

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

**O CONCEITO ISLÂMICO DE MARTÍRIO
(*SHAHADA*) NO FILME *PARADISE NOW*,
DE HANY ABU-ASSAD.**

Trabalho de conclusão de curso
Orientador: Anderson Zalewski Vargas
Aluno: Jair Stoduto Krischke Filho
Porto Alegre, 19 de novembro de 2008.

Sumário

Introdução	3
1. Considerações teóricas	
1.1. <i>Shahada</i> e <i>martyria</i> : o testemunho no Islam e no Cristianismo	6
1.2. Cinema e o outro, cinema em si: relações com a História e linguagem cinematográfica	13
2. Paraíso Agora: uma análise crítica do filme <i>Paradise Now</i>	17
Conclusão	30
Bibliografia e filmografia	33

Introdução

O presente trabalho tem por objetivo analisar as noções relativas ao conceito islâmico de martírio, bem como entender de que maneiras estas são abordadas no filme *Paradise Now*, do diretor e co-roteirista Hany Abu-Assad, lançado internacionalmente no ano de 2005. Para isso, intenciona-se utilizar aqui alguns pontos que, antes de pretenderem dar conta completamente do tema, pensa-se serem suficientes para uma introdução ao assunto, e também para o apontamento de respostas satisfatórias, considerando-se os limites de uma disciplina de graduação em História.

Procura-se entender o que significa o martírio dentro do *corpus* explicativo da religião islâmica, suas relações lingüísticas no idioma árabe e na conjuntura propriamente religiosa, e como se dá seu uso prática. Junto a isso, busca-se compreender quais estratégias cinematográficas são empregadas por Abu-Assad em sua produção com o intuito de construir sentidos concernentes à idéia de martírio, apreciando neste caso tanto os diálogos utilizados, quanto os elementos visuais das cenas; dentre estas, salientar-se-á em particular nesta pesquisa uma releitura do quadro *A última ceia*, de Leonardo da Vinci, que requererá certa apreensão comparativa com a noção cristã de martírio.

Este estudo se justifica, em parte, pela aceitação cada vez maior do cinema como fonte; tal fato deve-se creditar, principalmente, ao trabalho do historiador francês Marc Ferro na segunda metade do século XX, que trouxe o filme, anteriormente marginal, para o centro da investigação histórica. Ainda que a sétima arte enfrente algum tipo de recusa em certos círculos acadêmicos, não é possível hoje rechaçá-la *a priori*. É igualmente importante ressaltar o caráter particular do filme aqui analisado, no que se refere a sua origem e maneira de abordar sua temática. Não são poucas as películas lançadas recentemente que narram, com maior ou menor enfoque, questões relacionadas ao Oriente Médio. Sem ser este o objetivo aqui, bastaria citar obras como *Syriana* (2005), *Soldado Anônimo* (2005), *Leões e Cordeiros* (2007), *O Reino* (2007), *O Suspeito* (2007), todos narrando disputas por petróleo, questões geopolíticas, terrorismo, entre outros pontos, a

partir de uma ótica estadunidense, européia, ou aquilo que se convencionou chamar de “ocidental”. *Paradise Now*, ao contrário, é escrito e dirigido por um palestino que constrói a história pela visão dos palestinos sob ocupação. Esta mudança, bem entendida, não significa apenas alterar o local da câmera, mas sim toda a perspectiva da história; em outros termos, muda o “eu” narrativo, e muda, por conseguinte, o outro. Discutir-se-á ambos os pontos com maior aprofundamento no decorrer desta obra.

Para melhor desenvolver o conteúdo, e de maneira a criar um encadeamento lógico, este trabalho está dividido em dois capítulos. O primeiro, referente às questões teóricas, intenciona delimitar a concepção de martírio, e conseqüentemente de mártir, a partir de fontes islâmicas, para a análise geral do trabalho, assim como traçar aproximações com o pensamento cristão sobre o mesmo tema, visando à análise específica da cena acima mencionada. Do mesmo modo, trabalha-se aqui as relações entre História e cinema, a validade da utilização de filmes como fonte histórica, e também as categorias peculiares ao exame de material áudio-visual. Julga-se estes procedimentos imprescindíveis para uma observação embasada e crítica de *Paradise Now* - que é o intento desta monografia - como seria para outro material do tipo.

O segundo capítulo trata da análise da obra em si, aplicando os conceitos desenvolvidos anteriormente para melhor atingir os objetivos propostos. Refletir até que ponto o cinema se apresenta inteligível na pesquisa histórica em geral, e observar como Abu-Assad vale-se do martírio para expor seus argumentos, quais são os nexos de sentido criados na película e seus principais resultados, em particular. Além disso, ao trabalhar com o produto de um diretor palestino, familiarizado com o Islam, e utilizar categorias pertinentes a esse universo discursivo, tem-se em mente possibilitar uma aproximação do leitor menos habituado, ainda que em nível introdutório.

As fontes aqui utilizadas procuram dar conta dos diferentes aspectos abordados, sendo escolhidas em função de sua pertinência com os objetivos traçados, representatividade e conceituação dentro de suas áreas. Assim, para tratar acerca do

martírio no Islam, o Alcorão e os ditos do Profeta Muhammad (*saws*)¹ – em especial os contidos na coletânea célebre de Abu Zakaria Mohiuddin Yahya Ibn Sharaf al Nawawi – bases da jurisprudência islâmica, são as principais referências; em conjunto, é considerado um ensaio de Abolfazl Ezzati, da Universidade de Teerã, sobre o mesmo tema. Para a aproximação com a noção cristã, uma edição de 1967 da Bíblia serve como ponto de partida, sempre com auxílio de textos explicativos e dicionários temáticos de autores reconhecidos. No que diz respeito ao cinema, para a relação deste com a História, Marc Ferro será utilizado com mais ênfase, permitindo uma maior fundamentação do trabalho a partir de um dos principais nomes deste campo; para as questões internas da análise de imagens, usa-se sobretudo Jacques Aumont e Michel Marie, valendo-se também de Sergei Eisenstein em aspectos mais pontuais, referentes ao processo de montagem.

¹ Utiliza-se aqui a sigla árabe *saws* (de *salallahu alayhi wa salam*, em português “que a paz e a bênção de Deus estejam sobre ele”) sempre após o nome do Profeta Muhammad como sinal de respeito, conforme recomendado pela religião islâmica.

1. Considerações teóricas

1.1. *Shahada* e *martyria*: o testemunho no Islam e no Cristianismo

O pesquisador Abolfazl Ezzati apresenta logo no início de seu ensaio, intitulado “O conceito de martírio no Islam”², uma idéia importante, que merece ser salientada dentro do propósito deste trabalho. Diz ele que

o Islam, como uma religião sistemática que tudo abrange é interligada a uma série de idéias e realidades que permeiam toda a noção e ação humanas, crenças e práticas, palavra e ação. Os princípios e conceitos islâmicos não podem ser completamente e propriamente apreciados a menos que eles sejam analisados e percebidos dentro da esfera islâmica como um todo.³

Tendo esse princípio em mente, antes de abordar o conceito de martírio, central nesta análise, pensa-se ser necessário definir o que significa *islam*, estabelecendo os limites pertinentes e diminuindo a possibilidade de imprecisões na compreensão.

A palavra *islam*⁴, literalmente “entrega”, conforme pode ser encontrado no dicionário árabe-português-árabe de Alphonse Nagib Sabbagh⁵, deriva da raiz trilítera s-l-m⁶, a mesma que forma termos como paz (*salam*)⁷, segurança (*salamah*)⁸, submissão (*istislam*)⁹ e acolhimento (*istilam*)¹⁰; há ainda o verbo *salima*¹¹, com os significados de estar em paz e entregar-se. Por certo estes sentidos são, inicialmente, restritos ao uso comum; entretanto, o Islam ressignifica o vocabulário árabe com seu código próprio, de certa forma o recria, sob a luz do Deus Único e de Sua Revelação, o Alcorão. Assim, *islam*

² EZZATI, Abolfazl. *The concept of martyrdom in Islam*. Disponível em: <<http://www.al-islam.org/al-serat/concept-ezzati.htm>>. Acesso em 15 nov. 2008.

³ EZZATI, Abolfazl. *Op. cit.*.

⁴ SABBAGH, Alphonse Nagib. Dicionário árabe-português-árabe. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988. 1 vol. Transliteração do árabe إسلام

⁵ SABBAGH, Alphonse Nagib. *Op. cit.*.

⁶ Transliteração do árabe س ل م

⁷ SABBAGH, Alphonse Nagib. *Op. cit.*. Transliteração do árabe سلام

⁸ SABBAGH, Alphonse Nagib. *Op. cit.*. Transliteração do árabe سلامة

⁹ SABBAGH, Alphonse Nagib. *Op. cit.*. Transliteração do árabe استسلام

¹⁰ SABBAGH, Alphonse Nagib. *Op. cit.*. Transliteração do árabe استلام

¹¹ SABBAGH, Alphonse Nagib. *Op. cit.*. Transliteração do árabe سلم

será não apenas “entrega”, mas indicará diretamente “entrega a Deus”, e aquele que procede desta maneira chamar-se-á “muçulmano” (*muslim*)¹²; *salima*, aliás, transmitirá nesta lógica incluso “tornar-se muçulmano”¹³, o que corrobora este argumento. De acordo com os comentários de Samir El Hayek, em sua tradução ao português do Alcorão,

ele (muçulmano) não se ufana de ter uma religião peculiar, só para si. O Islam não é uma seita ou uma religião étnica. (...) Em essência, ela galga à conscientização da Vontade e dos Desígnios de Deus, e a uma jubilosa submissão a essas características¹⁴.

A submissão é mais fortemente atrelada à salvação por opor os submissos àqueles que serão condenados ao Inferno, como explicitado na surata (capítulo) “Os Gênios”, quando estes, seres que possuem livre-arbítrio como os humanos, dizem “*e, entre nós, há submissos, como os também há desencaminhados. Quanto àqueles que se submetem (à vontade de Deus), buscam a verdadeira conduta. Quanto aos desencaminhados, esses serão combustíveis do inferno*”¹⁵. Neste caso, cabe ressaltar que “submissos”, presente na primeira linha - *muslimun*¹⁶ no original árabe - nada mais é senão o plural de *muslim*, muçulmano.

Utilizou-se até aqui a expressão “conceito islâmico de martírio” e, uma vez tendo sido mais bem compreendido o significado básico de *islam* e Islam, sendo o primeiro o vocábulo comum da língua árabe e o segundo a Religião, chega o momento de defini-la com maior propriedade. O equivalente em árabe de “martírio” é *shahada*¹⁷, palavra que é mais comumente empregada no sentido de “testemunho”. É exatamente essa a noção primitiva que Mustafa Kamal recupera quando cita que “*a origem do termo shahada (testemunho) em língua árabe é ‘comparecimento, conhecimento e declaração com relação a esse conhecimento’*”¹⁸. O Alcorão está repleto de passagens com esse uso, como quando orienta a maneira correta de proceder ao se contrair uma dívida:

¹² SABBAGH, Alphonse Nagib. *Op. cit.*. Transliteração do árabe مسلم

¹³ SABBAGH, Alphonse Nagib. *Op. cit.*.

¹⁴ EL HAYEK, Samir. *Os significados dos versículos do Alcorão Sagrado*. São Paulo: MarsaM Editora Jornalística Ltda., 2001. Nota nº 164.

¹⁵ EL HAYEK, Samir. *Op. cit.*. Surata Os Gênios, 72:14-15.

¹⁶ Transliteração do árabe مسلمون

¹⁷ SABBAGH, Alphonse Nagib. *Op. cit.*. Transliteração do árabe شهادة

¹⁸ KAMAL, Mustafa. *Acerca de los términos shahid e shahada*. Verde Islam 10. Disponível em <<http://www.webislam.com/?id=3490>>. Acesso em 15 nov. 2008

Ó fiéis, quando contrairdes uma dívida por tempo fixo, documentai-a; e que um escriba, na vossa presença, ponha-a fielmente por escrito; que nenhum escriba se negue a escrever, como Deus lhe ensinou. (...) Chamai duas testemunhas masculinas de vossa preferência, a fim de que, se uma delas se esquecer, a outra recordará. Que as testemunhas não se neguem, quando forem requisitadas. (...) Este proceder é o mais equitativo aos olhos de Deus, o mais válido para o testemunho e o mais adequado para evitar dúvidas. (...) Apelai para testemunhas quando mercadejardes, e que o escriba e as testemunhas não sejam coagidos; se os coagirdes, cometereis delito. Temei a Deus e Ele vos instruirá, porque é Onisciente¹⁹.

Ou, ainda, quando enfatiza o delito de acusar sem testemunhas que confirmem: “*e àqueles que difamarem as mulheres castas, sem apresentarem quatro testemunhas, infligi-lhes oitenta vergastadas e nunca mais aceiteis os seus testemunhos, porque são depravados*”²⁰.

Contudo, o sentido *sui generis* de *shahada* no contexto islâmico é o da afirmação de seus preceitos básicos, sua profissão de fé, que delimita aquilo em que crê o muçulmano. Kamal diz a respeito disso que “*“não existe divindade além de Deus e Muhammad é seu profeta’ se denomine shahada, quer dizer, uma declaração categórica e uma convicção firme corroborada pelo seu autor*”²¹. Recorrendo novamente ao Alcorão, podemos constatar esse sentido para *shahada* quando “*Deus dá testemunho de que não há mais divindade além d’Ele*”²², e, também, quando lembra o que ocorre àqueles que renegam o testemunho dado: “*Como poderá Deus iluminar aqueles que renunciaram à fé, depois de terem acreditado e testemunhado que o Mensageiro é autêntico e terem recebido as evidências? Deus não encaminha os iníquos*”²³.

O testemunho verbal ou escrito, sobre assuntos terrenos ou celestes, conforme demonstrado, é importante; todavia, existe ainda outro tipo de testemunho, aquele que é dado pelo crente com a própria vida, a *shahada* entendida como martírio. Acerca de uma passagem que relata uma disputa entre muçulmanos e seus opositores - “*Dize (ainda): Esperais que nos aconteça algo? Só nos ocorrerá uma das suas sublimes coisas (o*

¹⁹ EL HAYEK, Samir. *Op. cit.*. Surata A Vaca, 2:282.

²⁰ EL HAYEK, Samir. *Op. cit.*. Surata A Luz, 24:4.

²¹ KAMAL, Mustafa. *Op. cit.*

²² EL HAYEK, Samir. *Op. cit.*. Surata A Família de Imran, 3:18.

²³ EL HAYEK, Samir. *Op. cit.*. Surata A Família de Imran, 3:86.

martírio ou a vitória)”²⁴ - El Hayek comenta que, a despeito do resultado da batalha, “*quer os crentes saiam vitoriosos ou morram como mártires, pela Causa, em ambos os casos estarão felizes com os resultados*”²⁵. Em verdade, a morte do mártir (*shahid*)²⁶ é apenas ilusória, como se averigua neste aviso: “*E não digais que estão mortos aqueles que sucumbiram pela causa de Deus. Ao contrário, estão vivos, porém vós não percebeis isso*”²⁷; em outro momento, se acrescenta “*vivem, agraciados, ao lado do seu Senhor*”²⁸. A reafirmação da crença, então, não traz senão boas recompensas a quem assim procede.

Ezzati enfatiza em seu ensaio a relação entre a submissão e o martírio, quando afirma que o “*Islam é uma total e pacífica submissão à vontade de Deus. Isso significa estar preparado para morrer (martírio) em função desta submissão*”²⁹, e define *shahid* como

a pessoa que vê e testemunha, e assim conseqüentemente é a testemunha, como se o mártir testemunhasse e visse a verdade fisicamente e assim se mantivesse firme, a ponto de não somente afirmar verbalmente seu testemunho, mas estar preparado para combater e desistir de sua vida pela verdade, e assim vir a ser um mártir.³⁰

Não se deve, todavia, restringir o conceito de mártir àquele que morre durante um embate físico com um oponente dos muçulmanos. Em um relato do Profeta Muhammad (*saws*) reunido pelos dois compiladores de maior crédito do mundo muçulmano – a constar, Muhammad ibn Ismail al-Bukhari e Muslim ibn al-Hajjaj – é possível ler que

Transmitiu Abu Huraira, que Deus esteja satisfeito com ele, que disse o Mensageiro de Deus (*saws*):

“Os mártires (*shuhadâ*)³¹ são de cinco tipos: os que morrem de uma epidemia; o que morre de uma doença de estômago; o que morre afogado; o que morre soterrado em um desabamento; e o que morre combatendo pela causa de Deus”³².

²⁴ EL HAYEK, Samir. *Op. cit.*. Surata O Arrependimento, 9:52.

²⁵ EL HAYEK, Samir. *Op. cit.*. Nota nº 582.

²⁶ SABBAGH, Alphonse Nagib. *Op. cit.*. Transliteração do árabe شهِيد

²⁷ EL HAYEK, Samir. *Op. cit.*. Surata A Vaca, 2:154.

²⁸ EL HAYEK, Samir. *Op. cit.*. Surata A Família de Imran, 3:169.

²⁹ EZZATI, Abolfazl. *Op. cit.*

³⁰ EZZATI, Abolfazl. *Op. cit.*

³¹ SABBAGH, Alphonse Nagib. *Op. cit.*. Transliteração do árabe شُهَدَاء

³² AL NAWAWI, Abu Zakaria Mohiuddin Yahya Ibn Sharaf. *Los Jardines de los Justos*. Capítulo 235: Sobre la recompensa de los mártires (shuhadâ) en la otra vida. Disponível em: <<http://www.webislam.com/?idc=557>>. Acesso em 15 de nov. 2008.

Em outro momento, nota-se com mais detalhes certa intenção do Profeta (*saws*) de enfatizar a amplitude do termo *shahid*:

E do mesmo (Abu Huraira) se transmitiu que disse o Mensageiro de Deus (*saws*):

“A quem considerais ‘*shuhadá*’ entre vós?”

Disseram: ‘Mensageiro de Deus, quem morre lutando pela causa de Deus é ‘*Shahid*!’

Disse: ‘Certamente, se fosse assim os ‘*shuhadá*’ de meu povo seriam poucos!’

Perguntaram: ‘E quem são, pois, Mensageiro de Deus?’

Respondeu: ‘Quem morre lutando pela causa de Deus é ‘*shahid*’; quem morre pela causa de Deus, ainda que não seja em combate, é ‘*shahid*’; quem morre de uma epidemia é ‘*shahid*’; o que morre do estômago é ‘*shahid*’; e o afogado é ‘*shahid*!’”³³

Ademais, inclusive a defesa da própria vida e de suas posses pode levar alguém à condição de *shahid*:

Transmitiu Abu Huraira, que Deus esteja satisfeito com ele, que disse:

"Veio um homem ver o Mensageiro de Deus (*saws*) e disse-lhe:

‘Mensageiro de Deus! Que te parece, se um homem viesse roubar meu dinheiro?’

Disse: ‘Não lhe dê teu dinheiro!’

Lhe perguntou de novo: ‘E se me combatesse?’

Disse: ‘Combate tu a ele!’

Perguntou: ‘E se me mata?’

Disse: ‘Te convertes em ‘*shahid*!’’

Perguntou de novo: ‘E se eu o mato?’

Disse: ‘Ele vai ao Fogo!’”³⁴

Sobre todos esses pontos, talvez fique mais clara a compreensão a partir do comentário de Kamal de que “*a justiça divina determinou a equidade desde o principio e que qualquer um que fora privado de prazer na vida, Deus lhe recompensará no Paraíso*

³³ AL NAWAWI, Abu Zakaria Mohiuddin Yahya Ibn Sharaf. *Op. cit.*. Este relatado apenas por Muslim ibn al-Hajjaj.

³⁴ AL NAWAWI, Abu Zakaria Mohiuddin Yahya Ibn Sharaf. *Op. cit.*. Este relatado apenas por Muslim ibn al-Hajjaj.

*se for paciente (...) Quer dizer, que Deus e seus anjos dão fé de que merece o Paraíso*³⁵. A perseverança no caminho de Deus nos momentos difíceis é, por si só, *shahada* digna de recompensas.

Para analisar a cena do filme *Paradise Now* na qual é mostrada uma representação da obra *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci, necessita-se agora estabelecer um quadro comparativo da *shahada* e do martírio dentro da visão cristã, considerando a tradição mesma na qual se insere a pintura. Como este não é o enfoque principal do trabalho, contentar-se-á aqui em traçar linhas gerais sobre o tema, suficientes para embasar a aproximação que se busca, sem ter como intenção aprofundá-lo em particular.

A palavra “martírio” tem sua origem no vocábulo grego *martyria*, derivada da forma mais antiga do substantivo *martyros*; segundo aponta o dicionário Houaiss³⁶, ela carrega consigo originalmente o sentido de “testemunha” de um fato ou evento. O *Dicionário Patrístico e de Antigüidades Cristãs*³⁷ traz em seu verbete sobre o mesmo conceito que

é de se admirar que o termo ‘testemunha’ (*martyrs*) comece, a partir do século II, a designar, na linguagem cristã, exclusivamente o crente que sofre e morre por causa de sua fé; (...) A única explicação plausível desta mudança na terminologia está em admitir que o próprio espetáculo do martírio é visto como um ‘testemunho’: os sofrimentos e a morte do mártir são uma manifestação da força da ressurreição, porque nos mártires Cristo sofre e vence a morte³⁸.

O desenvolvimento histórico do termo dentro do código cristão constrói a relação entre o *testemunho* do fiel e o *martírio* deste de maneira análoga a que se verifica no Islam, como se constata neste excerto – exceto na visão cristã do Cristo sofredor e vencedor da morte, não partilhada pelo código islâmico³⁹. Ainda há semelhanças, de acordo com o *Dicionário Patrístico*, na expansão de sentido: “o martírio receberá uma interpretação espiritual, em particular nos ambientes monásticos: todo sofrimento físico e psíquico de

³⁵ KAMAL, Mustafa. *Op. cit.*

³⁶ HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

³⁷ DI BERNARDINO, Angelo (org.). *Dicionário Patrístico e de Antigüidades Cristãs*. São Paulo: Paulus e Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

³⁸ DI BERNARDINO, Angelo (org.). *Op. cit.* Pág. 895.

³⁹ Como o propósito aqui não é discutir a visão islâmica de Jesus, recomenda-se a quem se interessar pelo assunto UR-RAHIM, Muhammad Àta. *Jesus, um profeta do Islão*. Lisboa: Al Furqán, 1995.

*um crente é considerado como mártirio*⁴⁰ que já mencionou-se anteriormente, e na recompensa final: *“os mártires estão ‘junto do Senhor’*⁴¹.

No que diz respeito ao testemunho, observa-se que *“o Antigo Testamento não conhece o testemunho expresso com base em uma convicção subjetiva, não verificável, mas supõe o conhecimento pessoal do acontecimento”*⁴². Esta noção presencial da testemunha em muito se assemelha àquilo que já se tratou aqui no contexto islâmico, referente a uma esfera mais material, mais mundana, do que propriamente transcendental. Ao contrário, *“o Novo Testamento, retendo como fundamental o testemunho sobre os fatos, concede grande espaço à convicção subjetiva da verdade (religiosa), para a qual são admitidas provas e se está disposto a dar a vida”*⁴³. Aqui o testemunho baseado na crença religiosa é ressaltado; a *convicção subjetiva da verdade (religiosa)* é, para os cristãos, o mesmo que a *shahada* é para os muçulmanos.

Os riscos, aliás, são bastante claros; no Evangelho de Marcos, lê-se um aviso aos seguidores de Jesus sobre aquilo que os aguarda: *“cuidai de vós mesmos; sereis arrastados diante dos tribunais e açoitados nas sinagogas, e comparecereis diante dos governadores e reis por minha causa, em testemunho diante deles”*⁴⁴; o mesmo é referido em Lucas: *“Mas antes de tudo isto vos lançarão as mãos e vos perseguirão, entregando-vos às sinagogas e aos cárceres, levando-vos à presença dos reis e dos governadores, por causa de mim. Isto acontecerá para que vos sirva de testemunho”*⁴⁵. A humilhação e a perseguição não são um rebaixamento do crente, ao contrário, constituem oportunidade para que este reafirme sua fé, preste seu testemunho. Uma idéia semelhante é encontrada no Alcorão: *“Porventura, pensam os humanos que serão deixados em paz, só porque dizem: Cremos!, sem serem postos à prova? Havíamos provado seus antecessores, a fim de que Deus distinguisse os leais dos impostores”*⁴⁶. Estes alertas lembram que o caminho da afirmação religiosa não é livre de dificuldades, e que estas vêm justamente para

⁴⁰ DI BERNARDINO, Angelo (org.). *Op. cit.*. Pág. 895.

⁴¹ DI BERNARDINO, Angelo (org.). *Op. cit.*. Pág. 895.

⁴² DI BERNARDINO, Angelo (org.). *Op. cit.*. Pág. 1356.

⁴³ DI BERNARDINO, Angelo (org.). *Op. cit.*. Pág. 1356.

⁴⁴ BÍBLIA. Evangelho de São Marcos, capítulo 13, versículo 9. Português. Bíblia Sagrada. Tradução do Centro Bíblico de São Paulo. São Paulo: Editora “AVE MARIA” Ltda., 1967.

⁴⁵ BÍBLIA. Evangelho de São Lucas, capítulo 21, versículo 13. *Op. cit.*.

⁴⁶ EL HAYEK, Samir. *Op. cit.*. Surata A Aranha, 29:3.

ênfatisar a *shahada/martyria*. Com isso, pode-se dizer que ambos os aspectos – material e transcendental – do testemunho são partilhados pelas duas tradições.

1.2. Cinema e o outro, cinema em si: relações com a História e linguagem cinematográfica

Outra parte significativa deste trabalho diz respeito à relação entre História e cinema, costumeiramente marcada por dúvidas, quando não desprezo, dos historiadores sobre a validade de utilizar o filme enquanto fonte para suas análises. Marc Ferro coloca em seu livro “História Contemporânea e cinema”⁴⁷ que “*ainda que quase centenário, o cinema segue estando depreciado e não se considera-o uma fonte de informação válida. Não entra em nada no universo mental do historiador*”⁴⁸. A justificativa do próprio Ferro para isso é simples:

Em realidade, o cinema não havia nascido quando a história perfilou seus costumes e aperfeiçoou seus métodos, quer dizer, começou a explicar em vez de simplesmente narrar. A linguagem cinematográfica se mostra ininteligível: como a dos sonhos, sua interpretação é imprecisa⁴⁹.

O cinema enfrentou essa indiferença de todo meio intelectual, tido como divertimento popular, para iletrados: “*O que é o cinema para os espíritos seletos, para as mentes cultas? ‘Uma máquina embrutecedora e dissolvente, um passa-tempo para analfabetos, para criaturas miseráveis escravas de seu trabalho’.* (...) *De início se considera um ‘espetáculo de párias’*”⁵⁰. O historiador não teria como, em última análise, confiar em imagens que poderiam ser editadas, alteradas.

Esta imprecisão, contudo, há algum tempo é administrada com mais sucesso, principalmente em função do trabalho de Ferro, que pôs o filme no centro de sua análise – melhor seria dizer contra-análise – da sociedade, ressaltando que “*quando o cinema se converte em arte, seus pioneiros intervêm na história com suas obras, documentários ou de ficção, às quais desde o primeiro momento conferem um significado doutrinário ou de*

⁴⁷ FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1995.

⁴⁸ FERRO, Marc. *Op. cit.*. Pág. 31.

⁴⁹ FERRO, Marc. *Op. cit.*. Pág. 31.

⁵⁰ FERRO, Marc. *Op. cit.*. Pág. 35.

exaltação”⁵¹ e que esse traço da produção cinematográfica torna o filme um agente da História, ao mesmo tempo em que é objeto do estudo valioso. Ainda que a presente análise não intencione se centrar no contexto de produção do filme e sim no seu discurso interno - à exceção, claro, daquilo que for pertinente para tal fim - ressalta-se aqui a importância do trabalho do historiador francês nesta temática.

Alguns tópicos fundamentais para a análise do filme devem ser tratados então, e começa-se pela maneira como se abordará a obra. Parece claro que, ao optar por abordar as maneiras como o conceito islâmico de martírio é tratado em *Paradise Now*, procede-se dentro daquilo que Jacques Aumont e Michel Marie chamam de “análise temática”, um recorte feito com a intenção de enfatizar um tema, um conteúdo. Segundo os autores, “*a evidente força da noção de tema é a responsável pela abundância de trabalhos universitários*”⁵², e ressaltam que

a noção de *conteúdo* deve sempre precisar-se com muito cuidado. E, sobretudo, deve-se afirmar aqui terminantemente que, tanto no cinema como em todas as produções significantes, não existe conteúdo que seja independente da forma através da qual se expressa. (...) do contrário, não estaremos falando do filme, mas sim dos distintos problemas gerais que constituem seu ponto de partida⁵³.

Dentre as questões da forma do filme, inicia-se aqui com o que Aumont e Marie denominam *ponto-de-vista*, “*o lugar a partir do qual se olha. De maneira mais geral, é também o modo pelo qual se olha*”⁵⁴. Interessa aqui entender os significados dos enquadramentos, as variações entre o ponto-de-vista anônimo do narrador (*nobody's shot*)⁵⁵ e dos personagens, e o que isso representa, avaliando que “*cada enfoque da câmera, cada ponto-de-vista, constitui uma marca da enunciação*”⁵⁶. O enfoque é importante e em um filme narrativo se dá principalmente pelo elemento “neutro” que conta a história, conforme Aumont “*demonstra que a utilização do enquadramento no filme como manifestação de um ponto-de-vista supõe que este não pode ser atribuído a nenhum*

⁵¹ FERRO, Marc. *Op. cit.*. Pág. 21.

⁵² AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Editora Paidós, 1993. Pág. 131.

⁵³ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Op. cit.*. Pág. 131-2.

⁵⁴ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Op. cit.*. Pág. 154.

⁵⁵ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Op. cit.*. Pág. 156.

⁵⁶ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Op. cit.* Pág. 157.

*personagem além do – relativamente abstrato – ‘homem da câmera’*⁵⁷. Tal neutralidade por certo não é plena, e pretende-se demonstrar como a equipe de produção firma sua posição utilizando o expediente do *close*, que “*transforma o sentido da distância, levando o espectador a uma proximidade física e psíquica e a uma intimidade extremas*”⁵⁸, em determinadas cenas e personagens.

A montagem do filme também é importante neste caso, e buscar-se-á exemplificar em quais situações ela influi com mais nitidez na construção e transmissão de significados. Sergei Eisenstein, em seu *A Forma do Filme*⁵⁹, ilustra a montagem cinematográfica a partir do exemplo de uma espécie de hieróglifo chinês, que funciona por associação de diferentes figuras para criar um novo sentido. Em seus próprios termos,

a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples deve ser considerada não como sua soma, mas como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, outro grau; cada um, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*. (...) Por exemplo: a imagem para água e a imagem para um olho significa “chorar”; (...) Mas isto é – montagem! (...) Sim. É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são *descritivos*, isolados em significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries *intelectuais*⁶⁰.

A esse tipo de montagem, que constrói nexos com a sucessão de cenas, chama-se *externa*, diferenciando do que seria a *montagem interna*, da constituição de elementos no mesmo quadro com sentido em si, mais chamada de *composição de cena*. Ambas as formas são úteis para este estudo.

Especificamente para a cena que recria *A Última Ceia*, de da Vinci, mencionada anteriormente, empregar-se-á os conceitos de *reconhecimento* e *rememoração*, tais quais são expostos por Aumont. De acordo com o autor, o reconhecimento diz respeito à representação, à apreensão do visível, a funções mais diretamente sensoriais; em suas palavras,

esse trabalho de reconhecimento, na própria medida em que se trata de *reconhecer*, apóia-se na memória ou, mais exatamente, em uma reserva de formas

⁵⁷ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Op. cit.*. Pág. 176.

⁵⁸ AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus Editora, 2006. Pág. 141

⁵⁹ EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

⁶⁰ EISENSTEIN, Sergei. *Op. cit.*. Pág. 36.

de objetos e de arranjos espaciais memorizados: a constância perceptiva é a comparação incessante que fazemos entre o que vemos e o que já vimos⁶¹.

Salienta-se, entretanto, que “*reconhecer não é constatar uma similitude ponto a ponto, é achar invariantes da visão, já estruturados, para alguns, como espécies de grandes formas*”⁶². Em outras palavras, *reconhecer* aqui não se refere a identificar uma cópia idêntica de algo que se conhece, mas sim em perceber uma referência, uma analogia.

Já *rememoração* diz respeito à função simbólica, à memória, ao intelecto, a funções de raciocínio. Aumont fala que “*além de sua relação mimética mais ou menos acentuada com o real, ela veicula, sob forma necessariamente codificada o saber sobre o real*”⁶³. Pode-se dizer, com propriedade, que *rememorar* é, além de perceber semelhanças entre duas ou mais imagens, associar valores, idéias e conceitos entre estas.

Utilizar-se-á ainda mais um conceito, em conjunto aos dois últimos apresentados, que diz respeito mais diretamente ao *papel do espectador*: a *regra do etc.*. Aumont traz a expressão, creditada a John M. Kennedy, da seguinte forma: “*ao fazer intervir seu saber prévio, o espectador da imagem supre portanto o não-representado, as lacunas da representação. Essa completação se dá em todos os níveis, do mais elementar ao mais complexo (...) sendo que uma imagem nunca pode representar tudo*”⁶⁴, exemplificando que o “*emprego dessa ‘regra do etc.’ são numerosos: ele ocorre tanto para nos permitir ver uma cena realista em uma gravura preto e branco*”⁶⁵ quanto “*no exemplo um pouco extremo, mas bastante familiar, das manchas do teste de Rorschach, (no qual) tendemos a identificar algo em uma imagem, contanto que haja uma forma que se pareça de leve com alguma coisa*”⁶⁶. Este papel projetivo, que bem pode levar o espectador a criar algo – e de certa forma ele o faz – também é fundamental ao permitir captar as insinuações, as sutis menções de uma obra.

⁶¹ AUMONT, Jacques. *Op. cit.*. Pág. 82.

⁶² AUMONT, Jacques. *Op. cit.*. Pág. 83.

⁶³ AUMONT, Jacques. *Op. cit.*. Pág. 83-84.

⁶⁴ AUMONT, Jacques. *Op. cit.*. Pág. 88.

⁶⁵ AUMONT, Jacques. *Op. cit.*. Pág. 88.

⁶⁶ AUMONT, Jacques. *Op. cit.*. Pág. 88.

2. Paraíso Agora: uma análise crítica do filme *Paradise Now*

O filme *Paradise Now*, lançado mundialmente em 2005, conta a história de dois amigos palestinos, residentes em Nablus, na Cisjordânia, que são escolhidos para a realização de um ataque suicida na cidade de Tel Aviv. A partir deste fato, a película prossegue enfocando as reações pessoais de ambos, bem como a preparação destes para o ataque até o momento em que, prontos para ingressar em território israelense, eles têm seus planos frustrados e se vêem obrigados a retornar de maneira desordenada, perdendo contato entre si. Com bombas amarradas em seus corpos, os protagonistas se vêem obrigados a optar entre o prosseguimento ou a desistência do plano inicial, enquanto se questionam sobre suas motivações para a participação no ataque.

A primeira tomada apresenta a personagem Suha, interpretada pela atriz belga de origem marroquina Lubna Azabal, com uma bagagem nas mãos, olhando fixamente para um ponto fora da cena, aparentando resignação. Logo é mostrado ao público o motivo: Suha terá que passar por um *checkpoint* israelense, um dos muitos instalados nos Territórios Palestinos desde o início da segunda intifada⁶⁷, em 2000. Uma vez revistada por um soldado, enquanto outro apontava à distância uma arma, ela passa o posto de controle, e tem-se o primeiro grande contraste: o som. Se antes o que havia era silêncio, de certa forma para compor a tensão do momento, e de certa forma para transmitir um distanciamento, agora há o barulho ambiente constante de carros no tráfego, pessoas caminhando e conversando; está-se em um ambiente familiar. Parece ser a primeira tentativa do diretor e co-roteirista de definir o ponto do qual a história será contada, de aproximar o espectador do ponto-de-vista palestino, e distanciá-lo, sempre com cuidado, do israelense. No decorrer da obra outros artifícios serão empregados. Aqui, cabe ressaltar que depois de situar o filme cronologicamente, ouve-se um taxista – porque há ali um

⁶⁷ SABBAGH, Alphonse Nagib. *Op. cit.*. Intifada significa literalmente “levante”, “sublevação”. Este termo foi resgatado com força nos anos 1980, durante a primeira intifada (1987), quando parte da população civil palestina revidava as investidas do exército israelense utilizando, principalmente, paus e pedras.
Transliteração do árabe انتفاضة

ponto de taxi, indicando um fluxo razoavelmente constante de pessoas pelo local – perguntando a Suha: “para Nablus?”. A resposta afirmativa situa o local da história.

Quando os dois principais personagens do filme aparecem, trabalhando em uma oficina mecânica, quase nada sabe-se deles, até que um senhor, sem importância na trama, ao questionar um trabalho realizado por Said, o árabe-israelense Kais Nashef, cita que o conserto estaria “tão torto quanto seu pai”. A frase, aparentemente sem sentido específico, é apenas a primeira menção ao pai de Said, fundamental no decorrer do filme; contenta-se, por enquanto, em mencioná-la. Todavia, a cena em questão se presta para mais uma introdução: Khaled, vivido pelo palestino Ali Suliman, intervém na discussão, destruindo o pára-choque do carro e comentando, não sem ironia: “está torto”. Duas questões interessam aqui: a personalidade intempestiva de Khaled, impulsivo nos seus atos, e a demonstração de sua amizade com Said, na defesa que faz quando o proprietário do veículo age de maneira ofensiva.

Em outro quadro, não fortuitamente, Said e Khaled aparecem fumando juntos um narguilé - espécie de cachimbo com um cano pelo qual se traga a fumaça, normalmente partilhado entre dois ou mais fumantes, bastante comum no Oriente Médio – no que parece ser a encosta de um morro. A conversa sobre a demissão de Khaled, motivada pelo acontecimento acima descrito, e sobre Suha, que anteriormente havia aparecido na oficina dando especial atenção a Said, reforça os vínculos dos personagens, concretizando a idéia de sua amizade. Essa aproximação com o cotidiano dos personagens, mostrando-os em situações corriqueiras, é a estratégia preferida de Hany Abu-Assad para criar empatia entre eles e o público, e esta será de vital importância para que ele possa passar sua mensagem. Além disso, sobre o encontro entre Suha e Said, cabe salientar a parte da conversa na qual ele “imita” o sotaque dela, que pronto se defende evocando sua criação parte no Marrocos, parte na França. Os palestinos, portanto, não são homogêneos, indistintos; ao contrário, ao ressaltar as singularidades – e novamente os contrastes – Abu-Assad reafirma seu conceito: é uma narrativa feita a partir da perspectiva palestina.

Quando Khaled se encontra em um café, durante a noite deste primeiro dia mostrado, um tema incômodo é levantado: dois personagens dialogam sobre os palestinos

que colaboram com Israel, os “traidores da causa”. Aqui não há espaço para meio-termos: segundo um dos clientes do local, os informantes devem ser “arrastados pelos cabelos e esquetejados” em público, para servirem de exemplo. E acrescenta, “e suas famílias, seus vizinhos e quem empresta dinheiro para eles”. São dois os méritos desta cena para este trabalho: definir uma espécie de senso comum acerca dos colaboradores, o que tem um propósito, e mostrar pela segunda vez um rompante de Khaled, quando este, após ouvir a interminável lista de pessoas que deveriam pagar pelos traidores, interrompe a conversa dizendo que, assim, “mataria todo mundo”, acrescentando: “o que os amigos e as famílias têm a ver com isso?”. Não são desconexas as duas reações exacerbadas dele: ao longo da trama, verifica-se que o pai de Said foi um desses colaboradores, julgado e executado por tal ato.

Neste momento da trama surge mais um personagem-chave, Jamal (Amer Hlehel), que encontra Said antes deste chegar em casa, e dá a notícia que muda o rumo da história: Khaled e ele foram escolhidos para um ataque suicida em Tel Aviv. Jamal ressalta um mártir, Abu Azzam – anteriormente citado como pai de Suha – e como ele foi “heróico em sua luta contra o Mossad”, além de lembrar que os amigos foram escalados juntos, para a mesma missão, conforme haviam manifestado interesse. Fica-se sabendo, portanto, que em alguma época *fora* do tempo narrativo do filme, ambos se interessaram e procuraram a organização, não referida nominalmente, representada aqui por Jamal. A constatação da reação surpresa de Said, um pouco vacilante, talvez pela proximidade da data da ação – que ocorrerá “amanhã” - logo é rechaçada pelo mesmo com uma expressão de devoção: “*bismillah*”⁶⁸, “em nome de Deus”. Sem entusiasmo, mas com certa dose de fé, Said aceita sua parte na disputa entre israelenses e palestinos.

Cabe um adendo sobre as expressões religiosas utilizadas no filme. Os muçulmanos, quer por uso corrente, quer por confirmação de sua fé, utilizam algumas fórmulas no seu dia-a-dia, de origem religiosa. As mais constatadas no filme, “*bismillah*”,

⁶⁸ Para maiores explicações, ver ASSAWAF, Mohammad. *A oração no Islam*. São Bernardo do Campo: Centro de divulgação do Islam para a América Latina, 1992. Transliteração do árabe بسملة

“*insh’Allah*”⁶⁹ e “*alhamdulillah*”⁷⁰ significam, respectivamente, “em nome de Deus”, “se Deus quiser” e “graças a Deus”. A primeira é utilizada sempre que se intenciona fazer algo louvável, digno da religião; a segunda se refere normalmente ao futuro, quando diz-se sobre algo que não ocorreu e que está, de acordo com a crença na predestinação, nas mãos de Deus; já a terceira é uma atribuição a algo que aconteceu, seja avaliada como boa ou ruim, a Deus, e igualmente se relaciona à predestinação⁷¹.

A justificativa para os atentados é dada ao longo do filme, e varia de acordo com os personagens e as cenas. Said, em uma conversa com Suha durante uma “visita” noturna, pergunta se é justo “pagar o preço da derrota dos nossos avós”, quando defende a resistência. Esta “derrota” é referência a criação do Estado de Israel em 1948, episódio conhecido como “*nakba*”⁷², “catástrofe”, pelos palestinos. Já Jamal se refere à obrigação do indivíduo de lutar por justiça e liberdade, comparando a ocupação israelense à “lei do mais forte”, que “equipara os homens aos animais” e é, portanto, “intolerável”. Não é de estranhar que a primeira defesa argumentada na religião se dê no depoimento de Khaled, gravado para a posteridade, em uma das raras vezes que a câmera “neutra” é substituída pela visão de um personagem, no caso, o cinegrafista fictício – em um dado momento, Said e Suha descobrem que as fitas com depoimentos de mártires são alugadas e/ou vendidas em uma loja, bem como as com os julgamentos e execuções dos traidores.

A cena em que ocorre essa descoberta é bastante simbólica: as gravações estão dispostas no acervo lado a lado, colaboradores e mártires. Da mesma forma estão Said e Suha, lado a lado, ele, filho de um colaborador, e ela, filha de um mártir – ambos já mencionados. A reação de um, que tenta sair da loja aparentando estar acostumado com a situação, e de outra, que faz questões ao proprietário com tom de espanto, possuem um duplo significado: o primeiro, mais superficial, remete ao fato de Said estar mais familiarizado com a realidade e práticas palestinas, uma vez que viveu lá por toda sua vida

⁶⁹ Para maiores explicações, ver ASSAWAF, Mohammad. *A oração no Islam*. São Bernardo do Campo: Centro de divulgação do Islam para a América Latina, 1992. Transliteração do árabe إن شاء الله

⁷⁰ Para maiores explicações, ver ASSAWAF, Mohammad. *A oração no Islam*. São Bernardo do Campo: Centro de divulgação do Islam para a América Latina, 1992. Transliteração do árabe الحمد لله

⁷¹ Sobre a predestinação, ver BARTHOLO JR., Roberto S. e CAMPOS, Arminda Eugenia (ORG.). *Islã: O credo é a conduta*. Rio de Janeiro: Imago Ed.: ISER, 1990.

⁷² SABBAGH, Alphonse Nagib. *Op. cit.*. Transliteração do árabe نكبة

(isto é citado em outro momento do filme), enquanto Suha foi criada fora e por isso desconhece particularidades deste cotidiano. Fora do estabelecimento, ela pergunta se ele considera normal a comercialização deste material, e obtém uma resposta lacônica: “o que é normal por aqui?” – é neste diálogo que Said se refere diretamente a seu pai como colaborador pela primeira vez. Mas este não é o único motivo: na citada conversa noturna, Said pergunta se é verdade que ela é filha de Abu Azzam, e afirma que ela deve se orgulhar dele, pois “dizem que ele foi um herói”; Suha, visivelmente constrangida, afirma que “preferia que ele estivesse vivo a ter orgulho dele”. A personagem fala aqui como filha, que se ressentida da ausência provocada pelo martírio do pai, e como militante pacifista, conforme ela se define posteriormente para Khaled.

Outra vez Abu-Assad monta seu argumento pela oposição: para Suha, o martírio significa uma perda, que não soluciona o problema da ocupação – em uma discussão com Khaled, ela questiona a eficácia dos ataques suicidas: “E quanto a nós? Os que ficam (vivos)? Vamos vencer desse jeito?” – nem traz recompensas na outra vida – na mesma cena, respondendo ao apelo do Paraíso feito por ele: “O Paraíso não existe. Só na sua cabeça”. A busca por uma solução pacífica, por transformar o conflito em uma “guerra moral”, é sua resposta à opção do pai. Said procede da mesma maneira, em sentido inverso: com o pai executado por traição, ele resolve se levantar contra quem considera responsável por isso: a ocupação israelense. Em sua última explanação sobre porque deseja realizar o ataque, após a falha do plano inicial, o protagonista fala a Abu Karim (o árabe-israelense Ashraf Barhom) – uma espécie de liderança do grupo acima de Jamal – que a ocupação não apenas “explora as fraquezas das pessoas e transforma-as em colaboradores” como, agindo assim, acaba “arruinando famílias, suas dignidades e todo o povo”, e ressalta: “Meu pai era uma boa pessoa”. Ainda que com atitudes tão distintas, Suha e Said identificam e combatem um mesmo problema íntimo: a desarticulação de suas famílias a partir da perda da figura paterna.

Voltando ao depoimento filmado de Khaled, este inicia sua fala com o “*bismillah*”, e logo após cita o Alcorão, a surata *A família de Imran*, em seu versículo 140, que diz:

Quando receberdes algum ferimento sabeis que os outros já sofreram ferimento semelhante. E tais dias (de infortúnio) são alternados, entre os humanos, para que Deus Se assegure dos fiéis e escolha, dentre vós, os mártires; sabeis que Deus não aprecia os iníquos⁷³.

Também é feita a primeira menção do filme ao Paraíso – desconsiderando o título que aparece no letreiro inicial – quando Khaled pede desculpas a seus pais por se despedir através de uma gravação, mas afirma que em breve eles estarão juntos na outra vida.

O contexto econômico palestino é ilustrado aqui, quando a câmera apresenta um defeito de funcionamento e Khaled necessita regravar sua fala, bem como durante algumas outras cenas, sempre enfatizando as dificuldades financeiras da população em geral. A exceção de Suha, que vem de uma família de classe média – conforme refere Said em uma cena, em mais um contraste mostrado por Abu-Assad – e tem a oportunidade de viver em outros países, Said e Khaled aparecem em suas casas sempre simples, com paredes sem acabamento, peças sem conclusão, enfim, um cenário de crise. E não é sem humor que Suha aparece em um táxi quando, preocupada com o vento que desarruma seu cabelo, pede ao motorista que feche o vidro, escutando como resposta que ele está quebrado e que não há dinheiro para o conserto. Jamal no mesmo sentido já havia sublinhado que “a morte é melhor que a inferioridade”. Outro taxista, ao levar Said quando este volta de Tel Aviv, e escutar uma propaganda no rádio sobre filtros de água, comenta sobre “a água poluída pelos colonos (israelenses)”, na qual “acharam algo que diminui a qualidade do esperma”, ainda que ele afirme, com indisfarçável orgulho, que não poderiam atingi-lo: “tenho cinco filhos”.

A despedida filmada de Said é consideravelmente mais curta, e não traz nada de novo em relação ao testemunho de Khaled. É interessante, contudo, que a partir dela se desencadeie os preparativos dos personagens para o seu ataque. A barba e os cabelos aparados, bem como o terno utilizado depois, nada mais são que disfarces necessários para melhor circular no lado israelense; contudo, o que se segue é essencial para compreender o sentido religioso trabalhado por Abu-Assad.

As cenas são dispostas da seguinte maneira: Said é mostrado escovando os dentes; tem seus cabelos cortados; Khaled aparece sendo barbeado enquanto fuma; uma bomba é

⁷³ EL HAYEK, Samir. *Op. cit.*. Surata A Família de Imran, 3:140.

confeccionada por um homem com pinças no lugar das mãos; Khaled aparece sendo banhado, deitado em um banco comprido de madeira, com o corpo ensaboado; Said e Khaled estão sentados, envoltos em um sudário branco, olhando para um ponto fora da tomada. Ora, de acordo com o que se abordou aqui anteriormente, quando citou-se Eisenstein para o conceito de montagem⁷⁴, tem-se aqui um claro exemplo do que ele falou: cenas com um significado simples que, uma vez colocadas de determinada forma, constituem uma série inteligível. O que é passado nesta seqüência é simplesmente a cerimônia funeral islâmica, que constitui na higiene do corpo do morto e no seu posterior envolvimento com um pano branco para o enterro, que substitui o uso do caixão. Em verdade, ali estão dois “mortos”, ou pelo menos fortes candidatos, graças ao martírio que se aproxima, contemplando de forma peculiar seu próprio funeral.

A próxima cena, então, é aquela que se considera oferecer mais elementos – individualmente – dentro desse estudo. Em um ambiente simples, com paredes de pedra, aparece no centro uma mesa comprida, longa, comportando um banquete, disposta de lado a lado no enquadramento, vista de frente, ao nível da câmera. Nela, treze homens se sentam, Said no meio, com Khaled à sua direita e Jamal a sua esquerda, e mais cinco de cada lado. Começam a comer e beber a provável última refeição dos protagonistas. Lembrando o que Aumont fala sobre *reconhecimento*⁷⁵, pode-se afirmar que existe aqui uma releitura da famosa pintura *A última ceia*, de Leonardo da Vinci – na qual o italiano reproduziu, tendo como base a passagem do Evangelho de João⁷⁶, a última refeição de Cristo antes de sua crucificação – uma vez que distingue-se “*arranjos espaciais memorizados*”⁷⁷, como o mesmo número de homens e a mesma posição da mesa; o enquadramento dado pela câmera, inclusive, é quase idêntico àquele construído por da

⁷⁴ Ver nota nº 59.

⁷⁵ Ver nota nº 60.

⁷⁶ O Evangelho de João é o único que narra a última refeição de Cristo sem fazer menção ao episódio da Eucaristia, em que Cristo se refere ao pão como sua carne e ao vinho como seu sangue. Ao invés disso, João se centra na revelação feita por Jesus de que seria traído, causando comoção e agitação de seus apóstolos. Associa-se a este fato a disposição conturbada de seus seguidores, suas expressões preocupadas e, em um detalhe, uma bolsa segurada por Judas Iscariotes, conforme vê-se em João, 13:29: “*Pois, como Judas tinha a bolsa...*”. Para a descrição do Evangelho de João, ver BÍBLIA. Evangelho de São João. *Op. cit.*

⁷⁷ AUMONT, Jacques. *Op. cit.*. Pág. 82.

Vinci. Cabe, a partir disso, entender quais são os valores veiculados, de maneira codificada, por Abu-Assad (a *rememoração* tratada anteriormente).

Traçar uma linha entre o martírio dos palestinos e o martírio de Cristo possibilita fazer referências a muitos pontos. O primeiro, e talvez mais evidente, associa a morte dos personagens principais no ataque suicida - *shahada* - com o sacrifício de Jesus - *martyria* - na sua crucificação. Aceitar o sofrimento, aceitar a aparente derrota, com paciência e persistência, como se explanou anteriormente, é um elemento importante tanto na tradição islâmica quanto na tradição cristã, e uma das maiores provas que o crente dá acerca de sua crença. É interessante perceber que mesmo as hesitações são análogas, como quando Said pergunta a Khaled se eles estão “fazendo a coisa certa” um pouco antes de atravessarem o aparato de segurança da fronteira, ou quando esse tenta demover aquele da idéia de se explodir, na segunda tentativa que realizam, dando razão aos argumentos de Suha: “Não vamos vencer deste jeito”. O Evangelho de Marcos traz a célebre passagem em que Cristo, apavorado com o vislumbre da própria morte, diz: “*A minha alma está numa tristeza mortal; (...) Ó Pai! suplicava ele, tudo te é possível; aparta de mim este cálice!*”⁷⁸. Apesar da dúvida, salienta-se a importância do plano divino: “*Contudo não se faça o que eu quero, senão o que tu queres*”⁷⁹; lê-se também em João, quando Cristo solicita que Pedro não ofereça resistência aos soldados que o prendem: “*Não hei de beber eu o cálice que o Pai me deu?*”⁸⁰, e assim segue para o martírio, como também segue Said, com uma idéia semelhante de dever a cumprir, apesar da insistência de seu amigo. Os dois casos concomitantemente exemplificam uma valorização da outra vida, no Paraíso islâmico ou o Reino dos Céus cristão, em detrimento da existência terrena, que, se não é totalmente sem valor, não merece ser equiparada à Eternidade.

Em uma abordagem menos transcendente, por outro lado, da mesma forma há similitudes entre os procedimentos dos personagens do filme e de Cristo. A atitude dos protagonistas é uma tentativa de modificar o *status quo*; nas palavras de Khaled, para “promover a resistência”, pensando em melhorar as condições de vida daqueles que

⁷⁸ BÍBLIA. Evangelho de São Marcos, capítulo 14, versículos 34, 36. *Op. cit.*.

⁷⁹ BÍBLIA. Evangelho de São Marcos, capítulo 14, versículo 36. *Op. cit.*.

⁸⁰ BÍBLIA. Evangelho de São João, capítulo 18, versículo 11. *Op. cit.*.

partilham dos mesmos problemas causados pela ocupação. Cristo, no mesmo sentido, morre para, através disso, garantir a absolvição dos pecados de todos - “*Pois também Cristo morreu uma vez pelos nossos pecados*”⁸¹ – o que significa, em outras palavras, dizer que seu martírio alcançou a salvação da sua comunidade. Por vias distintas, ambas as mortes objetivam uma transformação para os seus próximos. A sorte os palestinos, como a sorte de Jesus, neste mundo, estão marcadas pela presença do outro, pela dominação pelo outro, por um *establishment* em muitos sentidos hostil.

Há, por fim, um sentido duplo possível de captar, que em um primeiro momento parece contraditório, mas que ao final se mostra complementar. Abu-Assad certamente conhece o senso comum acerca dos ataques suicidas, classificados na maioria esmagadora das vezes como atos de barbárie, provas de fanatismo ou ignorância, desapego a valores mínimos da civilização, entre outros. Esse é o mesmo pensamento que alguns romanos, por exemplo, tinham em relação aos primeiros mártires cristãos: “*Para Tácito, os cristãos estão ‘cheios... de ódio contra o gênero humano’ (...); enquanto Plínio o Jovem neles vê ‘teimosia e invencível obstinação’ (...) e Marco Aurélio, uma ‘vulgar desfaçatez’ com que afrontam a morte*”⁸². Tendo isso como pressuposto, não é estranho ver essa aproximação como uma espécie de instigação quase provocativa, uma indicação para um público acostumado a observar o martírio como algo reprovável, de que tal acontecimento não está circunscrito tão somente ao *outro*.

O público, aliás, merece destaque. Aumont salienta, sobre o papel do espectador, que,

se a imagem contém sentido, este tem de ser “lido” por seu destinatário, por seu espectador: é todo o problema da interpretação da imagem. Todos sabem, por experiência direta, que as imagens, visíveis de modo aparentemente imediato e inato, nem por isso são compreendidas com facilidade, sobretudo se foram produzidas em um contexto afastado do nosso⁸³.

Assim, equiparar a *shahada* de Said e Khaled – que depois se mostra somente de Said – com a morte de Cristo é uma maneira bastante efetiva de, passada a surpresa inicial,

⁸¹ BÍBLIA. Primeira Epístola de São Pedro, capítulo 3, versículo 18. Português. Bíblia Sagrada. Tradução do Centro Bíblico de São Paulo. São Paulo: Editora “AVE MARIA” Ltda., 1967.

⁸² DI BERNARDINO, Angelo (org.). *Op. cit.*. Pág. 895.

⁸³ AUMONT, Jacques. *Op. cit.*. Pág. 250.

aproximar a platéia desta realidade ilusoriamente distante. Considerados os contextos de interpretação, variados de acordo com o afastamento que se tem do local cultural de produção, indica-se que Abu-Assad pretende com a utilização da referência à *Última Ceia* justamente aumentar a quantidade de espectadores que entendessem sua mensagem, seu filme. Como se as diversas referências islâmicas presentes, quando muito restritas e de difícil compreensão para não-muçulmanos, pudessem ser substituídas, sem perda de lógica, por este outro *corpus* explicativo. A aparente contradição, a comparação que num primeiro momento pode espantar, logo em seguida aproxima o espectador, colabora no estabelecimento de empatia e cria as necessárias “pontes” para o entendimento intercultural, expandindo o público-alvo.

O contratempo principal da narrativa ocorre quando, após essa preparação e com as bombas já devidamente armadas em seus corpos, Said e Khaled finalmente cruzam a fronteira, onde deveriam se encontrar com um israelense que os levaria de carro até o centro de Tel Aviv. Neste momento, um carro-patrolha aparece e, ao que indica depois de identificar os protagonistas como elementos suspeitos, ouve-se tiros, o que causa a fuga desordenada de ambos para seu território. Se é certo afirmar que a primeira reviravolta se dá depois da introdução de Jamal na história, agora é mostrada a segunda grande mudança: na fuga, os amigos se separam, Khaled consegue reencontrar o grupo que os levou até aquela região, mas Said chega atrasado e, sem saber como proceder, perde contato. Após uma tentativa de seguir sozinho com o plano, frustrada quando percebe que no ônibus que embarcaria, e provavelmente detonaria os explosivos, havia uma criança – portanto um inocente, em uma demonstração de que o inimigo não é qualquer cidadão israelense, mas os elementos ativos da ocupação – o protagonista volta para o lado palestino em definitivo, e decide localizar a organização para solucionar o impasse criado pela não-realização do plano original. Ao mesmo tempo, Abu Karim, já sabendo do fracasso da operação, ordena que se procure Said, não tanto para desarmar a bomba, mas mais por considerá-lo suspeito de frustrar os planos intencionalmente, apesar da defesa veemente de Khaled e das argumentações em contrário de Jamal.

É durante esse período de desencontro que alguns pontos já mencionados são esclarecidos, como no diálogo em que Said confessa a Suha que seu pai foi executado por ser considerado colaborador do exército israelense, ou na conversa desta com Khaled, quando ela defende outra solução para o conflito que não os ataques suicidas. Pode-se mesmo creditar ao debate entre eles o início da mudança de perspectiva deste personagem em relação a sua operação de martírio, considerando, claro, como principal motivo para tal a crescente aflição que sentia a cada tentativa equivocada de encontrar seu amigo em perigo. Se antes Khaled se referira a seu pai manco, ferido por soldados israelenses durante a primeira intifada – em mais uma referência a um episódio traumático envolvendo pais – como uma razão para sua revolta, e se justificara o martírio porque “se não podemos (palestinos e israelenses) viver como iguais, ao menos morreremos como iguais”, agora ele vê uma nova possibilidade, talvez nos “grupos de Direitos Humanos” que de maneira jocosa mencionara; mas com certeza não seria em qualquer ação que envolvesse a morte imediata dos protagonistas.

O mesmo não é possível afirmar de Said, que durante sua busca reafirma, sempre que necessário, suas justificativas para os ataques. Quando finalmente ele é encontrado por Khaled e levado para prestar esclarecimentos a Abu Karim, fica sabendo que a organização não confia mais nele, que pôs tudo a perder, e que o plano fora abortado. Sua argumentação é simples e direta, lembra do pai, o “bom homem” que se tornou fraco pelo prevalecimento da ocupação, e afirma: “uma vida sem dignidade não vale nada. Sobretudo quando ela faz você recordar, diariamente, a humilhação e a fraqueza”. Seu desejo é fazer a ocupação “pagar um preço” por explorar as falhas do pai, e outras formas de luta não aparecem como opção – divergindo da postura apresentada no final por seu amigo – já que ele entende que os palestinos estão sozinhos nesse conflito e não podem esperar auxílio de fora: “O mundo assiste covardemente, indiferentemente. Se você está sozinho, enfrentando esta opressão, precisa achar um jeito de deter a injustiça”.

A aproximação da câmera é aqui utilizada novamente – a expressão tensa do personagem fica mais visível, bem como suas sensações de angústia e certo desespero ao enfatizar a condição em que vive – proporcionando ao espectador a “*proximidade física e*

psíquica”⁸⁴ pretendida pelo diretor para reforçar a empatia com o protagonista. E segue sua sustentação constatando – e dirigindo-se agora mais a quem assiste ao filme do que a seu interlocutor na trama: “Pior ainda, eles (israelenses) convenceram o mundo e a eles mesmos de que são as vítimas. Como pode ser? Como o ocupante pode ser a vítima?”, sendo assim, Said conclui: “não tenho escolha, além de ser vítima e também assassino”. Esta é, possivelmente, a cena mais explícita a favor da luta contra a ocupação. Voltando seu foco a Abu Karim, sentencia: “Não sei o que você vai decidir, mas não vou voltar para o campo de refugiados”.

A decisão é, portanto, irrevogável. Todo esforço posterior, como o feito por Khaled para fazê-lo desistir, já em Israel, na segunda tentativa, não resultará em nada: Said se limitará a enviar o amigo arrependido de volta para a Cisjordânia, e seguirá sua missão sozinho. A última cena, aliás, mostra Said sentado em um ônibus, rodeado de militares israelenses – em mais um contraste do diretor, que estabelece uma clara oposição em relação ao primeiro, no qual o personagem desiste de entrar ao ver uma criança – prestes a detonar as bombas; a explosão, aqui, não é mostrada, e sim indicada por uma tomada completamente branca e silenciosa – o último contraste da obra – escolhida por Abu-Assad por ser “*muito mais poderosa, porque nós já sabemos pela mídia como as imagens que vêm após o ataque se parecem, mas não sabemos como se parecem as que vêm antes disso*”⁸⁵.

Depois de levantados e analisados os pontos acima mencionados, cabe aqui fazer um entendimento geral das respostas encontradas para o problema de pesquisa que as gerou. O conceito islâmico de martírio está presente na obra de Hany Abu-Assad, conforme demonstrou-se procurando entender de que se trata exatamente esta noção, e como ela se apresenta em diferentes formas. A evocação de Deus, de Seu controle sobre os acontecimentos mundanos, a lembrança dos anjos que buscam os mortos⁸⁶ – feita por Jamal na cena em que os futuros mártires são levados pela primeira vez até a fronteira –

⁸⁴ Ver comentário sobre *close* na nota 58.

⁸⁵ ABU-ASSAD, Hany; AVIDAN, Igal. Interview with Hany Abu-Assad: Shooting "Paradise Now" amid Israeli Rockets. Trad. Jennifer Taylor-Gaidar. Disponível em: <http://www.qantara.de/webcom/show_article.php/_c-310/_nr-163/i.html>. Acesso em 15 nov. 2008.

⁸⁶ Sobre os anjos que buscam as almas dos mortos, ver EL HAYEK, Samir. *Op. cit.*. Surata O Gado, 6:61, 93.

tudo isso faz parte do código religioso do Islam; o esforço, a persistência e, em último caso, a morte pela causa de Deus são ressaltados, e como vimos, o sofrimento do crente é recompensado. A simples menção do Paraíso que virá depois do sacrifício é feita em quatro distintos momentos do filme.

Ainda assim, esse não é o único argumento utilizado em *Paradise Now* para construir a resistência, havendo espaço para um posicionamento mais pessoal, particular, que leva em consideração as perdas psicológicas e materiais ocasionadas pela situação de conflito na Palestina. Said e Khaled entrevêm a próxima vida, mas também se preocupam em solucionar, de início com concordância e ao final cada um com a sua perspectiva, os problemas dessa vida. A derrota dos avós, as mortes dos pais, as condições precárias de vida, tudo se junta para formar um cenário opressor, agravado pela sensação de isolamento em relação ao resto do mundo e pela indiferença deste com as reivindicações do povo palestino. Noções como liberdade e igualdade de tratamento também são postas em pauta, ampliando o quadro de referências também para a área da política, de um sentimento pátrio, de uma luta nacional, sempre mostrada nas bandeiras e lenços tradicionais presentes durante boa parte das cenas.

Se, conforme diz Abu-Assad, não é correto falar de UM palestino⁸⁷ – sob risco de se incorrer em estereótipos – nada mais coerente que apresentar diversos caminhos, opiniões e argumentos – que não são excludentes, mas sim complementares – para compor mais corretamente uma realidade que se apresenta como diversa.

⁸⁷ ULSTEIN, Stefan. *Ticket to paradise?* Disponível em: <<http://www.christianitytoday.com/movies/interviews/hanyabuassad.html>>. Acesso em 15 de nov. de 2008.

Conclusão

Durante o desenvolvimento desta análise, procurou-se focar o problema de pesquisa em seu sentido duplo: primeiro, delimitar com o máximo possível de precisão o que significa martírio dentro do contexto islâmico, quais seus nexos lingüísticos e qual sua posição no discurso religioso; o segundo, entender como se dá a relação entre cinema e História, quais as possibilidades de trabalho em História com fontes fílmicas e que conceitos são fundamentais para melhor instrumentalizar tal trabalho. Foi levantado um número que considera-se satisfatório de fontes, relativas às duas religiões que abordamos – ainda que se tenha dado ênfase à religião islâmica por motivos próprios desta investigação, à “dupla” cinema e História e também ao contexto interno do fazer cinematográfico. Pensa-se que, desta forma, conseguiu-se apreender os elementos disponíveis na obra de Hany Abu-Assad, tal qual era a proposta inicial.

Conclui-se, após realizada esta pesquisa, que o sentido de *islam* é essencial para a compreensão de qualquer conceito relativo à religião islâmica, não sendo possível aferir algo neste universo entender o que propriamente significa essa *submissão*. Da mesma forma, a noção de *shahada* deve ser sempre tida em mente a partir da combinação das idéias de *testemunho* e *martírio*, sendo ambas fundamentais para a análise de fenômenos históricos contemporâneos – os conflitos no Oriente Médio – ou afastados no tempo – as cruzadas, as lutas de independência. Percebe-se que o pensamento religioso, na imensa maioria da população islâmica, está presente no cotidiano, evidenciado das mais diversas formas, em especial com o uso de expressões que remetem à visão de mundo de tal credo.

Avalia-se também que existem pontos que são partilhados por muçulmanos e cristãos em suas respectivas religiões, e demonstrou-se isso aqui com as noções de martírio e testemunho, bem como com a valorização de uma esfera transcendental que, se não desvaloriza completamente o mundo material, se sobrepõe a este. Considerando o abismo diariamente reportado que aparentemente existe entre essas duas civilizações, tais pontos de intersecção são ainda mais fundamentais, pois criam pontes interessantes para o diálogo

inter-religioso e intercultural. Espera-se que de alguma forma este trabalho contribua para a melhor compreensão deste outro.

Acerca das relações de cinema e História, concebe-se que o filme deve ser cada vez mais trabalho e entendido pelo historiador, sendo analisado criticamente por este profissional com o fim de constituir um saber mais amplo sobre a sociedade. Se o cinema tem hoje a importância que tem na difusão de valores e idéias, estranho seria ignorá-lo e não apreciá-lo exatamente no que ele tem de mais importante: seu alcance e sua penetração na população. Virar as costas para esse fenômeno é, em outros termos, abrir mão de entender como as pessoas apreendem o mundo em que vivem e, muitas vezes, a própria História, considerando o número de produções de época e seu sucesso de público – muito maior, por exemplo, que os livros de História. Entender como a História é apreendida também é estudar a História.

Os mais diversos fatores de uma produção cinematográfica influenciam no conteúdo que ela passa e são, portanto, fundamentais para que se possa melhor interpretá-la. O historiador não pode, em função disso, se privar de consultar estudos teóricos sobre cinema, sobre sua linguagem, sobre seus mecanismos – enquadramentos, iluminação, trilha sonora, diálogos, etc.. Não estudar tais componentes é comprometer em muito a própria análise.

O filme não substitui a realidade, nem pretende tal feito; não deve, assim, ser utilizado pelo historiador como mera ilustração de um tempo, evento ou sociedade. Trabalhar com o filme é trabalhar com seu contexto de produção, com os responsáveis pela sua criação, e com sua dimensão de produto, amarrado ao seu tempo, testemunha de sua sociedade.

Não pretende-se, absolutamente, encerrar por aqui o assunto, conforme se deixou especificado no início desta monografia. Contudo, pela falta de produção acadêmica envolvendo uma aproximação mais séria com a religião islâmica, pensa-se que o apanhado geral que aqui foi dado pode ser útil como referência a futuras pesquisas, ou até mesmo à continuação desta em outro nível de análise. Enfatiza-se, por fim, a importância de trabalhos que considerem a interdisciplinaridade para a busca de resultados, uma vez que,

ao avaliar um mesmo objeto por diferentes perspectivas, se obtém respostas mais completas, que dão melhor conta dos objetivos propostos. Não há área de conhecimento completa, que possa se pretender absoluta ou prescindir do auxílio de outros conhecimentos nas suas investigações.

Bibliografia e filmografia

Fonte primária (filme):

PARADISE NOW. Hany Abu-Assad (dir.). França / Alemanha / Israel / Holanda: Augustus Film / Razor Film Produktion GmbH / Lumen Films / arte France Cinema, Warner Independent Pictures / Europa Filmes, 2005. 1 filme (90 min.), son. Cor.

Dicionários:

DI BERNARDINO, Angelo (org.). *Dicionário Patrístico e de Antigüidades Cristãs*. Petrópolis: Editora Vozes, Paulus, 2002.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

SABBAGH, Alphonse Nagib. *Dicionário árabe-português-árabe*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.

Fontes acerca do Islam e Cristianismo:

AHMED, Akbar S.. *Pós-Modernismo e Islão*. Lisboa: Instituto Piaget, 1992.

AL NAWAWI, Abu Zakaria Mohiuddin Yahya Ibn Sharaf. *Los Jardines de los Justos*. Disponível em: <<http://www.webislam.com/?idl=119>>. Acesso em 15 de nov. 2008.

ARMSTRONG, Karen. *Em nome de Deus: o fundamentalismo no judaísmo, no cristianismo e no islamismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ARMSTRONG, Karen. *Maomé: uma biografia do Profeta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ARMSTRONG, Karen. *O Islã*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ASSAWAF, Mohammad. *A oração no Islam*. São Bernardo do Campo: Centro de divulgação do Islam para a América Latina, 1992.

BARTHOLO JR., Roberto S. e CAMPOS, Arminda Eugenia (ORG.). *Islã: O credo é a conduta*. Rio de Janeiro: Imago Ed.: ISER, 1990.

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. Tradução do Centro Bíblico de São Paulo. São Paulo: Editora "AVE MARIA" Ltda., 1967.

EL HAYEK, Samir. *O significado dos versículos do Alcorão Sagrado*. São Bernardo do Campo: Editora MarsaM, 1994.

- EZZATI, Abolfazl. *The concept of martyrdom in Islam*. Disponível em: <<http://www.al-islam.org/al-serat/concept-ezzati.htm>>. Acesso em 15 nov. 2008.
- GUELLOUZ, Azzedine. *O Alcorão*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- HOURANI, Albert. *Uma história dos povos árabes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- KAMAL, Mustafá. *Acerca de los términos shahid e shahada*. Verde Islam 10. Disponível em: <<http://www.webislam.com/?idt=3490>>. Acesso em 15 nov. 2008.
- LEWIS, Bernard. *Os Árabes na História*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- LEWIS, Bernard. *O Oriente Médio: do advento do cristianismo aos dias de hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- MARKUS, Robert A.. *O fim do cristianismo antigo*. São Paulo: Paulus, 1997
- UR-RAHIM, Muhammad Àta. *Jesus, um profeta do Islão*. Lisboa: Al Furqán, 1995.

Fontes acerca de cinema e do filme:

- ABU-ASSAD, Hany; AVIDAN, Igal. *Interview with Hany Abu-Assad: Shooting "Paradise Now" amid Israeli Rockets*. Trad. Jennifer Taylor-Gaidar. Disponível em: <http://www.qantara.de/webcom/show_article.php/_c-310/_nr-163/i.html>. Acesso em 15 nov. 2008.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus Editora, 2006.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Editora Paidós, 1993.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1995.
- FERRO, Marc. *O conhecimento histórico, os filmes, as mídias*. Disponível em: <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/artigos/sobremídiasconhecimento.pdf>> . Acesso em 15 de nov. de 2008.
- GLAISTER, Dan. It was a joke I was even nominated. *The Guardian*. Disponível em:

<<http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,,1690789,00.html>>. Acesso em 15 nov. 2008.

GUAZZELLI, César Augusto Barcellos; SERRA PADRÓS, Enrique (orgs.). *Conflitos periféricos no século XX: Cinema e História*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008.

LOPES, Antonio Herculano; PESAVENTO, Sandra Jatahy; VELLOSO, Monica Pimenta (orgs.). *História e linguagens: Texto, imagem, oralidade e representações*.

MOSCARIELLO, Ângelo. *Como ver um filme*. Lisboa: Presença, 1985.

ROSSINI, Miriam de Souza. *As marcas da História no cinema, as marcas do cinema na História*. Anos 90, Porto Alegre, n.12, pp. 118-128, dez. 1999.

ULSTEIN, Stefan. *Ticket to paradise?* Disponível em: <<http://www.christianitytoday.com/movies/interviews/hanyabuassad.html>>. Acesso em 15 de nov. de 2008.