é exterior a ele, não comunga de sua história e sua cultura. E há, ainda, devido à condição imposta pelo exílio, uma camada significativa de pessoas que se movem, com maior ou menor fluidez, entre diferentes contextos. E é com estas que ela trará embates mais frontais, em casos em que a hospitalidade torna-se mais complexa. Oucho é, afinal, tanto hospedeiro – está em família – quanto hóspede – é recebido pela família que permanece no Curdistão e possui um modo de vida que não coincide completamente com o dele, na França. A hospitalidade, como essa "ponte frágil e perigosa estabelecida entre dois mundos: o exterior e o interior, o dentro e o fora" (Montandon, 2011: 32), e seus protocolos se exprimem ali de modos diferenciados de acordo com o tipo de inserção que cada um possui nos mundos díspares colocados em contato. E o interior, o "dentro", não se restringe ao âmbito físico, já que "o espaço a ser penetrado pode ser um espaço geográfico – em seus dois componentes, urbano e doméstico – e um espaço psíquico – a penetração num território, o território do outro. Os dois são ligados pois, no mais das vezes, todo território geográfico implica um território de alteridade" (Grassi, 2011: 45). Quando, no calor da alteração com o casal, Oucho diz que "se soubesse, não os teria deixado vir", ele se refere não apenas ao incômodo supostamente provocado pela sujeira do casal (com a qual pretensamente a mulher deveria arcar), mas sobretudo à relação e divisão de papéis entre Clarisse e Oktay que pressionam um modo de vida, invadem esse "território de alteridade". Apesar de se defender em cena, Clarisse não refuta a crítica que lhe é dirigida por meio de seu controle das decisões de montagem. A imagem do gato, que se deleita com a comida da lata de lixo tombada enquanto os ouvimos em disputa, parece antes corroborar as acusações de Oucho. Se ela se posiciona e enfrenta o que lhe parecem situações de opressão, ela tampouco se coloca

⁷⁴ Alain Montandon nos dirá, sobre a postura a ser adotada pelo hóspede, que "as regras de cortesia estão mais do que nunca em vigor na cena hospitaleira que encerra muitos perigos. Uma vez tendo entrado, a modéstia, a reserva, a negação da intrusão e a aparência de submissão devem ser claramente percebidas. O território do outro é sempre objeto de uma sensibilidade escrupulosa. A comunidade joga incessantemente com a presença e a distância, com uma presença como favor e uma distância como benevolência. Entrar no círculo é renunciar a se impor, dar prova de submissão e obediência à sociedade. (Montandon, 2011: 32)

como a cineasta que está no "bom lugar", no domínio da situação, sob o risco de se mostrar detestável, como ela assume ⁷⁵.



No escuro dos exteriores e com os humores abrandados, Clarisse e Oucho prosseguem a conversa sobre os arranjos de casamento com uma mulher local. Clarisse insiste no questionamento, quer entender – e interrogar – a dinâmica desses arranjos e a razão da predileção

⁷⁵ "Eu tento me colocar em perigo, não me proteger muito ou me mostrar sistematicamente a meu favor. Não há nada que eu odeie mais do que a posição do documentarista que se coloca no lado dos bons contra os maus (poluidores, exploradores...). Isso não significa que eu não tenha as minhas convicções, que não me sinta solidária com os oprimidos, é que recuso a posição do diretor angelical que se atribui um belo papel e nunca questiona sua posição, eu odeio isso. Espero que possam achar minha posição por vezes detestável." (Hahn, 2014: 236)

pelas "garotas do país". Oucho tenta explicar, enquanto empenha-se, sem sucesso, em acender um cigarro. Tampouco é exatamente bem sucedido na "tradução cultural" que busca fazer. Os casamentos arranjados e agenciados pelas famílias são de tal modo incrustados no sistema social que Oucho mal consegue articular uma explicação que comunique, a alguém de fora, o que histórica e culturalmente os amparam. Se a prática não tem nada de nova e é compartilhada por muitos outros povos, com o exílio, esses matrimônios tornam-se mais que nunca uma maneira de manter vivo o pertencimento a um povo - espalhados pelos cinco continentes - com seus valores, sua riqueza cultural, suas contradições.

Trabalho, poder, liberdade

Na última e breve sequência que faz as vezes de passagem, há respiro e contemplação do trabalho e dos animais, alheios aos dramas humanos.



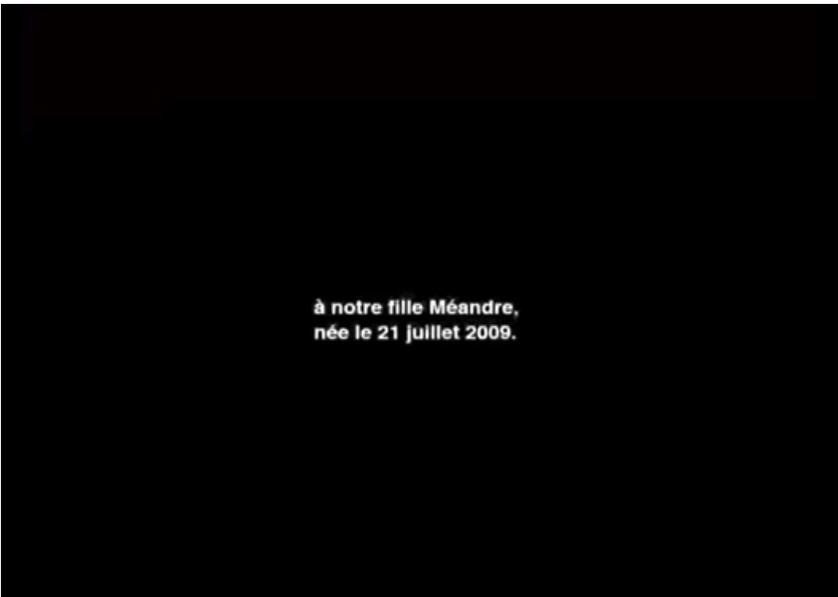
A câmera observadora e a luz suave de um dia ensolarado parecem transbordar para a cena seguinte, em que a nora lava seu calçado com a água que escorre de uma torneira a céu aberto. A observação paciente dos gestos e atividades cotidianas da nora alçam-na a objeto de interesse e admiração, mas não aliviam a opressão que recai sobre ela. A brevíssima situação de comensalidade que se segue torna ostensiva sua completa ausência no restante do filme, destacando que este importante elemento da hospitalidade é deliberadamente deixado fora da narrativa. Não que a esfera alimentar seja inexistente nas imagens, mas ela se mostra antes em suas dimensões de violência e trabalho, no abate sucessivo de animais e no labor da nora. Nunca vemos a comunidade à mesa, compartilhando o alimento; no máximo oferece-se e divide-se o chá; mesmo a cerveja é consumida individualmente e não em situação de partilha. Para além de dizer da comunidade, a ausência diz da diretora, de que traços ela opta por evidenciar e daquilo que escolhe deixar de fora. E mesmo nesse único momento de comensalidade, não é sua

dimensão de hospitalidade que é enfatizada. Enquanto a velha e a sua amiga alimentam-se, a nora protesta que a primeira a impede de ir à escola aprender a ler. Oktay tenta interceder a seu favor, mas a avó é irredutível.

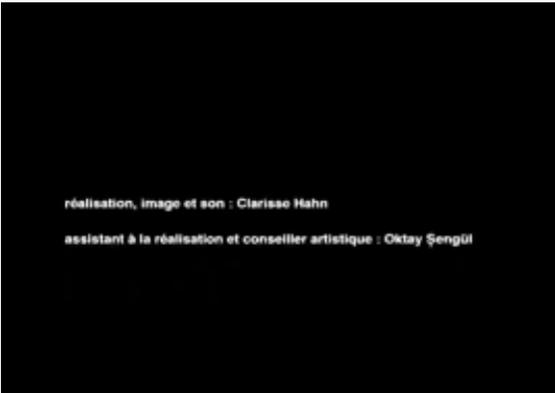
Na cena seguinte, sozinha e pressionada pelo neto, a velha acaba assumindo sem rodeios suas motivações e pronuncia uma das frases mais perturbadoras do filme a respeito da nora: "Nunca a deixarei livre". A relação de cuidado, poder, submissão e interdependência, expressa pelas relações e imagens ao longo do filme, se enuncia agora explicitamente e sem remorsos. Ligadas pelo sangue, pelas relações de afinidade e pelo contexto socioeconômico e cultural, a dupla parece fadada a viver junta. Depois do abalo provocado pela admissão da velha, o filme não dramatiza, deixando a fala da velha reverberar na cena seguinte, a nora de volta ao trabalho, preparando mais uma vez o alimento. Até que faz o que está a seu alcance: sai de cena. E canta.



Antes dos créditos, a dedicatória à Méandre, filha de Clarisse Hahn e Oktay Şengül, abranda a dureza desse encontro de mundos, que pode, quem sabe, resultar também em amor e renovação.

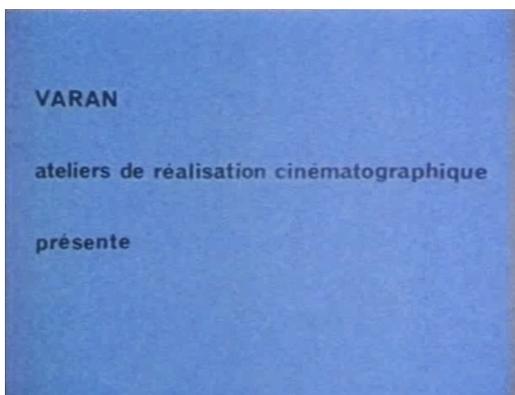


à notre fille Méandre,
née le 21 juillet 2009.



réalisation, image et son : Clarisse Hahn
assistant à la réalisation et conseiller artistique : Oktay Şengül

STOLAT: ESTRANGEIROS DE ESTRANGEIROS



Antes mesmo de nos encontrarmos, na primeira cena, com o trio que realiza o filme e que irá nos revelar suas intenções e proposta fílmica inicial, dois elementos importantes nos são apresentados: o contexto de produção do filme e o título. O primeiro nos chega pelo nome dos Ateliers Varan, indicando tratar-se ali de uma obra resultante dos métodos de trabalho dessa escola de cinema documentário (que preferiu se autodenominar "ateliê", deixando claro seu distanciamento da noção clássica de escola) que abraça por inteiro o princípio do aprendizado através da prática, amparado por uma série de orientações éticas e metodológicas de conduta que ressoarão em todo o filme. Já o título, traz o enigma de uma palavra estrangeira, sem referente acessível à maior parte dos espectadores. Apesar de, ao longo do filme, compreendermos ou

intuímos, cognitiva e afetivamente, do que se trata, assim como os jovens diretores papuas, o referente desse signo se manterá em larga medida fora de alcance. Junto ao título, os três nomes próprios indicam ainda a autoria compartilhada – mesmo que nos créditos finais o desempenho das funções seja individualizado⁷⁶ –, antevendo a importância que a situação de grupo terá para a cena do filme.

Os corpos e os espaços



À beira do rio Sena, paisagem tornada célebre em grande parte pelo próprio cinema, nos deparamos com três corpos pouco habituais – ainda mais em se tratando de meados dos anos 1980 – nas imagens que povoam a memória imagética quase universal desse cenário: três jovens negros, sem exotismo ou marca social muito aparente. Acompanhamos como podemos sua

⁷⁶ A partir da formação nos Ateliers Varan, primeiro na Papua Nova Guiné e em seguida em Paris, os três cineastas atuarão em outras ocasiões com cinema e audiovisual. Em particular Pengau Nengo, que em 1991 dirigiu *Timpis Run*, primeiro longa-metragem ficcional de seu país de origem, e Martin Maden, que segue nos dias de hoje atuando em diversas funções, como realização, direção de fotografia, roteiro e engenharia de som.

conversa, entre espontânea e (re)encenada: eles combinam como e por quanto tempo farão sua abordagem ("vamos nos dar uma hora", dizem), mas não sabemos muito mais do que isso, por enquanto. O filme, que circulou em festivais de cinema e encontra-se agora acessível no site dos Ateliers Varan, não foi lançado comercialmente nem possui versão oficial legendada, e somos portanto colocados na condição de aceitar uma compreensão linguística parcial, nessa mistura de inglês e língua papua. No entanto, a ausência de legendas oficiais não parece fortuita, uma lacuna ou falha do filme mas, antes, uma opção deliberada que traz para o centro da cena, e para a experiência do espectador, a compreensão parcial - ou uma forma particular de compreensão - vivenciada pelos personagens. E essa opção de não tentar oferecer transparência onde ela, afinal, é impossível, irá amparar a equivocidade da cena, os modos de hospitalidade que o filme abriga e, ainda, a forma filmica hospitaleira que assume.

Na sequência seguinte acompanhamos o trio colocando sua proposta em ação e, através da abordagem dos passantes, ficamos sabendo que querem fazer um filme sobre pessoas idosas, mote que parece ali tão vago quanto misterioso. A sinopse publicada pelos Ateliers Varan nos revela que a escolha do tema pelos cineastas-estudantes se deve ao fato de estarem intrigados pela condição das pessoas mais velhas na sociedade francesa, o que esclarece apenas parcialmente aquilo que mobiliza o trio – ou talvez já insinue um equívoco acerca do estatuto da velhice nessas duas diferentes culturas. Mas ao invés de sondar razões mais complexas, predefinidas ou mais acessíveis ao imaginário ocidental, podemos creditar esse projeto bastante aberto aos próprios procedimentos encampados pelo método Varan. Nele, insiste-se que os filmes não sejam "uma ilustração das ideias e conhecimentos a priori que possam ter sobre um determinado meio social" (Baudry, 2016: 95). Numa aposta inabalável no risco do "campo" e considerando que este resiste ao filme e o modifica, o acaso é pensado aqui como "uma dimensão produtiva e dinâmica do trabalho ao invés de ser uma limitação embaraçosa. (...) a teoria corre o risco do campo" (Baudry, 2016: 95). Em *Stolat*, o risco do campo é levado para diante da câmera, é preservado na montagem como questão metafílmica e também dramaturgica, outra dimensão importante enfatizada pelo método Varan: não é porque se adere à tradição do cinema direto e se filma o real que ele "simplesmente se deposita nas bandas magnéticas, é preciso 'colocá-lo em cena'"⁷⁷. Segundo a própria formulação dos Ateliers, "*mise-en-scène* não é sinônimo de manipulação mas convém-se considerar que todo documentário elabora um ponto de vista, constrói uma

⁷⁷ No original: "Le réel ne se dépose pas simplement sur les bandes magnétiques, il faut le 'mettre en scène'". Disponível em <http://www.ateliersvaran.com/fr/article/qui-sommes-nous>. Acesso em 2 out. 2019

representação, interpreta um realidade, constrói personagens"⁷⁸. Na esteira dessa concepção, o filme parece justamente abrir ao espectador seu projeto, deixando às claras sua delimitação inicial aparentemente frouxa e, igualmente, as resistências que enfrenta no campo. Além de expressar o método de trabalho da filmagem, a incorporação da conversa inicial dos cineastas e das dificuldades que enfrentam para levar adiante seu projeto possui, como mencionamos, uma função dramática, que é articulada pela montagem: somos apresentados aos personagens/autores e sua proposta de filme, acompanhamos os fracassos e frustração na lida com o campo. Assim vai sendo construída uma narrativa que prepara o terreno para os desdobramentos posteriores do filme. A abordagem dos sujeitos filmados é de fato uma sucessão de negativas diante dos diferentes (e geralmente sobrepostos) obstáculos que se apresentam. O primeiro é linguístico: os cineastas desconhecem o francês e fazem a aproximação em inglês, língua ignorada – ou que eles dizem ignorar, para se esquivar da entrevista – pelos abordados. Mas a língua, barreira concreta e averiguável, logo parece ser apenas o elemento mais visível de outras mais (ou nem tanto) sutis. Se em alguns casos os autores – e há sempre pelo menos um em cena – conseguem ao menos dizer o que pretendem, em outros são rechaçados logo de saída ou mesmo francamente ignorados. Em meio ao barulho da cidade, os pedestres passam apressados, não escutam ou não deixam o cineasta que aborda sequer terminar sua frase. Por vezes passam reto, evitando a câmera, que repetidamente, e quase numa dança ou num jogo de cumplicidade, deixa então a pessoa abordada e volta ao rosto do cineasta, que não esconde seu desapontamento. Quando chegam a escutá-lo, a recusa é justificada sempre nos mesmos termos: "I don't speak English", "je ne parle pas anglais", e ali é possível supor que o medo da captura (aqui menos fisicamente do que na imagem produzida por esse outro) se exacerba quando se desconhece a língua: quem fala a língua ameaça menos. Se esta é argumento, quando há algum, difícil não pensar que as reações em geral manifestam uma aversão a esse outro, visivelmente estrangeiro, de pele escura, diferente, "estranho" (que não à toa é termo etimologicamente aparentado a "estrangeiro", originando-se do latim *extranĕus*, estranho, de fora).

Não há, de maneira geral, nenhum esforço ou movimento de aproximação, nenhuma tentativa de compreensão nesse momento do filme, em que a língua parece ser o elemento que garantiria a condição mínima para se levar a cabo o projeto de filmar pessoas mais velhas. Nos

⁷⁸ No original: "Mise en scène n'est pas synonyme de manipulation, mais il convient de prendre en compte que tout documentaire élabore un point de vue, construit une représentation, interprète la réalité, construit des personnages." Disponível em <http://www.ateliersvaran.com/fr/article/qui-sommes-nous> Acesso em 2 out. 2019

lembramos aqui do paradoxo da hospitalidade, tal como formulado por Derrida, que questiona se seria necessária a prévia compreensão e expressão do estrangeiro na língua daquele que o recebe, para poder ser acolhido – no caso deste trecho do filme, não na casa do hospedeiro, mas em seu tempo e espaço. Assim, as dificuldades trazidas pela carência de um idioma comum mal permitem que eles se apresentem e expressem o que desejam, os interlocutores abandonam o que seria a possível cena, que, ao não se fazer, parece falhar, gerando situações em que a equivocidade é presumida. O fato de que sejam pessoas tão diversas – em termos de gênero, idade, classe – nos faz pensar numa multiplicidade do desencontro (e não do encontro), ou uma multiplicidade desencontrada (em desencontro consigo mesma). Um múltiplo que não faz comum.





Se nas abordagens em que a conversa não avança, ou sequer se inicia, o equívoco subjaz e as partes não podem compartilhar coisa alguma, na conversa que mais se desenvolve, com um trio de pessoas mais velhas (que rapidamente se torna uma dupla, pois uma das senhoras logo abandona a cena, às pressas), ele se escancara.



Acompanhamos a aproximação do cineasta e a conversa que se inicia:

– Não compreendo francês – ele começa, em francês.

– Ah, eu também não – uma das senhoras responde, em perfeito francês.

Ele prossegue em inglês, tentando explicar que querem filmar pessoas mais velhas. Os três olham atentos, não sem desconfiança. Uma das senhoras pergunta "por que nos filmam? Eu me vou" e deixa apressadamente a cena. Inicia-se então uma conversa em que nunca se fala da mesma coisa. O realizador, com certo desajeito e em inglês, explica o que pretende, os dois que restaram respondem a perguntas que não foram feitas ("o que fazemos no fim de semana? não podemos no fim de semana") e a senhora, que afirma serem operários, inicia uma explicação sobre a dura vida na França, "se não temos dinheiro, não comemos" e conta que levam cães para passear. O senhor pergunta de onde vêm, e eis que surge pela primeira vez um gesto de interesse, alguma curiosidade em direção a eles. Diante da resposta de que o cineasta não entende francês, desistem de todo da interação: sem a língua não é possível se relacionar, menos ainda fazer um filme,

deprendemos da atitude dos abordados – que obviamente não coincide com a dos autores. Se a troca, mesmo que truncada, se esboça, ela é também marcada por certa altivez da idosa que diz da dureza da vida local – de uma maneira professoral e algo condescendente – àqueles jovens que, ela pressupõe, desconheceriam a realidade francesa e seus rigores. A hostilidade, componente intrínseco à toda forma de hospitalidade, que parecia aos poucos refluir, irrompe por fim materialmente na cena, que termina com o latido estridente e impaciente do cão que em nenhum momento surge na imagem.

Antes da troca com esse trio, há ainda um breve encontro que sutilmente antecipa a guinada da que ocorrerá na segunda parte do filme. Uma velha senhora, que igualmente desconsidera a continuação da interação devido à ausência de idioma compartilhado, mas que ao menos revela algo de si, conta de sua origem polonesa, se dirige ao filme e não parece temê-lo, tão somente constata a inviabilidade de sua participação.



Proximidade dos corpos, transposição da soleira

A apenas quatro minutos de filme, a última abordagem tem, de início, ares de desistência. Talvez a hora acordada para as abordagens tenha chegado a termo e os cineastas buscam agora

orientações sobre como partir de metrô. No momento em que se propõe partir, desistir do cinema, é que o cinema se torna então, talvez, possível. O rapaz abordado é solícito e fluente em inglês, os três cineastas estão novamente em cena e sem equipamentos à vista - uma ou mais pessoas, que não vemos nem são creditadas (da equipe dos Ateliers Varan) os auxiliam por vezes na câmera e tomada de som, atividades frequentemente assumidas pelo próprio trio. A proximidade física entre todos em cena, cineastas e sujeito abordado, ocorre pela primeira vez no filme. Aqui não há sinal aparente de hostilidade, resistência ou estranhamento da parte do jovem homem.



Em menos de 30 segundos somos levados para dentro do apartamento do rapaz, mais precisamente um pequeno cômodo onde a proximidade dos corpos só faz se intensificar, a ponto de ligeiramente se tocarem. O corte que nos conduz a esse espaço é seco e inesperado, sobretudo por passar a um ambiente doméstico. É a montagem que, súbita, faz essa passagem, expondo a transposição da soleira, esta importante fronteira física e simbólica que marca a hospitalidade. "Limite entre dois mundos, entre o exterior e o interior, o dentro e o fora, a soleira é etapa decisiva, semelhante a uma iniciação" nos lembra Alain Montandon (Montandon, 2011: 32). As taças de vinho branco à mão, e a presença da companheira do rapaz que os recebe, quase nos fazem esquecer a ideia de que a soleira também demarca a linha de uma intrusão "pois a hospitalidade é intrusiva, ela comporta, querendo ou não, uma face de violência, de ruptura, de transgressão, até mesmo de hostilidade a que Derrida chama 'hostipitalidade'" (Montandon, 2011: 32).



O oferecimento e partilha da bebida são igualmente marcas historicamente importantes da hospitalidade, e junto à comida (ainda por surgir no filme), está relacionada com a empatia e criação de laços (Boutaud, 2011: 1215), daí o forte contraste que essa cena possui com as anteriores. Se não duvidamos de seu caráter documental, tampouco deixamos de nos atentar para o aspecto de possível reencenação, circunstância que em nada subtrai a vibração do real em cena. Respondendo à curiosidade do rapaz, que os pergunta sobre o que fazem na França, os cineastas podem enfim falar do contexto de seu trabalho e formular as dificuldades que estão enfrentando para concretizá-lo, ao que dizem, basicamente de ordem linguística. A conversa leva rapidamente ao avô do hospedeiro, com a sofisticada capacidade de síntese de que o filme reiteradamente faz prova, sobretudo através da montagem e suas rápidas passagens entre situações (da hostilidade à hospitalidade, da cidade ao campo, do contato inicial à intimidade). A fala dentro do apartamento se transforma em comentário *off*, quando as imagens nos transportam para o meio rural francês e nos apresenta, já no fundo dessa tomada que abre a segunda parte do filme, o senhor que irá inverter o sinal do que o filme construiu até então.

O campo, o corpo, os gestos, a copa

Enquanto ouvimos o neto relatar a trajetória do avô, nascido na Polônia em 1899 e então com 86 anos, as imagens nos introduzem, de forma gradual e cuidadosa, ao novo personagem, primeiramente através do espaço que ele habita e seu labor. A penosa história de vida, marcada por guerras, cativeiros, alistamento forçado e imigração, e entrelaçada à história geopolítica da Europa na primeira metade do século XX, começa a ser narrada antes de o vermos nitidamente, num lapso de tempo em que começamos a construir o personagem do qual aos poucos nos

acercamos. A câmera se abeira, de planos mais abertos, em que é possível se ter uma ideia da paisagem e da propriedade nela inserida, a variações entre médios e mais fechados. Da silhueta ao fundo, quase se misturando ao cenário, passamos a ver o senhor polonês mais de perto, seus gestos de trabalho, os animais no entorno, até chegarmos a seu rosto, no princípio sombreado, e então revelado pela luminosidade.





Ao término da narração do neto, ouvimos o velho Moltavsky pela primeira vez, dando risada, batendo os pés, acariciando seu cão. A contrário do que ocorre em todas as interações – ou tentativas de interação – anteriores, não acompanhamos uma abordagem inicial do personagem e câmera já parece à vontade, quase tocando o rosto do polonês. E logo ele adentra a casa com um dos cineastas em campo, a quem oferece, em sua mistura nem sempre compreensível de francês e polonês, comida e bebida. E será através da comensalidade, a partilha da mesa, do alimento e da bebida, que se dará grande parte da interação entre o velho polonês e os jovens papuas, nessa copa-cozinha em que parece ser possível praticar a "verdadeira hospitalidade", aquela que "deveria permitir superar a violência inerente à hospitalidade" (Montandon, 2011: 25). Já nessa primeira sequência dentro de casa, a questão da língua adquire outros contornos. Se antes eram os cineastas que tomavam o obstáculo linguístico como algo potencialmente superável, ali parece ser o velho polonês o primeiro a dispensar a tradução como condição para que relação – e o filme – aconteça. Não que ela seja completamente descartada em seu papel de elemento mediador, ou relegada a uma condição meramente auxiliar. Aqui, e nas cenas que se seguirão, a compreensão no nível do significado pode acontecer ou não, às vezes se aponta para um referente, acha-se uma maneira de conceder precisão a uma informação que se deseja circunscrever. Nessa primeira cena na copa, o velho, por exemplo, explica que se a bebida estiver fria demais é ruim, e se quente demais, ainda pior. Se o significado, que não podemos saber ao certo se foi apreendido pelo interlocutor, não é irrelevante, parece ali não ser verdadeiramente isso – a designação dos referentes, o entendimento de um significado em particular – o que mais importa. Seria, antes, o fato de estarem juntos, a interação se sustentando pela presença no espaço, de um diante do outro, partilhando a comida, a bebida e, não tardará, também o riso e o afeto que se fazem presente sem que seja necessário dispender muito esforço. É preciso, claro, considerar que a entrada dos cineastas naquele universo foi franqueada pelo neto, o que, se não chega a constituir uma

garantia, favorece o contato entre essas partes tão diferentes entre si. Mas não deixamos de lembrar que em *Kurdish Lover* há também mediação, de Oktay Şengül, companheiro da diretora e membro da família que a recebe, e nem por isso a cena deixa de sofrer estruturalmente o problema da língua e da alteridade. No filme de Clarisse Hahn, a aspereza do contato não se atenua, a despeito da mediação, que poderia tornar a estrangeira (a própria cineasta, no caso) menos ameaçadora. Ameaça, nesse caso, mais a um certo modo de vida do que propriamente física. A aproximação das circunstâncias do contato entre mundos diferentes, em cada um dos dois filmes, nos impulsiona ao exame do que ocorre na cena de *Stolat* para torná-la tão mais flexível e calorosa. Primeiramente, se a cena é mais acolhedora em *Stolat* do que em *Kurdish Lover*, não é exatamente simples determinar se o próprio filme faz dessa uma cena mais móvel, menos dura e mais hospitaleira. Ou se, de maneira inversa, é a hospitalidade que leva a uma outra disposição dos corpos no espaço, e talvez isso possibilite o deslocamento da questão da língua e da interação, e torne a cena mais maleável. Suspeitamos que haja ali uma via de mão dupla, em que a cena, da maneira como vai se organizando, contribui para a mobilidade e a hospitalidade que vai tomando corpo, e isso passa, dentre outras coisas, pela forma como a situação de grupo afeta a própria construção da cena. E a hospitalidade – que, sem ser tomada como dada, tampouco precisa ali ser exatamente conquistada – permite com que a cena se desenvolva com maior fluidez e incorpore outros elementos, que não só a língua, para que a interação aconteça.



A câmera, frequentemente empunhada por Martin Maden, um dos cineastas, se faz logo à vontade, conquista certa liberdade, e parece refletir o estado de quem está por trás dela, sua boa acolhida. O polonês toma a câmera quase como um hóspede, se dirige a ela, que não é ali uma intrusa e participa da ação neste filme no qual quem está no antecampo também toma parte da cena. Os autores filmam e estão em campo, conversando, interagindo, e o antecampo e a cena mantêm uma relação de passagem mais permeável, nos sugerindo que essa cena, por ser mais partilhada, trabalhada e habitada em grupo, acaba sofrendo menos o problema da diferença linguística e cultural, à diferença do que acontece em *Kurdish Lover* (em que há, claro, outros elementos em jogo).

Em sua companhia

A partir do encontro com o velho polonês, a câmera praticamente não mais o deixará, acompanhando o anfitrião em seu próprio ritmo, seu cotidiano. O vemos primeiro no poleiro, alimentando as galinhas, comunicando na "língua" delas, e depois o seguimos em suas andanças pelo comércio, comprando alimentos, interagindo com os atendentes e com a câmera. Essas cenas nos remetem também à filiação dos Ateliers Varan ao cinema direto, em particular ao de Jean Rouch. Este estimava que, "como a presença da câmera transforma a situação de maneira inelutável, conviria utilizar essa dinâmica no que ela tem de produtivo: solicitar, junto às pessoas, uma atitude participativa, em que o que desejam mostrar ou falar sobre seu modo de vida se torne elemento motor" (Baudry, 2016: 94). O filme não apenas aceita, como deixa exposta a maneira como o mundo filmado é afetado pelo aparato do cinema (muitas vezes visível no campo), e os cineastas acompanham este que é, a um só tempo, sujeito filmado e hospedeiro, deixando-o conduzir e se colocar em cena, inscrevendo nela seu modo de vida. Os cineastas encontram no polonês a possibilidade de levar adiante sua proposta de filmar pessoas mais velhas na França, mas estão longe de lhe impor qualquer projeto prévio mais fechado, como constatamos no início do filme. Eles se deixam guiar pelo que deseja mostrar, fazer e dizer o velho polonês, em consonância com o que é, nos passos de Jean Rouch, considerado essencial pela escola francesa

de documentário: "levar em conta a relação entre o que quer o cineasta e o que querem as pessoas que ele filma" (Baudry, 2016: 94).



Ao final da breve sequência no comércio, com o último atendente ainda em cena, ouvimos a canção que dá nome ao filme, em mais um corte certeiro desse filme conciso, mas nunca apressado. A cantoria é em polonês, estão presentes o velho, os três cineastas-estudantes e um quinto homem, que não será identificado e cujas raízes polonesas ficam subentendidas. Copos à mão, todos participam, como podem, da cantoria e do brinde que se segue, e o refrão "Sto lat" faz todos comungarem algo dessa língua tão distante dos três papuas. Passa quase batida a tradução que o velho faz de "Sto lat": "cem anos". Além de sua menção surgir duas vezes, quase seguidas, sem pista clara de que se trata do sentido desse termo que nomeia o filme, dita em francês muito se assemelha à sonoridade da palavra nessa mesma língua para o brinde, "santé" ("saúde", em português). Nesse momento de descontração e confraternização, o velho emenda o brinde não só na lembrança mas, sobretudo, na necessidade de não esquecimento de um percurso ligado a guerras, de que há ali algo da Polônia e de sua própria história de deslocamentos pela Europa como soldado. "Exército austríaco, exército polonês, no leste, na Itália", nada do que é mencionado, ocorrido muitas décadas antes, surge em sua fala como lamentação ou justificativa

do que quer que seja, ao mesmo tempo que estarem ali, juntos, em situação de paz e estabilidade, não apaga as marcas de sua história. A partilha dessa trajetória dolorosa participa também do caráter recíproco da hospitalidade que experimentamos em cena: o velho acolhe os cineastas e o filme na mesma medida em que estes o acolhem. O polonês traz para a cena suas questões, sutil e espontaneamente a conduzindo para aquilo que o move, que lhe importa, enquanto o filme permanece receptivo ao velho e atento àquilo que é provocado pelo aparato do cinema. Alinhado à tradição do cinema direto abraçado pelos Ateliers Varan⁷⁹, o filme se mostra consciente de como sua presença afeta a cena e evita situações de entrevistas, o que não impede que o personagem se dirija aos cineastas e ao filme, ali amalgamados nessa passagem fluida entre antecampo e campo.



⁷⁹ Baudry alerta que é preciso "não se deixar enganar pelo conforto ilusório da invisibilidade: sua presença no meio social o transforma; o cineasta deve achar seu 'lugar', fazer com que sua atividade seja inteligível e aceitável" (Baudry, 2016: 93) e diz da desconfiança do método Varan das situações de entrevista e da preferência por que "as falas sejam suscitadas pelo desejo das pessoas de explicar o que são, o que pensam, o que querem. Evidentemente, existem métodos para estimular ou mobilizar esse desejo. Como resultamos, obtemos, na melhor das hipóteses, uma fala que, verdadeira ou mentirosa, sensata ou vã, se inscreve de todo modo na verdade de um desejo." (Baudry, 2016: 94)



Socialidade ampliada, experimentando uma imaginação

Na cenas que se seguem, vai se revelando com mais nitidez a natureza e extensão das formas de socialidade em que o velho senhor se engaja. Se, nesse ponto do filme, sua abertura gratuita, patente (seria essa a acolhida incondicional?) a esses outros tão distantes já se demonstrou, o que se revela agora é a amplitude das relações que ele estabelece para além do mundo humano. Desde as primeiras imagens do velho polonês, percebemos a intimidade de sua relação com a natureza, sobretudo no cultivo da terra e cuidado com os animais, numa movimentação exigente e incessante para alguém de sua idade. Ele não se encontra ocioso, tampouco mergulhado numa solidão ou enfado que paradoxalmente tantas vezes acomete a velhice em países prósperos (mas não apenas) e dotados de sistema de seguridade social sólido. O ritmo e vigor de sua atividade parecem dar sentido a seu modo de vida e existência, o trabalho não estando ali submetido a uma ideia estrita de produção. Talvez por isso, mesmo cuidando de tudo sozinho, ele consiga abrir tempo para as relações, tanto com os hóspedes quanto com o mundo natural que o cerca, em particular com os animais, sejam eles domésticos ou não. Tempo para se relacionar, cuidar, observar. Seu cão, que surge no filme quase ao mesmo tempo que o dono, é objeto de particular afeição. O velho interage com a sensibilidade do bicho, o observa, admira sua inteligência. Na sequência que aqui se inicia, o vemos ser alimentado e acariciado, a inteligência do animal reconhecida e exaltada⁸⁰. O velho conta ali algo sobre o cão que não fica

⁸⁰ A relação do polonês com os animais nos remete às proposições da filósofa da ciência Vinciane Despret. Em seu artigo "O que diriam os animais se...", Despret dirá que endereçamos (os etólogos em particular) perguntas erradas aos animais, impondo previamente questões a partir dos nossos moldes narrativos. Dessa forma não compreendemos como são inteligentes em seus próprios termos: "Ou consideramos, quando eles fizerem coisas estranhas, que são seres um pouco limitados e dizemos que, de fato, não são humanos; ou, pelo contrário, nos interessamos por essa estranheza e procuramos a forma de inteligência que ela traduz" (Despret, 2015: 15).

muito claro nesse momento. Ao dizer que o animal compreende tudo, conta que seu cão queria mexer com os filhotes de passarinho, ao que repreendeu: "deixe-os tranquilos, eles são tão bonitos, não toque neles", e foi obedecido. A câmera espelha o afeto do velho na maneira de filmar o bicho, mostrando os dois em momentos de troca e cumplicidade, além de dois planos centralizados na figura do animal, tranquilo e dignificado.



A sequência seguinte, dentre as mais tocantes do filme, irá nos esclarecer o caso dos passarinhos. O velho relata, expressando seu espanto e encantamento, que as pequenas aves fizeram um ninho dentro de uma torneira larga localizada na área da plantação. Em campo, com o piado constante dos passarinhos ao fundo, conversam o polonês e o diretor Pengau Nengo, e ali é necessário designar e precisar certas coisas, como o fato de que há sete, e não cinco, passarinhos dentro da torneira, e que aquela que entra e sai é a mãe da pequena prole (a designação da figura materna sendo provavelmente um dos termos de compreensão mais universal). A capacidade de admirar e se encantar é compartilhada pelos cineastas e sua câmera curiosa, lembrando-nos que a curiosidade é uma das atitudes estimuladas pelos ateliers Varan, que a concebem como uma

questão não de poder, e sim de escuta⁸¹ (Baudry, 2016: 93). Perceber essa dança dos passarinhos, a astúcia de construção do ninho dentro da torneira, onde os filhotes ficam protegidos e são alimentados, demanda tempo e observação, sensibilidade na relação com seu entorno, capacidade de, como diria Viveiros de Castro ao falar da equivocação, não "de imaginar uma experiência mas de experimentar uma imaginação" (Viveiros de Castro, 2002: 123). O equívoco, esses mundos que variam, que são um ponto de vista em si mesmos (o oposto da ideia de um ponto de vista que variaria sobre um mundo uno), entre espécies diferentes ou no interior da mesma espécie, não está ali para ser desfeito, superado, mas essa experiência da imaginação do outro pode permitir um delicado deslocamento de perspectiva. A partir do encontro com o velho, o filme sutilmente se banha nesses pequenos descentramentos ao invés de tentar alcançar uma (im)possível univocidade das compreensões. Abrir mão, mesmo que parcialmente, da língua acaba por apurar o sentido para outras formas de compreensão que irrigam o filme.



⁸¹ Baudry diz, a respeito da atitude a ser ensinada ao cineasta em formação, "Tentamos evitar que o estudante se considere 'um jovem autor cheio de si' que não tem que dar satisfação a ninguém. Ensinamos que a 'subjetividade' de um cineasta não se afirma com tal atitude, mas antes com o máximo de curiosidade em 'campo', de inteligência na abordagem das realidades e de rigor nos métodos de trabalho; insistimos particularmente na noção de 'ponto de vista documentado', segundo a expressão de Jean Vigo".



Nessa sequência, a importância dos gestos para a comunicação e relação entre quem filma e quem é filmado ganha todo o seu relevo. Se, no filme, a compreensão acurada dos significados não tem valor imprescindível e está mesmo ausente na maior parte das vezes, persiste a importância do gesto de se dirigir ao outro, apontar e insistir quando preciso, direcionar o olhar, assentir ou discordar com o corpo. A ausência da língua comum afia a atenção da câmera e dos personagens para a linguagem corporal – como o próprio filme mencionará em breve –, as expressões, sonoridades e entonações. Através do modo particular de relação construído pelos personagens, as trocas acontecem continuamente, de parte a parte, em oferecimentos que podem ou não ser de ordem material. Dentre eles, o próprio filme, que participa desse sistema de trocas em oferecimentos recíprocos. Pois o filme não deixa de ser algo que é oferecido pelos cineastas ao velho, o ato de filmá-lo, de acolhê-lo em cena. E o velho lhes oferece, também, o filme, a possibilidade mesma de sua existência – no caminho inverso dos primeiros abordados, em Paris, que manifestam não querer estar no filme, recusam o filme.

Elaboração em ato





A singularidade do personagem principal e da relação construída entre as partes será objeto do único comentário em *off* do próprio filme - na voz do diretor- , que organiza e elabora o que se passa em cena, nomeia algo que vivemos afetivamente na relação com as imagens. Retomemos esse comentário para melhor apreender sua inserção no filme:

Moltavsky se apresenta como uma pessoa real, uma pessoa que vive seus relacionamentos um a um. E, por termos essa barreira linguística, não entendemos ou, na maior parte das vezes, tentamos interpretar o que ele diz. Passamos no entanto desse estágio e chegamos a uma fase de entendimento de uma linguagem corporal. Basta um gesto ou toque gentil, um afago, ou apenas sentar e olhar para a pessoa, e então se tem o sentimento de calor humano, de entrega, numa relação de intimidade na qual se sente que a pessoa possui essa energia e é impossível ignorá-la. E para nós, pessoas com câmera e todas essas luzes tentando iluminá-lo, e ele não se importava, desde que fossemos nós mesmos e ele fosse si mesmo. Ele nos oferecia comida a maior parte do tempo, e isso era uma parte real dele. Não o vemos como um velho senhor com quem trabalhamos e sim como um exemplo do que nós, como pessoas, deveríamos estar fazendo.⁸²

⁸² No original: "Moltavsky presents a case of a real person, a person who has the relationship on one to one basis and because we have this language barrier, like we don't understand, or in most cases we try to interpret what he said, but we've gone past that

O comentário alude ao projeto inicial do filme e o ultrapassa, elaborando o desdobramento de um encontro que não recaiu na suposta impossibilidade de relação entre aqueles que são diferentes em cultura, língua, aparência, compreensão. Não se trata mais de um projeto aberto, geral ou generalizante (como vivem os velhos na França?) e sim um trabalho que se volta para a singularidade, de um indivíduo e da relação que se estabelece em cena, e através dela, e que poderia eventualmente chegar a uma possível generalização. Pierre Baudry, ao refletir sobre as práticas dos Ateliers Varan, nos auxilia a pensar a forma particular do cinema – em contraste com o texto – de produzir efeitos de conhecimento. Ele afirma que "os conceitos são invisíveis e, filmando, o que captamos é sempre circunstancial: tal pessoa, em tal lugar, em tal momento de sua vida, se dedicando a tal atividade..." e pensa, esquematicamente, como estilos de documentário divergentes lidam com a inaptidão das imagens ao universal. No estilo clássico, o comentário *off* se encarregaria do trabalho de generalização, enquanto, desde os anos 60, segundo afirma, "o cineasta registra situações por definição únicas: toda tomada é um novo plano. É o espectador que infere as generalidades, a partir de blocos desses espaço e tempo singulares que o filme lhe apresenta, desde que aí se reflita a dimensão do típico ou do exemplar". A aposta de Baudry, e do projeto Varan, se dá claramente rumo ao segundo caso, no qual haveria "o efeito de real do que é 'filmado ao vivo'", em contraste com o primeiro caso, em que o maior efeito seria "a verdade do discurso" (Baudry, 2016: 96). Em *Stolat*, há proeminência do "filmado ao vivo" e uma maior abertura para a interpretação por parte do espectador, mas lança-se mão também do recurso do comentário *off* para se elaborar, expressar o ponto de vista dos cineastas. Acaba-se portanto por combinar algo dos dois modos de generalização, embora o filme não se conforme a um estilo "clássico" documentário. Os cineastas partem de um projeto generalizante e, no entanto, a maior parte do filme dedica-se ao que há de mais circunstancial; volta-se para um encontro singular que estrutura a obra, sem expressamente pretender à universalização. E se uma dimensão do típico pode ser apreendida pelo espectador, ela não chega a ser algo que o filme sublinhe. O comentário em *off* enfatiza a particularidade do personagem, como também das circunstâncias encontradas e criadas pelo encontro com ele, mas, ao mencionar, no final do texto,

stage we've gone to a way, to a thing where is the understanding of a body language, it's just a gentle sign or gentle touch, a pat, or just sitting and gazing at a person and then you have that feeling of warmth, you have that feeling of giving, just intimate relationship where you can sense it that somebody has that energy and that you cannot avoid it. And for us, the people with the camera and all these lights trying to shine it on him. I mean, he just didn't care what we were doing as long as we were we and he was him and he was offering us food most of the time in which that was a real part of him. We don't look at him as an old man that we have worked with but we look at him as an example of what we, as people, should be doing."

a exemplaridade do velho polonês, destaca-se também o que no filme se presta mais propriamente à dedução de generalidades. "Não o vemos como um velho senhor com quem trabalhamos", diz o diretor, remetendo ao ponto de partida do filme, "e sim como um exemplo"⁸³ do que nós, como pessoas, deveríamos estar fazendo". A universalização possível ali se dá sobretudo na figura de uma incondicionalidade hospitaleira, opondo-se à uma hospitalidade condicional, e mesmo hostilidade, que testemunhávamos no início do filme. Não é casual o fato de vermos, ao longo de todo o comentário, o velho em sua copa-cozinha empenhando-se incessantemente na preparação da comida. Como nos ensina a discussão sobre a hospitalidade, "comer junto assume significado ritual e simbólico muito superior à simples satisfação de uma necessidade alimentar" (Boutaud, 2011: 1213), e o comentário não se furta a sublinhar o papel central da comensalidade na relação entre eles: "ele nos oferecia comida a maior parte do tempo, e isso era uma parte real dele". A última frase aponta para algo igualmente frisado pelo comentário, o apreço (mútuo) pela autenticidade, já mencionada quando se diz que "ele não se importava [com o aparato do cinema], desde que fossemos nós mesmos e ele fosse si mesmo". Esse valor da autenticidade contribui para afastar uma possível romantização do velho senhor, cuja humanidade a mais concreta vigora, por mais explicitamente admirada e exaltada sua conduta. A partir, e para além, do personagem principal, o filme não confunde exemplaridade com excepcionalidade, colocando em evidência, antes de tudo, as relações. Afinal, como nos diz Comolli,

O cinema de campo, aquele que nos obstinamos em chamar de "documentário", é antes de tudo um cinema de *relações* - e as relações são construções que engajam presenças, pessoas, vidas, e então durações e paciências. Os seres falantes que filmamos são transformados na medida da parte que eles tomam nesse filme. A um tempo, eles se dão, e tentando apresentar sob uma forma filmada sua experiência da vida, suas preocupações ou seus sonhos, eles participam da operação cinematográfica como tal, poderíamos dizer que participam do ato de

⁸³ Da perspectiva de uma discussão filosófica acerca do exemplo, em oposição ao modelo, o primeiro poderia ser pensado em polo distinto da generalização. A partir do pensamento de Giorgio Agamben, passaria-se da singularidade ao exemplo, como modo de sair do singular e possibilitar uma série, sem recair no universal ou no geral. Nesses termos, o exemplo seria pensado em afinidade com o paradigma, o que se mostra ao lado, "já que o lugar próprio do exemplo é sempre ao lado de si mesmo, no espaço vazio em que se desdobra sua vida inqualificável e inesquecível", como nos diria Giorgio Agamben (2013: 18). Não se trataria de uma generalização pois é movimento que vai do particular ao particular, do singular ao singular. No exemplo, nas palavras de Viveiros de Castro, se está sempre "criando uma versão, uma transformação desse exemplo, que por sua vez já é exemplo de uma transformação de um outro exemplo" (conferência Viveiros de Castro: O modelo e o exemplo: dois modos de mudar o mundo", 09/10/2017, <https://www.youtube.com/watch?v=PfE54pj1wU>). Ele dirá ainda que exemplos são ideias que funcionam como "chamados para se fazer algo diferentemente igual".

alçar a experiência a uma forma de cinema, dito de outra maneira, uma forma intercambiável e transmissível, não estéril. (Comolli, 2016: 104)

A chegada do cinema (e da vodka)



Na cena que introduz a sequência final, acompanhamos o reencontro de Moltavsky com os cineastas. Estes chegam, um deles atrás da câmera, os demais diante dela, com o equipamento de captação sonora à vista, e são recebidos como velhos amigos. Não sabemos ao certo o lapso temporal das filmagens, certamente não tão prolongado, posto que teria de estar contido no período do curso de aperfeiçoamento dos ateliers Varan – de 11 semanas, compreendendo aí todo o processo, das aulas introdutórias à montagem, além da exibição e discussão coletiva dos filmes terminados. O que se apresenta no filme nos indica contudo, para retomar Comolli, que os cineastas se dedicaram ao imperativo de ir a campo, e, sobretudo, de "permanecer ali por tempo suficiente para que o campo nos mude, mude a ideia de que se podia ter dele antes de compartilhar com ele a experiência, quer dizer, antes que ele mesmo tenha mudado pelo fato de acolher uma equipe de cinema com suas máquinas" (Comolli, 2016: 104). O que vemos é essa afetação mútua, o campo que transforma o projeto do filme, as ideias previamente concebidas ou imaginadas sobre o campo, enquanto este é também transformado com a chegada do cinema.

Nessa cena de reencontro, é o cinema que chega e é acolhido. E logo o velho pergunta o que querem beber, ao que o diretor responde dizendo que trouxeram algo para o anfitrião. A vodka desembalada levará logo à cantoria e o brinde, desta vez na sala de jantar.



Entoando novamente a canção que dá nome ao filme, o cineasta tenta acompanhar e aprender com o velho a letra da música, sua "casca sensível", a sonoridade das palavras embaladas em ritmo e melodia. Nenhuma tentativa de tradução acontecerá durante o filme e, se hoje o sentido das palavras (e os usos sociais da canção em sua terra de origem) está a um clique de distância - num verbete do Wikipedia⁸⁴, por exemplo - este não era o caso na época de realização e tampouco o propósito do filme. O gesto que este abraça é de nos deixar experimentar essa sonoridade, banhar nessa estranheza, assim como fazem os jovens papuas. Optar por manter a opacidade das palavras serve também a melhor expor a equivocidade que subjaz (e por vezes emerge) em cena. O que a palavra, e o restante da letra, mobilizaria para cada uma das partes seguiria fundamentalmente diferente, ainda que a tradução estivesse presente. Esta não seria o bastante para tornar equivalentes as compreensões e os mundos invocados, mas a despeito disso (ou talvez também por isso), há algo que é ali partilhável, propiciado por essa abertura ao outro, que nunca pretende que o estrangeiro deixe de sê-lo.

Não pretender fazer do estrangeiro, do estranho, o mesmo, deixá-lo permanecer como tal, preservar a distância, é algo que está na essência do funcionamento da hospitalidade, como nos diz Alain Montandon, que irá refletir sobre a dimensão de violência que há na integração:

A hospitalidade não tem como vocação primeira a integração, que, em certo sentido, é apropriação do outro para transformá-lo no mesmo. Integrar, é submeter o outro à minha lei, exigir sua metamorfose, sua transformação, isto é, exercer, de certa maneira, uma violência. A hospitalidade se distingue desse tipo de acolhida integradora pelo respeito da autoridade como tal, sem vontade do que é submissão à minha lei. A hospitalidade cessa onde começa a integração. Assim, a hospitalidade fica entre dois limites: a rejeição e a absorção (Montandon, 2011: 34)

⁸⁴ Ver https://en.wikipedia.org/wiki/Sto_lat

Essa reflexão se endereça mais diretamente a uma hospitalidade voltada para o contexto de imigrantes, o que não é o caso dos jovens papuas, mas diz também respeito à situação que acompanhamos no filme, na medida em que permanece em jogo as formas de se relacionar com a alteridade, buscando minimizá-la, reduzir sua diferença, ou reconhecendo-a e permitindo que se manifeste como tal. A imensa diferença que os separa também os aproxima, propulsiona o interesse mútuo. E ainda que busquem – ou talvez, antes, encontrem – um comum, um deslocar-se em direção ao outro, que permite desenvolver aspectos da relação, a diferença é preservada e mesmo abraçada nessa pequena comunidade provisória. Depois da canção, a conversa segue, sempre conduzida por Moltavsky, que serve os hóspedes com generosas porções de comida e doses de bebida. Os significados contidos em sua mistura de francês e polonês estará sempre em parte, ou bastante, fora de alcance, tanto para os cineastas quanto para o espectador, assim como estará para o velho a fala dos cineastas, e essa opacidade dos referentes (*do que se fala?*) e do sentido (*o que isso quer dizer?*) reforça o lugar da diferença. Nem por isso, como vemos reiteradamente ao longo do filme, eles abrem mão de conversar e de ficar juntos, a linguagem verbal adquirindo ali outra função. Nessa cena que se tornou mais partilhada (apesar de não terem condição de fazer, como em *Uma vez entrei num jardim*, por exemplo, operações de tradução muito complexas baseadas em elementos linguísticos), a língua é necessária para minimamente situar os sujeitos com os objetos e sentidos de suas falas, possuindo, no entanto, uma função principalmente significativa e relacional, e menos de entendimento. Não é mais o significado que sustenta a relação, o valor estaria na cena, nela mesma, uma cena comum em que os sujeitos estão autoreferenciados e não mais precisam se preocupar tanto acerca dos significados dos termos do que eles designam, pois designam a própria cena que, por sua vez, permite-lhes sustentar a relação (a despeito de tudo que não se compreende ou não se entende).

É como se uma série de diferenças permitida pela linguagem verbal, ao nomear os fenômenos com atributos mais específicos, seria em parte dispensável porque a interação é mais forte e fica auto-referenciada. Mas não por ser fechada, e sim uma auto-referência em que as operações de tradução deixam de ser condição e são mais voltadas para sustentar a interação (e o riso, a comida, o brinde), referindo-se sobretudo ao que constitui a cena (em torno de uma mesa, lugar propício às interações). E, nessa configuração, os cineastas, ainda que não compreendam, sustentam a cena. E o velho, ainda que não compreenda, está na cena. O assentimento pelo riso, por exemplo, passa a ser então mais importante que o entendimento dos signos. Nesse momento,

fica também ressaltada a importância da situação de grupo para a dinâmica da cena, que é que tornada menos frontal (em contraste com a frontalidade e dureza daquela em *Kurdish Lover*), contribuindo para sua maior mobilidade e a fluidez de pontos de vista. As posições na conversação são variadas, assim como a direção do olhar, a câmera funcionando frequentemente como uma terceira pessoa da conversa, participando da ação, assim como quem está por trás (e por vezes diante) dela. E assim o filme vai encontrando modos de superar a proverbial dificuldade de filmar pessoas à mesa.



Imagens do presente e do passado



A chegada no neto e sua companheira é recebida com certa aspereza e repreensões por conta do atraso ("já começamos a comer!") de parte do velho, que logo em seguida os cumprimenta efusivamente e os convida, quase ordenando, a comer também. A presença do neto – que surge pela primeira vez num belo plano, em que vemos sua companheira ao fundo, ainda fora de casa e emoldurada pela porta – permite retomar casos do passado de Moltavsky, e uma foto sua aos 20 anos é mostrada em uma bonita composição. O braço de Martin Maden (que é o fotógrafo do grupo e participa em campo dessa sequência), segurando-a, o neto olhando para seu verso e escutando o que diz o avô, Bike Johnstone com o equipamento de captação de som ao fundo, o olhar em direção ao velho que fala. Estão ali essa imagem do passado, da história do

protagonista (e, metonimicamente, da história europeia); seu neto (que não deixa de ser fruto da acolhida dos avós na França e que pode ali eventualmente traduzir); e a presença do cinema, a forma como este participa, precipita e afeta as relações, o próprio campo. A foto é o objeto da conversação em curso, é indicada, apontada, aproximada, nessa convivência e atravessamento de temporalidades, gerações, origens. O velho conta que passou cinco anos nas trincheiras, e ri ao dizer que tinha 20 anos na época da foto e agora 85 (ligeiramente diferindo da afirmação do neto de que teria 86). E aí começa uma conversa embolada, em que o polonês conta que esteve na Sicília, em Cracóvia, ao mesmo tempo que os demais tentam esclarecer qual era idade dele na foto, que passa de mão em mão.



A abordagem do passado de soldado e prisioneiro de guerra reforça a lembrança de que se trata ali de um imigrante, de que este que acolhe foi um dia acolhido (mesmo que não

conheçamos em quais condições e sabendo que outras vezes foi rechaçado). Os jovens cineastas não deixam de ser "o estrangeiro do estrangeiro".

A última conversa do filme adota uma outra forma para lidar com a tradução. Ouvimos o velho, enquadrado ao lado do diretor, terminar um relato, deixando-nos primeiro experimentar sua narração, gestos, entonação e sua maneira habitual de entrelaçar os idiomas. Em seguida, a câmera permanece voltada para os dois, e ouvimos (fora de campo) a tradução feita pelo neto. Trata-se do relato de uma conversa do velho com um médico, em que o primeiro dá sua versão para a razão do genocídio judeu durante a guerra. Segundo ele, os judeus foram mortos devido a sua inteligência superior, o que, não cabendo aqui discutir se a afirmação se sustenta, não deixa de ser muito mais generosa para com o povo que foi objeto do extermínio do que outras explicações dadas por seus conterrâneos e tornadas célebres pelo cinema⁸⁵. No fim da história narrada, o médico teria dito que o velho era mais inteligente que ele, ao que este retrucou dizendo que não era mais inteligente e sim mais velho. Além do próprio relato, o interesse dessa cena está também na sugestão de um valor da experiência e da velhice, que o filme parece corroborar.



⁸⁵ Pensando aqui particularmente no filme Shoah, de Claude Lanzmann, que encontra evidências inquestionáveis de anti-semitismo em vilarejos contíguos aos campos de concentração na Polônia. Em uma ocasião, diante de uma igreja católica, poloneses presentes chegam a alegar que o Holocausto foi meramente uma retribuição pela morte de Jesus.

Sto lat!

Nos momentos finais do filme, o brinde prevalece. Cantam juntos, todos à mesa, a câmera desloca-se em movimento panorâmico indo, depois voltando, envolvendo e desenhando essa comunidade de diferentes, os significados fora de alcance mas a *intentio* da canção muito bem captada. Ao fim, em meio às risadas, Moltavsky pergunta se compreenderam, ao que ele mesmo responde: "se não compreenderam, tampouco compreendeu o capitão italiano", dizendo ao mesmo tempo da importância e da dispensabilidade da tradução.



A cantoria voltará em seguida, mais uma vez, nos planos finais do filme, que fazem singela síntese: a canção-título entoada ao fundo, um plano do passarinho, comida no bico voando para dentro da torneira e, após um pequeno lapso de tempo, para fora dela. A música segue (na versão em que a ouvimos pela primeira vez no filme) e vemos Moltavsky trabalhando o campo, percebido à distância e do alto, como que num registro de partida. Há trânsitos, intercâmbios, transformações: do velho à mesa com os hóspedes aos passarinhos. O polonês que se torna essa mãe-passarinho, a alimentar as pessoas, suas idas e vindas do campo à mesa e da mesa ao campo. Não se apresentaria assim uma breve série de exemplos, tal como pensados por Agamben, na construção de vizinhanças, singularidades colocadas lado a lado? Poderíamos pensar que há ali uma outra forma de solidão, com singularidades que coabitam sem querer se impor umas às outras, sem que um modo de vida busque se impor ao outro. Uma solidão se avizinando de outras formas de vida. Essa comovente cena de partida, com o velho cuidando sozinho da terra, parece afirmar a solidão, retirando dela o peso do isolamento. Trata-se de uma solidão eivada, irrigada de relações, algumas pouco visíveis à primeira vista que o filme cuida de revelar, sugerindo que a hospitalidade pode se exercer por aqueles que, no mais das vezes, são aparentemente os mais solitários. Em silêncio, poderemos ler na cartela a distribuição de funções entre os três cineastas, seguido de um último plano, que situa o ano e a formação de que participaram nos Ateliers Varan.

Essa obra tão breve é quase uma demonstração de como o cinema pode se tornar ele mesmo um ato de hospitalidade, como o filme pode se constituir, ele mesmo, numa operação de tradução, inclusive quando esta falta (embora não a dispense completamente), traduzindo de outros modos. Uma hospitalidade que está nos encontros que se dão a ver na cena e também se impregna na própria forma do filme, que recebe a língua do outro, seus modos particulares de compreensão, e também sua incompreensão, ao mesmo tempo que se abre para que esse outro conduza a cena, seja recebido na imagem, permaneça outro. Um filme que se move pelo obstáculo, enfrentando a resistência do campo, se debatendo com ela, fazendo disso também um motor que impulsiona seu avanço, deixando à mostra o equívoco que parece num primeiro momento inviabilizar a própria possibilidade do filme, para finalmente alimentá-lo.

Trata-se, curiosamente, da obra que a princípio teria menos condições de superar as complexidades postas pelo equívoco, a hostilidade, o preconceito e os problemas de tradução, dada a distância entre os mundos dos cineastas papuas e o velho polonês, a falta de mediação

prévia e a frequente impossibilidade de tradução em cena. E, finalmente, o filme acaba se mostrando o trabalho em que todos esses elementos são mais facilmente transformados em forças produtivas, no desenvolvimento da narrativa e na criação e manejo das formas expressivas do cinema. Impossível atribuir isso a apenas um fator e não considerar que há sempre algo de misterioso no que promove e move os encontros, além de ser possível apostar que um peso significativo resida nos princípios encampados pela escola de realização documentária em que o projeto está abrigado. Mas parece falar ainda mais alto a singularidade dos personagens (incluindo aí os próprios cineastas) e a relação entre esses "estrangeiros de estrangeiros", desviando o curso desse grande arco que leva, de forma descontínua e não sem percalços, da esquiva dos parisienses ao acolhimento entre estrangeiros.



son	
Bike Johnstone	
réalisation	stage de perfectionnement
Pengau Nengo	printemps 1985
image	
Martin Maden	© VARAN

CONSIDERAÇÕES FINAIS: ACOLHER EM CENA, DIFERENCIAR A INDIFERENÇA

Vemos por intermédio do olho, mas o olho é aquilo que não vemos

Wittgenstein

Somos como duas línguas estrangeiras
em contato
influenciando uma à outra
fazendo empréstimos e trocas há tanto tempo
que nem sempre se sabe
quem tomou emprestado de quem
como é comum entre amantes
que compartilham uma biblioteca
duas línguas cheias de palavras que se escrevem de forma idêntica
e se pronunciam de forma ligeiramente diferente
duas línguas que compartilham palavras semelhantes com sentidos diferentes
ou em que uma mesma palavra que numa se encontra amiúde
nos contratos de aluguel
na outra apenas se usa em contos de fada e orações
duas línguas estrangeiras
em contato
com suas histórias de violência e recuo
hostilidade e hospitalidade
ressoando uma os sons da outra
movendo-se como placas tectônicas
com suas camadas de sedimento antigo
e pequenos seixos, rolantes, desprendendo-se no caminho
duas línguas estrangeiras
em contato
como periferias de grandes cidades
com seus comércios e casamentos
disputas e empréstimos
deixando uma na outra rastros
como o do sol sobre os corpos
ou resíduos
como borra de café nos copos
duas línguas estrangeiras
esquecendo-se às vezes de si mesmas
mudando juntas de jeitos diferentes
mantendo porém pequenos enclaves
intraduzíveis
como pequenas ilhas
duas línguas nas quais duas pessoas são capazes de entender uma à outra
surpresas e alegres por entenderem uma à outra
sem nem perceber que não se entendem tanto assim

Ana Martins Marques

Nesse conjunto tão diverso de filmes, em que os contrastes pareciam num primeiro olhar predominar sobre as ressonâncias, nos deparamos, finalmente, com importantes pontos de convergência. E se suas marcadas singularidades permanecem e resistem à diluição, desafiando a tarefa da comparação, os três filmes terminam por partilhar questões de relevância para o cinema e o tempo presente. A primeira refere-se ao acolhimento (que, como vimos, vai de par com o repúdio) do estrangeiro e da alteridade na cena da tradução que cada obra constitui. Portador de uma diferença, tanto material quanto simbólica, que lhe define, o estrangeiro – esse grande outro – constitui um dos maiores fantasmas do presente, uma ameaça que é rechaçada, temida, odiada em um mundo no qual a migração atinge níveis recorde⁸⁶. Um mundo em que as questões identitárias assumem a frente dos debates políticos, permitindo tanto uma maior tomada de consciência das opressões (e assim, maneiras de melhor elaborá-las e de se contrapor a elas) quanto o acirramento e distanciamento entre os que não compartilham a identidade em jogo. Sem tomar a cena da tradução e a hospitalidade – com seus graus variados e inerentes de hostilidade – como figuras apaziguadas, os três filmes apostam na vizinhança, no estar junto: um ao lado do outro, um diante do outro. Estão, todos eles, empenhados em "diferenciar indiferença, inserir diferença onde a indiferença era presumida" (Viveiros de Castro, 2004: 19) e criar abertura onde a animosidade era pressuposta.

Dedicados a relações mais circunscritas, interpessoais, circulando frequentemente por espaços domésticos, por vezes íntimos, os filmes relacionam-se também a contextos políticos mais amplos. Se na época de sua produção eles eram conflituosos, ou ao menos pouco amistosos (no caso de *Stolat*), esses contextos ganharam desde então um grau ainda mais acentuado de violência. Nos últimos anos o jugo de Israel sobre o povo palestino só fez-se acentuar⁸⁷, a situação dos curdos da região do Dersim (mas não somente) tornou-se ainda mais precária e

⁸⁶ Em artigo publicado em setembro de 2018, o jornal britânico *The Guardian* afirma que "estamos agora testemunhando os altos níveis de movimento migratório já registrados. Cerca de 258 milhões de pessoas, ou uma a cada 30, vivem fora de seu país de origem em 2017". O crescimento tem sido tão expressivo que, segundo o texto, as projeções têm precisado ser recalculadas para cima. <https://www.theguardian.com/news/2018/sep/10/migration-how-many-people-are-on-the-move-around-the-world>.

⁸⁷ Em julho de 2018 foi aprovada no parlamento israelense a lei básica (denominação das leis constitucionais do país) que define Israel como o Estado-nação do povo judeu. A lei determina que Israel é, portanto, Estado exclusivamente judeu, com capital na "Jerusalém unificada", tendo apenas o hebraico como língua oficial. Além de legitimar juridicamente a discriminação contra os palestinos (inclusive os dotados de cidadania israelense) e a língua árabe, a lei é acusada de estimular a expansão das colônias israelenses, reforçando a tomada dos territórios iniciada em 1948.

incerta com os conflitos travados nos arredores, particularmente a guerra civil da Síria^{88 89} Na França, assim como no restante da Europa, os embates em torno da imigração tem sido um dos motores da ascensão da direita nacionalista e da estigmatização do estrangeiro imigrante, sobretudo dos que mais necessitam de acolhimento. E o que esses filmes fazem, cada um a seu modo, é trazer para seu cerne a cena da tradução, da convivência de línguas e das diferenças que elas testemunham e cifram. As obras não desistem de traduzir nem de elaborar o equívoco, constituinte das relações que nelas se dão, e nenhum dos filmes parece tampouco reivindicar a compreensão plena do outro, supor a apreensão do diferente, tentar fazer do outro o mesmo. Algo também notável nesses filmes é que os diretores se lançam e se arriscam em cena, se posicionam no interior da cena (eles próprios personagens do filme), criando uma elaboração que já se inicia na *mise-en-scène* e continua na montagem.

A partir daí, e em seus propósitos específicos, os filmes realizam processualmente arranjos bastante diversos, com diferentes modos de tradução e formas de trabalhar os aspectos do equívoco e da hospitalidade. Em *Uma vez entrei num jardim*, há um emaranhado de relações e a cena abre-se a componentes complexos, subjetivos e históricos, a várias gerações e territórios. Trata-se de um filme de amizade, sempre fustigada e tensionada pela questão política, e que aposta na palavra, dita em sua própria língua e na língua do outro: palavra que permite elaborar o que quer impedir que ela surja.

Neste filme, ao contrário dos demais, os sujeitos dispõem da linguagem, que pode ser trabalhada em construções recíprocas e, por meio dela, há constante inscrição de uns diante dos outros. A experiência da linguagem e da tradução aqui é intervalar, modulável, plástica, e redispõe a posição dos sujeitos no espaço e no tempo. Sendo manejável, a linguagem joga com seus atributos, o jardim é também o jardim da linguagem, dos signos, que os sujeitos vão adentrando. Os dois amigos e personagens principais (Avi e Ali) se servem da tradução – embora o segundo se mostre mais desenvolvido, pois domina a língua do cineasta que o filma. Mas ambos,

⁸⁸ Iniciada em 2011 e ainda em curso, a guerra civil síria tem tido na atuação dos curdos um elemento crucial para a contenção e desmantelamento do autodeclarado Estado Islâmico. Controlando há cerca de cinco anos a zona fronteira entre Turquia e Síria, a milícia curda sofreu um grave revés, no momento final de escrita da dissertação, devido à retirada abrupta do apoio e retaguarda estadunidenses. Esse abandono (ou traição, como foi amplamente considerado pela comunidade internacional) de parte de seu mais poderoso aliado no conflito, abriu caminho para uma sangrenta investida turca. Sob argumento de que a milícia possui elos estreitos com o PKK, o Estado turco se reivindica o direito de atacar (cometendo inclusive crimes de guerra, corroborados pelo material audiovisual produzido pelos próprios perpetradores) e recusar toda negociação com esse partido que ele considera uma organização terrorista.

⁸⁹ Clarisse conta que, com o acirramento dos conflitos nos últimos anos e a ditadura turca comandada por Recep Tayyip Erdogan, não é mais possível filmar no Dersim o filme de ficção sobre a guerrilha de extrema esquerda curda que ela está preparando. Uma de suas alternativas, segundo ela relata, seria filmar na Armênia na região do povo Yézidi, que fala uma língua curda e possui um modo de vida semelhante ao do povo a que ela se dedica. (Hahn, 2018: 15)

em suas conversas, exploram bem os elementos sgnicos, poéticos e políticos. Há conflito e impedimento, há interdição de espaços e fronteiras, que não serão rompidos, mas podem ser tomados como matéria de elaboração comum. E há constante negociação através dessa conversação que se estabelece e  reiteradamente sustentada pelo filme, sustentando-o de volta, pois "talvez somente a conversação livre pudesse se dar como puro dispêndio ou gasto para além de todo contrato" (Guimarães, 2017: 26). A conversação, com suas operações abertas e recíprocas, permitirá o descentramento dos sujeitos, o deslocamento dos lugares que lhes eram (ou pareciam ser) designados. Através das operações realizadas por meio da conversação, os sujeitos ganham fluidez, não estarão mais fixados nos espaços nem na linguagem. Parece ser esse o movimento do filme, a relação entre conversação e deslocamento, como um par dinâmico que vai se rearranjando e movendo o filme.

Os próprios nomes de Ali e Avi, em sua escrita latina – afinal bastante usada na região, o inglês como a língua franca – se prestam a revelar algo da relação que estabelecem, a brincar com suas identidades pressupostas e com as diferentes perspectivas que exigiriam do tradutor se cindir, se desdobrar em dois, o "v" como um "l" quebrado, dobrado, vincado. A tradução e o equívoco não dizem no entanto respeito apenas aos dois, há ainda outros tradutores (como se, no "v", o "l" se tornasse um triângulo, trazendo um terceiro para a relação) e outras formas de tradução e elaboração em cena. Yasmine, filha de Ali, traz à tona e formula o que os dois amigos nem sempre conseguem ver ou nomear. Ela expande a conversação ao portar em seu próprio corpo as perspectivas conflitantes – abordadas pelos amigos na conversação em que se lançam – que constituem sua experiência no mundo. E Bellache, o operador que maneja a câmara, além de sua presença e participação eventual em campo, coloca o próprio olhar de Avi em cena, revela esse fundo sem fundo do equívoco. Afinal, resta sempre um ponto cego: nosso próprio olhar, o que não conseguimos ver. Não nos vemos olhando: “o olho é aquilo que não vemos” e a perspectiva é a condição e o limite do olhar, aquilo por meio do que vemos (e fundamos) o mundo e aquilo de que não conseguimos nos desfazer. Esses outros olhares, como o de Bellache, não viriam colocar a perspectiva em perspectiva, deixando exposta a *mise en abme* do equívoco?

Ao contrário de *Uma vez entrei num jardim, Kurdish Lover* não dispõe da linguagem como ferramenta de elaboração conjunta do equívoco e não tem, portanto, como realizar as operações complexas e recíprocas que se dão no filme de Avi. Na impossibilidade de falar a língua, a realizadora assume-se como observadora, ela, ao mesmo

tempo, entra e não entra no mundo em que é recebida, traz consigo algo (sua posição na família, seu corpo, sua "estranheira") que ao mesmo tempo franqueia e barra seu acesso ao mundo do companheiro curdo. Mesmo contando com a tradução e mediação fundamentais de seu companheiro, parece impossível suspender completamente as condições que bloqueiam o acesso àquele território, tendo ela que lidar com o que lhe resiste. Clarisse e sua câmera não são convidadas, mas não chegam a ser invasivas; o filme não é rechaçado, tampouco chamado, acolhido. A cineasta parece ter acesso quase irrestrito aos lugares e às situações, porém sabemos que ela, com sua câmera, não pode se aproximar dos homens mais velhos, da geração anterior àquela do seu companheiro. Clarisse acessa situações de intimidade mas nem por isso entra na intimidade da relação. A cineasta cria recursos para se aproximar dessa cena que por vezes parece atada às condições que opõem universos separados – o curdo e o francês –, mas não adentra alguns lugares bem marcados (a falta de uma língua comum é certamente um dos obstáculos). Ela não vence a desconfiança da avó nem se torna íntima da nora. Esta, submetida às imposições e caprichos da sogra, não sofrerá transformação em sua condição no interior da cena: as relações entre as duas não serão reconfiguradas e os índices de alteridade se manterão com veemência. O trabalho de montagem, no entanto, produz transformações: ele permite, por exemplo, que a personagem da nora evolua em cena a despeito da circularidade, das repetições das situações que a aprisionam. Ela passa, não sem nuances, de alguém que debocha e colide com a velha senhora – cuja vulnerabilidade é pressuposta por conta de sua idade avançada –, para ser percebida como submetida e caluniada pela sogra. O filme não tenta fazer da nora personagem imaculada, mas não deixa de discretamente tomar seu partido. Ao voltar sempre ao trabalho interminável realizado pela nora, por meio da montagem, o filme responde às acusações da avó; ao mostrar os momentos de cuidado e intimidade que ela mantém com a sogra, ele matiza a violência da relação.

À diferença dos demais, o filme de Clarisse apanha um entrelaçamento ampliado de relações. Não se trata mais de um filme entre dois (expandindo-se para muito além deles), ou entre um pequeno grupo de pessoas (que tampouco é cerrado), e sim de um complexo cruzamento de relações naquela comunidade. Lidando com uma matéria mais bruta, que resistirá a ser compreendida, o filme faz a opção pela frontalidade e pela sustentação da cena, trabalhando com um par que pode ser pensado como o da opacidade e da sustentação: sustentar a câmera; sustentar, em cena, a observação sem palavra; sustentar o incômodo a despeito dele mesmo (para

ambos os lados). Não há conversação nem parece haver deslocamento dos sujeitos de seus lugares de partida; não podemos ver exatamente uma progressão e uma transformação em cena como nos demais filmes. O movimento cíclico, a repetição do ritmo das relações, com esse grau de opacidade que é sustentado, foi recolhido no mundo dessa comunidade, mas é também construído pelo filme, que aí revela seu olhar, sua perspectiva. Esse fechamento da cena, a frontalidade, a figuração da violência, tudo isso parece nos dizer algo do olhar de Clarisse e do nosso próprio olhar. Ela vê e figura o cerceamento, a violência, e nós, espectadores, parecemos dobrar a aposta: percebemos, a um só tempo, a violência dos embates e conflitos em cena, e a violência do próprio olhar de Clarisse, que não recua, não deixa de filmar. Sem desconsiderar as imensas diferenças de contexto ou desejar abrandar a dureza que o filme (e o mundo para o qual ele olha) nos apresenta, somos colocados, diante desse outro tão distante, também face a um espelho. Como não nos perguntarmos se, filmadas por um olhar externo, nossas próprias relações familiares não nos revelariam uma face que negamos ou não acreditamos ter? Afinal, projetamos no outro aquilo que recalamos, para expurgá-los de nós (Kilomba, 2019), como nos sugere o próprio filme, quando expõe as referências depreciativas aos povos ciganos. A diferença e a identidade podem não ser tão fixas e estar mais próximas do que pareciam num primeiro momento. Elas são também uma questão de olhar, de perspectiva, reforçando a ideia de que todo trabalho da reflexividade tem seu limite: há sempre algo inconsciente, que não elaboramos e estamos projetando num filme e em sua análise.

Stolat tampouco dispõe da linguagem comum entre as partes, e o signo do fracasso paira sobre todo o seu início. Os mundos em contato – os estudantes-cineastas da Papua Nova Guiné e os franceses da terceira idade – parecem nesse primeiro momento impermeáveis um ao outro, e a linguagem (que falta) parece ser a causa do impedimento de qualquer relação. Mas a opacidade vigente, que parecia intransponível e que nunca se dispersará totalmente, se transforma ao longo do filme por força das relações entre quem filma e quem é filmado, entre os jovens cineastas da Papua Nova Guiné que fazem seu filme nos Ateliers Varan e o senhor polonês, o velho Moltavsky. A língua não será dispensada nem liberada das relações, do seu papel de mediador das relações e de apreensão do que é dito, mas ela tampouco se fixará como um impedimento para a relação entre os sujeitos, uma restrição insuperável que se interpõe, irremediavelmente, entre eles. No filme, os sujeitos não estão presos nos mundos em contato. Por força da relação, sustentada a despeito da ausência de tradução entre as línguas, as condições de início proibitivas

para a interação entre os sujeitos são suspensas. E a relação se torna flexível, aberta, mesmo se a linguagem não está presente; sua falta não mais trava nem constrange. Algo acontece nesse filme de experiência propriamente relacional que franqueia o acesso a universos distintos, garante a abertura do sentido e torna possível jogar com as condições que interditavam a relação.

Em *Stolat*, cada cena possui um valor próprio das relações entre os mundos dos cineastas e o velho polonês, a cena mesma irá compondo o mundo comum. Se a opacidade persiste, ela também se transforma em cena. O equívoco não é apaziguado nem se fixa como um impeditivo. A diferença de perspectiva é acolhida, e até mesmo prezada como lugar de autenticidade, aproximação e elaboração ("e ele não se importava, desde que fossemos nós mesmos e ele fosse si mesmo", dizem os cineastas sobre o personagem principal). A esquiva (inicial) e o acolhimento (que se segue) formam assim um par dinâmico para pensar o filme, que põe às claras os contrastes e as passagens: da recusa ao recebimento, da hostilidade à hospitalidade, da dissemelhança à afinidade, da impossibilidade do filme à obra acolhida e realizada – e cada elemento da dupla se confundindo também com seu par.

Com suas muitas e pronunciadas diferenças, cada um dos filmes analisados nessa dissertação expõe o processo mesmo de criação de alteridade; como nós criamos, e precisamos, do outro, que vemos em perspectiva e nos coloca em perspectiva. E há algo que eles nos ensinam (nos relembram), em suas próprias narrativas e tomados com a distância temporal: os equívocos não param de se atualizar e retornar no presente, e se não é o caso (nem seria possível, sendo ele incontornável) de "resolvê-los", é preciso não desistir de elaborá-los. Do contrário, é a própria possibilidade do comum que se abandona. A tarefa tradutória – a lida com as diferenças linguísticas, o trabalho de elaboração do equívoco por meio da imagem, o acolhimento do outro em cena – será realizada por cada cineasta (e seus colaboradores) à sua própria maneira (cada qual assumindo seus riscos em cena) e nos diz que, mesmo lado a lado e com as variadas formas imaginadas de tradução (mesmo no interior da mesma língua), nunca nos entendemos tanto assim. E esse "nem tanto assim" (que impede que o "nunca" se realize), é o que nos solicita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABU-LUGHOD, Janet L. Palestinians: exiles at home and abroad. *Current Sociology* 36, n.2, summer 1988, p.61-69.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

BAUDRY, Pierre. Uma experiência única no mundo: os Ateliers Varan. In: Araújo, Juliana e Marie, Michel (orgs.) *Varan: um mundo visível*. Belo Horizonte: Balafon, 2016.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. In: Castello Branco, L. (Org.) *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Trad. Susana Kampff-Lages. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo*. Trad. Marie-Helène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica - Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BERMAN, Antoine. *A tradução e seus discursos*. In: Revista Alea, vol. 11, n. 2, p. 340-353, Rio de Janeiro jul - dez 2009.

BOUTAUD, J. J Comensalidade. Compartilhar a mesa. Montandon, Alain (org.) *O Livro da hospitalidade: acolhida do estrangeiro na história e nas culturas*. São Paulo: Senac, 2011.

BRENEZ, Nicole. Introdução. In: Brenez, Nicole (ed.) *Politiques de la présence*. Paris: Mousse Publishing, 2018.

BRUM, Eliane. Me chamem de velha. In: *Geledés*, São Paulo, mar. 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/chamem-de-velha-por-eliane-brum>. Acesso em: 2 out. 2019.

BUTLER, Judith. "Lampejos" A política messiânica de Benjamin. In: *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 103-117

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. In: *Revista Mana*, v. 4, n.1, p. 7-22, Rio de Janeiro, abr. 1998.

COMOLLI, Jean-Louis. Os Ateliers Varan, 30 anos de resistência. Araújo, Juliana e Marie, Michel (orgs.) *Varan: um mundo visível*. Belo Horizonte: Balafon, 2016.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Trad. Antônio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DESPRET, Vinciane. O que diriam os animais se...*Caderno de Leituras n. 45*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2015.

FRODON, Jean-Michel. Contemos um país, o nosso. In: *Catálogo do forumdoc.bh – 18º Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: Sedlmayer Sabrina e Ginzburg, Jaime (org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

GRASSI, M.C. Transpor a soleira. In: Montandon, Alain (org.) *O Livro da hospitalidade: acolhida do estrangeiro na história e nas culturas*. São Paulo: Senac, 2011.

GUIMARÃES, César Geraldo. Entre muitos, entre dois: a imagem coabitada. In: *Revista Significação*, v. 44, n.47, p.19-32, São Paulo, jan-jun 2017

HALL, Stuart e MAHARAJ, Sarat. *Modernity and difference: a conversation between Stuart Hall and Sarat Maharaj*. London: Institute of International Visual Artes, 2001.

HAHN, Clarisse. “Je pars et je me laisse dériver avec les gens avec qui je suis”. Entrevista concedida a Léo Pinguet. In: *La Dépêche*, Paris, set. 2012. Disponível em: <https://www.ladepeche.fr/article/2012/09/12/1437256-kurdish-lover-clarisse-hahn-je-pars-et-je-me-laisse-deriver-avec-les-gens-avec-qui-je-suis.html>. Acesso em: 2 out. 2019.

_____. Échange sur la violence, la politique eth l’humanité. Entrevista concedida a Jocelyne Saab. In: Brenez, Nicole (ed.) *Politiques de la présence*. Paris: Mousse Publishing, 2018a.

_____. Kurdish Lover. Sensitive territory. Entrevista concedida a Florence Maillard. In: Brenez, Nicole (ed.) *Politiques de la présence*. Paris: Mousse Publishing, 2018b.

_____. Eu gosto de me colocar em situações de risco, tanto pessoal quanto emocional. Entrevista concedida a Olivier Hadouchi. In: *Catálogo do Fronteira – Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental*. Goiânia: Fronteira, 2014.

hooks, bell. "this is the oppressor's language/ yet I need it to talk to you": Language, a place of struggle. In: *Between languages and cultures - translation and cross-cultural texts*. London: University of Pittsburgh Press, 1995.

KEDISTAN. *Kurdish Lover de Clarisse Hanh*. Disponível em: <http://www.kedistan.net/2018/07/11/film-kurdish-lover-clarisse-hahn>. Acesso em: 2 out. 2019.

KILOMBA, Grada. A máscara. In: Kilomba, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARQUES, Ana Martins. Noções de linguística. In: *Revista Piauí*, n. 154, Rio de Janeiro, jul. 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/nocoos-de-linguistica>. Acesso em: 2 out. 2019.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MOGRABI, Avi. Entrevista com Avi Mograbi. Entrevista concedida a Cláudia Mesquita, Marcelo Pedroso, Paulo Maia e Ruben Caixeta de Queiroz. In: *Catálogo do forumdoc.bh – 18º Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2014.

MONTANDON, Alain. Espelhos da hospitalidade. In: Montandon, Alain (org.) *O Livro da hospitalidade: acolhida do estrangeiro na história e nas culturas*. São Paulo: Senac, 2011.

NEYRAT, Cyril. Desviar o direto. In: *Catálogo do forumdoc.bh – 18º Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Escala, 2006.

RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SAAD, Gabriel. O albergue do estrangeiro. . In: Montandon, Alain (org.) *O Livro da hospitalidade: acolhida do estrangeiro na história e nas culturas*. São Paulo: Senac, 2011.

SCHWEITZER, Ariel. Avi Mograbi e o "documentira". In: *Catálogo do forumdoc.bh – 18º Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2014.

ŞENGÜL, Oktay. Legendes (II) Kurdish Lover. In: Brenez, Nicole (ed.) *Politiques de la présence*. Paris: Mousse Publishing, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. In: *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 2004.

_____. O nativo relativo. In: *Mana*, v. 8, n. 1, Rio de Janeiro, 2002, p. 113-148.

WITTGENSTEIN, L. Cadernos: 1914-1916. Lisboa: Edições 70, 2004

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

KURDISH LOVER, Direção: Clarisse Hahn, França/Finlândia, 2010, 95 minutos.

L'ORDRE, Direção: Jean-Daniel Pollet, 1973, 44 minutos.

NOSSO CORPO É UMA ARMA - GUERRILHA Direção: Clarisse Hahn, França, 2012, 19 minutos.

NOSSO CORPO É UMA ARMA - PRISÕES, Direção: Clarisse Hahn, França, 2012, 12 minutos.

O QUE RESTA DO TEMPO, Direção: Elia Suleiman, França, 2009, 109 minutos.

ONCE I ENTERED A GARDEN, Direção: Avi Mograbi, Israel/França/Suíça, 2012, 99 minutos.

SHOAH, Direção: Claude Lanzmann, França, 1985, 543 minutos.

STOLAT, Direção: Pengau Nengo, Martin Maden e Bike Johnston, França/Papua-Nova Guiné, 1985, 21 minutos.