

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

BRUNO ALEXSANDER ROSÁRIO FARIAS

**RELAÇÕES INTERNACIONAIS E CINEMA:
VERDADE, MEMÓRIA, IDENTIDADE E O CASO DA PALESTINA**

**SÃO CRISTÓVÃO/SE
2020**

BRUNO ALEXSANDER ROSÁRIO FARIAS

**RELAÇÕES INTERNACIONAIS E CINEMA
VERDADE, MEMÓRIA, IDENTIDADE E O CASO DA PALESTINA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Relações Internacionais da Universidade Federal de Sergipe, sob orientação do Prof. Dr. Geraldo Adriano Godoy de Campos, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Relações Internacionais.

**SÃO CRISTÓVÃO/SE
2020**

BRUNO ALEXSANDER ROSÁRIO FARIAS

RELAÇÕES INTERNACIONAIS E CINEMA:
VERDADE, MEMÓRIA, IDENTIDADE E O CASO DA PALESTINA

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Relações Internacionais da Universidade Federal de Sergipe como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Relações Internacionais.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Geraldo Adriano Godoy de Campos – UFS (Orientador)

Prof^a. Dr^a. Érica Cristina Alexandre Winand – UFS (Examinadora)

Prof. Dr. Romero Júnior Venâncio Silva – UFS (Examinador)

São Cristóvão, 6 de outubro de 2020.

À minha família e ao Centro de Estudos Árabes e Islâmicos da Universidade Federal de Sergipe (CEAI). Ambos foram meu ponto de apoio ao longo do processo de construção do presente trabalho.

AGRADECIMENTOS

Segundo a convenção, manifestações de afeto com familiares devem estar posicionadas no final da lista de agradecimentos, mas nesse caso resolvi mencionar primeiro Margarete, minha mãe, Paulo, meu pai, Bia, minha irmã, e Thaynar, meu amor. É o lugar que merecem.

Meus pais e Bia sempre foram a minha base fundamental. Desenvolvi a minha paixão por Cinema ao lado deles e foi por meio dos filmes que compartilhamos alguns dos nossos momentos mais divertidos. Espero ter passado um pouco desse afeto nas próximas páginas.

Thaynar forneceu importantes ideias criativas, contribuições conceituais e críticas positivas indispensáveis ao trabalho. Quase não há uma página que não reflita sua influência. Além disso, a sua paciência se expressou como uma voz de sensatez nos meus momentos de fraqueza. De certa forma, ela foi o sentido deste trabalho.

Tenho a felicidade de ter bons amigos e nenhuma vergonha de pedir ajuda. Cada um deles foi abordado, alguns muitas vezes, com pedidos de informação ou sugestões. Isso se aplica principalmente a Leila, Luan, Luísa e Sophia. Aos amigos do Centro de Estudos Árabes e Islâmicos da Universidade Federal de Sergipe, declaro o meu orgulho por ter participado da construção de um ambiente de pesquisa tão saudável e colaborativo. Minha gratidão por todo o apoio, especialmente a Ana Paula, Ahmed, Jéssica, Mariana.

Ana Paula começou como uma colega de pesquisa e terminou como amiga de confiança. Nos estágios finais deste trabalho contei com a sua ajuda, que se revelou valiosa em todos os momentos. Também não posso deixar de mencionar que os meus dias de quarentena teriam sido muito piores sem os bons debates que mantive com ela.

Tive a sorte de contar com as experiências e sugestões de cada professor do Departamento de Relações Internacionais da Universidade Federal de Sergipe. Destaco o nome do Prof. Corival. Suas aulas de Estudos de Questões Contemporâneas me impactaram profundamente. Desde então, pude contar com a sua generosidade, conselhos e sabedoria invejável.

Também agradeço ao Prof. Romero Venâncio e à Prof^a. Érica Winand pela disposição a avaliar o presente trabalho. Vale mencionar que a Prof^a. Érica foi minha orientadora no início da graduação e guardo os seus conselhos até hoje. Agradeço pelos incentivos, oportunidades e cuidado.

Por fim, tive o privilégio de contar com a orientação do Prof. Geraldo. O seu domínio e paixão sobre o tema me inspiraram ao longo do processo de construção desse trabalho. Serei eternamente grato pela confiança e oportunidade que me concedeu. *Shukraan!*

RESUMO

Recentemente, filmes e outras expressões artísticas tornaram-se objetos de análise para novos pesquisadores das Relações Internacionais (RI). No entanto, esse tipo de exercício interdisciplinar é recebido com resistência por uma parcela significativa da academia. Tais críticos declaram a incompatibilidade entre as Relações Internacionais e o Cinema a partir de duas suposições principais: o escopo epistemológico das RI não é flexível o bastante para interagir com objetos artísticos; e o Cinema enquanto arte não implica um compromisso com a verdade ou produção de conhecimento e, portanto, tem pouco a contribuir para o caráter científico das RI. Diante disso, o objetivo do presente trabalho é avaliar essas críticas e estabelecer uma análise de caráter epistemológico sobre as possibilidades teóricas para que filmes sejam utilizados como fontes relevantes para o pesquisador das Relações Internacionais. Para isso, o caso do Cinema Palestino é utilizado como referência central para expor as complexidades deste debate em perspectiva a conceitos como memória coletiva e identidade nacional.

Palavras-Chave: Relações Internacionais. Cinema. Epistemologia. Memória Coletiva. Identidade Nacional.

ABSTRACT

Recently, films and other artistic expressions have become objects of analysis for new researchers in International Relations (IR). However, this type of interdisciplinary exercise is met with resistance by a significant portion of the academy. Such critics declare the incompatibility between International Relations and Cinema based on two main assumptions: the epistemological scope of IR is not flexible enough to interact with artistic objects; and Cinema as an art does not imply a commitment to the truth or production of knowledge and, thus, has little to contribute to the scientific character of IR. Therefore, the objective of the present work is to evaluate these criticisms and establish an epistemological analysis on the theoretical possibilities for films to be used as relevant sources for the researcher in International Relations. For this, the case of Palestinian Cinema is used as a central reference to expose the complexities of this debate in perspective to concepts such as collective memory and national identity.

Keywords: *International Relations. Cinema. Epistemology. Collective Memory. National Identity.*

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

FAO	Organização das Nações Unidas para Alimentação e Agricultura
FMI	Fundo Monetário Internacional
FPLP	Frente Popular para a Libertação da Palestina
OLP	Organização de Libertação da Palestina
OIT	Organização Internacional do Trabalho
OMS	Organização Mundial da Saúde
RI	Relações Internacionais
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Cena de <i>A Paixão de Joana d'Arc</i> (1982, Dir: Carl Thodor Dreyer, França)	23
Ilustração 2: Cena de <i>Trono Manchado de Sangue</i> (1957, Dir: Akira Kurosaw, Japão)	30
Ilustração 3: <i>Cabra Marcado Para Morrer</i> (1984, Dir: Eduardo Coutinho, Brasil)	39
Ilustração 4: Mapa da expansão de Israel e exílio forçado dos palestinos (1918-2017)	46
Ilustração 5: Cena de <i>Intervenção Divina</i> (2002, Dir; Elia Suleiman, Palestina)	55
Ilustração 6: Cena de <i>O Paríso Deve Ser Aqui</i> (2019, Dir: Elia Suleiman, Palestina)	60
Ilustração 7: Sahar Khalifa nas gravações de <i>Memória Fértil</i> (1980, Dir: Michel Khleifi, Palestina)	65
Ilustração 8: Farah se reconecta com sua terra em cena de <i>Memória Fértil</i> (1982, Dir: Michel Khleifi, Palestina)	68
Ilustração 9: Cena de <i>Memória Fértil</i> (1980, Dir: Michel Khleifi, Palestina)	70

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	8
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	9
SUMÁRIO	10
INTRODUÇÃO	11
1 RELAÇÕES INTERNACIONAIS E CINEMA: TRANSFORMAÇÕES EPISTEMOLÓGICAS	15
1.1 “A ERA DA CATÁSTROFE”: HERANÇAS E AMADURECIMENTO DAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS E DO CINEMA	18
1.2 “A ERA DE OURO”: NOVAS VOZES E DESAFIOS ÀS CONVENÇÕES DAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS E DO CINEMA	25
1.3 “AS DÉCADAS DE CRISE”: O LEGADO DA GUERRA FRIA E OS DESAFIOS AO ESTADO-NAÇÃO	34
2 REALIDADE, VERDADE E CONHECIMENTO: O CASO DO CINEMA PALESTINO	44
2.1 REALIDADE DO CINEMA PALESTINO: CONDICIONANTES NACIONAIS E TRANSNACIONAIS	48
2.2 VERDADE E CONHECIMENTO: O VALOR DA ESTÉTICA FILOSÓFICA	59
3 MEMÓRIA FÉRTIL: DISSIDÊNCIA SOBRE AS NOÇÕES DE MEMÓRIA E IDENTIDADE NACIONAL	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	75
BIBLIOGRAFIA CITADA	75
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	80
FILMOGRAFIA CITADA	80
FILMOGRAFIA CONSULTADA	82

INTRODUÇÃO

A matemática que vocês estudaram até agora procurou fornecer respostas claras e definitivas para problemas claros e definitivos. Agora vocês estão embarcando em uma nova aventura. Vocês enfrentarão problemas insolúveis que levarão a outros problemas igualmente insolúveis. Amigos insistirão que o objetivo de sua labuta é inútil. Vocês não terão como se defender, pois os problemas serão de uma complexidade impressionante. Bem-vindos à matemática pura e ao reino da solidão. (INCÊNDIOS, Dir. Denis Villeneuve, 2010)

Em *Incêndios* (2010), filme dirigido por Denis Villeneuve, um professor de cálculo introduz aos seus alunos, por meio do diálogo acima, Jeanne Marwan, sua assistente que os apresentará a Conjectura de Collatz. Este é um enigma da matemática que ainda não foi resolvido. Segundo o matemático Richard K. Guy (1983, p.35), trata-se de “um problema extraordinariamente difícil, completamente fora do alcance da matemática atual”. Paul Erdős, por sua vez, considerou a sua solução impossível e que a matemática não está pronta para tal desafio (GUY, 2004, p.336).

Logo nos primeiros minutos do filme, o espectador descobre o drama central da narrativa: antes de morrer, a mãe de Jeanne, Nawal Marwan, deixou um testamento para ela e o seu irmão gêmeo, Simon. No documento, Nawal exigiu que fosse enterrada sem caixão, nua e de costas, sem que houvesse qualquer lápide em seu túmulo. Além disso, deixou dois envelopes, um a ser entregue ao pai dos gêmeos e outro para o irmão deles, que até então era de existência desconhecida para os dois. A partir disso, Jeanne e Simon decidem embarcar para o antigo país¹ de sua mãe em busca do resto de sua família.

Assim como a matemática pura, a jornada dos gêmeos se revela profundamente complexa. Inclusive, eles tentam desvendar tal mistério como se fosse uma equação. Cada pista é tratada por Jeanne como uma variável. No entanto, conforme ela refaz os passos da própria mãe, descobre que a razão tradicional talvez só solucione parte do problema. Há histórias que a pura objetividade não é suficiente para explicar todas as suas dimensões. A mesma reflexão pode ser feita sobre o mundo político. Nós sempre interagimos com a realidade de forma puramente objetiva e racional? A razão fria e austera é suficiente para lidar com heranças de ódio entre nações e indivíduos? Filmes como *Incêndios* reconhecem tais problemáticas e ilustram a complexidade da condição humana: a luta entre o indivíduo e a estrutura, o valor da verdade e a relação simbiótica entre memória e identidade.

¹O país não é identificado, tanto no filme como na peça original do teatro, “Incêndios”, de Wajdi Mouawad (2005). No entanto, uma série de eventos e elementos da narrativa indicam que se trata da Palestina ou do Líbano.

O presente trabalho reflete sobre esses temas através do cinema. Porém, a grande questão é: seria possível realizar tal discussão em diálogo com o estudo das Relações Internacionais (RI)? Este foi o primeiro e o último problema que desafiou a construção desta pesquisa. Uma opção seria simplesmente pressupor que a resposta para tal questão é “sim”. No entanto, o debate interdisciplinar entre as Relações Internacionais e o Cinema ainda é incipiente e seus críticos e apoiadores ainda não desenvolveram reflexões mais aprofundadas sobre as verdadeiras implicações teóricas deste tipo de exercício. De certa forma, se trata de pensar as possibilidades de interseção entre a ciência e a arte, duas das principais ferramentas de reflexão sobre a condição humana.

Segundo Roland Bleiker (2009), o estudo das Relações Internacionais está passando por um processo de “virada estética”, em que pesquisadores da área estão repensando a política internacional a partir de objetos artísticos e outras abordagens em que a relação forma-conteúdo tende a ser questionada e desafiada. James Der Derian (2001), Jenny Edkins (2003; 2015), Marianne Franklin (2004), Michael Shapiro (1999; 2008), Christine Sylvester (2009), Cynthia Weber (1978) e Maja Zehfuss (2007) estão entre os autores que abordaram estas questões a partir das especificidades do cinema em relação à política internacional.

Entretanto, como Bleiker (2009) também afirma, tal “virada estética” tem enfrentado resistência por uma parte significativa da academia de Relações Internacionais. Ademais, é importante notar que estes críticos não estão associados a uma única corrente teórica da área. Certamente, é mais provável que esta resistência seja expressa entre os pesquisadores da teoria neorrealista ou da neoliberal, mas até mesmo importantes figuras do construtivismo social (uma teoria que reconhece a relevância de conceitos como cultura e representação para o estudo da política internacional) já demonstraram críticas e rejeições acerca da possibilidade de que o cinema ofereça reflexões válidas para o pesquisador da área. Alexander Wendt (1999, p.3), por exemplo, argumentou que “poesia, literatura e outras disciplinas humanísticas não são projetadas para explicar a guerra global ou a pobreza no Terceiro Mundo” e, portanto, não deveriam ser consideradas como fontes adequadas para resolver tais problemas.

Sendo assim, tal questão não é um problema exclusivamente de escopo teórico. A dimensão epistemológica e metodológica ocupa uma parcela significativa do debate. Por um lado, alguns pesquisadores da comunidade científica nas ciências humanas e sociais afirmam que não é possível ou eficiente utilizar objetos artísticos para a produção de conhecimento científico, devido ao alto caráter subjetivo que carregam. Por outro lado, há também uma série de pesquisadores que reconhecem a arte como fonte e veículo de conhecimento válido para

pesquisas na academia. No entanto, tendem a igualar, seja em termos funcionais ou efetivos, tais expressões artísticas com as produções científicas, reconhecendo as duas práticas como narrativas ou discursos condicionados pela lógica do poder e da linguagem. Além dessas duas vertentes, que estão mais inseridas no campo acadêmico, há uma terceira, que se manifesta mais intensamente no debate artístico. Trata-se da resistência de alguns artistas em relação às tentativas de pensar de forma racional um objeto artístico, uma vez que se preocupam com a possibilidade de que tal processo limite a liberdade criativa ou até mesmo retire a arte de um suposto estado de pureza ou autonomia na experiência humana.

Não faz parte do objetivo deste trabalho apresentar uma resposta definitiva para tais questões. Além disso, as perspectivas destes debates são muito mais plurais do que a forma como estão descritas no parágrafo anterior. Diante deste fato, o foco das próximas páginas está direcionado para uma avaliação dessas críticas e o estabelecimento de uma análise de caráter epistemológico sobre as possibilidades teóricas para que filmes sejam utilizados como fontes relevantes para o pesquisador das Relações Internacionais. Dessa forma, ao final deste trabalho, deve estar esclarecida, mesmo que somente de forma preliminar, a controversa dialética entre objetividade e subjetividade que está atrelada ao debate entre Cinema, Verdade, Identidade e Memória nas Relações Internacionais (ou nas ciências sociais em geral). Pensar o quanto os objetos artísticos do nosso cotidiano dizem sobre o mundo político não implica rejeitar o caráter materialista e objetivo da realidade.

Assim, no primeiro capítulo, é proposta uma revisão bibliográfica sobre a natureza (temas, potencialidades e limitações) das Relações Internacionais e do Cinema como campos de estudo e arte. Inicialmente, é observado o desenvolvimento epistemológico das duas práticas ao longo do século XX, revelando suas heranças e principais transformações. Dessa forma, é possível afirmar que o legado interdisciplinar das Relações Internacionais permite que as suas fronteiras temáticas e metodológicas sejam mais flexíveis do que apontam as visões tradicionais da área. Quanto ao cinema, é revelado o seu caráter discursivo e participativo em relação aos fenômenos políticos e socioculturais de diversas regiões do mundo.

Já no segundo capítulo, é analisado um caso específico: o Cinema Palestino. O objetivo é demonstrar que a produção cinematográfica tem profunda relação com o princípio da verdade e que se apresenta como importante fonte de conhecimento e história para o pesquisador das Relações Internacionais. Dessa forma, o desenvolvimento do Cinema Palestino se apresenta como um excelente exemplo de reflexão sobre o debate entre objetividade e subjetividade na compreensão da realidade, uma vez que está profundamente relacionado a noções de memória

e trauma associados aos processos de desapropriação de terras e segregação étnico-cultural que foram iniciados a partir da formação do Estado de Israel.

Por fim, no terceiro capítulo, o filme *Memória Fértil* (1980), do cineasta palestino Michel Khleifi, é analisado por sua crítica sobre a concepção de “identidade palestina”. O objetivo é aplicar os princípios levantados nos dois capítulos anteriores e demonstrar, por meio de análise fílmica, que o grande valor do Cinema para o pesquisador das Relações Internacionais é o de apontar o particular, o contraditório e a heterogeneidade de qualquer ambiente político que venha a ser explicado de maneira estrutural e objetiva. Uma vez que Khleifi apresentou algumas das suas intenções e referências cinematográficas por meio de ensaios e entrevistas, é possível observar, de forma mais assertiva, os relatos sobre a produção do filme, bem como o contexto político ao qual ele se refere. O filme revela que o Cinema não é somente uma ferramenta de registro de uma determinada memória e identidade nacional, mas também um meio de as criticar, de apontar suas complexidades e revelar o caráter híbrido e mutável das duas.

A Conjectura de Collatz revela que até uma das ciências mais exatas está longe de seu ápice e que suas fronteiras não são estáticas. As Relações Internacionais e o Cinema são meios de práticas e formações de conhecimentos diferentes, mas revelam o mesmo princípio. Descrivê-los como iguais a nível funcional implica não reconhecer suas respectivas potencialidades e limitações. A partir delas, se justifica as vantagens de uma abordagem interdisciplinar e a necessidade de compreensão das dimensões objetivas e intersubjetivas da verdade, tão explorada por cientistas e artistas. Ao final do trabalho, talvez seja possível concluir que, assim como na história de Jeanne, a resposta para certos problemas é mais complexa que o simples “1+1”².

²Em Tamura (2016), é possível encontrar uma reflexão semelhante.

1 RELAÇÕES INTERNACIONAIS E CINEMA: TRANSFORMAÇÕES EPISTEMOLÓGICAS

Quando [o general De Gaulle] chegou ao poder, havia 1 milhão de aparelhos de televisão na França [...] Quando saiu, havia 10 milhões [...] O Estado é sempre uma questão de show-biz. Mas o Estado-teatro de ontem era coisa muito diferente do Estado-TV que existe hoje. (DEBRAY apud HOBSBAWN, 2015, p.282)

Aqui segue uma situação hipotética: no contexto do fim da Guerra Fria, uma alemã e comunista ferrenha enfarta e entra em coma ao ver o próprio filho em protesto contra o regime da República Democrática Alemã. Quando ela acorda um ano depois, o Muro de Berlim foi derrubado, mas seu filho luta para fingir que nada mudou, temendo que o choque lhe seja fatal. Como o rapaz conduz esse plano? Encenando jornais televisivos, preservando os móveis e objetos antigos da casa, trocando a embalagem das novas marcas de supermercados pelas tradicionais da Alemanha socialista e afastando do campo de visão da sua mãe qualquer símbolo do “novo aspecto capitalista” que se manifestou em Berlim. Este é o centro da narrativa de *Adeus, Lênin* (2003) filme dirigido por Wolfgang Becker.

Observando as situações em que os personagens do filme se envolvem, é possível notar uma ilustração do quanto os símbolos e as representações fazem parte do nosso cotidiano e o quanto a nossa percepção, a nível político e estético, influencia a forma como reagimos às constantes transformações do mundo. O pesquisador de Relações Internacionais está acostumado a analisar eventos como os do Muro de Berlim a partir de uma perspectiva estrutural ou, no mínimo, uma escala macro. No entanto, uma análise sobre como são produzidas as representações desses eventos e as suas consequências subjetivas e emocionais sobre os indivíduos e seus respectivos meios sociais pode ser proveitosa para o estudo da política internacional.

No período em que os pontos finais deste trabalho estão sendo corrigidos, o Brasil e o resto do mundo estão enfrentando a maior crise sanitária dos últimos cem anos. Ainda que este cenário esteja longe de ser homogêneo, seja pelas diferenças de classes sociais ou pelas políticas governamentais em cada país ou região, milhões de pessoas estão em isolamento ou seguindo protocolos de distanciamento social. Como consequência disso, para essa população, quase todas as impressões do mundo externo às suas casas são provocadas ou influenciadas por veículos de comunicação (ou meios de representação), como livros, jornais, redes sociais e meios de expressão artística.

Certamente, isto não se trata de um fenômeno específico deste período, mas sim o agravante de um longo processo de transformações dos hábitos de como nos informamos e nos comunicamos. Segundo dados do mais novo *Relatório Digital Global* da organização We Are Social (2020), o número de usuários globais da internet quase dobrou entre 2015 e 2020. Até janeiro deste ano, a população mundial era de 7,75 bilhões de pessoas, com uma taxa de urbanização de 55%. Deste referencial, 4,54 bilhões são usuários de internet, o que significa uma penetração de 59% na população mundial e um crescimento de 7% em relação ao último relatório³. Há também dados ainda mais específicos sobre o nosso comportamento em diferentes mídias: entre pessoas de 16 e 64 anos, a média mundial de tempo de uso da internet é de 6 horas e 43 minutos, a média de uso de televisão é de 3 horas e 18 minutos, e a média de uso de redes sociais é de 2h e 24 minutos.

Ou seja, ano após ano, processos de representações do mundo externo ocupam cada vez mais o nosso cotidiano. E esses dados só se referem ao uso de internet e as mídias tecnológicas mais recentes, como celulares, *tablets*, televisões e computadores pessoais. Seja pela fotografia documental, pelas pinturas clássicas, pelo teatro, pelo rádio, pelos livros ou pelo cinema de auditório, as representações sempre funcionaram como uma janela para o mundo. Tanto o impacto dessa pandemia como o aumento da nossa relação com os meios de informação e comunicação podem ser explicados pelo crescente nível de interdependência (econômica, política e cultural) à qual a população global está condicionada. Assim, além das implicações materiais deste fato, também é destaque a forma como as representações do mundo (seja em imagem, som ou palavra) influenciam a nossa subjetividade e, em seguida, nosso comportamento social e político, inclusive a nível internacional.

Portanto, os debates acerca das interações entre o estudo da política internacional e o reconhecimento do Cinema como uma possível fonte de conhecimento para este campo se referem a um problema epistemológico. Isto é, tratam-se de discussões abarcadas pelo “estudo geral dos métodos, história, critérios, funcionamento e organização do conhecimento sistemático, seja ele especulativo ou científico”(CASTANARON, 2007, p.13) acerca das Relações Internacionais. Refletir sobre as possibilidades de interação entre as ciências sociais e as artes é pressupor que o conhecimento se revela em diferentes dimensões: a prática, a filosófica, a religiosa e a artística. Tais dimensões não se expressam de forma isolada, mas sim em profundo diálogo.

³Vale destacar que o relatório de 2020 apresenta um caráter especial, uma vez que foi influenciado pelos eventos ligados à pandemia do COVID-19.

Nesse sentido, durante a última década, foi possível observar o que Roland Bleiker (2009) descreve como uma “virada estética”: um número crescente de pesquisas de RI que passaram a utilizar filmes e outros objetos artísticos para analisar temas relacionados à política internacional. Dentre os estudiosos que produziram contribuições para esta “virada”, destacam-se James Der Derian (2001), Debbie Lisle (2006), Michael Shapiro (1999, 2008), Cynthia Weber (1978) e o próprio Roland Bleiker (2009), os quais foram importantes referências para a fase de levantamento bibliográfico do presente trabalho. Em adição, muitas revistas acadêmicas importantes, como a *Review of International Studies*, a *International Studies Quarterly*, a *Millennium*, a *Alternatives*, a *Third World Quarterly* e *The Peace Review*, abriram espaços para artigos e edições especiais que tratam da estética e objetos artísticos no estudo da política internacional.

Entretanto, esta “virada estética” no estudo das Relações Internacionais foi recebida por uma “resistência acadêmica” (BLEIKER, 2009). Tal reação está relacionada a um problema da própria natureza das RI como ciência social. Quais são as suas fronteiras epistemológicas? Além da Ciência Política, o que as heranças da Sociologia e da História oferecem ao estudo da política internacional? O caráter interdisciplinar das RI também permite interações com o estudo da Estética? É irresponsável ou ineficiente explorar objetos artísticos em uma área que se propõe a analisar guerras, genocídios, terrorismo, pobreza, diplomacia e crises financeiras? Autores como Mathias Albert e Barry Buzan (2017) argumentam que os problemas epistemológicos da área ainda são pouco abordados e que um engajamento sistemático para analisá-los é um exercício valioso e fundamental. Estes autores reforçam que é necessário reconhecer que todas as áreas do conhecimento se desenvolvem a partir de reflexões internas sobre suas próprias fronteiras temáticas e heranças interdisciplinares.

Portanto, neste primeiro capítulo, é proposta uma análise sobre a transformação das fronteiras epistemológicas das Relações Internacionais, como ciência social, e do Cinema, como campo artístico. Referenciar historicamente estas duas análises paralelas revela que ambas as áreas não são campos imutáveis de prática e estudo. Analisar a história dos contextos e discursos apresentados por essas duas áreas revela o quanto ambas foram profundamente moldadas pelos eventos políticos das últimas décadas e se transformaram a partir de influências de outras ciências e outras artes. Trata-se de reconhecer um paradoxo fundamental deste movimento: por um lado, há “um processo contínuo de integração disciplinar simultânea do conhecimento (pelo menos por aspiração)”; e por outro, há uma “delimitação disciplinar do conhecimento” (ALBERT, BUZAN, 2017, p.19). Ou seja, uma vez que o pesquisador das

Relações Internacionais interage com outras dimensões do saber, tende a promover um entendimento mais aprofundado sobre seu próprio campo de estudos.

1.1 “A ERA DA CATÁSTROFE”: HERANÇAS E AMADURECIMENTO DAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS E DO CINEMA

Para compreender o desenvolvimento das Relações Internacionais enquanto ciência social, e o cinema enquanto expressão artística, é necessário considerar o século XX como referencial. Não somente na qualidade de uma simples demarcação histórica, mas de fato como um período de profundas transformações políticas, econômicas e culturais mundialmente. As Relações Internacionais e o Cinema foram influenciados sobremaneira por eventos ocorridos no século passado, mesmo que de formas diferentes. É importante notar que os nascimentos de tais práticas de estudo e arte foram situados no século XIX, ainda que tenha sido a partir das décadas de 1910 e 1920 que ocorreram as formações de suas características mais marcantes. Em verdade, este é um fator comum para algumas das principais transformações políticas e culturais desta época.

Nesse sentido, o século XX foi observado como um período que não se encaixa exatamente na marca dos cem anos, uma vez que já foi descrito como “O Longo Século”, por Giovanni Arrighi (2007), em profundo diálogo com a obra de Braudel; ou “O Breve Século”, por Eric Hobsbawn (2015), que foi inspirado pelos trabalhos de Paul Bairoch e Ivan Berend. Para a proposta da presente argumentação, vale pensar o século XX a partir da leitura de Hobsbawn, pelo fato de dar sentido especial às dimensões políticas e culturais das transformações do capitalismo durante este período.

[...] A uma Era de Catástrofe, que se estendeu de 1914 até depois da Segunda Guerra Mundial, seguiram-se cerca de 25 ou trinta anos de extraordinário crescimento econômico e transformação social, anos que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana que qualquer outro período de brevidade comparável. Retrospectivamente, podemos ver esse período como uma espécie de Era de Ouro, e assim ele foi visto quase imediatamente depois que acabou, no início da década de 1970. A última parte do século foi uma nova era de decomposição, incerteza e crise – e, com efeito, para grandes áreas do mundo, como a África, a ex-URSS e as partes anteriormente socialistas da Europa, de catástrofe. [...] (HOBSBAWN, 2015, p.15)

A partir dessa abordagem, que toma como foco o desenvolvimento do sistema capitalista e seus efeitos socioculturais, é possível identificar diferenças fundamentais entre o mundo de 1914 e o mundo que deu início ao século XXI. Primeiro, este mundo já tinha deixado de ser eurocêntrico. As dinâmicas de poder, riqueza e intelecto sofreram uma forte descentralização geográfica. Foram revelados novos polos de poder, que demonstraram um caráter regional. Além disso, como segunda transformação, a ideia de uma “aldeia global” (HOBSBAWN, 2015,

p.24) estava mais forte do que nunca. O sistema passou de um estado de economias nacionais relativamente autônomas para um movimento transnacional, fortemente interdependente e acelerado. O mundo era maior, mas os dias eram mais curtos. Estes indícios de um “novo tempo do mundo”, como descreveria Paulo Arantes (2014), devem estar intimamente relacionados à terceira grande transformação do século XX: a confusão entre passado e presente, refletida nos novos padrões de relacionamento social humano. O individualismo (ou até mesmo o egocentrismo) foram intensificados nessa nova etapa da modernidade. O nosso relacionamento com a ciência, com a imagem, a espiritualidade e os antigos valores jamais foi o mesmo. Em diferente medida e qualidade, as Relações Internacionais e o Cinema foram produtos e objetos participativos dessas transformações. E também estão longe de apresentar os mesmos aspectos que revelaram no início do século passado.

Ainda assim, os desenvolvimentos destes dois campos do saber e expressão não podem ser explicados completamente por uma contextualização histórica direta. É preciso reconhecer que as revoluções, as duas Guerras Mundiais, a Guerra Fria e as crises econômicas do século XX não foram as únicas condicionantes para a formação da Teoria de Relações Internacionais ou da Filosofia do Cinema. No caso dos estudos sobre a política internacional, como indica Brian C. Schmidt (1998), trata-se também da formação de uma prática discursiva, quer dizer, a continuidade de uma série de perspectivas retóricas no ambiente interno da academia. Já no caso da história do cinema como expressão artística, também é possível reconhecer uma questão semelhante. Além dos eventos políticos mencionados ou das transformações tecnológicas das últimas décadas, a produção e estudo do Cinema apresentaram um amadurecimento no campo discursivo, em que cada cineasta desafiava sua própria linguagem ou as de outros, como descreve Mark Cousins (2013). Dessa forma, uma análise mais efetiva do desenvolvimento das Relações Internacionais e do Cinema precisa ser pensada tanto de um ponto de vista exógeno (as transformações políticas, econômicas, culturais e tecnológicas da época), como endógeno (as contribuições particulares de cada autor e as retóricas apresentadas ao longo desses processos).

Certamente, não será possível desenvolver essas duas sequências de transformações de forma tão abrangente e aprofundada no presente trabalho. Mas a exploração de algumas das suas principais características e principais atores deve revelar as limitações e potencialidades de um exercício interdisciplinar entre o estudo da política internacional e do Cinema. São duas áreas recentes, quando comparadas às suas semelhantes. Em pouco mais de cem anos de

história, as Relações Internacionais e o Cinema tiveram que lançar as suas bases e se renovar constantemente enquanto passavam pela tempestade de eventos do século XX.

Começamos, portanto, pela análise das etapas iniciais desses processos, que correspondem à primeira metade do século XX. A primeira cátedra de Relações Internacionais foi criada em Aberystwyth, no país de Gales, em 1919, e outros centros se desenvolveram em seguida, na London School of Economics, em 1923, e na Universidade de Oxford, em 1930. Além disso, como indica Marcus Faro de Castro (2001), a disciplina ganharia mais força nos Estados Unidos, a ponto de ficar conhecida como “uma ciência social americana” (HOFFMANN, 1997). Ainda que esta definição seja questionável, ela reflete um aspecto importante do início das Relações Internacionais como disciplina acadêmica e ciência social: tratava-se de um campo de estudo pautado, quase que exclusivamente, nos fundamentos do pensamento ocidental, com destaque para as expressões anglo-americanas.

Antes de se formar como um campo de estudo independente, a análise da política internacional teve como ponto de partida, principalmente, as leituras do Direito das Gentes, da Filosofia Política e da Ciência Política. Isto é, as primeiras influências para os estudos acerca da política internacional vieram da Grécia Antiga de Tucídides, da Inglaterra de Tomas Hobbes e John Locke e da Itália de Maquiavel e Alberico Gentili, por exemplo. O tema central era as condições de exercício de poder entre comunidades distintas, demarcadas por territórios diferentes. Assim, como Castro (2001, p.7) descreve, o pensamento da política internacional se desenvolveu a partir de uma noção de *territorialização* da política. Trata-se, portanto, da nova ordem de Estados soberanos que surgiu com a Paz de Vestfália, em 1648.

Este fato ilumina o que será, para Schmidt (1998), o principal motor para o desenvolvimento discursivo das Relações Internacionais como ciência social: a anarquia entre os Estados. A guerra é inerente ao humano? Quais são as condições necessárias para a paz entre as nações? É possível desenvolver um conjunto de leis internacionais? Estas eram algumas das questões que os primeiros teóricos das Relações Internacionais se propuseram a explorar. Tal conjunto de agendas é frequentemente atrelado ao que o pensamento tradicional de Relações Internacionais define como “Primeiro Grande Debate”, que demarca o conflito teórico entre os autores liberais e os realistas.

Antes de protagonizar a “Era da Catástrofe”, o continente europeu vivia um período de relativo otimismo (HOBSBAWN, 2015, p.12). As principais potências ocidentais preservaram uma paz centenária. Para Polanyi (1944, p.11-30), dois fatores explicam esse estado da política internacional: a existência de um consenso diplomático que favorecia um “equilíbrio de poder”

entre grandes nações, denominado como o “concerto europeu”; e o interesse comum pela paz a nível internacional, justificado por aspectos financeiros. Assim, a preocupação com uma ordem social pacífica no mundo foi explorada e enaltecida por alguns dos principais teóricos da política internacional do século XIX. Mesmo após a Primeira Guerra Mundial, a ideia de uma paz internacional ainda era apresentada como um forte projeto, representado pela criação da Liga das Nações. Assim, influenciados pelas leituras do Direito das Gentes, autores como Leonard Woolf, Alfred Eckhard Zimmern, Norman Angell, David Mitrany e até mesmo o presidente dos Estados Unidos, Woodrow Wilson, com suas devidas particularidades teóricas, lançaram as bases do pensamento liberal (que também foi rotulado de idealista) sobre a ordem internacional de Estados modernos (CASTRO, 2001, p.15).

Entretanto, a deflagração da Segunda Guerra Mundial varreu qualquer resquício de otimismo da sociedade ocidental na primeira metade do século XX. Consequentemente, as bases da teoria liberal foram fragilizadas, especialmente após o lançamento “*The Twenty Years’ Crisis, 1919-1939*”, de Edward Carr (1939). Esta obra lançou os fundamentos do pensamento realista nas Relações Internacionais, que tinha como principal característica, além da afirmação de que a guerra era um fato inevitável e recorrente na política internacional, a noção de que os Estados eram os únicos atores relevantes deste sistema anárquico. Dessa forma, essa nova corrente de autores, dentre os quais Hans Morgenthau e Raymond Aron também foram destaque, resgataram obras clássicas da Filosofia Política. Nomes como Tucídides, Hobbes e Maquiavel e até mesmo Weber eram constantemente mencionados por tais autores, justamente por terem pensado a arena política como um contexto de disputa entre comunidades e atores distintos (SCHMIDT, 1998).

Dessa forma, é natural que as Relações Internacionais sejam descritas como uma ciência social que nasceu do estudo da guerra, seja para evitá-la, em nome de uma paz financeiramente desejável, seja para administrá-la e explicá-la, quando é entendida como tendência inevitável da natureza humana. Contudo, a sociedade ocidental da primeira metade do século XX não foi só significativamente marcada pela guerra, mas também presenciou mais uma série de revoluções políticas e tecnológicas, uma catástrofe econômica e uma transformação no mundo das artes e comunicação. Assim, cabe uma breve exploração sociocultural desses eventos a partir do olhar sobre a formação de uma de suas principais testemunhas: o Cinema.

Com a política, a ciência e a arte em turbulência, inicialmente pode parecer difícil argumentar que o cinema durante esse período de quinze anos merece nossa atenção, mas merece. Era uma época de mudanças duradouras, nas quais o cinema ocidental passou de uma novidade predominantemente emocionante e imediata para uma experiência psicológica mais envolvente. Somente em

meados da década de 1970 esse equilíbrio no cinema convencional reverteria para favorecer a emoção. (COUSINS, 2013, p.55, tradução nossa)

Antes de ser reconhecido como uma expressão artística, o cinema impressionava por sua potência tecnológica já no final do século XIX. A câmera de filmagem se apresentou como uma das evoluções da capacidade de repetição e transmissão de informação de forma mais ampla. Tal processo de reprodutibilidade técnica, como aponta Walter Benjamin (1935), parte desde a invenção da prensa de Gutemberg, no século XV; do telégrafo, no século XVIII; e do rádio e da câmera fotográfica, no século XIX. Logo, o cinema nasceu em um mundo de plena Revolução Industrial, no qual a vida parecia cada vez mais “cinética” (COUSINS, 2013, p.34). Aliás, movimento (da imagem, nesse caso) foi um dos fatores de encantamento do cinema, que antes só teria sido experimentado de forma minimamente semelhante em taumatrópios (1825), fenaquistiscópios (1832), zootrópios (1833) e outras expressões de experimentação com a luz em ambientes de entretenimento popular. Portanto, o que vale destacar aqui é a origem multifacetada do cinema, que seria classificado por Max Dessoir (1995, apud SUASSUNA, 1975, p.250) como uma “arte de síntese” ou “associação”, por abarcar influências técnicas e discursivas de outras artes.

Assim, apesar do fato de que o cinema tenha sido concebido no final do século XIX a partir do esforço de diversos desenvolvedores⁴ e inspirados em diversas técnicas de diferentes expressões artísticas (COUSINS, 2013), é o início do século XX que se apresenta como ponto de partida para a presente argumentação, uma vez que o cinema passou de um elemento de encantamento técnico para um instrumento narrativo. Até 1930, isso pôde ser observado na obra de diretores como David Wark Griffith e Charles Chaplin, nos Estados Unidos, Victor Sjöström e Mauritz Stiller, na Suécia, Yakov Protazanov e Yevgeny Bauer, na Rússia, e Robert Wiene e Fritz Lang, na Alemanha. Tais artistas estão especificamente mencionados aqui pelo fato de que os seus trabalhos não só desenvolveram a linguagem narrativa do cinema, mas também apresentaram a sua potência para reflexões sobre a condição humana. Recursos cinematográficos como o close-up e os *fade-in* e *fade-out* permitiram que a audiência se envolvesse de maneira mais emocional com as histórias. A título de exemplo, filmes como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *Metrópolis* (1927) continuam, até hoje, sendo debatidos pela sua forma e conteúdo representativos e críticos da modernidade.

⁴Segundo Cousins (2013, p.35), a invenção do cinema foi uma espécie de “corrida caótica”. Entre os principais participantes estavam: Thomas Edison, George Eastman, W.K.L. Dickson, Louis Le Prince, Louis e Auguste Lumière, R.W. Paul, George Méliès, Francis Doublier, G.A. Smith, William Friese Greene e Thomas Ince.

Tal potência imersiva e argumentativa do cinema fica ainda mais clara na obra do diretor soviético Serguei Eisenstein, que não só concebeu um dos filmes mais influentes da história do cinema, *O Encouraçado Potemkim* (1925), como também produziu importantes estudos sobre a linguagem cinematográfica e a filosofia do cinema. Portanto, a primeira metade do século XX foi um período de profunda criatividade que, a partir das obras de diversos diretores, roteiristas e produtores, estabeleceu o cinema como uma nova expressão artística.

Ilustração 1:

O *close-up* foi uma técnica revolucionária para o Cinema desta época. Por meio dele, os cineastas foram capazes de atenuar a carga dramática das cenas e revelar novos detalhes de cada cenário. Isso foi interpretado como um grande diferencial entre o Cinema e o Teatro ou outras artes de espetáculo (COUSINS,2013).



Fonte: *A Paixão de Joana d'Arc* (1928, Dir: Carl Thodor Dreyer, França).

Além disso, o cinema também se estabeleceu como indústria. Nos Estados Unidos, a Universal, a Paramount, a United Artists, a Warner Bros, a Disney, a Columbia, a MGM, a RKO e a Fox formaram uma oligarquia que transformou Hollywood na “Meca do Cinema” (CENDRARS, 1995). Já em 1920, o que eram simples auditórios se transformaram em grandes palácios para apreciação de filmes cada vez mais impressionantes. Além disso, a sociedade estadunidense passou a idolatrar as estrelas de cinema. Em seguida, os musicais cresceram a partir do potencial da tecnologia sonora e outros gêneros cinematográficos (como os filmes de gângsteres, westerns, filmes de terror e filmes de guerra) dominaram a forma como o indivíduo moderno consumia entretenimento. Vale destacar que esses filmes não se limitaram ao território estadunidense, uma vez que eram apresentados em cinemas de todo o mundo, estabelecendo

grandes linhas de produção e divulgação do “estilo de vida” desenvolvido no novo coração do capitalismo (HOBSBAWN, 2015).

Outras indústrias menores, mas de grande relevância, também se formaram em outras regiões do mundo. No Japão, o cinema partiu de um grande diálogo com o teatro clássico para uma linguagem narrativa reflexiva e crítica (COUSINS, 2013). Na obra de Yasujiro Ozu, casamento e família estão no centro dos debates entre gerações de um Japão em transformação; e na de Kenji Mizoguchi, a mulher é retratada como sujeito multidimensional e corpo dissidente contra um sistema de opressão patriarcal. Já na Europa (mas também com expressões em países como o Brasil), o cinema de vanguarda produziu filmes de baixo orçamento que desafiavam a audiência por suas inovações técnicas e discursivas.

É necessário destacar que estas indústrias menores não se desenvolveram à parte do que estava sendo feito em Hollywood. Na verdade, estes circuitos criativos se influenciavam. O cinema surrealista e expressionista produzido na Alemanha e França foram basilares para o cinema de gênero nos Estados Unidos. Por outro lado, os cinemas autorais produzidos nestes países estabeleceram um importante diálogo com o cinema hollywoodiano ao desafiar as suas convenções (MASCARELLO, 2006). Este processo é um reflexo do fato de que o cinema se tornou um fenômeno cultural de amplitude internacional. Tanto na sua linha comercial como em sua linha artística e crítica, este meio de comunicação e representação visual exerceu uma grande influência sobre como enxergávamos o mundo ao nosso redor.

Este fato foi reconhecido por importantes atores políticos da época em diversas regiões. Dois casos merecem destaque especial. Primeiramente, na Alemanha governada pelo nazismo, o projeto de propaganda desenvolvido por Joseph Goebbels instrumentalizou o cinema e o rádio para propagar ideias antijudaicas e atacar movimentos políticos como o bolchevismo. Nos Estados Unidos, estes dois meios de comunicação também foram importantes veículos de propaganda e publicidade, assumindo um papel de manipulação e engajamento público em eventos como a Grande Depressão (1929) e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Cineastas (estadunidenses e alemães) foram enviados para os campos de batalha com a missão de registrar histórias de glória e sacrifício que fossem capazes de comover suas respectivas nações (COUSINS, 2013; MASCARELLO, 2006). Desde então, a potência do cinema para a propaganda foi extensivamente explorada.

A partir deste ponto, já é possível identificar o processo transformador que a sociedade capitalista e moderna passou ao longo da primeira metade do século XX. A “Era da Catástrofe” (HOBSBAWN, 2015) desafiou a humanidade como nenhum outro período teria feito até aquela

época. Foram duas guerras mundiais, uma onda de revoluções na formação do mundo soviético, uma crise econômica mundial, o fim de impérios coloniais e a revelação da bomba atômica como uma potência destrutiva sem nenhum precedente próximo. E apesar dos escombros deixados por cada um desses eventos, estas décadas também são lembradas pelo desenvolvimento tecnológico, institucional, artístico e científico. O capitalismo, seja em sua dimensão econômica ou cultural, se provou como um movimento contraditório, que é marcado por uma dinâmica de destruição criativa (MAZZUCHELLI, 1985; SCHUMPETER, 1984).

Em certa medida, tanto as Relações Internacionais como o Cinema refletiram essas características. Os sonhos e os pesadelos do indivíduo moderno. Foram práticas de estudo e arte que nasceram no coração do mundo ocidental e definiram os seus temas a partir das condicionantes políticas e culturais dessas regiões. Certamente, isto não significa que as Relações Internacionais e o Cinema se expressaram exclusivamente na Europa ou nos Estados Unidos. Mesmo em menor medida, estes meios de reflexão já tinham apresentado vozes importantes especialmente no Japão, na Índia e até mesmo no Brasil. Estes seriam apenas os primeiros sintomas de uma expansão e diversificação política e cultural do cenário internacional, que se desenvolveu e expandiu na segunda metade do século XX.

1.2 “A ERA DE OURO”: NOVAS VOZES E DESAFIOS ÀS CONVENÇÕES DAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS E DO CINEMA

As décadas seguintes tendem a ser explicadas entre dois períodos menores que partem de um mesmo evento como referência: a Guerra Fria. O seu apogeu, como primeiro período, e as marcas do seu fim, como o segundo. A narrativa desenvolvida por Hobsbawn (2015) segue um raciocínio semelhante ao dividir a segunda metade do século XX em duas partes. Primeiramente, há uma “Era de Ouro (1947-73)”, marcada pelo crescimento econômico e transformação social em diversos países. Em seguida, finalmente, há as “Décadas de Crise” ou “Desmoronamento” (1973-1991), definindo um futuro de incerteza e ebulição na ordem global do sistema internacional.

Embora o colapso do socialismo soviético e suas enormes consequências, por enquanto impossíveis de calcular por inteiro, mas basicamente negativas, fossem o incidente mais dramático das Décadas de Crise que se seguiram à Era de Ouro, essas iriam ser décadas de crise universal ou global. A crise afetou as várias partes do mundo de maneiras e em graus diferentes, mas afetou a todas elas, fossem quais fossem suas configurações políticas, sociais e econômicas, porque pela primeira vez na história a Era de Ouro criara uma economia mundial única, cada vez mais integrada e universal, operando em grande medida por sobre as fronteiras de Estado (“transnacionalmente”) e, portanto, também, cada vez mais, por sobre as barreiras da ideologia do Estado. Em decorrência, as ideais consagradas das instituições de todos os regimes e

sistemas ficaram solapadas. No início havia a esperança de que os problemas da década de 1970 fossem uma pausa temporária no *Grande Salto Avante* da economia mundial, e países de todos os tipos e modelos econômicos e políticos buscaram soluções temporárias. Porém foi ficando cada vez mais claro que se tratava de uma era de problemas de longo prazo, para os quais os países capitalistas buscaram soluções radicais, muitas vezes ouvindo teólogos seculares do livre mercado irrestrito, que rejeitavam as políticas que tão bem haviam servido à economia mundial durante a Era de Ouro e que agora pareciam estar falhando. Os fanáticos do *laissez-faire* tiveram tanto êxito quanto os demais. Na década de 1980 e início de 1990, o mundo capitalista viu-se novamente às voltas com problemas da época do entreguerras que a Era de Ouro parecia ter eliminado: desemprego em massa, depressões cíclicas severas, contraposição cada vez mais espetacular de mendigos sem teto a luxo abundante, em meio a rendas limitadas de Estado e despesas ilimitadas de Estado. Os países socialistas, agora com suas economias desabando, vulneráveis, foram impelidos a realizar rupturas igualmente – ou até mais – radicais com seu passado e, como sabemos, rumaram para o colapso. Esse colapso pode assinalar o fim do Breve Século XX, como a Primeira Guerra Mundial pode assinalar o seu início. Nesse ponto minha história chega ao fim. (HOBBSAWN, 2015, p.19)

Este movimento histórico pode ser observado no desenvolvimento da Teoria de Relações Internacionais, que lançou novos debates e perspectivas sobre a ordem do mundo pós-Guerras Mundiais. Segundo Castro (2001), a teoria realista das Relações Internacionais manteve uma certa hegemonia acadêmica até a década de 1960, tendo influenciado, inclusive, as decisões de homens de estado como Dean Acheson, George Kennan e Henry Kissinger. O realismo definiu a política externa estadunidense ao longo da Guerra Fria. Stanley Hoffmann (1997, p.215) explica esse fenômeno ao indicar que tais líderes buscavam uma linha intelectual que exorcizasse o isolacionismo e justificasse “um envolvimento permanente e global na política mundial”, ao “racionalizar a acumulação de poder, as técnicas de intervenção e os métodos de contenção aparentemente exigidos pela Guerra Fria”. Dessa forma, o desdobramento do discurso sobre as Relações Internacionais, que definiu o período comumente denominado como “Segundo Grande Debate”, desenvolveu-se a partir de diferentes perspectivas críticas à teoria realista.

A primeira linha de oposição se estabeleceu no campo metodológico. Entre 1950 e 1970, adeptos da abordagem “behaviorista” criticaram os autores clássicos das Relações Internacionais a partir da afirmação de que estes teóricos não apresentavam em seus trabalhos os requisitos metodológicos de uma pesquisa científica apropriada (CASTRO, 2001). Muitos desses críticos faziam parte ou eram influenciados pela Ciência Política estadunidense, que promovia uma busca por explicações precisas, empiricamente comprováveis e mensuráveis sobre fenômenos políticos domésticos ou internacionais. Os defensores do realismo clássico, por sua vez, acusavam essas abordagens de serem limitadas e demasiadamente reducionistas. Vale destacar que este debate não foi encerrado. Na verdade, autores como Castro (2001), Albert e

Buzan (2017) argumentam que é mais adequado afirmar que os problemas levantados por esses autores foram assimilados pelas diferentes teorias das Relações Internacionais e continuam se expressando no debate contemporâneo.

Outra importante crítica às bases do realismo clássico partiu dos autores chamados “pluralistas”. Após o final da Segunda Guerra Mundial, os Aliados, com base nos esforços diplomáticos do período entreguerras, estabeleceram um alinhamento político a nível institucional. Este projeto foi um complexo de organizações internacionais dedicadas a promover a cooperação multilateral em diversas áreas. Aqui destaca-se a Organização das Nações Unidas (que abarcou a OIT, a UNESCO, a OMS, a FAO e as agências do sistema de Bretton Woods, o FMI e o Banco Mundial). Além disso, também promoveram um sistema de cooperação multilateral na área do comércio internacional, representado pelo Acordo Geral sobre Tarifas e Comércio (que foi sucedido pela Organização Mundial do Comércio). Dessa forma, na década de 70 uma nova perspectiva teórica para o estudo das Relações Internacionais, com inspiração liberal e pluralista, mas vinculada à tradição “científica” da Ciência Política estadunidense, foi lançada a partir da obra de autores como Robert Keohane e Joseph Nye.

Em “*Transnational Relations and World Politics*” (1971) e “*Power and Interdependence*” (1977), os autores supracitados estabeleceram o conceito de “interdependência”. A interdependência refere-se à “dependência mútua” ou “situações caracterizadas por efeitos recíprocos entre países ou entre atores em países diferentes.” (KEOHANE, NYE, 1977, p. 7). Mas os efeitos recíprocos entre países resultam, segundo os autores, de transações internacionais constituídas de “fluxos de dinheiro, pessoas e mensagens através de fronteiras internacionais” (Ibidem, p. 7). Assim, Keohane e Nye opõem o conceito de “interdependência”, ao conceito realista de “poder”, essencialmente relacionado ao uso da força (CASTRO, 2001). Ou seja, o Estado não seria mais o único ator relevante da política internacional. Tal premissa foi determinante para o estabelecimento de outros conceitos relevantes para a Teoria das Relações Internacionais, como o de “regimes internacionais”.

O estudo dos complexos de regras, princípios e objetivos chamados “regimes internacionais” floresceu a partir de meados da década de 1970. Diversos autores vinham desenvolvendo discussões acerca da “interdependência” característica da política internacional em que se misturavam questões de segurança e ação militar com temas relativos a interações econômicas (produção, comércio, finanças) e questões derivadas do impacto do avanço científico e tecnológico sobre as formas de interação entre estados e entre estes e atores não estatais. Com os trabalhos de Keohane, Nye e outros, e com a publicação em 1983 do volume intitulado *International Regimes*, organizado por Stephen Krasner, as formas institucionais da cooperação internacional e os processos políticos, sociais e econômicos que lhes são vinculados se estabeleceram como objeto central de pesquisa no estudo das relações internacionais. (CASTRO, 2011, p.25)

A introdução destes conceitos no debate sobre as Relações Internacionais é reflexo da nova ordem mundial que, apesar de estar condicionada por uma estrutura bipolar, apresentou uma pluralidade e diversidade de atores e fenômenos que desafiou as bases das teorias mais clássicas das Relações Internacionais. No entanto, uma observação sobre a dimensão econômica, como aponta Giovanni Arrighi (1996), indica que o mundo capitalista, após a Segunda Guerra Mundial, demonstrou uma dinâmica centralizada e, em certa medida, determinada pelos Estados Unidos. O autor argumenta que os eventos de Bretton Woods, San Francisco, Hiroshima e Nagasaki demonstraram que os Estados Unidos podiam expandir o seu poder e riqueza em meio ao caos sistêmico. Mesmo que esta ordem capitalista tenha se transformado mais plural, o fortalecimento econômico dos Estados Unidos (percebido por sua extrema centralização da liquidez, capacidade produtiva e poder aquisitivo mundiais) demonstrou que, estruturalmente, as movimentações na política e comércio internacional estavam centralizadas em um mesmo ator.

A partir do reconhecimento deste fato, outro campo de conhecimento se fortaleceu no debate de Relações Internacionais: a Economia Política Internacional. Tais pesquisadores buscavam relacionar o estudo da política com o estudo da economia em plano internacional. Dessa forma, construíram uma proposta que visava preencher algumas omissões deixadas pelo realismo clássico, bem como atualizar a literatura específica da economia, que precisava abarcar mais conceitos da Ciência Política e das Relações Internacionais (CASTRO, 2001).

Ademais, a Economia Política Internacional não foi um campo de estudo dominado por uma única teoria. É possível reconhecer quatro linhas de investigação: a liberal, a realista, a de estudos domésticos e a marxista, que era mais destoante. Inclusive, esta quarta linha aprofundou o conceito de dependência que, segundo um dos seus formuladores, Theotônio dos Santos (2000, p.379), trata-se de uma “situação condicionante” mediante a qual “um certo grupo de países tem a própria economia condicionada pelo desenvolvimento e expansão de outra economia”, conduzindo os países dependentes “a condição de atrasados e explorados em relação aos dominantes”. Portanto, o crescimento e diversificação econômica da “Era de Ouro” também significou o agravamento das dinâmicas de desigualdade e concentração de poder no sistema internacional.

Pluralismo. Regimes Internacionais. Interdependência Complexa. Dependência. Ainda que cada um desses conceitos tenha premissas teóricas muito diferentes, todos podem ser compreendidos como o reflexo de um mesmo fenômeno: o mundo se tornou um emaranhado de unidades (políticas, econômicas e culturais) cada vez mais particulares. As primeiras décadas

após a Segunda Guerra Mundial foram marcadas pela formação de uma política internacional ainda mais contrastada e hierarquizada. Ademais, mesmo sob as bases da bipolaridade da Guerra Fria, um conjunto muito mais plural de vozes passou a ocupar novos espaços e desafiar as fórmulas do pensamento moderno.

Aproximadamente entre 1950 e 1985, os processos de descolonização e revolução no Sul Global (para evitar a denominação de “Terceiro Mundo”, adotada na época) transformaram o mapa da política internacional. Na Ásia, o número de Estados internacionalmente reconhecidos como independentes quintuplicou. Na África, mais de cinquenta se tornaram independentes. Já nas Américas foram doze (HOBSBAWN, 2015). Esta enorme e crescente demografia precisou se organizar e adotar um sistema político, ou seja, se situar no campo da política internacional. Neste sentido, o paradigma homogeneizador da modernidade ocidental passou a ser confrontado por novos olhares (EISENSTADT, 2001) ou foi dado como superado por uma parcela do mundo acadêmico (JAMESON, 1989)⁵.

Dessa forma, antes de analisar os paradigmas teóricos da Guerra Fria de forma mais específica, vale observar como tais décadas foram e continuam sendo descritas como um grande movimento de revolução social que ainda ecoa, talvez de forma ainda mais intensa, no mundo contemporâneo. Neste sentido, assim como foi na primeira metade do século XX, o Cinema (e todas as outras artes) assumiu um importante papel de produto, participante, observador e crítico desses processos. Portanto, semelhante à continuidade do debate sobre as Relações Internacionais, o desenvolvimento do Cinema como forma de reflexão e comunicação partiu de uma reação à destruição e as cinzas da Segunda Guerra Mundial. Importantes gêneros e estilos cinematográficos floresceram a partir deste fenômeno.

Como os cineastas reagiram à devastação deixada pela Segunda Guerra Mundial? No Japão, Alemanha e Itália, eles abriram as portas de manhã e descobriram que as ruas de suas cidades haviam se transformado em escombros. Alguns pegaram câmeras de documentário e filmaram o que viram. Até aqueles que viviam mais distantes dos campos de batalha leem jornais, e Hollywood estava cheia de emigrantes que teriam visto noticiários sobre suas pátrias destruídas. Os cineastas não estiveram alheios aos eventos históricos que estavam ocorrendo ao seu redor. (COUSINS, 2001, p.270)

O neorealismo (ou novo realismo) foi uma das linguagens cinematográficas que refletiram esse movimento. Ela se consolidou na Itália a partir de uma série de novos cineastas que rejeitaram o passado fascista de Mussolini e procuraram novos temas e estilos para refletir

⁵Estes fenômenos têm profunda relação com a ascensão de muitos movimentos “fundamentalistas” e outros tradicionalistas que se organizaram como revoltas contra este projeto de sociedade (e continuaram impactando a política internacional do século XXI. Ainda assim, vale destacar que isso não se aplica a todos os movimentos aos quais se prega estes rótulos, como alerta Hobsbawn (2015, p.356)

mudanças sociais de seu país, produzindo filmes como *Roma, Cidade Aberta* (1945) e *Umberto D* (1952). Este movimento criativo foi uma forte influência para futuros filmes na América Latina e na Índia que estabeleceriam um cinema mundial pós-colonial (COUSINS, 2001).

Em paralelo, no Japão surgiu um cineasta de importância inquestionável para a história do cinema: Akira Kurosawa. Apesar de já ter iniciado a sua carreira na primeira metade do século XX, é após a Segunda Guerra Mundial que sua obra ganha força a nível internacional. Em 1951, seu filme *Rashomon* (Japão, 1950) foi apresentado no Festival de Veneza e, mesmo ao se distanciar dos princípios estilísticos do neorealismo (que já ganhava força na Espanha e Índia), impressionou o público ocidental e popularizou o cinema japonês. Tal sucesso pode ser explicado pelo fato de que a sua obra, além de apresentar inovações técnicas e narrativas, buscou temas universais. Refletiu sobre o arquétipo do herói, que interessava aos estadunidenses, e sobre a ação coletiva e a tradição, que fundamentava a arte japonesa.

Ilustração 2:

Em *Trono Manchado de Sangue* (Japão, 1957), Kurosawa transpôs a obra *Macbeth* de William Shakespeare para o Período Sengoku japonês. Os temas universais articulados pelo cineasta ganham as telas de todo o globo.



Fonte: *Trono Manchado de Sangue* (Japão, 1957)

Segundo Cousins (ibidem), a diferença mais importante entre o cinema produzido no Japão e o que era produzido em Hollywood durante esse período se encontra na forma em como esses estilos reagiram às mudanças sociais de seus respectivos países. De um lado, Ozu e Mizoguchi direcionaram as suas lentes para o impacto da guerra e o fenômeno de modernização na sociedade japonesa. Do outro, os cineastas estadunidenses enalteciam ou criticavam a ideia de “American Way of Life”, que ascendeu na era Eisenhower e projetava uma imagem de

consumismo, otimismo e liberdade. Assim, a maior tendência cinematográfica desse período foi a influência internacional sobre a abrangência de temas e abordagens mais densas, que foram observadas no neorrealismo e em *Rashomon*. Crítica e escapismo se alternavam nas telas de cinema. Como argumenta Cousins (ibidem), mais do que nunca, a complexa evolução da linguagem cinematográfica foi o resultado do cruzamento de ideias estéticas de muitos continentes.

Treze novos movimentos cinematográficos nasceram na França, América, Itália, Japão, Grã-Bretanha, Europa Oriental, União Soviética, Cuba, Brasil, Índia, Tchecoslováquia, Irã e Argélia. Juntos, esses cineastas criaram uma nova linguagem para o cinema, rejeitando seletivamente, como veremos, muito do que foi antes. Coletivamente, esses movimentos ficaram conhecidos como New Wave, embora suas abordagens estivessem longe de ser unificadas. Na Europa Ocidental e nos EUA, por exemplo, os diretores se concentraram em desafiar as antigas normas estilísticas, enquanto nos países totalitários e emergentes do colonialismo, questões de conteúdo, como a liberdade política, eram mais prementes. Apesar dessas diferenças, uma coisa era verdadeira: nenhuma outra década na história do filme tentou entregar tão completamente ao caixote do lixo o esquema do realismo romântico fechado, o universo paralelo utópico do cinema convencional. (COUSINS, 2001, p.387)

No Brasil, Nelson Pereira dos Santos, ao apresentar um cinema fortemente influenciado pelo neorrealismo italiano, produziu *Vidas Secas* (Brasil, 1963), filme marcado pelas ideias de cultura e pós-colonialismo da Conferência de Bandung⁶ e que ajudou a formar os alicerces do Cinema Novo, um movimento cinematográfico brasileiro que floresceu na época. Ao lado do mais conhecido filme de Pereira dos Santos, que estimulou essa explosão criativa, *Vidas Secas* (Brasil, 1963), surgiu *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Brasil, 1964), dirigido Glauber Rocha, que buscou o retrato de um Brasil menos estereotipado. Assim, seja pelas novas narrativas propostas por esses dois autores ou até mesmo pelos documentários de Eduardo Coutinho, o cinema brasileiro se assumiu como um movimento político, que instrumentalizou a câmera como uma ferramenta de resistência contra a ditadura e de reflexão sobre os absurdos no país.

Outros dois exemplos de cinemas críticos e reflexivos no Sul Global podem ser observados no Irã e no Senegal. O cinema iraniano se desenvolveu a partir de influências das artes da escrita. A partir da obra de Farough Farrokhzad, poeta iraniana, é possível observar um cinema que busca um olhar sincero sobre a condição humana e uma tentativa de ir além das simples descrições do seu povo (Ibidem). Paralelamente, o caso do cinema senegalês também apresenta uma premissa semelhante, uma vez que as obras de diretores como Ousmane

⁶A Conferência de Bandungue (Bandung) foi uma reunião de 29 países asiáticos e africanos em Bandungue (Indonésia), entre 18 e 24 de Abril de 1955, com o objetivo de mapear o futuro de uma nova força política global (Terceiro Mundo), visando a promoção da cooperação econômica e cultural afro-asiática, como forma de oposição ao que era considerado colonialismo ou neocolonialismo, por parte dos Estados Unidos e da União Soviética.

Sembène demonstravam um cinema que foi profundamente influenciado pela literatura e propôs uma reflexão mais autônoma e representativa sobre o país. Ou seja, tanto os casos do Brasil como os do Irã e do Senegal apresentam artistas que se apropriaram da linguagem cinematográfica, que antes estava centralizada na Europa e nos Estados Unidos, para desafiá-la e readaptá-la a partir da realidade de seus respectivos países.

A quebra de convenções é o elemento comum entre os movimentos de “New Wave”. Seja na Europa, nos Estados Unidos ou na Ásia, a linguagem cinematográfica desenvolvida até então estava sendo pressionada para a mudança. A experiência do cinema precisou ser mais discursiva e desafiadora, tal como a revolução social da época exigia. Tais inovações podem ser observadas na obra de Jean-Luc Godard, constantemente referenciado como o principal representante do conceito de “New Wave” na Europa. Seu cinema demonstrou que uma única cena poderia carregar significado, sem que estivesse, necessariamente, atrelada a uma sequência de eventos. Por exemplo, uma cena de uma mulher dirigindo um carro poderia ser um momento bonito e reflexivo por si mesmo. Tal cena não precisaria estar no filme apenas pela função de explicar que a personagem foi de um ponto “A” até um ponto “B”. Segundo Cousins (Ibidem), esta simples adaptação potencializou o caráter poético e discursivo dos filmes e desafiou o público de cinema a interpretar novas estruturas narrativas que já não precisavam seguir a simples linearidade.

Tal desenvolvimento da linguagem cinematográfica esteve fortemente relacionado com os avanços tecnológicos da área. As filmagens nas ruas, que haviam sido realizadas esporadicamente nas décadas de 1920 e 1940, desafiavam a estrutura do estúdio. Novas lentes, estoques de filmes e equipamentos de iluminação gradualmente liberaram as equipes e permitiram maior criatividade. Surgiram as câmeras de 16 mm, mais leves e adaptadas para o manuseio no ombro. Além disso, novos métodos e equipamentos de gravação de som foram concebidos, permitindo que a captação não exigisse um cabo ligado à câmera. Inovações como essas permitiram maior mobilidade e adaptabilidade para os diretores de fotografia, o que aumentou drasticamente a variedade de locações para filmes. Naturalmente, os documentários também foram influenciados pelo impacto dessas inovações.

Em 1959, quatro fotógrafos e cineastas convenceram dois senadores dos Estados Unidos a se candidatar à eleição de que deveriam permitir que eles filmassem tudo o que fizeram da maneira sincera da revista de fotografia ainda. O resultado foi o marco Primário (1960). Os cineastas - Richard Leacock, Robert Drew, Don Pennebaker e Albert Maysles - se tornaram as principais figuras norte-americanas no que em breve seria chamado de "Cinema Direto". Um movimento francês paralelo - Cinema Vérité - antecedeu o Cinema Direto e tinha objetivos diferentes. Enquanto os norte-americanos tentavam registrar os eventos objetivamente, como se fossem vistos por uma "mosca na parede" discreta, como Leacock chamava, os cineastas franceses - principalmente Jean

Rouch, mas também Michel Brault e Chris Marker - entrevistaram mais no que eram filmar, às vezes provocando situações para revelar o que viam como verdade sociológica - o que Rouch chamou de “momento privilegiado” - contido nelas. (COUSINS, 2001, p.400)

Portanto, entre as diversas explorações propostas pelo “New Wave”, talvez a mais significativa tenha sido valorização da ideia de que o cineasta pensa com a câmera e a montagem de cenas, sem a necessidade constante da palavra ou de um diálogo roteirizado. Mesmo isoladamente, os eventos e as imagens registrados pela câmera podem desafiar e dialogar com a audiência. Neste sentido, diretores como John Cassavete, nos Estados Unidos; Nagisa Oshima e Shohei Imamura, no Japão; Ritwik Ghatak, na Índia; Michelangelo Antonioni e Pier Paolo Pasolini, na Itália; Roman Polanski, na Polônia; Ousmane Sembene, no Senegal; e diretores como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, no Brasil, levaram adiante o legado da década de 1920 e consolidaram o cinema como uma expressão artística autêntica e potente.

A lista de diretores e movimentos artísticos que marcaram o terceiro quarto do século XX é extensa e, certamente, muitas figuras relevantes não foram mencionadas nos últimos parágrafos. Ainda assim, vale mencionar mais dois cineastas: Andrei Tarkovsky e Stanley Kubrick. Os filmes de ambos os diretores podem ser entendidos como grandes exemplos das inovações técnicas e narrativas da época. Os dois construíram duas obras que abarcaram diversos gêneros, temas e abordagens estéticas. Ainda que refletissem sobre questões particulares de suas respectivas sociedades, seus personagens enfrentavam problemas universais como a morte, a relação do Homem com Deus, as limitações da condição humana e a incerteza do universo que nos cerca.

Os cinemas de Tarkovsky e de Kubrick reforçam a ideia de que o cinema é uma arte de síntese (SUASSUNA, 1975). A música, a ópera, as artes plásticas e o teatro se encontram em seus filmes. História, filosofia, teologia e política também estabeleceram um importante diálogo. Filmes como *O Espelho* (União Soviética, 1959), *Solaris* (União Soviética, 1972), *Laranja Mecânica* (Estados Unidos e Reino Unido, 1971) e *2001: Uma Odisséia no Espaço* (Estados Unidos e Reino Unido, 1968) provaram, junto a todos os nomes que já foram aqui mencionados, que o cinema é uma importante ferramenta de reflexão e crítica do mundo e da condição humana. O desenvolvimento da linguagem cinematográfica que marcou as décadas de 1950 e 1960 permitiu que essas características sejam observadas em um único quadro, ou até mesmo em um único corte.

2001: Uma Odisséia no Espaço, a partir de um conto de Arthur C. Clarke, levou as coisas mais longe. Começando com uma sequência do amanhecer em que os macacos brincam e lutam, o filme repentinamente salta para o ano de 2001, talvez na edição mais audaciosa da história do cinema. Um macaco lança um osso no ar (242 no verso). Ele sobe e gira em câmera lenta. Em seguida, um

corde silencioso para uma nave espacial planando da mesma forma. Desde os primeiros anos na evolução da edição, os cortes foram usados para diminuir o tempo. Apenas ocasionalmente, no cinema de suspense ou na sequência de *Odessa Steps*, de Sergei Eisenstein, no encouraçado *Potemkin* (União Soviética, 1925), foi o contrário. Aqui Kubrick não apenas encurta o tempo, mas elipsa toda a história da humanidade. Ele usa a economia funcional de um corte para remover de seu filme praticamente tudo o que já foi pensado ou feito. (COUSINS, 2001, p.468)

Como descrito nas páginas anteriores, os processos de quebras de convenções ganharam força na “Era de Ouro”, tanto no campo das Relações Internacionais como no Cinema. Até o final da década de 1970, o mundo foi palco de uma explosão demográfica, de um crescimento e otimismo na economia de diversos países, de uma série de processos de descolonização e independência no Sul Global, de uma corrida espacial, de uma guerra na Coreia, outra no Vietnã e de uma crise de mísseis nucleares em Cuba. A tempestade desses eventos teve profunda relação com as transformações sociais, tecnológicas, científicas e artísticas que se manifestaram ao redor do globo.

Inclusive, a própria noção de globalização passou a ganhar força neste período. Novos atores, que eram cada vez mais independentes dos limites de um território específico, passaram a pressionar e rejeitar as concepções modernas do mundo político e também do artístico. Portanto, as Relações Internacionais e o Cinema, como campos de interpretação do mundo, precisaram aprimorar fundamentos e expandir seus temas e métodos. Cada um desses movimentos foi reflexo de um sistema complexo de relações sociais que estava entrando em ebulição. As décadas que se seguiram intensificaram este processo que, mais uma vez, demonstraria a sua dinâmica de destruição criativa.

1.3 “AS DÉCADAS DE CRISE”: O LEGADO DA GUERRA FRIA E OS DESAFIOS AO ESTADO-NAÇÃO

“A guerra consiste não só na batalha, ou no ato de lutar: mas num período de tempo em que a vontade de disputar pela batalha é suficientemente conhecida” (HOBBS, 2014, p.480). O medo e a incerteza são dois dos principais aspectos socioculturais da Guerra Fria. Pois a tensão entre os Estados Unidos e a União Soviética foi interpretada como uma ameaça real à humanidade, uma vez que, em 1945, o mundo conheceu o poder da bomba atômica. Como mencionado anteriormente, tais eventos exerceram um forte impacto no imaginário de cidadãos de todas as partes do globo. Portanto, uma vez que as duas maiores potências nucleares condicionaram a sua rivalidade a uma possibilidade de “destruição mútua inevitável”, até os comentaristas mais otimistas tiveram dificuldade em conjecturar sobre o futuro (HOBBS, 2015, p.224).

No entanto, além da tempestade de percepções, a Guerra Fria foi interpretada principalmente como um novo tipo de disputa pela distribuição de poder na política internacional. Uma vez que o combate direto era racionalmente indesejável, as duas superpotências entraram em conflito por outras frentes de batalha. Se tratava de exercer influência em regiões estratégicas como o Oriente Médio, o Sul Asiático ou a América Central. O conflito entre os EUA e a URSS foi mais que uma disputa por um território ou recurso específico, foi uma dinâmica de concorrência entre dois projetos de sociedade: o capitalismo e o socialismo. Ou seja, pode não ter sido uma Terceira Guerra Mundial (em relação à composição de atores envolvidos), mas o seu caráter estrutural foi determinante para todas as regiões do cenário político internacional.

Como já aludido, este foi o cenário adequado para que as ideias da escola realista das Relações Internacionais ganhassem força nos processos decisórios dos principais atores políticos da época. Nesse sentido, as críticas levantadas pelos behavioristas, pelos pluralistas ou pelos economistas políticos, nas duas primeiras décadas após a Segunda Guerra Mundial, não significaram uma “derrota” da teoria realista no estudo das Relações Internacionais. Na verdade, como pode ser observado a partir da década de 70, tais críticas exerceram um efeito de aprimoramento ou atualização dos seus pressupostos (CASTRO, 2001).

A tensão criada pela invasão do Afeganistão por tropas soviéticas, em 1979, coincidiu com o lançamento do livro “*Theory of International Politics*”, de Kenneth Waltz. Este foi um dos trabalhos que melhor representou o movimento de atualização da teoria realista, uma vez que apresentou maior precisão em seus argumentos ao promover uma divisão conceitual entre a dimensão internacional e a dimensão doméstica no comportamento dos Estados. Isto é, autores como Waltz defendiam a ideia de que a política internacional apresenta uma dinâmica própria, que é pouco influenciada por fatores subjetivos de indivíduos ou grupos. Nesta lógica, somente o Estado-nação exerce real influência estrutural na política internacional. Tal atualização teórica recebeu a denominação de neorealismo, também sendo entendida como realismo estruturalista, uma vez que seus autores descreveram a política internacional como um sistema que na época assumia uma dinâmica de bipolaridade.

Naturalmente, tendo em vista todas as transformações sociais e econômicas pelas quais a política internacional passou na segunda metade do século XX, tais pressupostos foram criticados devido a seu escopo teórico limitado. Por exemplo, um dos fatores fundamentais para a noção de “Décadas de Crise” está no fato que o capitalismo se provou como um sistema que transcende os limites do Estado-nação. A relevância de empresas transnacionais passou a ser

inegável e representou um desafio para as políticas de governo em cada país. Uma vez que a Guerra Fria chegou ao seu fim, o mundo capitalista se expandiu e atingiu uma dinâmica incontrolável.

Quando a economia transnacional estabeleceu seu domínio sobre o mundo, solapou uma grande instituição, até 1945 praticamente universal: o Estado-nação territorial, pois um Estado assim já não poderia controlar mais que uma parte cada vez menor de seus assuntos. Organizações cujo campo de ação era efetivamente limitado pelas fronteiras de seu território, como sindicatos, parlamentos e sistemas públicos de rádio e televisão nacionais, saíram, portanto, perdendo, enquanto organizações não limitadas desse jeito, como empresas transnacionais, o mercado de moeda internacional e os meios de comunicação da era do satélite, saíram ganhando. O desaparecimento das superpotências, que podiam de qualquer modo controlar os Estados-satélites, iria reforçar essa tendência. Mesmo a mais insubstituível função que os Estados-nações haviam desenvolvido durante o século, a de redistribuir sua renda entre as suas populações através das “transferências sociais” dos serviços de previdência, educação e saúde, e outras alocações de fundos, não mais podia ser territorialmente autossuficiente em teoria. Durante o auge dos teólogos do livre mercado, o Estado foi solapado mais ainda pela tendência de desmontar atividades até então exercidas, em princípio, por órgãos públicos deixando-as entregues ao “mercado” (HOBSBAWN, 2015, p.413).

Ainda que não seja adequado declarar o fim da noção de Estado nacional, ficou claro que a política internacional já não era mais influenciada exclusivamente pela ação de Estados. Assim, neste contexto de diversificação de atores da política internacional, surgiu a corrente teórica chamada institucionalismo neoliberal (ou neoliberalismo), que atualizou as bases do pensamento liberal e pluralista das décadas de 1920 e 1950. Ou seja, a partir de publicações como a de “*After Hegemony*”, de Robert Keohane (1984), o pensamento neoliberal das Relações Internacionais desafiou as premissas neorrealistas e propôs uma análise a partir do reconhecimento da relevância do direito internacional (suas normas, instituições ou regimes) e das organizações não-estatais na política internacional.

Neste sentido, vale destacar que o embate teórico entre os neorrealistas e os neoliberais, além de uma discussão sobre a relevância de determinados atores na política internacional, foi também um debate sobre a própria natureza do sistema ou sociedade internacional. Portanto, a questão levantada por tais autores é: a política internacional tende mais para o conflito ou para a cooperação? Este é um ponto que remete ao argumento de que, em diferentes formas, o debate sobre as Relações Internacionais está sempre relacionado ao caráter anárquico do sistema (SCHMIDT, 1998). Isto é, se refere a como unidades diferentes e soberanas se compartilham entre si.

No entanto, os eventos da segunda metade do século XX, especialmente a partir da década de 1970, demonstram a complexidade das noções de diferença e de soberania. Por

exemplo, ao observarmos os casos da América Latina ou do Sul Asiático, é mesmo possível afirmar que o Estado nacional é, efetivamente, soberano? Além disso, a nacionalidade é o único fator de diferença relevante para a política internacional? A partir da “revolução cultural” nas últimas décadas do século XX, novas comunidades ou grupos de identidade na dimensão dos direitos civis, do enfrentamento às heranças de passados coloniais ou das novas expressões religiosas, estabeleceram programas políticos de nível doméstico e internacional ao redor do mundo. Tais projetos e movimentos promoveram uma dissolução de normas, texturas e valores sociais tradicionais que, na maioria dos casos, estavam relacionados aos paradigmas da modernidade (HOBSBAWN, 2015, p. 480).

Uma das consequências desta nova situação [a resistência à projetos entendidos como homogeneizadores] foi o renascimento das nacionalidades, com apelo à afirmação de etnias e a tradições culturais e religiosas. Outra foi a modificação do uso da força militar na política, que passou a estar cada vez mais ligada a preocupações com a defesa dos direitos humanos, tais como as intervenções humanitárias e as operações de construção da paz (*peace building*) e manutenção da paz (*peace keeping*) da ONU e o surgimento do conceito de “segurança humana”, que abrange os aspectos político, econômico e psicológico da existência em sociedade. Um terceiro desdobramento foi a multiplicação dos tribunais internacionais para julgamento do crime de genocídio, e o movimento para a criação do Tribunal Penal Internacional Permanente que tomou forma do estatuto adotado na Conferência da ONU em Roma (1998). (CASTRO, 2001, p.44)

Tais processos acusaram uma deficiência, até então, das Teorias de Relações Internacionais: a incapacidade de lidar com “elementos ideacionais da subjetividade humana (cultura, identidades, normas, valores, aspirações, sentimentos) subjacentes à ação política e social nos níveis doméstico e internacional” (CASTRO, 2001, p.45). As comunidades religiosas, nacionalistas, regionalistas e dos mais diversos movimentos sociais ocuparam o debate público internacional para acusar a tendência homogeneizadora de uma suposta “metanarrativa” de “racionalização da política global” (HOBSBAWN, 2015, p.45), que teria fundamentado, principalmente, o neorrealismo e neoliberalismo.

Diante desses problemas, o construtivismo se apresentou como uma alternativa teórica para pensar dinâmicas de representações e percepções entre Estados e atores não-estatais. Os autores influenciados por esta linha de pensamento partem, em diferentes medidas, da premissa de que os fatos políticos do mundo são produtos de processos socialmente construídos. Fatores como cultura, linguagem, crença, normas e valores morais passaram a ser reconhecidos como elementos relevantes para a política internacional, uma vez que constituem “estruturas motivacionais de ação” (ALBERT e BUZAN, 2017). Portanto, segundo esses autores, não é somente a estrutura que determina o comportamento do agente, mas também o contrário.

Para a presente argumentação, o elemento de destaque no crescimento do pensamento construtivista ou de outras teorias, como a crítica ou a feminista, que se propuseram a pensar questões como cultura e subjetividade nas Relações Internacionais, está no fato de que este processo fomentou debates de caráter epistemológico na área. Ou seja, a partir desse ponto, não se trata apenas de discutir as características objetivas da realidade política da sociedade ou sistema internacional, mas também de questionar a forma como interpretamos tal realidade.

O surgimento ou fortalecimento dessas vozes dissidentes não significa, necessariamente, a superação dos paradigmas da modernidade ou das noções clássicas sobre a política internacional. O que está claro é que estes paradigmas e noções se tornaram mais complexos, pois o surgimento de novas particularidades desafiou as suas tendências para a universalidade e objetividade. Neste sentido, vale destacar o raciocínio expressado por Michel Foucault em debate com Noam Chomsky:

Eu acredito que entre os conceitos, entre as noções que a nossa ciência pode se servir, há certamente algumas noções que apresentam um nível diferente de elaboração. Tomemos a Biologia por exemplo. No interior do domínio da Biologia, há conceitos que são mais ou menos bem estabelecidos, como o conceito de reflexo. Ao mesmo tempo, existem outras noções que são periféricas e que não possuem papel de organização dentro da ciência. Não são instrumentos de análise e conceito que tampouco são descritivos. São noções que, de qualquer sorte, servem simplesmente para apontar problemas ou então apontar o domínio do objeto a ser estudado. Por exemplo, existe uma noção que acredito ser muito importante à história da Biologia, que é a noção de vida. (...) Eu diria, enquanto historiador da ciência, que a noção de vida foi um indicador epistemológico, um índice de problemas a serem percorridos. (...) (FOUCAULT apud DEBATE..., 1971))

Este fundamento pode ser observado na noção de cinema mundial que se desenvolveu nas últimas décadas do século XX e que pode ser reconhecida até mesmo na contemporaneidade. Os filmes produzidos nos países do Sul Global não propuseram uma rejeição total da linguagem cinematográfica que se desenvolveu ao longo do século, mas sim uma provocação ou até mesmo uma releitura dessa linguagem. É verdade que as classes artísticas desses países refletiram sobre temas como tradição e identidade nacional, mas as suas principais reflexões não implicavam uma descrição estática ou estereotipada de suas respectivas culturas.

Pelo contrário, no caso do cinema, tais artistas se apropriaram das potencialidades da linguagem cinematográfica para retratar os seus povos como grupos complexos, que apresentavam inúmeras particularidades, mas que também tinham muito a contribuir para uma reflexão universal sobre a condição humana. Assim como no caso do conceito de “vida”, mencionado por Foucault (DEBATE..., 1971), os cinemas produzidos no Irã, com Abbas Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf; na China, com Kar Wai e Fruit Chan; ou no Brasil, com

Ruy Guerra e Eduardo Coutinho, acusaram (e continuam acusando) uma nova série de problemas socioculturais que precisam ser debatidos a nível global.

Ilustração 3:

Nascido como uma produção universitária itinerante, *Cabra Marcado Para Morrer* (Brasil, 1984), de Eduardo Coutinho, se transformou em um símbolo cinematográfico de resgate de memória e historicidade do Brasil de 1964.



Fonte: *Cabra Marcado Para Morrer* (Brasil, 1984)

Tal como foi o conjunto de processos de descolonização nas décadas de 50 e 60, o fim da Guerra Fria promoveu uma proliferação de novos Estados e nacionalidades, que não foram definidos adequadamente por mecanismos independentes e suficientemente imparciais (HOBSBAWN, 2015, p.538). Refletindo essa realidade social, cultural e econômica, os cineastas dessas regiões reconfiguradas politicamente se posicionaram como figuras importantes para a construção de novas dinâmicas de identificação. Passaram a compor o que a Andrea França (2006, p.581) descreve como “cinema de terras e fronteiras”, que se apresenta como uma ferramenta de reflexão sobre as heranças e o futuro desses povos, que podem ser reconhecidos no Leste Europeu, no Oriente Médio, no Sul Asiático ou na América Latina.

Um cinema de terras e fronteiras tem no horizonte o contexto da *internacionalização* e, ao usar esse termo, queremos marcar um deslocamento em relação à noção de “globalização”, de modo a enfatizar a imediata tensão com o termo *nação*. Com isso, reiteramos a recusa em pensar os filmes apenas como reprodução de um estado de coisas histórico-econômico e, ainda, de ver certos cinemas como parte da cultura-mundo, como parte de um programa de exotismo turístico que promove a familiaridade benevolente do mundo. É da ideia de comunidade imaginada, terra imaginada, que interessa focalizar os processos positivos e singularizantes capazes de funcionar, no cinema, como resistência num contexto de homogeneização. Essa posição do problema, centrada nas novas comunidades sensíveis, nas aberturas para novos sentidos de mundo que se forjam em dispersões e deslocamentos, configura uma nova

cartografia, que pode ser extremamente fecunda. Por isso mesmo, a questão do cinema de terras e fronteiras poderia ser assim formulada: em meio a essa desterritorialização generalizada, que terras se criam no cinema recente e com que novos componentes que não aqueles que a desterritorialização desfez? (FRANÇA, 2006, p.582)

Portanto, a noção de “Décadas de Crise” ou de “Desmoronamento” deve ser entendida a partir da sua pluralidade de significados. Estes anos revelaram as contradições fundamentais do processo de expansão do capitalismo, que não só promove abismos de desigualdade socioeconômica entre classes e Estados, como também se sustenta a partir deles. Na verdade, a partir desses fenômenos, a própria constituição de Estado-nação foi ameaçada, já que o capital assumiu um movimento cada vez mais independente das noções tradicionais de território. Também foram os anos em que o projeto político da União Soviética se esgotou, obrigando que os seus países legatários e suas antigas zonas de influência se adaptassem à nova ordem da política internacional. Além disso, foi o período em que os campos da ciência e da arte passaram por profundas transformações que desafiaram até mesmo os seus fundamentos mais básicos.

No início deste tópico, duas palavras foram destacadas para descrever a Guerra Fria: medo e incerteza. Certamente, é possível utilizá-las para refletir sobre a maioria das décadas do século XX. A questão é que estes dois elementos se intensificaram ao longo de cada ano e assumiram um caráter mais difuso e persistente. Uma vez que a virada de milênio se aproximou, a noção de um grande problema ou inimigo de nível global já não era tão clara. A sensação de instabilidade e incerteza sobre a política internacional era evidente. Qual é a nova configuração da ordem global? Os processos de integração regional significaram uma superação da noção de Estado-nação? Há chances reais de que ocorra uma Terceira Guerra Mundial? Diante da névoa deixada pelo fim da Guerra Fria, autores como Francis Fukuyama (1992) chegaram ao ponto de declarar “O Fim da História”, em que a consolidação do capitalismo e do modelo de democracias neoliberais teria promovido uma situação de equilíbrio e ápice para a civilização humana.

Certamente, não seria necessário estar em 2020, após a crise financeira de 2008 e durante uma pandemia que continua desafiando as bases do capitalismo contemporâneo, para notar que o mundo pós-Guerra Fria estava longe de uma tendência para o equilíbrio. As três décadas que separam a atualidade deste passado foram suficientes para demonstrar o quanto as bases da política internacional têm um caráter inerentemente instável. Os fundamentos da política internacional ainda precisam se adaptar aos inúmeros movimentos políticos e culturais que continuam cobrando a conta da desigualdade social e reconfiguração política forçada no Sul Global.

Na dimensão sociocultural, os anos após a Guerra Fria apresentaram um nível de aceleração no mundo da comunicação que se destacam até mesmo em relação às transformações das décadas anteriores. A internet já é um fator suficiente para compreender a noção de “Era da Informação”, apontada por Manuel Castells (2010). Se o mundo moderno já soava assustador nas páginas de ensaios e romances de Walter Benjamin e Franz Kafka, o mundo de 2020, marcado pelo dinamismo, imediatismo e individualismo, poderia ser descrito de forma ainda mais pessimista e preocupada por tais autores. Segundo Castells:

Nesta virada do milênio, o que costumava ser chamado de Segundo Mundo (o universo estatista) se desintegrou, incapaz de dominar as forças da Era da Informação. Ao mesmo tempo, o Terceiro Mundo desapareceu como uma entidade relevante, esvaziada de seu significado geopolítico e extraordinariamente diversificada em seu desenvolvimento econômico e social. No entanto, o Primeiro Mundo não se tornou o universo abrangente da mitologia neoliberal. Porque surgiu um novo mundo, o Quarto Mundo, composto por múltiplos buracos negros de exclusão social em todo o planeta. O ‘Quarto Mundo’ abrange grandes áreas do globo, como grande parte da África Subsaariana, e áreas rurais empobrecidas da América Latina e Ásia. Mas também está presente em literalmente todos os países e cidades nesta nova geografia da exclusão social. É formado por guetos americanos nas cidades, enclaves espanhóis de desemprego juvenil em massa, banlieues franceses que armazenam norte-africanos, bairros japoneses de Yoseba e favelas das megacidades asiáticas. E é povoado por milhões de desabrigados, encarcerados, prostituídos, criminalizados, brutalizados, estigmatizados, doentes e analfabetos. Eles são a maioria em algumas áreas, a minoria em outras e uma minoria minúscula em alguns contextos privilegiados. Mas, em todos os lugares, eles crescem em número e aumentam a visibilidade, à medida que a triagem seletiva do capitalismo informacional e o colapso político do estado de bem-estar social intensificam a exclusão social. No atual contexto histórico, a ascensão do Quarto Mundo é inseparável da ascensão do capitalismo global informacional. (CASTELLS, 2010, 169, tradução nossa).

Isso posto, ainda seria possível dar continuidade à descrição sobre a série de transformações que as Relações Internacionais e o Cinema passaram entre o fim do século XIX e a contemporaneidade⁷. No entanto, a partir das referências utilizadas, já é possível embasar o ponto central deste capítulo: o desenvolvimento das Relações Internacionais enquanto ciência social, e do Cinema enquanto indústria e expressão artística, não é direcionado para um ponto de ápice ou equilíbrio. Entre adições e subtrações de paradigmas, o sentido deste processo não está em um estado futuro predeterminado, mas nas condicionantes políticas, culturais e econômicas de cada época.

⁷O cinema entrou numa nova fase tecnológica, a partir dos equipamentos digitais e diretores como Martin Scorsese, Spike Lee, Michael Haneke, Pedro Almodóvar, Jafar Panahi e Kore-eda Hirokazu ofereceram grandes contribuições para linguagem cinematográfica e desenvolveram profundas reflexões sobre a condição humana, em seus respectivos países. A partir de eventos como o ataque às Torres Gêmeas, os teóricos das Relações Internacionais reconheceram novas deficiências da área, como o estudo crítico sobre Segurança Internacional.

Na primeira sessão do capítulo, referente ao período entre a virada para o século XX e o fim da Segunda Guerra Mundial, é possível observar que tanto as RI como o Cinema se desenvolveram, inicialmente, como derivados teóricos, metodológicos e tecnológicos de outras áreas da ciência social e da arte. Em seguida, até o fim da década de 1970, a nova configuração do sistema internacional e suas consequências socioeconômicas e culturais pressionaram os estudos e práticas das RI e do Cinema a se reformularem. Antigos princípios foram retomados. Novas técnicas e filosofias foram assimiladas. Tais transformações se revelaram ainda mais intensas com os eventos do final do século. O espaço artístico e científico foi ampliado a partir de novas vozes e narrativas dissidentes. Mais uma vez, assim como o mundo político, os estudos das RI e do Cinema estavam longe de um ponto de estabilidade e esgotamento de debates. O surgimento de novas teorias e métodos em ambas as áreas não significa, necessariamente, que tais processos implicam desenvolvimentos progressivos que tendem a um futuro ponto de imutabilidade e estabilidade. Como Foucault explica:

O que se passa quando presenciamos uma transformação científica? Em uma grande transformação científica, como o nascimento da Biologia, no meio do século XVII, um certo número de obstáculos, um certo número de pressupostos, um certo número de ideias pré-concebidas, de repente, desaparece. O que me incomoda é que uma ciência, no momento em que nasce, não somente se livra de um certo número de obstáculos de obscuridade, como, ao mesmo tempo, ela suprime um certo tanto de saber e de conhecimento existentes que ela oculta, que ela esconde. Como se estivesse sendo aplicada uma grade nova que, enquanto permite aparecer fenômenos escondidos, esconde conhecimentos adquiridos. Então uma ciência, seu progresso e aquisição não é simplesmente obliterar velhos pressupostos, nem queda de obstáculos. É uma verdadeira grade nova que esconde um certo número de coisas e faz aparecer novos conhecimentos. Então, quando eu critico a noção de criatividade, quero dizer com isso que a verdade não é adquirida como uma espécie de criação contínua e acumulada, mas como um jogo de grades que se aplicam umas sobre as outras e que suprimem velhos conhecimentos. (FOUCAULT apud DEBATE..., 1971)).

Ainda que parte da função dos cientistas e dos artistas seja apontar as complexidades da realidade, eles precisam simplificá-la para fins de reflexão e crítica. Neste processo, algumas particularidades dos temas investigados são sacrificadas em nome da coesão no desenvolvimento das análises. Isto pode ser observado em outros campos das ciências e das artes. Em verdade, trata-se de uma condicionante básica de qualquer processo de representação da realidade. Neste sentido, faz-se necessário que cada abordagem teórica e metodológica, tanto nas RI como no Cinema, seja analisada a partir de seu contexto histórico. Em certa medida, cientistas e artistas, a nível individual, impactam criativamente a política e a cultura. No entanto, é fundamental analisar como ou quanto tais áreas, a nível coletivo e estrutural, desenvolveram seus discursos e técnicas a partir de reações às mutações da realidade a que se referem.

Portanto, é de se esperar que em um mundo cada vez mais influenciado pelas representações visuais e o excesso de informação, as Relações Internacionais passem a ser refletidas a partir de outros veículos de conhecimento e representação como o Cinema. Se o objeto de investigação mudou, a abordagem (teoria, método, seleção de fontes) pode (e muitas vezes deve) mudar. Em verdade, alguns dos principais eventos da política internacional costumam ser lembrados pelo cidadão médio a partir da forma como foram representados nas telas do Cinema. É possível identificar nos trabalhos de Shapiro (2009) e Weber (2006), por exemplo, a forma como a memória coletiva global da Guerra do Vietnã está ligada aos eventos representados através de filmes como *O Franco Atirador* (1978), *Apocalypse Now* (1979), *Nascido para Matar* (1985), *Nascido em 4 de Julho* (1989), *Forrest Gump* (1994), *Bom dia, Vietnã* (1987) e *Platoon – Os Bravos do Pelotão* (1986).

Ainda é necessário demonstrar o quanto essas interações podem ser valiosas, mas um fato importante está claro: as ciências sociais e as artes não se excluem ou competem entre si, necessariamente. Muitas vezes, são influenciadas pelos mesmos fenômenos socioculturais e se propõem a refletir sobre os mesmos temas. Antes de apontar os problemas e limitações do Cinema como fonte de conhecimento, também é necessária uma análise sobre as próprias limitações que atribuímos aos campos de análise científica que, supostamente, deveriam ser interdisciplinares.

Ainda que a Ciência Política ocupe um amplo e importante espaço nas Teorias das Relações Internacionais, as práticas de estudo da Filosofia, da História e da Sociologia oferecem contribuições fundamentais para análises de fenômenos socioculturais de nível internacional. São nessas três áreas que o pesquisador que se propõe a revelar interações entre as artes e a política internacional deve encontrar suas ferramentas mais valiosas. O desenvolvimento, o produto e a recepção de um filme (ou uma série de filmes) podem oferecer informações úteis ao historiador e ao sociólogo, por exemplo. Por que não ofereceria ao internacionalista? Trata-se de reconhecer o artista (seja ele um músico, um romancista ou um cineasta) como testemunha do mundo político.

2 REALIDADE, VERDADE E CONHECIMENTO: O CASO DO CINEMA PALESTINO

Para realizar uma defesa de caráter epistemológico sobre as possibilidades de interseção entre as Relações Internacionais e o Cinema, a análise das transformações teóricas, metodológicas e técnicas das duas áreas é necessária, mas não é suficiente. Mesmo que os escopos das RI e do Cinema sejam flexíveis, como demonstrado no capítulo anterior, também é indispensável observar em que medida estas interações podem ser realizadas de maneira adequada. A partir disso, se impõem questões como: considerando a dimensão fortemente subjetiva da arte, os filmes são capazes de registrar o caráter objetivo da realidade? Diante das aspirações estéticas e até mesmo financeiras de um projeto cinematográfico, o cineasta está comprometido com o princípio da verdade? Nesse sentido, o Cinema produz conhecimento?

Realidade. Verdade. Conhecimento. A articulação destes conceitos no exercício interdisciplinar entre Relações Internacionais e Cinema se refere a problemas da Teoria do Conhecimento, “a disciplina filosófica que estuda as condições de possibilidade de todo e qualquer conhecimento (não somente o científico)”, isto é, as suas origens, essências, tipos e métodos de obtenção (CASTAÑON, 2007, p.7). E aqui se faz necessária a diferenciação entre os conceitos de realidade, verdade e conhecimento, uma vez que é comum reconhecer a aplicação destas palavras como sinônimas:

Temos aqui uma escala progressiva do mais distante ao mais próximo do real. Realidade é o que existe independentemente de nossas mentes. Verdade, num sentido ideal, é o conjunto das declarações acerca do real que correspondem linguisticamente a este. Conhecimento, é o conjunto das crenças acerca do real que acreditamos serem verdadeiras por serem justificadas por um método demonstrativo ou de teste. (CASTAÑON, 2007, p.8)

Diante de um certo fenômeno, as pessoas desenvolvem interpretações sobre o seu significado e comportam-se de acordo com tais ideias, as quais podem ser compartilhadas em comunidade. Esta unidade ou conjunto de crenças sobre determinado fenômeno se configura como conhecimento ao serem verificadas a partir de uma certa técnica (científica ou não), de maneira que todos aqueles que a conhecem possam chegar às mesmas conclusões. Assim, o processo de formação do conhecimento e desenvolvimento da noção de verdade é público, intersubjetivo e necessariamente relacionado com a realidade objetiva (TARSKI, 1944). Está além das crenças particulares, pois é algo que se refere ao que de fato existe, e não simplesmente ao que acreditamos que existe. Portanto, a ideia de que existem “várias verdades” é equivocada, a menos que se pressuponha a existência de “várias realidades”, e tal relativismo radical pode ter implicações extremamente perigosas no mundo político (CASTAÑON, 2007, p.10).

Toda essa formalidade pode parecer um tanto desnecessária para constatar algo óbvio. No entanto, o objeto de análise deste capítulo está distante de qualquer obviedade. O Cinema Palestino nasceu de um ambiente inóspito, no qual o próprio princípio de verdade é ameaçado. O simples ato de mencionar a Palestina ou sua arte é suficiente para promover polêmica em certos meios da academia e da política. Isso porque a “Questão Palestina” é mais que um conflito territorial entre árabes e judeus. É também um processo de supressão da cultura e memória de um povo, posto que parte significativa do mito fundador de Israel é a negação da existência dos palestinos. Dessa forma, é comum que alguém disposto a estudar o tema sintasse desorientado entre a disputa de narrativas de ambos os lados. Há problemas de falseabilidades históricas, fanatismos e deturpação de dados. Especialmente neste caso, a busca pela verdade se revela um processo desafiador a nível científico, político, moral e até mesmo emocional.

Quando nos referimos a um assunto, a um local ou a uma pessoa na locução “a questão”, queremos dizer com ela uma série de coisas. Por exemplo, alguém conclui uma pesquisa sobre a atualidade, dizendo: “E agora chegamos à questão X”. O ponto aqui é que “X” constitui um assunto isolado dos demais, que deve ser tratado à parte. Em segundo lugar, usamos “a questão” em referência a algum problema de longa data, particularmente difícil de tratar, persistente: a questão dos direitos, a questão oriental, a questão da liberdade de expressão. Em terceiro lugar, e mais raramente, podemos empregar a locução “a questão” para sugerir que o status daquilo a que ela se refere na frase é incerto, questionável, instável: a questão da existência do monstro do Lago Ness, por exemplo. O uso de “a questão” em associação com a Palestina implica todos esses três significados (SAID, 1992, p.51)

Após a *Shoah*⁸(“catástrofe” ou “devastação” em hebraico), a opinião pública global desenvolveu uma nova sensibilidade para eventos de significado e escala semelhante. Com o desenvolvimento e expansão das tecnologias de comunicação ao redor do mundo, especialmente com o advento da internet no final do século XX, a exposição de tragédias, genocídios e outros crimes contra a humanidade passou a ser mais ampla e efetiva. No entanto, mesmo com o desenvolvimento de tal cultura em torno da informação, um desses crimes passou décadas despercebido aos olhos de uma parcela significativa da sociedade internacional: o processo de expulsão e segregação étnico-cultural contra os palestinos por forças israelenses em 1948. Em outras palavras: limpeza étnica (PAPPE, 2006)⁹. Trata-se de um dos

⁸Aqui refere-se aos eventos conhecidos como “Holocausto”.

⁹A definição de “Limpeza Étnica” a qual Illan Pappé se refere é: “[...] Limpeza étnica é uma política bem definida de um grupo específico de pessoas para eliminar sistematicamente outro grupo de um determinado território com base na origem religiosa, étnica ou nacional. Essa política envolve violência e muitas vezes está relacionada a operações militares. Isso deve ser alcançado por todos os meios possíveis, da discriminação ao extermínio, e implica violações dos direitos humanos e do direito internacional humanitário [...] A maioria dos métodos de

acontecimentos mais revoltantes do século XX, mas que continua sendo “sistematicamente negado” como fato histórico e como “um crime que precisa ser enfrentado tanto política quanto moralmente” (PAPPE, 2006, p.13).

A guerra de 1948 que levou à criação do Estado de Israel também resultou na devastação da sociedade palestina. Pelo menos 80% dos palestinos que viviam na maior parte da Palestina onde Israel foi estabelecido - mais de 77% do território palestino - tornaram-se refugiados. Seu destino dependia das decisões de políticos nos países para os quais fugiram ou dos burocratas em agências internacionais. A minoria de palestinos - algo entre 60.000 e 156.000, dependendo das fontes - que ficou para trás tornaram-se cidadãos nominais do recém-estabelecido estado judeu, sujeito a um sistema separado de administração militar por um governo que também confiscou a maior parte de suas terras. Os palestinos na Cisjordânia, fossem refugiados de outras partes da Palestina ou nativos da área, ficaram sob o regime repressivo dos Hachemitas, os governantes da Jordânia, enquanto os que residiam na Faixa de Gaza, na fronteira com o Egito, ficaram sob administração egípcia. Então, em 1967, Israel colocou essas duas regiões sob ocupação militar (SA’DI, LUGHOD, 2007, p.3).

Ilustração 4:

Expansão de Israel e exílio forçado aos palestinos entre 1918 e 2017. O território palestino está representado pela cor azul e as terras de Israel estão representadas pela cor preta.



Fonte: site *Visualizing Palestine* (2017).

Neste sentido, os palestinos podem ser entendidos como “vítimas ulteriores” da *Shoah* (SAHD, 2011). Certamente, esta comparação se refere mais ao desastre de ambos os povos (o judeu e o árabe) do que a quem ou o que causou estes eventos. Para os judeus israelenses, 1948 marca o “*Yom HaAtzmaut*” (Dia da Independência) e um triunfo após o horror da Shoah. Para os palestinos, o “*Nakba*” (palavra árabe que também significa “catástrofe” ou “desastre”).

limpeza étnica são violações graves das Convenções de Genebra de 1949 e dos Protocolos Adicionais de 1977.” (PETROVIC, 1994, p.342-60)

Portanto, a “Questão Palestina” é uma dinâmica de contrastes na qual um único evento desperta percepções completamente diferentes entre os diversos atores envolvidos no problema. Constata-se a complexidade do tema pelo fato de que os elementos do debate são menos sobre “ou isso ou aquilo” e mais sobre “isso e aquilo”.

Isto posto, vale mencionar a curiosa história de *Aqui e Acolá* (França, 1976), filme dirigido por Anne-Marie Miéville, Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. Em 1970, financiados pela Liga Árabe, Godard e Gorin viajaram à Jordânia para filmar a resistência palestina dos feddayin (“aqueles que se sacrificam”, em árabe). Ambos integrantes do grupo Dziga Vertov¹⁰, compartilhavam de fortes princípios revolucionários e enxergaram na causa palestina “uma precisa adição de imagens e sons: a vontade do povo + a luta armada + a trabalho político + a guerra prolongada = Até a vitória” (AQUI ..., 1976). Entretanto, três meses após as gravações, o rei Hussein exterminou os guerrilheiros feddayin e milhares de civis palestinos em uma série de eventos conhecidos como “Setembro Negro”. Diante disso, o filme que seria intitulado “Até a vitória” ficou incompleto e, de certa forma, seu propósito foi suprimido.

Eis que seis anos depois, Godard, agora com a parceria de Miéville, retornou àqueles rolos de filme e, por meio da mesa de montagem equipada com novas técnicas de vídeo, determinou-se a fazer um “acerto de contas” com a sua avaliação política e estética daquela época: “provavelmente, de tanto somar a esperança ao sonho, a gente deve ter feito erros de adição”, diz o cineasta (AQUI ..., 1976). Então,

Seria preciso adotar [...] outra operação (de sentido): nem adicionar nem subtrair, e, muito menos, opor uma coisa a outra, mas colocar junto, servindo-se da conjunção “e” para extrair daí um valor diferencial: ricos e pobres, estrangeiro e nacional, Revolução Francesa e Revolução Árabe, sonho e realidade, vitória e derrota, a família francesa (rica de imagens da revolução) e os pobres meninos palestinos: aqui e acolá. (GUIMARÃES, 2020)

Dessa forma, Godard e Miéville fizeram do processo de edição um ensaio cinematográfico sobre as limitações e a artificialidade do cinema na tentativa de retratar a realidade. “Aprender a ver, não a ler as imagens”, destaca o filme (AQUI ..., 1976). Diante da película, os dois cineastas reconheceram que a interação com os feddayin não foi de verdadeira atenção. “Nós quisemos gritar 'vitória' rápido demais, e além do mais, no lugar deles”, diz Godard. Em seguida, Anne-Marie Miéville responde: “Se vocês queriam fazer a revolução no

¹⁰Coletivo de cineastas politicamente ativos - de orientação maoístas - criado por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin em 1968. Seus filmes são caracterizados principalmente pelo experimentalismo, pela forma Brechtheriana, pela ideologia marxista e pela falta de autoria pessoal. O seu nome homenageia o cineasta soviético Dziga Vertov. O grupo foi dissolvido logo após a conclusão de *Letter to Jane* (1972).

lugar deles, é talvez porque naquela época não tínhamos verdadeiramente a vontade de fazer a revolução ali onde estávamos, mas onde não estávamos" (AQUI ..., 1976). Assim,

No fim do filme, Godard e Miéville reveem a filmagem dos fedayin em junho de 1970. Com o auxílio da tradução feita por Elie Sanbar, ele se dá conta, pesaroso, de que não compreendeu o que os guerrilheiros palestinos diziam. Ensurdidos pela altura do discurso revolucionário, Godard e Gorin não escutaram os questionamentos que os jovens fedayin se faziam diante das estratégias que dispunham para atravessar o rio, conscientes do perigo que corriam diante do poderio do inimigo. “Como eles são revolucionários simples, eles dizem coisas simples, incrivelmente simples”, comenta Anne-Marie em off. Mas os jovens cineastas militantes não compreenderam o que os guerrilheiros diziam. Foi preciso fazer outro filme para descobrir que eles já falavam da sua própria morte [...] “Os outros, esse lá do nosso aqui” – como diz a cineasta – retornam para nos assombrar. Ainda hoje. (GUIMARÃES, 2020)

Aprender a ver é aprender a escutar, a desmontar e remontar as imagens do nosso cotidiano. Por meio de uma cena emblemática em que o modelo padrão de família francesa assiste pela televisão às notícias sobre o Oriente Médio, a voz em off de Godard declara: “não há mais imagens simples, apenas pessoas simples que são forçadas a ficar quietas como uma imagem” (AQUI ..., Dir. Anne-Marie Miéville, Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, 1976). Para ver é preciso desmontar a linha de montagem criada pelas redes de televisão, pelas redes sociais e pelo próprio cinema quando abordam, por exemplo, a “questão palestina”.

O projeto desenvolvido por Miéville, Godard e Gorin constata o poder do Cinema como ferramenta discursiva. Se por um lado pode aprisionar significados, reforçar estereótipos e manipular ideias de maneira equivocada, por outro é capaz de promover profundas reflexões críticas sobre a condição humana, seja em temas como revolução e mídia, seja em conceitos como realidade, verdade e conhecimento. E estes cineastas reconheceram na causa palestina um ambiente rico para articular estes debates. Uma vez que os meios tradicionais de preservação da memória de um povo são arruinados, a sua arte se revela uma importante ferramenta de afirmação política. Portanto, vale prestar atenção especial ao que é produzido “acolá”.

2.1 REALIDADE DO CINEMA PALESTINO: CONDICIONANTES NACIONAIS E TRANSNACIONAIS

[...] E me perguntam: por que os seus poemas
 não falam dos sonhos, das folhas,
 e dos grandes vulcões de seu país natal?
 Venham ver o sangue pelas ruas,
 venham ver o sangue pelas ruas,
 venham ver o sangue
 pelas ruas!
 (NERUDA, 2007, p.44)

O mundo exibido nas cenas de cada filme nunca é apenas o mundo da realidade cotidiana, mas também não é um mundo de mera fantasia, ilusão e assim por diante. Não contém nada que também não exista na realidade. As ações, pensamentos, sentimentos e sonhos de cada personagem são os mesmos que pelo menos algum indivíduo real (muitas vezes o próprio cineasta) já experimentou. No entanto, o mundo registrado pela câmera cinematográfica é "irreal" no sentido comum desta palavra: é uma realidade fictícia. Mas é irreal não porque é menos, mas porque é mais e qualitativamente diferente da realidade estabelecida (MARCUSE, 1978; SUASSUNA, 1975).

Quando direciona a sua câmera para algum objeto ou evento da realidade, o cineasta, mesmo sem querer, condiciona tais elementos ao seu universo subjetivo e é isso que caracteriza sua maneira particular, única e inconfundível de contar histórias. Isto é, o cineasta não deforma a realidade, mas se apropria dos seus elementos e os reconfigura para a construção de uma realidade alternativa que permitirá acentuar, revelar ou dar novos significados a suas características. É neste sentido que o fazer cinematográfico pode ser pensado através do construtivismo, uma vez que:

A realidade, em si mesma, é obviamente inacessível à nossa mente, ela é numênica, e só podemos conhecer os fenômenos, ou seja, as coisas como aparecem para nossa consciência. O construtivismo filosófico oferece uma resposta nova para a antiga questão da origem do conhecimento e sua relação com a realidade. Para o construtivismo refletido nas obras de Piaget ou de Popper, nós criamos hipóteses sobre o real, e nossa relação com o real se faz através destas hipóteses, porém esta relação existe. Nós criamos hipóteses, e através de suas falhas em se adaptar ao ambiente, descobrimos erros na nossa concepção de realidade. (CASTAÑON 2007, p.127)

Logo, é possível afirmar que a prática cinematográfica resulta de um processo dialético entre as condicionantes políticas, culturais e econômicas da realidade e a lógica subjetiva de cada cineasta, bem como da dinâmica organizacional de sua equipe. Predominantemente, este processo é extremamente heterogêneo, uma vez que a experiência humana apresenta uma infinidade de particularidades. Assim como em qualquer outra expressão artística, a obra de cada cineasta tem profunda relação com seus traumas, suas ambições, seus pesadelos e seus sonhos particulares. Por isso, é equivocado inferir que diretores de um mesmo país ou até mesmo de uma mesma vila devem produzir filmes de temas necessariamente semelhantes. No entanto, há eventos que marcam uma geração, uma nação inteira. Para os palestinos, o *Nakba* foi esse evento.

Para os palestinos, a Guerra de 1948 realmente levou a uma "catástrofe". Uma sociedade se desintegrou, um povo se dispersou e uma vida comunal complexa e historicamente mutável, mas considerada como certa, terminou violentamente. O *Nakba* tornou-se assim, tanto na memória quanto na história

palestina, a linha de demarcação entre dois períodos qualitativamente opostos. Depois de 1948, a vida dos palestinos em nível individual, comunitário e nacional mudou de maneira dramática e irreversível (SA'DI, LUGHOD, 2007, p.3)

Diante disso, “como uma nação sem Estado gera um cinema nacional? Que tipo de cinema é esse?”, Amid Dabashi questiona (2006, p.7). A proposição dessas questões já indica o caráter singular do Cinema Palestino, um movimento artístico heterogêneo e não-coordenado que compartilha do propósito (e até mesmo necessidade) de refletir sobre a própria existência, pertencimento e futuro em um mundo que o silencia e não o reconhece. São narrativas de perdas e traumas centradas em torno de 1948, mas também têm uma forte relação com os traumas contínuos de ocupação e opressão pelas forças israelenses. Ou seja, a prevalência desses temas nos filmes palestinos mais recentes sugere que o *Nakba*, o processo de limpeza étnica da Palestina, não é mera memória ou um trauma do passado, é uma condição nacional presente. O cinema palestino existe em “um interstício exílico - entre fato e ficção, entre narrativa e narração, entre a história e sua narrativa, entre documentário e ficção, para não falar entre Israel e Palestina, e entre a vida e a morte” (BRESHEETH, 2007, p.183).

Tal condição de indefinição e intermédio do Cinema Palestino não é assimilada até mesmo por algumas das principais organizações do cinema global. A título de exemplo, Dabashi (2006) menciona o caso de recusa da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de considerar *Intervenção Divina* (2002), filme dirigido por Elias Suleiman, para o Oscar, a partir da justificativa de que o cineasta é, supostamente, um apátrida. "A Academia não aceita filmes de países que não sejam reconhecidos pelas Nações Unidas", disse um funcionário da Academia aos repórteres¹¹ (DABASHI, 2006, p.8).

Ainda assim, é possível encontrar exemplos de produções cinematográficas palestinas que obtiveram sucesso no difícil processo de inserção no cenário do cinema global. Ainda no exemplo de *Intervenção Divina* (2002), dessa vez na Europa, o filme exibido no Festival de Cinema de Cannes de 2002 recebeu o Prêmio do Júri e o Prêmio FIPRESCI por "sua visão sensível, divertida e inovadora de uma situação complexa e atual e as trágicas consequências disso" (CANNES, 2002). Em verdade, Suleiman é o principal expoente do Cinema Palestino no cenário internacional e o seu filme mais recente, *O Paraíso Deve Ser Aqui* (2019), também foi premiado com o FIPRESCI na 72ª edição de Cannes. Além dele, atualmente se destacam os

¹¹O filme foi considerado ao Oscar no ano seguinte. John Pavlik, encarregado de relações públicas da Academia, disse à Variety que "o comitê decidiu tratar a Palestina como uma exceção da mesma forma que tratamos Hong Kong como uma exceção. É sempre o objetivo do comitê executivo do prêmio de filmes em língua estrangeira ser o mais inclusivo possível." (PAVLIK, 2003)

nomes de Hany Abu-Assad, autor de *O Paraíso, Agora!* (2005) e *Omar* (2013), ambos indicados ao Oscar de melhor filme estrangeiro nas edições de 2006 e 2014 respectivamente, representando a Palestina. Tarzan e Arab Nasser (os Irmãos Nasser), cineastas de Gaza que venceram o prêmio NETPAC por melhor filme asiático no Festival de Toronto em 2020 com *Gaza Mon Amour* (2019), e Larissa Sansour, codiretora de *No Futuro, eles comiam da melhor porcelana* (2015) e *In Vitro* (2019), também são nomes em ascensão.

Dessa forma, é adequado afirmar que o Cinema Palestino vive uma fase promissora no que se refere à inserção nos principais círculos do cinema internacional. Este é um importante passo para a luta por visibilidade e denúncia aos crimes internacionais contra o povo palestino. No entanto, ainda há uma série de condicionantes históricas que limitam as produções na região a poucos recursos, baixa mobilidade de pessoas e equipamentos, bem como a precariedade ou inexistência de cadeias de distribuição e projeção cinematográfica. Neste sentido, é possível fazer um paralelo com o próprio contexto político da causa palestina. Muitos avanços foram feitos na luta pelo reconhecimento da opinião pública global, mas a nível prático e material, a experiência palestina ainda é marcada pela negação de direitos humanos fundamentais, como o direito de ir e vir, o direito de liberdade de expressão e direitos relacionados a condições básicas de alimentação, saneamento e acesso a informação (ERAKAT, 2019).

Em verdade, a análise do desenvolvimento do Cinema Palestino em comparação histórica ao seu respectivo contexto político permite constatar que os dois processos estão profundamente relacionados ao compartilharem fases e significados (ALEXANDER, 2005; DABASHI, 2006; GERTZ, KHLEIFI, 2008). Sendo assim, é válido destacar a demarcação temporal atribuída à história do Cinema Palestino por Nurith Gertz e George Khleifi (2008), segmentada em quatro períodos. Como os eventos tendem a se esticar e se sobrepor, “os anos que marcam seus começos e fins são meramente sugestões e de modo algum indicam limites bem definidos” (GERTZ, KHLEIFI, 2008, p.11).

O primeiro período se refere ao intervalo entre 1935¹² e 1948. Ou seja, o Cinema Palestino, ainda que de maneira incipiente, revelou-se antes mesmo do *Nakba*. Nesta época, a Palestina estava sob o Mandato Britânico e a sociedade era composta predominantemente de população camponesa. É ainda mais importante notar que o contexto político ao qual os árabes da região estavam condicionados era o de significativa descentralização. Isto é, o sentimento

¹²Em 1935, Ibrahim Hassan Sirhan produziu um filme de 20 minutos que documenta a visita do príncipe Saud a Jerusalém e Jaffa. O príncipe saudita foi escoltado nesta ocasião pelo mufti (espécie de acadêmico religioso capaz de interpretar a “sharia”, lei do Islã) da Palestina, Haj Amin al-Husseini. Este evento constitui o ponto de partida do cinema palestino. (DABASHI, 2006; GERTZ, KHLEIFI, 2008)

nacionalista entre os palestinos não era forte, tendo apenas se intensificado como resultado do aumento da imigração judaica para o país e o fortalecimento do projeto sionista¹³, bem como a transferência de palestinos do campo para a cidade (MDANAT, 1990; ILLAN PAPPE, 2004; 2006). Dessa forma, há noção de poucas produções cinematográficas de caráter nacionalista¹⁴.

Isso porque há pouca informação concreta sobre este período, uma vez que os poucos documentos e arquivos de película foram perdidos ou destruídos. É importante considerar que o filme em si é um material altamente inflamável, vulnerável e difícil de transportar. Sendo assim, os incêndios provocados pelas batalhas e pelas expulsões forçadas de 1948 danificaram rolos de filmagem e outros objetos de grande valor para a memória do povo palestino. Diante disso, Gertz e Khleifi (2008, p.13) indicam que as informações sobre esse período foram coletadas principalmente a partir de testemunhos de pessoas que, de acordo com suas próprias alegações, iniciaram ou participaram do empreendimento cinematográfico da época. Os avisos colocados nos jornais contemporâneos e os documentos de registro das instituições de produção são fontes adicionais de informação.

O segundo período, entre 1948 e 1967, é apelidado de "Época do Silêncio", devido ao baixo ou inexistente número de produções cinematográficas por parte de palestinos. Após o *Nakba*, a comunidade árabe palestina tornou-se profundamente fragmentada enquanto entidade social e política. A vida urbana nas cidades costeiras desapareceu, mais de 350 vilas e cidadelas foram dizimadas e cerca de metade dos habitantes árabes foram expulsos de suas casas e se tornaram refugiados. A experiência traumática dos exilados e daqueles que ficaram em sua terra natal marcou “a geração *Nakba*” (KIMERLING, MIGDAL apud GERTZ, KHLEIFI, 2008). Após o momento de revolta por parte dos palestinos, permaneceu durante anos um sentimento geral de desesperança e, naturalmente, isto também impactou a disposição para iniciativas artísticas nacionais.

Isso posto, o vácuo que caracteriza este período da história cinematográfica da Palestina também é consequência das particularidades técnicas do Cinema enquanto prática artística. Na

¹³O sionismo é um movimento político que defende o direito à autodeterminação do povo judeu e à existência de um Estado nacional judaico independente e soberano no território onde historicamente existiu o antigo Reino de Israel (Eretz Israel). O sionismo logo foi associado, pela maioria dos seus líderes, à colonização da Palestina. Segundo o pensamento sionista, a Palestina fora ocupada por estranhos (PAPPE, 2006).

¹⁴Por outro, a Palestina, enquanto Terra Santa, atraiu a atenção do cinema europeu já em 1896, quando os irmãos franceses Lumière rodaram o primeiro filme lá. Em sua trilha vieram outras equipes de filmagem estrangeiras da Polônia, Alemanha, França e Áustria. “Entre os estrangeiros que documentaram o país com suas câmeras estavam peregrinos alemães da Ordem dos Templários, registrando seu itinerário nos passos de Jesus Cristo. Outros ainda filmaram adaptações dramáticas das histórias do Novo Testamento. Todos os filmes produzidos nesse período compartilham um caráter religioso e um público-alvo cristão” (TZIMERMAN, 2001 apud GERTZ, KHLEIFI, 2008).

literatura, este “silêncio” não demorou para ser quebrado, visto autores no exílio (Abed al-Karim al Karmi, Ghassan Kanafani, por exemplo) e outros ainda na Palestina (Hanna Abu Hanna e Mahmud Darwish, por exemplo) ainda na Palestina apresentaram importantes trabalhos em poemas e romances (GERTZ, KHLEIFI, 2008). Mas no caso do Cinema, é fato que tais projetos exigem maiores recursos financeiros, infraestrutura, equipes tecnicamente capacitadas e, como mencionado no capítulo anterior, a câmera cinematográfica ainda não era portátil e acessível a iniciativas individuais.

Em seguida, o início do terceiro período, entre 1968 e 1982, é marcado pela ocupação israelense da Cisjordânia e da Faixa de Gaza, bem como pelo fortalecimento do status político da Organização de Libertação da Palestina (OLP) e de outros grupos comprometidos com a causa, como a Frente Popular para a Libertação da Palestina (FPLP). Neste sentido, estes anos marcam a ascensão dos movimentos de resistência contra as políticas coloniais do Estado de Israel. A partir deste ponto, destacam-se figuras como Yasser Arafat, presidente da OLP (1969-2004) e líder da futura Autoridade Palestina, bem como Ghassan Kanafani, cofundador da FPLP e escritor de romances, peças e ensaios que, inclusive, foram consultados para a realização do presente trabalho.

O Cinema Palestino naquela época foi criado no exílio, principalmente em Beirute, no Líbano, onde os poucos cineastas encontraram refúgio com a saída da OLP da Jordânia em 1970. Esse período terminou em 1982, quando os membros da OLP deixaram Beirute após a invasão israelense do Líbano. Ou seja, é uma fase marcada por instabilidade e, principalmente, por um cinema intimamente ligado a práticas revolucionárias. Durante esses anos, dentre os órgãos de produção cinematográfica que continuaram funcionando, destaca-se o Departamento de Cultura da OLP, que produziu importantes filmes, tanto para propaganda e projeção política quanto para denunciar os crimes do Estado de Israel. Dessa forma, os filmes que foram criados durante essa época são agrupados e mencionados na terminologia de pesquisadores e historiadores como o "Cinema da Revolução Palestina"¹⁵ (ABU GH'NIMA, 1981; MDANAT, 1990; IBRAHIM, 2000; GERTZ, KHLEIFI, 2008).

Por fim, o quarto período, iniciado em 1980 e que continua até os dias atuais, é marcado pela transformação da luta palestina a partir da Primeira Intifada, uma onda de revoltas populares que determinou a agenda da sociedade palestina e da Autoridade Palestina

¹⁵ Os departamentos de cinema das organizações palestinas acumularam horas e horas de imagens brutas documentando as vidas do seu povo e as armazenando em seus arquivos separados. O maior e mais importante deles foi a Fundação de Cinema da OLP / Unidade de Cinema Palestino. As imagens que continham na época eram armazenadas em caixas, nas quais eram marcados o tipo de material filmado e a data das filmagens (GERTZ, KHLEIFI, 2008).

(estabelecida como consequência dos Acordos de Oslo). A crise econômica e o aumento da taxa de desemprego que deixaram sua marca em Israel no final dos anos 1970 afetaram os árabes israelenses e, no início dos anos 1980, influenciaram fortemente os habitantes dos Territórios Ocupados (Cisjordânia, Faixa de Gaza e Jerusalém Oriental). Os palestinos foram os primeiros a serem despedidos. A difícil situação financeira, junto com o crescimento acelerado de novos assentamentos judeus na terra ocupada, criou uma base conveniente para um despertar nacional (KIMERLING E MIGDAL, 1993 apud GERTZ, KHLEIFI, 2008).

Esse despertar atingiu seu ápice em 9 de dezembro de 1987 no campo de refugiados de Jabalya, na Faixa de Gaza, dando início à Primeira Intifada. As manifestações em massa que começaram nos campos de refugiados se espalharam rapidamente pelo resto dos Territórios Ocupados. A intensidade com que os eventos eclodiram surpreendeu tanto os palestinos quanto os israelenses (PAPPE, 2004). Foi uma revolta popular abrangente, na qual homens, mulheres e crianças tomaram as ruas, tentando expulsar os soldados israelenses do centro das cidades. Isso significa que a luta revolucionária já não se concentrava nos quartéis da OLP ou da FPLP. A partir deste ponto, a desobediência civil e arte como tática subversiva se tornaram importantes ferramentas para a causa.

Assim, no caso do Cinema, este período é caracterizado por filmes mais autorais, independentes e, portanto, mais livres no sentido criativo. As principais produções cinematográficas palestinas já não eram concebidas a partir dos departamentos culturais dos órgãos revolucionários, apesar de ainda compartilharem de forte teor político e libertador (GERTZ, KHLEIFI, 2008). Estes projetos nasceram de iniciativas particulares, na maioria das vezes por cineastas exilados que absorveram técnicas e filosofias estéticas da Europa e outros países árabes. A tecnologia do vídeo e de novos equipamentos digitais facilitou o processo de produção e pós-produção de artistas como Michel Khleifi, Rashid Masharawi e Elia Suleiman, nomes que despontaram nesta época.

Este é o máximo de linearidade que Gertz e Khleifi (2008) propõem como explicação acerca dos 95 anos do Cinema Palestino. Isso porque a principal característica da sua história é a fragmentação espacial e temporal. Em certa medida, assim como os historiadores, os cineastas palestinos se propõem a resgatar ou reconstruir o próprio passado. São grupos e indivíduos que enfrentam o paradoxo de uma nação sem Estado e denunciam a realidade nacional e transnacional da experiência palestina, bem como reafirmam a memória de seu próprio povo para expor a verdade.

A luta nacional, por um lado, e as experiências de exílio e deslocamento, por outro, colocam este cinema entre dois campos artísticos: o dos cinemas nacionais, que se concentram em filmes produzidos dentro das fronteiras geográficas definidas do Estado-nação, e do cinema exílico, ou transnacional, que opera além das fronteiras nacionais. Este caráter híbrido pode ser explicado a partir da diferença entre os temas centrais do Cinema Palestino e a lógica de produção desses filmes. Isto é, ainda que as fases de pré-produção e pós-produção sejam realizadas em países como a França, a Inglaterra e o Líbano, os personagens e elementos da narrativa estão sempre ligados à realidade palestina.

Ilustração 5:

Na imagem, o rosto de Yasser Arafat marcado em um balão. O caráter independente e subversivo dos filmes palestinos a partir da década de 1980 permitiu um ambiente no qual cineastas como Suleiman criticaram e satirizaram, inclusive, as próprias lideranças palestinas.



Fonte: *Intervenção Divina* (2002, Dir: Elia Suleiman, Palestina, França, Alemanha, Marrocos)

A despeito dos diversos desafios locais e globais, o Estado tem papel de destaque no fornecimento de subsídios governamentais para a produção cinematográfica, tarifação de importação de filmes, regulamentação da exportação, proteção de direitos autorais e até mesmo censura. No entanto, a dinâmica colonial entre Israel e Palestina impõe condições extraordinárias a qualquer estrutura de produção cinematográfica nos Territórios Ocupados, o que não se compara ao que Stephen Crofts (1998) descreve como “cinemas de Estado-nação”, ou seja, sistemas cinematográficos em que há o apoio ou tutela do Estado. No caso do Cinema Palestino,

Esses diretores trabalham em uma sociedade em que faltam as condições básicas para a existência do cinema; eles precisam de instituições nacionais para o avanço do cinema, empresas de produção, empresas de fornecimento de equipamentos, laboratórios de cinema, tripulantes qualificados e instituições para treiná-los. Como indústria, o cinema palestino não existe. (GERTZ, KHLEIFI, 2008, p.33, tradução nossa)

Assim, apesar de tentativas de estabelecer uma indústria cinematográfica nacional na região, a realidade da diáspora palestina e as demandas do mercado cinematográfico internacional fazem com que o Cinema Palestino, como outros cinemas do Sul Global, opere em um contexto transnacional. Primeiramente, no que se refere aos cineastas palestinos contemporâneos, a maioria, sob condição de exílio, foi treinada na Europa ou nos Estados Unidos (incluindo Michel Khleifi e Elia Suleiman). Outros, como Rashid Masharawi e Nizar Hassan, ganharam sua experiência inicial trabalhando no cinema e na televisão israelense. Além disso, no que se refere a profissionais capacitados, apesar das iniciativas de treinamentos de equipes de filmagem na Palestina, a precariedade da infraestrutura local e a instabilidade política dos Territórios Ocupados exigem que estes cineastas dependam de equipes de filmagem europeias ou israelenses (GERTZ, KHLEIFI, 2008).

Já em relação a condicionantes de produção e de distribuição a ausência de um Estado-nação para apoiar o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional acentuou a necessidade dos cineastas palestinos para financiamento externo (ALEXANDER, 2005; GERTZ, KHLEIFI, 2008). Os principais filmes citados no presente trabalho receberam forte financiamento internacional, especialmente de países europeus. Os filmes de Michel Khleifi foram financiados por fontes belgas, holandesas, francesas e alemãs; os de Rashid Masharawi e Hani Abu-Assad receberam contribuições principalmente da Holanda; os de Elia Suleiman contaram com patrocinadores estadunidenses, britânicos e franceses. Também vale destacar que fundos financeiros israelenses apoiaram filmes como os de Masharawi e Suleiman. Tais autores foram severamente criticados por isso nos países árabes (GERTZ, KHLEIFI, 2008). Além disso, poucos filmes receberam financiamento palestino. Um exemplo citado por Gertz e Khleifi (2008) foi o do filme de Hani Abu-Assad, *Rana's Wedding* (2003), o qual foi produzido pelo Ministério da Cultura Palestino usando fundos financeiros dos Estados do Golfo.

Outro obstáculo que reforça o caráter transnacional da produção cinematográfica palestina é a ausência de espaços para a exibição de obras de cineastas palestinos nos Territórios Ocupados (ALEXANDER, 2005). Desde o final da década de 1970, as salas de cinema nos territórios palestinos da Cisjordânia e da Faixa de Gaza foram fechadas uma após a outra, seja devido às instabilidades políticas da época, seja pela substituição do cinema local pelos programas de televisão israelenses (com raras exceções para programas de outros países

árabes). Ademais, como indicam Gertz e Khleifi (2008), mesmo que as salas de cinemas não tivessem sido fechadas, os eventos culturais e artísticos que expressavam o nacionalismo palestino foram percebidos pelo governo militar israelense como atos de incitamento a revolução e desordem. Logo, a maioria dos filmes palestinos teriam sido censurados nestas salas. “Para cada exposição de belas artes, ou poesia e evento teatral, uma permissão especial do governo israelense era necessária” (GERTZ, KHLEIFI, 2008, p.35).

Além disso, os problemas de exibição não se resumiam à censura israelense. O teor experimental e revolucionário dos principais filmes palestinos também implicou em problemas nos países árabes.

As instituições árabes trataram os filmes palestinos com a mesma desconfiança que as instituições israelenses trataram e não foram rápidos em permitir a exibição para o grande público. Parece que eles tinham medo do conteúdo nacionalista e das mensagens de incitamento, e talvez até do estilo não convencional de alguns dos filmes. Nos casos em que filmes palestinos podiam ser exibidos em países árabes, as exibições eram realizadas em fóruns fechados, destinados a um público específico e limitado, como festivais e eventos culturais. A exibição comercial do filme de Michel Khleifi, *Wedding in Galilee* (1987), foi permitida em apenas um país árabe, a Tunísia. Outro filme seu, *Tale of the Three Jewels* (1994), foi lançado comercialmente na Tunísia e na Jordânia. Pelo que sabemos, nenhum outro filme palestino já circulou comercialmente nos países árabes (GERTZ, KHLEIFI, 2008, p.36, tradução nossa)

Atualmente, essa indisposição por parte de alguns países árabes e censura por parte de Israel se mantém, mas com a expansão do acesso à internet, certa parcela da população dos Territórios Ocupados já consegue ter acesso online a algumas produções do Cinema Palestino. Por exemplo, sites como o “*Palestine Film Institute*” e o “*Aflamuna – Beirute DC*” (este de base libanesa) oferecem exibições gratuitas de filmes produzidos na Palestina ou por cineastas palestinos. Ainda assim, vale notar que o acesso à internet em Gaza e Cisjordânia, principalmente, não ocorre da mesma maneira como no Brasil, nos Estados Unidos ou outros países da Europa, uma vez que há grandes problemas de distribuição de energia elétrica, o que consequentemente interfere no uso de equipamentos eletrônicos.

Como Paul Willemen (1994) indica, o grande investimento de capital envolvido na produção de filmes significa que, a menos que um grande mercado interno esteja disponível, os filmes tendem a se encaixar nas demandas do público internacional para alcançar o maior número possível de espectadores e as maiores margens de lucro potenciais. No caso do Cinema Palestino, o mercado local é virtualmente inexistente e, portanto, sua única e principal fonte de renda está para além das fronteiras de Israel. Dessa forma, a partir de todas essas limitações, o Cinema Palestino apresenta uma situação bastante incomum: por um lado, os filmes palestinos

despertam muito interesse em festivais internacionais e conseguem atingir minimamente visibilidade ao redor do mundo, mas encontram dificuldades em atingir seu “público-alvo” na Cisjordânia, em Gaza ou em Jerusalém Oriental. “Os palestinos podem ler sobre filmes palestinos, mas eles têm poucas chances de assisti-los. Na verdade, as pessoas em Nova York têm mais probabilidade de assistir a um filme palestino do que os residentes de Nablus” (ALEXANDER, 2005, p.156).

Apesar dessas limitações, a necessidade dos cineastas de operar no contexto do cinema mundial ajudou a trazer o Cinema Palestino e a luta nacional palestina para a atenção internacional, como já mencionado. Isso revela uma qualidade transformadora do Cinema Palestino. Para esses cineastas, o estabelecimento de um cinema nacional é uma afirmação de existência da sua própria nação. Enquanto este movimento estiver a ganhar visibilidade e influência nos principais círculos do mundo internacional do Cinema, é possível que os próximos anos apresentem conquistas relevantes para uma futura indústria cinematográfica na Palestina, por palestinos e para palestinos.

Sendo assim, por um lado, os fatores nacionais como a ausência de uma entidade política e a centralidade da luta nacional continuam a dominar e moldar tematicamente e tecnicamente o Cinema Palestino. Por outro, o deslocamento físico e emocional desses artistas de sua terra natal - mesmo que continuem a viver lá como exilados, refugiados ou pessoas ocupadas - promove um contexto transnacional de produção de filmes. “Todos esses fatores se combinam para criar um cinema que não é [exclusivamente] nacional nem transnacional, mas um cinema híbrido que oferece uma relação complexa entre os dois” (ALEXANDER, 2005, p.157).

Portanto, indicar que há “realidade” no Cinema Palestino não significa associá-lo a um movimento artístico como o neorealismo italiano, por exemplo. Trata-se de um cinema extremamente heterogêneo que não se encaixa em correntes estéticas específicas. Na verdade, esta indicação significa afirmar a recusa deste cinema em alienar-se de sua origem. Como demonstrado, a realidade traumática da experiência palestina, seja no passado ou no presente, está impregnada em cada um desses filmes como uma espécie de impressão digital. Além disso, a relação entre o Cinema e a realidade palestina não se resume a um caráter reflexivo. Existe uma dimensão participativa, uma vez que a “forma estética” já implica um processo de intervenção sobre a realidade. Isso pois:

A transformação estética é alcançada por meio de uma reformulação da linguagem, da percepção e do entendimento, de modo que revelem a essência da realidade em sua aparência: as potencialidades reprimidas do homem e da natureza. A obra de arte, portanto, reapresenta a realidade enquanto a acusa. A função crítica da arte, sua contribuição para a luta pela libertação, reside na forma estética. (MARCUSE, 1978, p.8)

2.2 VERDADE E CONHECIMENTO: O VALOR DA ESTÉTICA FILOSÓFICA

O caso do Cinema Palestino demonstra a potencialidade de movimentos artísticos nacionais para revelar características políticas e culturais de seus povos. Enquanto ferramenta discursiva, o Cinema se revela observador, crítico e participante do mundo político, até mesmo a nível internacional e transnacional. Essas qualidades podem ser aproveitadas pelo cientista social para a produção de conhecimento. Tal como a obra de Tolstói pode ser uma fonte fundamental para a compreensão da sociedade russa do século XIX, a de Suleiman pode revelar importantes traços da fragmentada nação palestina.

Levar em conta as maneiras como as pessoas que trabalham em outros campos — artistas visuais, romancistas, dramaturgos, fotógrafos e cineastas — e os leigos representam a sociedade revelará dimensões analíticas e possibilidades que a ciência social muitas vezes ignorou serem úteis em outros aspectos. (BECKER, 2009, p.17)

A grosso modo, todas as representações da realidade social podem oferecer informações relevantes aos cientistas sociais com diversos objetivos. Os mapas são um ótimo exemplo, uma vez que suas representações geográficas carregam implicitamente características políticas e culturais tanto dos espaços a que se referem quanto dos atores e ambientes em que foram concebidos. Neste sentido, analisar os significados políticos e culturais de objetos representativos de uma sociedade, como romances, pinturas e filmes exige reconhecer não só o conteúdo desses objetos, mas também a sua produção. A estrutura burocrática, o orçamento, as regras profissionais, o público-alvo e tantos outros aspectos “organizacionais” (BECKER, 2009) compõem dados relevantes para o cientista social.

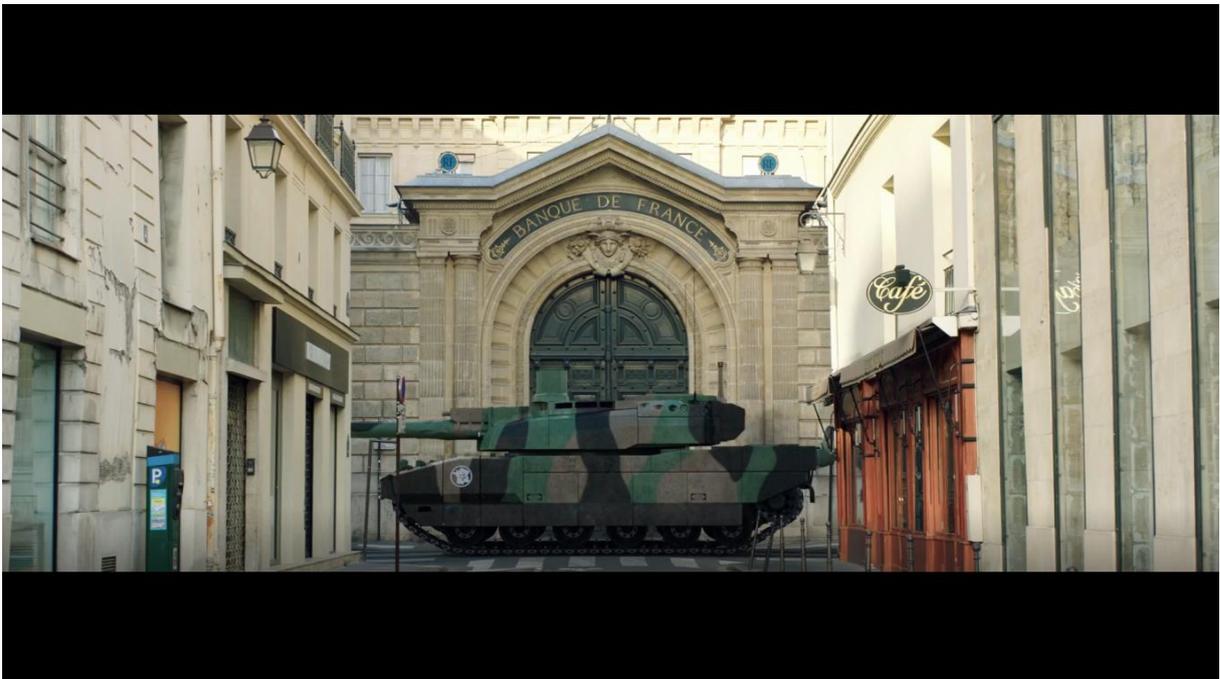
Afirmar que os filmes de Michel Khleifi, Larissa Sansour e os Irmãos Nasser realizam “análise social” não significa que isso é “tudo” que fazem, ou que esses projetos são apenas sociologia sob um disfarce artístico. Como demonstrado na seção anterior, estes autores têm em mente objetivos que vão além da análise social. Contudo, até o cientista social mais formalista é capaz de reconhecer que “alguma parte do efeito de muitas obras de arte depende de seu conteúdo ‘sociológico’ e da crença dos leitores e plateias de que o que essas obras lhes dizem sobre a sociedade é, em certo sentido, ‘verdadeiro’” (Ibidem, 2009, p.19).

Dito isso, é necessário constatar que arte e verdade não têm objetivos concorrentes. Não há arte sem verdade (BECKER, 2009; MARCUSE, 1978; SUASSUNA, 1975). Em certa medida, a verdade é uma pré-condição para a apreciação de um filme. Por mais fantasioso que o mundo registrado na tela possa parecer, o espectador espera identificar alguma correspondência com a realidade. Em *O Paraíso Deve Ser Aqui* (2019), o protagonista,

interpretado pelo próprio Elia Suleiman, presencia uma série de eventos extraordinários que ilustram uma espécie de realidade alterada. Ainda assim, o espectador consegue assimilar o fato de que tal estranheza está relacionada à utilização de alegorias para acusar absurdos do mundo real. Caso o espectador não consiga notar tal ligação, é capaz de concluir que essas sequências de imagens não têm sentido e, portanto, dificilmente merecem ser assistidas. Logo, a verdade das asserções de um filme sobre a realidade social contribui para seu efeito estético (BECKER, 2009).

Ilustração 6:

Suleiman observa vários tanques de guerra a desfilarem pelas ruas de Paris, como se fosse rotina.



Fonte: *O Paraíso Deve Ser Aqui* (2019, Palestina, França, Catar, Alemanha, Canadá, Turquia).

É neste sentido que a Estética Filosófica se apresenta como uma relevante ferramenta para o pesquisador que se propõe a analisar filmes e outros objetos artísticos. Trata-se da disciplina ou campo teórico e metodológico que reflete sobre as “tentativas feitas para resolver o dilema causado pela relatividade do juízo e da experiência, por um lado, e a objetividade da ciência por outro, fixando esse instável material de experiências e juízos relativos em um orgânico conjunto estético (GEIGER apud SUASSUNA, 1975, p.303). Enquanto campo da filosofia, compete à Estética transformar o discurso verdadeiro, mas “confuso” de objetos como os filmes em análise clara e bem definida. Ainda assim,

Esclareça-se, antes de mais nada, que uma coisa é a relatividade do juízo estético — de existência bastante discutível, conforme já estudamos antes — e outra coisa são as legítimas variações de gosto pessoal; em segundo lugar, lembremos que a palavra “ciência” só deve ser empregada, a respeito da Estética, no sentido amplo de “conhecimento”, da mesma maneira que

acontece com a Filosofia em geral; finalmente, recorde-se que a verdadeira Estética filosófica não pretende, de maneira nenhuma, fixar os dados da experiência, da criação artística e do juízo estético “no rígido conjunto de um sistema estético objetivo”, porque a Estética filosófica é objetiva, mas não é um “sistema rígido”: é mais orgânica do que sistemática. Parte de princípios definidos e de afirmações; depois daí, porém, é a mais aberta de todas as Estéticas, pois abre portas a todos os métodos, que ela termina por incorporar a seu todo orgânico. (GEIGER apud SUASSUNA, 1975, p.303)

Diante de um filme, o internacionalista não deve encontrar uma fonte de valor ontológico para analisar o sistema internacional. Isto é, o grande potencial do Cinema para servir de fonte ao pesquisador de Relações Internacionais não reside na dimensão objetiva. O que o torna valioso e singular é a dimensão subjetiva: o que a relação forma-conteúdo permite inferir sobre o meio social que produz determinado tipo de cinema? O que a recepção de um filme diz sobre a sua audiência? São esses tipos de questionamentos que devem orientar o internacionalista ou qualquer cientista social ao lidar com filmes enquanto fontes históricas e socioculturais. A Estética Filosófica, por sua vez, oferece as ferramentas teóricas e metodológicas para a articulação destas questões.

Uma dessas ferramentas é a análise fílmica, que é capaz de decompor e significar um filme em relação à sua realidade social (VANOYE, GOLIOT-LETÉ, 1994), pois parte do pressuposto de que um filme, enquanto obra artística autônoma, compõe a arquitetura de um texto que fundamenta os seus argumentos em estruturas narrativas e em dados visuais e sonoros (AUMONT; MARTE, 2004). Logo, ainda que seja necessário o reconhecimento das particularidades de cada filme ou diretor, é possível desenvolver uma análise qualitativa sobre elementos estruturais e linguísticos de tais obras.

Em certa medida, Wendt está certo ao afirmar que poesia e literatura não são fontes adequadas para “resolver” problemas como a guerra. Isso porque essa não é a ambição dos poetas, dos romancistas ou dos cineastas. Certamente, muitos veem a própria arte como uma ferramenta de transformação da realidade, mas não neste sentido. Artistas como Elia Suleiman, Michel Khleifi, Rashid Masharawi e tantos outros cineastas sabem que o grande poder de transformação da arte está na sua capacidade particular de fazer pensar, ou seja, de promover senso crítico que liberta o indivíduo de um estado de inconsciência e de alienação sobre a própria realidade.

A verdade da arte reside em seu poder de quebrar o monopólio da realidade estabelecida (ou seja, daqueles que a estabeleceram) para definir o que é real. Nessa ruptura, que é a conquista da forma estética, o mundo fictício da arte surge como verdadeira realidade. A arte está comprometida com a percepção do mundo que aliena os indivíduos de sua existência funcional e desempenho na sociedade; ela está comprometida com a emancipação da sensibilidade, imaginação e razão em todas as esferas da subjetividade e objetividade. A

transformação estética se torna um veículo de reconhecimento e acusação. (MARCUSE, 1978, p.9)

Portanto, mesmo condicionado por sua própria subjetividade, o cineasta sempre é capaz de registrar o caráter objetivo da realidade. Articular o conhecimento artístico e científico implica reconhecer esta relação simbiótica. Mesmo diante de todas as demandas técnicas e financeiras que um projeto cinematográfico exige, o cineasta ainda é capaz de produzir asserções verdadeiras sobre o mundo que o cerca. Este princípio não só é possível como é desejável a nível estético. Estes fatos oferecem condições suficientes para que o Cinema seja reconhecido como uma fonte de conhecimento para as ciências sociais.

Existe muita coisa de intelectual na criação e na fruição da Arte; existe, mesmo, uma forma de conhecimento, na Arte, mas é uma forma de conhecimento bastante diferente das que são exercidas pela Ciência e pela Filosofia: é um conhecimento *poético*, concreto e resultante da simples apreensão, quando a inteligência, movida pela Beleza do que apreendeu, se põe naturalmente e sem esforço a refletir sobre o que viu. (SUASSUNA, 1975, p.239)

3 MEMÓRIA FÉRTIL: DISSIDÊNCIA SOBRE AS NOÇÕES DE MEMÓRIA E IDENTIDADE NACIONAL

Existe uma última questão a ser abordada neste trabalho: ainda que o Cinema tenha profunda relação com a verdade e pode produzir conhecimento por meio da Estética Filosófica, por qual motivo um pesquisador das Relações Internacionais deveria priorizar esse tipo de abordagem quando ele tem à sua disposição outras fontes de conhecimento mais concretas e objetivas? Se de fato acreditamos que está disponível um meio mais eficiente para analisar determinada realidade social, não seria irracional deixá-lo de lado? G. W. F. Hegel (1975, p.995) adverte que é um erro valorizar uma forma de arte em termos de sua capacidade de servir a fins externos, como "instrução, aprimoramento moral ou agitação política", já que esses fins "são perseguidos e alcançados de forma ainda mais eficaz por outros meios".

Para articular esse problema, Paisley Livingston (2006) se volta para uma segunda questão: há algo específico na prática cinematográfica ou outras expressões artísticas que as tornam especialmente qualificadas para apresentar questões filosóficas, ideias, teses e/ou argumentos? Por meio da constatação dessa especificidade, é possível reconhecer o tipo de situação na qual um filme pode e deve ser reconhecido como uma fonte de conhecimento para o internacionalista ou qualquer cientista social.

Com o intuito de demonstrar tal especificidade, vale retomar o caso do Cinema Palestino, dessa vez com uma única obra: *Memória Fértil* (1980), de Michel Khleifi. O filme acompanha a vida de duas mulheres palestinas. A primeira, Romiya Farah, é uma mulher idosa que preserva a tradição de sua família árabe por meio da culinária (assar pão em um forno *tabun*, preparar vegetais recheados), tarefas agrícolas (lavar lã em uma bacia), opiniões conservadoras (contra o novo casamento de sua filha viúva e contra os trajes das mulheres modernas, como maiôs), e, principalmente, em sua obstinada resistência a receber uma compensação monetária por seu lote de terra, o qual foi expropriado pelo Estado de Israel. Já a segunda personagem, uma jovem chamada Sahar Khalifa, incorpora a nova era moderna em seu trabalho (na universidade), sua vocação (escrever) e suas visões feministas (ela se divorciou do marido e desafiou a sociedade conservadora ao afirmar seu direito de viver com dignidade como uma mulher divorciada). O paralelo entre essas duas histórias demonstra que

Há mais de uma forma de vivenciar a catástrofe, parece-nos dizer Michel Khleifi em seus filmes. A mulher – protagonista da representação pictórica pós-*Nakba* como terra metaforizada em ventre - é símbolo na arte moderna palestina, sendo particularmente influenciada pela poesia, que é repleta de metáforas que criam equivalências entre a Palestina e figuras maternas ou amadas. Imagens de mulheres como figuras alegóricas que representam a terra natal compõem um fenômeno difundido que aparece em várias culturas nacionais e está baseada em distintas fundações arquetípicas, psicológicas,

patriarcais e nacionais. No caso palestino, as mulheres tornaram-se símbolo da perda. Khleifi dispõe as várias mediações sociais - gênero, classe, religiosidade e outras - evidenciando contradições no interior da mesma tragédia comunitária. (CAMPOS, 2019, p.62)

Memória Fértil (1980), primeira obra de Khleifi enquanto diretor, é o filme que define o início do quarto período que Nurith Gertz e George Khleifi se referem em sua demarcação historiográfica do Cinema Palestino. Dessa forma, representa um momento de cisão em relação aos tipos de produções cinematográficas palestinas realizadas até então. O motivo para esse fenômeno é central para o objetivo deste capítulo.

Sendo assim, é necessário identificar o contexto de produção de *Memória Fértil* (1980). Antes de digiri-lo, Michel Khleifi estudou e trabalhou com teatro e televisão na Bélgica. Ou seja, como a maioria dos diretores de sua época, cresceu sob a condição de exilado. Ainda assim, sempre se comprometeu com a causa palestina e, neste sentido, aproveitou o conhecimento adquirido na Europa para produzir matérias jornalísticas sobre os Territórios Ocupados e os campos de refugiados palestinos no Líbano. Eis que em 1980, Michel e seu irmão, George Khleifi¹⁶, formaram uma equipe de três membros (os dois e um técnico de som) para a produção de seu primeiro filme, *Memória Fértil* (1980).

Como é possível concluir a partir do tamanho da equipe, a produção foi desenvolvida de maneira precária. Ou seja, deslocamento, alimentação, roteiro e filmagem foram concentrados entre os três, especialmente por Michel (GERTZ, KHLEIFI, 2008). No que se refere ao financiamento, obtiveram três fontes: o canal de televisão alemão ZDF e duas redes de televisão da Holanda, NOVIB e IKON. Para que fique mais clara a precariedade da produção: o orçamento disponível para Khleifi era igual à metade do necessário para a produção de um filme semelhante na Europa.

Estas duas condicionantes, a experiência na Europa e os baixos recursos para produção, tiveram um forte impacto na abordagem cinematográfica adotada por Khleifi. Ao desenvolver o roteiro e acertar os preparativos para a viagem até sua terra natal, o cineasta tinha em mente um documentário que emulasse técnicas narrativas de ficção. A nível técnico, isso exigiu desenvolver um sistema de filmagem em tempo real, ou seja, o diretor e a sua equipe nunca tinham certeza do que iria acontecer após ligarem a câmera, o que exigiu bastante improvisação em questões como *mise en scène*, por exemplo. Já a nível narrativo, Khleifi precisou de bastante astúcia para orientar e fazer as perguntas certas às personagens, afim de promover reações valiosas para a construção da história.

¹⁶ Junto a Nurith Gertz, é coautor de “*Palestinian Cinema: Landcaspe, Trauma and Memory*” (2008), livro que serviu de base para várias asserções deste trabalho.

Após o desafiante processo de seleção e edição das imagens filmadas, *Memória Fértil* (1980, Palestina, Bélgica) foi exibido pela primeira vez no Festival de Cinema de Cartago de 1980, realizado na Tunísia, onde provocou uma reação fortemente positiva. Também foi exibido na Semana da Crítica do Festival de Cannes de 1981, onde por dois votos quase recebeu a Câmera de Ouro, grande prêmio da categoria. Estes foram alguns dos exemplos da ótima recepção que o filme recebeu em alguns dos principais círculos do cinema internacional, uma vez que considerado inovador não apenas para padrões de filmes produzidos por palestinos, mas também para os de documentários em geral (GERTZ, KHLEIFI, 2008).

Ilustração 7:

Sahar Khalifa nas gravações de *Memória Fértil* (1980)



Fonte: CINEMATEK

No entanto, o filme não foi recebido exclusivamente com l ureas. Figuras da política e da arte no mundo  rabe e até mesmo palestino criticaram algumas das principais decisões narrativas adotadas pelo cineasta. Dentre elas, duas se destacam: a apresenta o do cotidiano palestino de maneira pouco combativa e o foco nas mulheres como protagonistas. Isso porque o filme inova justamente ao quebrar as conven es dos tipos de produ es cinematográficas desenvolvidas até a década de 1970. A título de exemplo, uma das críticas declara que:

Este diretor nos faz sentir como se a ocupa o dos palestinos pelos israelenses fosse uma situa o que não preocupa ninguém. O diretor frequentemente

compara a pessoa que carrega um passaporte israelense com o palestino cujas terras foram roubadas. Ele liga os dois em um frio racional, ou contexto morno, o que nos faz duvidar de sua capacidade de tomar uma posição neutra, pois o chicote do opressor sobe e desce em suas costas e a faca do opressor afunda em sua carne viva. (AL-BASHALWI apud GERTZ, KHLEIFI, 2008, p.38)

Como mencionado no capítulo anterior, este foi o período em que o Cinema Palestino era expressão política da OLP e outras organizações paramilitares na Palestina. A maioria desses filmes documentavam imagens da violência e a destruição dos dias associados ao *Nakba*. Tais representações traumáticas denunciaram uma visão do passado no presente, mas também tiveram um papel adicional, o de unificadora nacional. Permitiu girar a narrativa nacional por meio do que Benedict Anderson chama de “apagamento” (2008). “A narrativa do trauma funcionou como um adesivo unificador que permitiu ao Cinema superar as controvérsias e diferenças e ignorar a cisão, criando uma história que gira em torno de uma memória única e compartilhada por todos” (GERTZ, KHLEIFI, 2008, p.4).

A questão é que Michel Khleifi notou que, embora o Cinema Revolucionário de 1960 e 1970 declarasse uma superação das diferenças entre gêneros, classes sociais, áreas geográficas e gerações dentro da sociedade palestina, a maioria desses filmes manteve bases patriarcais que identificavam a pátria com a masculinidade. Se por um lado, o Cinema produzido na OLP fortaleceu a noção de uma unidade nacional homogênea, por outro negligenciou a realidade, heterogeneidade e diversidade da sociedade palestina. Em sua insistência em uma imagem harmoniosa do passado e em sua tentativa de unificar e solidificar a sociedade palestina, “o cinema do terceiro período abriu mão da opção de analisar e criticar a era que precedeu o colonialismo na sociedade palestina” (SAID, 1991, p.9).

Portanto, a inovação de *Memória Fértil* (1980) não se limita a uma questão técnica. O seu grande diferencial em relação às outras produções cinematográficas palestinas é o fato de reconhecer na própria nação uma pluralidade de etnias, famílias, grupos religiosos, classes sociais e principalmente relações de gênero. O cotidiano que se desdobra no filme de Khleifi desconstrói a imagem de unidade e homogeneidade da sociedade palestina, evocada pela percepção idílica do passado. Nas palavras do diretor:

Para mim, a causa palestina é justa, mas a forma como estava sendo representada era errada. Expressava que o mundo estava contra nós e que os sionistas estavam em toda parte. Em contraposição, desde a minha infância eu tinha um ponto de vista específico e queria que ele estivesse no centro da minha expressão cinematográfica. A força de Israel provém de nossa fraqueza, mas nossa fraqueza não provém da força de Israel. Deriva das estruturas arcaicas da sociedade árabe: tribalismo, patriarcado, religião e vida comunitária, onde não há reconhecimento da pessoa como indivíduo. (KHLEIFI, 2008, p.20, tradução nossa)

A condição exílica que se impôs sobre a vida e formação intelectual de Khleifi o tornou um cineasta capaz de reconhecer diferentes pontos de vista sobre a mesma nação. Isso porque o exilado tem uma única vida no interior de duas culturas, de duas sociedades. E tal condição permite reconhecer que não existem caminhos que conduzam ao universal a não ser os que passam por um particular (SAID, 2000). O objetivo de artistas como Michel Khleifi é promover visões de mundo que sejam mais abertas, tolerantes e críticas. Para proceder ao necessário desenraizamento ou renúncia às ilusões egocêntricas e etnocêntricas, é necessário aprender a afastar-se de si mesmo, a distanciar-se dos próprios hábitos e a vê-los a partir de fora (TODOROV, 1999, p.220). Condenar o indivíduo a uma representação mítica do passado pressupõe que a cultura é um código imutável, o que é falso. Talvez nem toda mudança seja boa, mas toda cultura viva muda. Entre os projetos políticos que impõem unidade de objetivos e memória, encontram-se testemunhos individuais e diversidades pessoais que desafiam essa unidade.

Dessa forma, as vidas de Romiya Farah e de Sahar Kahlifa são percebidas por Khleifi como símbolos dessa afirmação de particularidades. A cada sequência de dez ou quinze minutos, o cineasta alterna entre as duas histórias e acusa de maneira espontânea o contraste entre as duas personagens. Ainda assim, é importante destacar que Khleifi não se opõe à noção de identidade palestina. Em verdade, é possível notar que ele propõe outra mais complexa. Uma que reconhece o caráter heterogêneo da vida social, reconhece a dimensão traumática da memória compartilhada pela nação e retira o foco unificador de uma noção idílica do passado para centralizá-lo em algo mais palpável, o sonho por um futuro retorno à terra natal.

Neste sentido, a cena mais emblemática de *Memória Fértil* (1980, Palestina, Bélgica) registra o reencontro de Farah e sua antiga propriedade de terra. Khleifi não economiza nos planos abertos como se estivesse a promover uma forma de afirmação política sobre a paisagem. Uma das características de muitos filmes palestinos (até mesmo os mais recentes) é a fotografia claustrofóbica. Assim, esta cena se destaca como um momento de triunfo na filmografia palestina. Este é um belo exemplo do conceito de *sumud*, um termo “que a conferência de Bagdá em 1978 cunhou em relação ao milhão e meio de palestinos que vivem sob ocupação israelense” (SHEHADA apud GERTZ, KHLEIFI, 2008, p.77). Tal palavra denota firmeza e a compreensão da conexão de alguém com a sua terra, mesmo que ela não exista mais e mesmo que a pessoa tenha se tornado um estranho nela.

De alguma forma, Khleifi conseguiu em seu filme registrar a primeira visita de Farah às suas terras. Nós a vemos pisando hesitante em um campo; então ela se vira lentamente com os braços estendidos. Uma expressão de serenidade perplexa surge em seu rosto. Há um pequeno indício de orgulho de

propriedade. O filme registra discretamente o fato de ela estar lá em sua terra, que também está lá; quanto às circunstâncias que intervêm entre esses dois fatos, lembramos a escritura inútil e a posse israelense, nenhuma das quais é realmente visível. Imediatamente então percebemos que o que vemos na tela, ou em qualquer imagem que represente a solidez dos palestinos no interior, é apenas isso, uma imagem utópica que torna possível uma conexão entre indivíduos palestinos e terras palestinas. (SAID apud BHANDAR, 2018, p.112)

Ilustração 8:

Farah se reconecta com sua terra.



Fonte: *Memória Fértil* (1980)

Recuperar o passado não apenas reabilita ou justifica a promessa de uma cultura nacional, “desencadeia uma mudança de fundamental importância no equilíbrio psicoafetivo do colonizado. (...) Com uma espécie de lógica pervertida, [o colonialismo] volta a atenção para o passado do povo colonizado e o distorce, desfigura e destrói” (FANON, 2005, p.149). Sendo assim, toda sociedade tem um dever com relação a seu passado: ela deve impedir que ele seja apagado. E como Khleifi afirma em seu filme, o presente não precisa ser subjulgado ao passado. Um povo deve recuperar seu passado não para repeti-lo, mas para encontrar ali uma lição para o futuro; para tentar meditar as injustiças do passado, reanimar o próprio ideal de justiça.

Dessa forma, pode-se dizer que Michel Khleifi desconstrói a unidade abstrata que antes girava em torno da narrativa histórica traumática e a substitui por diferentes narrativas, tempos, identidades e espaços. Ele, portanto, desafia a totalidade nacional, que foi criada à custa de uma variedade ignorada de identidades e histórias individuais. Como Gertz e Khleifi (2008) apontam, seu filme não só desconstrói a unidade nacional, mas também a reconstrói a partir de

uma nova base, agora centrada no espaço. É a partir dessa nova lógica que o filme incorpora as narrativas individuais à narrativa nacional, construindo uma realidade multifacetada e complexa, na qual há uma dimensão heterogênea e outra homogênea, tangível e simbólica, privada e pública.

As heroínas de *Memória Fértil* habitam lugares geograficamente e psicologicamente distantes. O filme une as duas mulheres, que nem se conhecem, situando-as num mesmo cenário e dando-lhes um denominador comum: o solo, a paisagem cultivada que se cruzam à medida que se deslocam, as oliveiras, os terraços, as videiras e as sebes de pera espinhosa. É uma ampla paisagem que se desdobra no filme como um roteiro. As bordas deste mapa são marcadas por planos gerais e suas coordenadas são traçadas pelos movimentos da câmera sobre a paisagem (panorâmica, rastreamento, *zoom in e out*, e viagem). O mapa é apresentado não de um ângulo onisciente de cima para baixo, mas do ângulo dos personagens, que habitam as paisagens filmadas, se movem dentro delas, caminham e viajam nelas, e as contemplam. (GERTZ, KHLEIFI, 2008, p.77)

Isso posto, constata-se que o foco na história individual, ao invés de uma história nacional e coletiva, é o tema central do filme (KHLEIFI, 2008). Para fazer esse retrato dialético entre o público e o privado, Khleifi concentra boa parte da narrativa nas respectivas casas de suas personagens. Como espaço e tradição, a casa é celebrada na cultura exílica palestina (SAID, 2000). Nela vive a família, unidade central da nação. Sempre foi o bastião da vida privada palestina e também a epítome do passado e da tradição nacional. Garante segurança pessoal e dá forma à identidade nacional, uma vez que se revela um lugar onde o passado e o presente, o idílio e o trauma se encontram.

Em uma sociedade que foi privada de seus símbolos nacionais, a casa, como a aldeia, a terra e a família, serve como um símbolo que incorpora as várias identidades sociais e pessoais à identidade nacional e as transfere, em bloco, de relíquias do passado para entidades presentes. A casa significa o que já não existe (o passado idílico, bem como a sua desintegração) e transforma-o em algo que existe (e que foi revivido no presente). Assim, como outros símbolos, possibilita a construção da pátria no exílio, conferindo um sentido de povo e tradição à distância e fora do estranhamento (SAID, 2000, p.359)

A casa é retratada em *Memória Fértil* (1980, Palestina, Bélgica) como um círculo cujo o núcleo é a família, os filhos, a refeição compartilhada e a televisão que encerra o silêncio com as notícias de países distantes. É um lugar fechado e seguro, mas também está aberto para o exterior, para as extensões que o rodeiam. É privado no que se refere à vida cotidiana no presente, mas também um local que representa o caráter público da experiência nacional e a tradição do povo. A câmera de Khleifi, portanto, situa os personagens em um lugar protegido e íntimo, mas que faz parte de um amplo território, um espaço nacional.

Ilustração 10:

Nesta cena, Farah conta a história de alguns dos quadros presos na parede de sua casa. Relatos de família e história nacional se misturam em seu depoimento.



Fonte: *Memória Fértil* (1980, Palestina, Bélgica)

Dentro dessa configuração do tempo e espaço cotidiano, o filme de Khleifi evoca a pluralidade da sociedade palestina que o cinema revolucionário silenciava. “Nem espaço nem tempo são homogêneos aqui; o filme está ancorado em diferentes espaços a partir dos quais são observadas as diversas narrativas e memórias de quem nelas vive” (GERTZ, KHLEIFI, 2008, p.75). Os relatos de indivíduos são revelados no decorrer do filme como fragmentos da narrativa coletiva. Em verdade, como aponta Halbwachs (2006, p.94), “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. Esse ponto de vista muda segundo o lugar que nele ocupa e que, por sua vez, tal espaço muda segundo as relações que o indivíduo mantém com os outros”. Isto é, a consciência e a memória coletiva resultam de um processo de objetivação das trocas intersubjetivas.

Nessa hipótese, que transfere à intersubjetividade todo o peso da constituição das entidades coletivas, importa jamais esquecer que é por analogia apenas, e em relação à consciência individual e à sua memória, que se considera a memória coletiva como uma coletânea dos rastros deixados pelos acontecimentos que afetaram o curso da história dos grupos envolvidos, e que se lhe reconhece o poder de encenar essas lembranças comuns por ocasião de festas, ritos, celebrações públicas. Uma vez reconhecida a transferência analógica, nada impede que essas comunidades intersubjetivas superiores sejam consideradas como o sujeito de inerência de suas lembranças, que se fale de sua temporalidade ou de sua historicidade, em suma, que se estenda analogicamente a minhadade das lembranças à ideia de uma possessão por nós de nossas lembranças coletivas. Isso basta para dar à história escrita um ponto de apoio dentro da existência fenomenológica dos grupos. Para o

fenomenólogo, a história das “mentalidades”, das “culturas”, não pede nada menos, nem nada mais (RICCEUR, 2018, p.129)

Portanto, ao articular possibilidades de intersecções dialéticas entre objetividade e subjetividade, memória individual e memória coletiva, poesia e análise racional, ficção e realidade, lirismo e compromisso político, vida privada e vida pública, Michel Khleifi faz uma importante contribuição ao debate sobre a especificidade do Cinema para refletir sobre a condição humana e a vida social. Enquanto objetos de expressão artística, os filmes são ferramentas excelentes para revelar as unidades dissidentes de qualquer visão homogeneizadora sobre grupos sociais. Uma vez que transporta o espectador para o cotidiano de outra pessoa, real ou não, o cineasta é capaz de comprovar que para toda generalização há uma particularidade que a desafia. Como afirma Boaventura de Sousa Santos (2002, p.75), “temos o direito de ser iguais quando a diferença nos inferioriza e a ser diferentes quando a igualdade nos descaracteriza”.

O pesquisador de Relações Internacionais está acostumado a analisar nações inteiras a partir de uma lógica unitária. Em relatórios de economia política ou segurança nacional as pessoas passam a ser representadas por números. E isso não é necessariamente ruim ou bom. Como mencionado anteriormente, é natural e racional o processo de simplificar a realidade para explicá-la. No entanto, com o intuito de desenvolver o estudo das Relações Internacionais de maneira menos instrumentalizada e mais humanista, o pesquisador precisa adotar visões menos estereotipadas dos povos e culturas a que se propõe estudar. Arte, neste caso o Cinema, pode ser uma parceira fundamental neste processo.

Ou seja, retomando o problema levantado por G. W. F. Hegel (1975, p.995), a questão não deve ser uma escolha entre uma fonte científica e uma fonte artística. O objetivo deste trabalho não é defender a utilização exclusiva do Cinema como fonte de conhecimento para o pesquisador das RI. Explorações dos valores ilustrativos e discursivos dos filmes são racionais quando realizadas ao lado de outros meios de perseguir objetivos científicos. Portanto, defender o valor do Cinema para as ciências sociais não se trata de promover uma substituição entre as duas áreas. As investigações sobre os valores epistêmicos dos filmes podem ser uma estratégia racional na medida em que fornecem um complemento útil para o projeto abrangente de epistemologia das Relações Internacionais.

O cinema é uma arte que se constrói a partir da relação entre o pensamento, o olho/câmera e o que está diante da câmera e vice-versa. O que vejo é real ou é uma realidade encenada representada na frente da câmera? O que é realidade? É meu entorno ou meu mundo interior olhando para fora? Qual é a relação dinâmica e dialética entre esses dois mundos? Foi assim que comecei a fazer perguntas sobre a forma cinematográfica e como refletir a realidade palestina sem pressões ideológicas anteriores. Houve outro elemento essencial que me

interessou no que diz respeito a como representar a experiência existencial palestina cinematicamente. Como posso transmitir a “história” de um povo sem memória pictórica? Qual é o caminho intelectual, mental e temporal para escrever a memória em geral? Então vieram outras perguntas para as quais eu precisava encontrar respostas em meus filmes sobre quantas temporalidades acumuladas vivemos simultaneamente? Como lidamos com um presente que se torna instantaneamente passado? (KHLEIFI, 1997, p.3)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Um mais um pode ser um?”, Simon pergunta a Jeanne, ao final de *Incêndios* (2010). Esta cena marca o momento de epifania dos personagens. Os irmãos descobrem que uma única história pode significar e despertar sentimentos completamente opostos ao mesmo tempo. Em sua carta para os dois, Nawal declara: “Meus amores, onde começa sua história? No seu nascimento? Nesse caso, começa com horror. No nascimento do seu pai? Então, tudo começa com uma grande história de amor”. Sendo assim, o motivo pelo qual Jeanne não solucionou o mistério de seu pai e seu outro irmão como uma simples equação é porque os humanos não são como números naturais, inteiros e estáticos. A condição humana é mais complexa, as pessoas nem sempre são racionais e dificilmente se comportam exclusivamente como heróis ou vilões.

Ao longo de todo o presente trabalho, é possível identificar diversas relações paradoxais. O ano de 1948 marca uma história de esperança ou uma história de desespero? O Cinema Palestino é nacional ou transnacional? Quem representa a identidade palestina, Romiya Farah, uma mulher religiosa e tradicional, ou Sahar Khalifa, uma mulher atea e progressista? Como Godard e Miéville notaram na mesa de edição de *Aqui e Acolá* (1976), é necessário refazer estas questões trocando o “ou” pelo “e”.

Constatar essas ambiguidades não significa endossar uma visão relativista sobre o mundo. Implica reconhecer que princípios como verdade, identidade e memória nacional são fundamentalmente complexos, assim como as conjecturas não solucionadas pela matemática. São debates que precisam ser pensados tanto sob a dimensão objetiva quanto sob a dimensão subjetiva, ou melhor, intersubjetiva de como indivíduos e grupos sociais interpretam a realidade.

Isso porque, como debatido no segundo capítulo, a realidade é compreensível. É possível conhecer alguns de seus fatos, ainda que de maneira parcial e gradativa. O realismo, como princípio filosófico, científico e artístico não exige a verdade exata. Parte do reconhecimento de que nossa percepção sobre os fenômenos reais é condicionada pela subjetividade de cada indivíduo. Assim, “um modelo bruto, mas profundo é uma ferramenta exploratória melhor do que outro altamente preciso, mas superficial” (BUNGE, 2006, p.349).

Este trabalho começa com o reconhecimento de que filmes e outras expressões artísticas se tornaram recentemente objetos de atenção para novos pesquisadores das Relações Internacionais. Como demonstrado por Bleiker (2009), essa “virada estética” logo encontrou resistência por uma parcela significativa da academia, que declara a incompatibilidade entre as Relações Internacionais e o Cinema a partir de dois pontos. O primeiro é a ideia de que o escopo

epistemológico das RI não é flexível o bastante para interagir com o Cinema. Já o segundo parte da suposição de que o Cinema enquanto arte não tem compromisso com a verdade ou produção de conhecimento e, portanto, tem pouco a contribuir para o caráter científico das Relações Internacionais.

Certamente, a articulação da bibliografia e cinematografia utilizada no presente trabalho não permite tirar conclusões completas e exatas sobre estes problemas. Ainda assim, analisar as transformações epistemológicas dessas duas áreas e observar casos como o do Cinema Palestino desafia essa dicotomia pressuposta entre Arte e Ciência, entre Cultura e Política Internacional. Isso porque a “Questão Palestina”, por exemplo, acusa algumas das principais deficiências das Teorias de Relações Internacionais. A noção de Estado enquanto unidade básica da política internacional não se aplica para o caso dos palestinos. Dessa forma, parte da existência desse povo se expressa por conceitos e fenômenos culturais como identidade e memória nacional, os quais também estão representados em objetos artísticos.

Portanto, este trabalho se encerra sob a expectativa de que algumas dúvidas acerca das possibilidades de intersecção entre as RI e o Cinema tenham sido trocadas por questionamentos mais propositivos. O debate articulado nas últimas páginas está concentrado nas possibilidades teóricas deste tipo de exercício interdisciplinar, mas uma futura reflexão sobre as suas possibilidades metodológicas pode ser ainda mais esclarecedora.

Por fim, com o intuito de reforçar o valor deste tipo análise, cabe mencionar duas cenas de *Yi Yi, As Coisas Simples da Vida* (2000), filme dirigido pelo taiwanês Edward Yang. Na primeira, pai e filho estão conversando no carro. O menino, que deve ter aproximadamente seis anos, pergunta: “Papai, eu não posso ver o que você vê e você não pode ver o que eu vejo. Como posso saber o que você vê?”. Pego de surpresa, o pai responde: “Boa pergunta. Eu nunca pensei nisso. É por isso que precisamos de uma câmera. Você quer brincar com uma?”. O menino fica em silêncio por um momento, mas logo questiona: “Papai, podemos saber apenas metade da verdade? Só consigo ver o que está à minha frente, não o que está atrás. Então eu só posso saber metade da verdade, certo?”. Cansado, o pai encerra a conversa com “Hoje você está com muitas perguntas!”.

Em seguida, próximo ao final do filme, o menino, que agora não deixa de brincar com a sua câmera, entrega uma foto ao seu tio. O adulto observa a foto tirada pelo sobrinho e reconhece a própria nuca. Ao estranhar, ele pergunta à criança o que aquilo significa. O menino então responde: “Você mesmo não consegue ver, então eu o ajudo”.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA CITADA

ABU GH'NIMA, Hassan *et al.* **Palestine and the Cinematic Eye**. Damascus: United Arab Writers' Press, 1981.

ALBERT, Mathias; BUZAN, Barry. On the subject matter of International Relations. **Review of International Studies**, Cambridge, 2017. DOI doi:10.1017/S0260210517000262. Disponível em: www.cambridge.org. Acesso em: 14 jan. 2020.

ALEXANDER, Livia. Is There a Palestinian Cinema?: The National and Transnational in Palestinian Film Production. *In*: STEIN, Rebecca; SWEDENBURG, Ted. **Palestine, Israel and the Politics of Culture**. 1. ed. Durham & London: Duke University Press, 2005. p. 150-173.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. 1. ed. [S. l.]: Companhia das Letras, 2008.

ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

ARRIGHI, Giovanni. **Longo Seculo Xx**. 1. ed. São Paulo: Contraponto, 2007.

AUMONT, Jacques; MARTE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto e Grafia Ltda, 2004.

BECKER, Howard. **Falando da Sociedade: Ensaio Sobre as Diferentes Maneiras de Representar o Social**. [S. l.]: Zahar, 2019.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 1. ed. Brasília: L&PM, 1935.

BLEIKER, Roland. **Aesthetics and World Politics**. 1. ed. England: Palgrave Macmillan, 2012.

BRESHEETH, Haim. The Continuity of Trauma and Struggle: Recent Cinematic Representations of the Nakba. *In*: SA'DI, Ahmad; LUGHOD, Lila. **Nakba: Palestina, 1948, and the Claims of Memory**. 1. ed. [S. l.]: Columbia University Press, 2007. cap. 6.

CAMPOS, Geraldo. **Por uma filosofia da espera e da permanência: O tempo no cinema de Elia Suleiman e Kamal Aljafari**. 2019. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Oxford, 2019.

CARR, Edward. **Vinte Anos de Crise: 1919-1939**. Brasília: Universidade de Brasília, 1939.

CASTAÑON, Gustavo. **Introdução à Epistemologia**. São Paulo: [s. n.], 2007.

CASTELLS, Manuel. **Age of Information: End of Millenium**. 2. ed. United Kingdom: Wiley-Blackwell, 2010. v. 3.

CASTRO, Marcus. De Westphalia a Seattle: A Teoria das Relações Internacionais em Transição. **Cadernos do REL**, Brasília, n. 20, 1º semestre 2001.

CENDRARS , Blaise. **Hollywood: Mecca of the Movies**. 1. ed. [S. l.]: California University Press, 1995.

COUSINS, Mark. **The Story of Film**. New York: Pavilion Books, 2013.

CROFTS, Stephen. Reconceptualizing national cinema. **Quartely Review of Film and Video: Landscape, Trauma and Memory**, Edinburgh, v. 14, n. 3, 1998.

DABASHI, Hamid. **Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema**. 1. ed. [S. l.]: Verso, 2006.

DEBATE Noam Chomsky & Michel Foucault - On human nature. Intérprete: Noam Chomsky & Michel Foucault. Eindhoven University: Dutch TV, 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3wfNl2L0Gf8&t=1247s>. Acesso em: 4 jun. 2020.

DERIAN, James. **Virtuous War: Mapping The Military- Industrial-media-entertainment Network**. 1. ed. United States: Westview Press, 2001.

EDKINS, Jenny. **Face Politics**. 1. ed. United States: Routledge, 2015.

EDKINS, Jenny. **Trauma and the Memory of Politics**. 1. ed. United States: Cambridge University Press, 2003.

EISENSTADT, Shmuel. Modernidades Múltiplas. **Sociologia, Problemas e Práticas**, [s. l.], ed. 35, 2001.

ERAKAT, Noura. **Justice for Some: Law and the Question of Palestine**. 1. ed. Stanford: Stanford University Press, 2019.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. New York: Grove Press, 2005.

FRANÇA, Andréa. Cinema de Terras e Fronteiras. In: MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. [S. l.]: Papyrus Editora, 2006. cap. 16, p. 578-606.

FRANKLIN, Marianne. **Postcolonial Politics, the Internet, and Everyday Life**. 1. ed. United States: Routledge, 2004.

FUKUYAMA , Francis. **The End of History and the Last Man**. [S. l.]: Free Press, 1992.

GERTZ, Nurith; KHLEIFI, George. **Palestinian Cinem**: Landscape, Trauma and Memory. 1. ed. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2008.

GUIMARÃES, César. Ici et ailleurs (Aqui e acolá). *In: Portal Brasileiro de Cinema*. [S. l.], 1 out. 2020. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/godard/filme-1974-ici-et-allieurs.php?indice=filmes&anos=1970>. Acesso em: 11 ago. 2020.

GUY, Richard. **Don't Try to Solve These Problems**. *The American Mathematical Monthly*, [s. l.], v. 90, n. 01, p. 35-38+39-41, Janeiro 1983. DOI 10.2307/2975688.

_____. **Unsolved Problems in Number Theory**. 3. ed. [S. l.]: Springer, 2004. v. 1.
HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

HEGEL, G. W. F. **Aesthetics**: Lectures on Fine Art. Oxford: T. M. Knox, 1975. v. 2.

HOBBS, Thomas. **Leviathan**. Oxford: OUP Oxford, 2014.

HOBBS, Eric. **Era dos Extremos**: O breve século XX. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

HOFFMANN, Stanley. An American Social Science: International Relations. **Daedalus**, [s. l.], v. 106, n. 3, 1º semestre 2001. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20024493>. Acesso em: 16 out. 2019.

IBRAHIM, Bashar *et al.* **A Look at Palestinian Cinema in the Twentieth Century**. Damascus: A Tarek Press for Research, 2000. v. 4.

JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo**: A Lógica Cultural Do Capitalismo Tardio. 1. ed. [S. l.]: Ática, 1989.

KEOHANE, Robert. **After Hegemony**: Cooperation and Discord in the World Political Economy. Princeton: Princeton University Press, 1984.

_____, Robert; NYE, Joseph. **Power & Interdependence**. 1. ed. United States: Pearson, 1977.

_____, Robert; NYE, Joseph. **Transnational Relations and World Politics**: O capitalismo e suas crises. 1. ed. Harvard: Harvard University Press, 1971.

KHLEIFI, Michel. From Reality to Fiction: From Poverty to Expression. *In: DABASHI, Hamid (org.)*. **Dreams of a Nation**. 1. ed. [S. l.]: Verso, 2006. cap. 3.

LESLIE, Debbie. **The Global Politics of Contemporary Travel Writing**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

LIVINGSTON, Paisley. Theses on Cinema as Philosophy. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**: Lectures on Fine Art, Oxford, v. 64, n. 1, 2006.

MARCUSE, Herbert. **The Aesthetic Dimension**: Toward A Critique of Marxist Aesthetics. 1. ed. [S. l.]: Beacon Press, 1978.

MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. 1. ed. [S. l.]: Papirus Editora, 2006.

MAZZUCHELLI, Frederico. **A contradição em processo**: O capitalismo e suas crises. 2004. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, [S. l.], 2004.

MDANAT, Adnan *et al.* **The Palestinian Encyclopedia**. [S. l.: s. n.], 1990. v. 4.

MOUAWAD, Wajdi. **Incêndios**. 3. ed. Estados Unidos: Playwrights Canada Press, 2005.

NERUDA, Pablo. **Explico algunas cosas**: Prosa y versos. [S. l.]: Reclam Philipp Jun, 2007.

PAPPE, Ilan. **A Limpeza Étnica da Palestina**. 1. ed. Oxford: Oneword Oxford, 2006.

_____, Ilan. **História da Palestina Moderna**: uma terra, dois povos. Madrid: CAMINHO, 2004.

PETROVIC, Drazen. Ethnic Cleansing: An Attempt at Methodology. **European Journal of International Law**, [s. l.], v. 3, n. 5, 1994.

POLANYI, Karl. **The Great Transformation**. Boston: Beacon Press, 1944.

RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. 7. ed. New York: Editora Unicamp, 2018.

SA'ADI, Ahmad; ABU-LUGHOD, Lila. **Nakba**: Palestina, 1948, and the Claims of Memory. 1. ed. New: Columbia University Press, 2007.

SAHD, Fábio. Palestinos. **Revista Tempo, Espaço e Linguagem**, New, v. 2, n. 3, 2011.

SAID, Edward. **A Questão Da Palestina**. [S. l.]: Editora Unesp, 1992.

_____, Edward. **Reflexões Sobre o Exílio**: E outros ensaios. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2000.

SANTOS, B. De S. (2002). Os processos da globalização. In B. de S, Santos (org.), **A globalização e as Ciências Sociais** (pp. 25-102). São Paulo:Cortez

SANTOS, Theotônio. **A teoria da dependência: Balanço e Perspectivas**. 1. ed. [S. l.]: Insular Livros, 2000.

SCHMIDT, Brian. **The Political Discourse of Anarchy: A Disciplinary History of International Relations**. 1. ed. New York: State University of New York Press, 1998.

SCHUMPETER, Joseph A. **Capitalismo, Socialismo e Democracia**. Rio de Janeiro, Zahar, 1984.

SHAPIRO, Michael. **Cinematic Geopolitics**. 1. ed. United States: Routledge, 2008.

_____, Michael. **Cinematic Political Thought: Narrating Race, Nation and Gender**. 1. ed. United States: NYU Press, 1999.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

SYLVESTER, Christine. **Art/museums: International Relations Where We Least Expect it**. 1. ed. United States: RoutledgePress, 2008.

TAMURA, Jordy. A matemática da existência em Incêndios, de Denis Villeneuve. **Revista Moviment**, [S. l.], v. 144, 8 dez. 2016. Voz do Leitor, p. 1. Disponível em: <https://revistamoviment.net/a-matematica-da-existencia-em-incendios-de-denis-villeneuve-844e14370486>. Acesso em: 15 out. 2020.

TARSKI, A. (1944). **The Semantic Conception of Truth**. Philosophy and Phenomenological Research, 4. Reeditado em Martinich, A. P., The Philosophy of Language, Oxford University Press, 1996, p.61-84.

TODOROV, Tzvetan. **O Homem Desenraizado**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. 2. ed. Campinas: Papirus Editora, 1994.

WALTZ, Kenneth. **Theory of International Politics**. 1. ed. Princeton: Waveland Pr Inc, 1979.

WE ARE SOCIAL. We Are Social. In: **Relatório Digital Global**. [S. l.], 2020. Disponível em: <https://wearesocial.com/digital-2020>. Acesso em: 17 jun. 2020.

WEBER, Cynthia. **International Relations Theory: A Critical Introduction**. 1. ed. United States: Routledge, 1978.

_____, Cynthia. **Wounds of Memory: The Politics of War in Germany**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

WENDT, Alexander. **Social Theory of International Politics**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

WILLEMEN, Paul. **Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory**. British Film Institute: [s. n.], 1994. v. 14.

ZEHFUSS, Maja. **Wounds of Memory: The Politics of War in Germany**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BAZIN, André. **O que é o cinema?** 1. ed. Rio de Janeiro: Ubu Editora, 2018.

BECKER, Howard. **Truques da Escrita**. [S. l.]: Companhia das Letras, 2015.

FOUCAULT, M. (2002). **As Palavras e as Coisas**. Martins Fontes, Rio de Janeiro.

FURASTÉ, Pedro. **Normas Técnicas Para o Trabalho Científico: ABNT**. 16. ed. Porto Alegre: Dactilo Plus, 2012.

GOLDENBERG, Mirian. **A Arte de Pesquisa: Como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

KASSIR, Samir. **Being Arab**. 1. ed. [S. l.]: Verso, 2013.

SAID, Edward. **Orientalismo**: 1. ed. [S. l.]: Companhia das Letras, 1978.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

FILMOGRAFIA CITADA

2001. Uma Odisséia no Espaço. Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke. [S. l.]: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Stanley Kubrick Productions, 1968.

A PAIXÃO de Joana d'Arc. Direção: Carl Theodor Dreyer. Roteiro: Joseph Delteil, Carl Theodor Dreyer. [S. l.]: Société générale des films, 1928.

ADEUS, Lenin!. Direção: Wolfgang Becker. Roteiro: Bernd Lichtenberg, Wolfgang Becker. [S. l.]: X-Filme Creative Pool, Westdeutscher Rundfunk (WDR), ARTE, 2003.

AQUI e Acolá. Direção: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Anne-Marie Miéville. Roteiro: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville. [S. l.]: Gaumont, Sonimage, 1976.

CABRA Mercado Para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Roteiro: Eduardo Coutinho. [S. l.]: Eduardo Coutinho Produções Cinematográficas, Mapa Filmes, 1984.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha. [S. l.]: Banco Nacional de Minas Gerais, Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas, 1964.

GAZA mon amour. Direção: Arab Nasser, Tarzan Nasser. Roteiro: Arab Nasser, Tarzan Nasser. [S. l.]: Augustus Film Lama Productions Razor Film Produktion GmbH Lumen Films Arte France Cinéma, 2020. Les Films du Tambour Riva Filmproduktion Ukbar Filmes.

IN Vitro. Direção: Søren Lind, Larissa Sansour. Roteiro: Søren Lind. [S. l.]: Spike Island, 2019. Les Films du Tambour Riva Filmproduktion Ukbar Filmes.

INCÊNDIOS. Direção: Denis Villeneuve. Roteiro: Valérie Beaugrand-Champagne, Denis Villeneuve. [S. l.]: Micro_scope, TS Productions, Canadian Broadcasting Corporation (CBC), 2010.

INTERVENÇÃO Divina. Direção: Elia Suleiman. Roteiro: Elia Suleiman. [S. l.]: Arte France Cinéma, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Gimages, Lichtblick Film, und Fernsehproduktion, Ness Communication & Productions Ltd., Ognon Pictures Soread-2M, 2002.

LARANJA Mecânica. Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick. [S. l.]: Warner Bros, Polaris Productions, Hawk Films, 1971.

MEMÓRIA Fértil. Direção: Michel Khleifi. Roteiro: Michel Khleifi. Marisa Films Les Productions Audiovisuelles (as LPA) Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, 1980.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Roteiro: Thea von Harbou. [S. l.]: Universum Film (UFA), 1927. DVD.

NO FUTURO, Eles Comiam da Melhor Porcelana. Direção: Søren Lind, Larissa Sansour. Roteiro: Søren Lind. [S. l.]: Spike Film and Video, 2015. Les Films du Tambour Riva Filmproduktion Ukbar Filmes.

O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Sergei M. Eisenstein. Roteiro: Nina Agadzhanova. [S. l.]: Goskino, Mosfilm, 1925.

O ESPELHO. Direção: Andrei Tarkovsky. Roteiro: Aleksandr Misharin, Andrei Tarkovsky. [S. l.]: Mosfilm, 1975.

O GABINETE do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Roteiro: Carl Mayer, Hans Janowitz. [S. l.]: Decla-Bioscop AG, 1920.

O PARAÍSO Deve Ser Aqui. Direção: Elia Suleiman. Roteiro: Elia Suleiman. [S. l.]: Rectangle Productions Nazira Films Pallas Film Possibles Média Zeyno Film, 2019.

OMAR. Direção: Hany Abu-Assad. Roteiro: Hany Abu-Assad. [S. l.]: Augustus Film Lama Productions Razor Film Produktion GmbH Lumen Films Arte France Cinéma, 2013. ZBROS.

PARAÍSO, Agora!. Direção: Hany Abu-Assad. Roteiro: Hany Abu-Assad, Bero Beyer, Pierre Hodgson. [S. l.]: Augustus Film Lama Productions Razor Film Produktion GmbH Lumen Films Arte France Cinéma, 2005.

RASHOMON. Direção: Akira Kurosawa. Roteiro: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto. [S. l.]: Daiei, 1950.

ROMA, Cidade Aberta. Direção: Roberto Rossellini. Roteiro: Sergio Amidei, Federico Fellini & Roberto Rossellini. [S. l.]: Excelsa Film, 1945.

SOLARIS. Direção: Andrei Tarkovsky. Roteiro: Fridrikh Gorenshiteyn & Andrei Tarkovsky. [S. l.]: Mosfilm, Chetvyortoe Tvorcheskoe Obedinenie, 1972.

TRONO Manchado de Sangue. Direção: Akira Kurosawa. Roteiro: Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto, Ryûzô Kikushima & Akira Kurosawa. [S. l.]: Toho Company, Kurosawa Production Co., 1957.

UMBERTO D. Direção: Vittorio De Sica. Roteiro: Cesare Zavattini. [S. l.]: Rizzoli Film, Produzione Films Vittorio De Sica, Amato Film, 1952.

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. [S. l.]: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, Regina Filmes, Sino Filmes, 1963.

YI Yi. As Coisas Simples da Vida. Direção: Edward Yang. Roteiro: Edward Yang. [S. l.]: Spike Island, 2000. 1+2 Seisaku Iinkai Atom Films AtomFilms Basara Pictures Pony Canyon.

FILMOGRAFIA CONSULTADA

A WORLD Not Ours. Direção: Mahdi Fleifel. Roteiro: Mahdi Fleifel. [S. l.]: Nakba Filmworks Screen Institute Beirut, 2012.

CASAMENTO na Galiléia. Direção: Michel Khleifi. Roteiro: Michel Khleifi. [S. l.]: Marisa Films Les Productions Audiovisuelles (as LPA) Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, 1987.

CRÔNICA de um Desaparecimento. Direção: Elia Suleiman. Roteiro: Elia Suleiman. [S. l.]: Centre National du Cinéma et de l'Image Animée Independent Television Service (ITVS) MEDIA Programme of the European Union, 1996.

ERASED _ Ascent of Invisible. Direção: Ghassan Halwani. Roteiro: Ghassan Halwani. [S. l.]: s. n., 2018.

GHOST Hunting. Direção: Raed Andoni. Roteiro: Edward Yang. [S. l.]: Films de Zayna, Les (presents) ARTE (presents) Akka Films (presents) Dar Films Productions (presents) Radio Télévision Suisse (RTS) (co-production), 2017.

HOMAGE by Assassination. Direção: Elia Suleiman. Roteiro: Elia Suleiman. [S. l.: s. n.], 1992.

LIKE Twenty Impossibles. Direção: Annemarie Jacir. Roteiro: Annemarie Jacir. [S. l.: s. n.], 2003.

O QUE Resta do Tempo. Direção: Elia Suleiman. Roteiro: Elia Suleiman. [S. l.]: Centre National du Cinéma et de l'Image Animée Independent Television Service (ITVS) MEDIA Programme of the European Union, 2009.

THE WANTED 18. Direção: Paul Cowan, Amer Shomali. Roteiro: Paul Cowan. [S. l.]: Bellota Films Dar Films Productions Intuitive Pictures National Film Board of Canada (NFB), 2014.