

LETIZIA OSORIO NICOLI

A EXPRESSÃO DA CRIANÇA NO DOCUMENTÁRIO
***PROMESSAS DE UM NOVO MUNDO*: UM ESTUDO DE**
CASO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP como exigência parcial para obtenção do Título de Mestra em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Fernando da
Conceição Passos

CAMPINAS

2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

LETIZIA OSORIO NICOLI

A EXPRESSÃO DA CRIANÇA NO DOCUMENTÁRIO
***PROMESSAS DE UM NOVO MUNDO*: UM ESTUDO DE**
CASO

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes, da
Universidade Estadual de Campinas, para
obtenção do título de Mestre em Multimeios

Este exemplar corresponde à versão final
da dissertação defendida pela aluna
Letizia Osorio Nicoli e orientada pelo
Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos

Assinatura do orientador

CAMPINAS

2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

N545e	<p>Nicoli, Letizia Osorio. A expressão da criança no documentário Promessas de um Novo Mundo: um estudo de caso / Letizia Osorio Nicoli. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.</p> <p>Orientador: Antonio Fernando da Conceição Passos. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Documentário (Cinema) 2. Filme cinematográfico - Estudo de caso. 3. Cinema e criança. 4. Desenvolvimento cognitivo I. Passos, Antonio Fernando da Conceição. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The child's expression in the documentary film Promises: a case study.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Documentary (Cinema)

Cinematographic film - Case study

Cinema and child

Cognitive development

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Antonio Fernando da Conceição Passos [Orientador]

Marcus César Soares Freire

Sergio José Puccini Soares

Data da Defesa: 31-08-2012

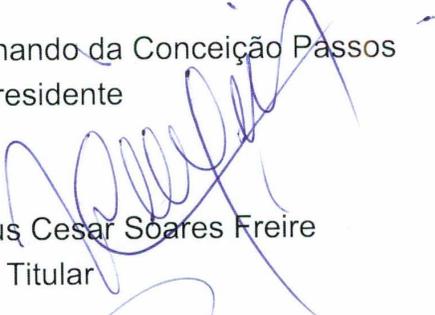
Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

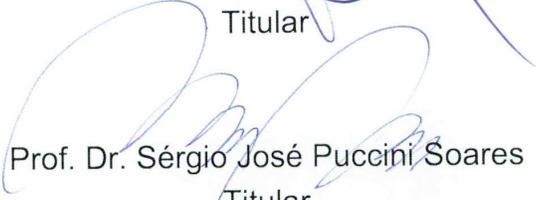
Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela
Mestranda Letizia Osório Nicoli - RA 099757 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos
Presidente



Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire
Titular



Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares
Titular

*Para minha mãe, que sempre valorizou o que eu
tinha a dizer – desde a época em que as palavras
ainda saíam incompletas.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Fernando Passos, amigo e conselheiro, que me mostrou que a produção de conhecimento é, antes de tudo, uma experiência de afeto, e me ajudou a viver este mestrado como muito mais do que uma etapa acadêmica a ser vencida.

Aos professores do DECINE, pelos inestimáveis ensinamentos, especialmente ao prof. Marcius Freire, pela atenção generosa com que sempre me acolheu.

Aos queridos colegas do PPG em Multimeios, que me acompanharam e dividiram comigo as inquietações e as alegrias desta jornada.

Ao Régis Rasia, amigo sempre disposto a discutir e a contribuir com este trabalho.

Ao Sandro Faccin Bortolazzo, pela amizade incondicional e por estar sempre de braços abertos para me receber.

Ao Rodrigo Marques, pelo carinho e pelo incentivo.

Aos amigos e familiares, que torceram e acompanharam, ainda que de longe, a realização deste trabalho.

E à minha mãe, que está sempre ao meu lado, incentivando-me a buscar novos desafios.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a abordar a expressão da criança no documentário cinematográfico contemporâneo, a partir do estudo de caso do filme **Promessas de um Novo Mundo** (*Promises*), de B.Z. Goldberg e Justine Shapiro, lançado em 2001. Situando o documentário em um contexto de produção documental dedicada ao tema da criança, a pesquisa ressalta o modo particular como os realizadores do filme analisado concebem a criança como sujeito em seu trabalho e, conseqüentemente, compreendem e interpretam sua fala, respeitando suas aptidões mentais e intelectuais. Uma vez que o interesse do estudo se volta para a enunciação da criança, sua prontidão ao se manifestar sobre questões concretas ou abstratas, bem como a forma como interage com os outros e com o diretor durante as tomadas, são vistas sob a luz da teoria piagetiana e dos estudos sobre desenvolvimento moral de Kohlberg e Habermas. Com essas reflexões, espera-se demonstrar o diferencial que **Promessas de um Novo Mundo** estabelece ao apresentar o discurso da criança como tão complexo e coerente quanto o de qualquer sujeito-enunciador adulto.

Palavras-chave: Cinema documentário. Documentário social. Criança. Epistemologia genética. Desenvolvimento moral. Enunciação. Promessas de um Novo Mundo

ABSTRACT

The present dissertation approaches the child's expression in the contemporary cinematographic documentary, through the case study of the film **Promessas de um Novo Mundo** (*Promises*), by B.Z. Goldberg and Justine Shapiro, launched in 2001. By situating the film in a context of documentary productions dedicated to the theme of the child, this research emphasizes the very particular way in which the filmmakers, in this documentary, perceive the child as a subject in their work, and consequently understand and interpret its speech, respecting its mental and intellectual aptitudes. Since this study's interest is predominantly focussed on the child's enunciation, its promptness in manifesting itself on concrete and abstract matters, as well as its interaction with others and with the director during the shooting, are analysed under the lights of piagetian theory and the studies of moral development by Kohlberg and Habermas. With these reflections, the dissertation expects to demonstrate the differential established by **Promessas de um Novo Mundo** in presenting the child's speech as being as complex and coherent as the one of any adult enunciating subject.

Key Words: Documentary film. Social documentary. Child. Genetic epistemology. Moral development . Enunciation. Promises

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Quadro dos estágios do desenvolvimento segundo Piaget	12
Figura 2 - Quadro dos estágios da prática e da consciência das regras	18
Figura 3 - Quadro dos estágios do desenvolvimento moral	21
Figura 4 - Quadro dos períodos no desenvolvimento da justiça na criança	24
Figura 5 - Quadro dos estágios de desenvolvimento de consciência moral	27
Figuras 6 e 7 - Mapas de Israel, Cisjordânia e Jerusalém	35
Figura 8 - Mapa da cidade de Jerusalém, sobre a Linha Verde	35
Figura 9 - Quadro das faixas etárias dos protagonistas	64
Figura 10 - Daniel e Yarko conversam com o avô	68
Figuras 11, 12 e 13 - B.Z. e os gêmeos no Muro das Lamentações	71
Figuras 14, 15 e 16 - B.Z. sentado à mesa com a família de Yarko e Daniel	77
Figura 17 - Apresentação de Mahmoud	84
Figuras 18 e 19 - Escola de Mahmoud	88
Figuras 20 e 21 - Celebração israelense no bairro de Mahmoud	90
Figura 22, 23 e 24 - Mahmoud e B.Z.	92
Figuras 25, 26 e 27 - Schlomo e menino palestino	102
Figuras 28 e 29 - Sanabel chorando	106
Figuras 30, 31 e 32 - Crianças em Deheishe	112
Figuras 33 e 34 - Faraj na competição de atletismo	122
Figuras 35 e 36 - Faraj e Yarko chorando	123
Figuras 37, 38 e 39 - A chave como símbolo do apego às origens	125
Figuras 40, 41, 42 e 43 - Faraj ao telefone	128
Figuras 44 e 45 - Chegada de Yarko e Daniel	132
Figuras 46, 47 e 48 - Conversa ao final do encontro	133
Figura 49 - Apresentação de Moishe	136
Figuras 50 e 51 - Raheli, irmã de Moishe	138
Figuras 52 e 53 - Moishe e a religião	141

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 A CRIANÇA: UMA BASE EPISTEMOLÓGICA	7
1.1 O desenvolvimento mental da criança e do adolescente	8
1.2 Juízo moral segundo Piaget	15
1.3 Juízo moral segundo Kohlberg	26
2 DOCUMENTÁRIOS CONTEMPORÂNEOS COM CRIANÇAS E O CASO DE <i>PROMESSAS DE UM NOVO MUNDO</i>	33
2.1 Aspectos auto-reflexivos dos diretores: a própria infância e os próprios filhos	38
2.2 A duração do registro e o crescimento da criança	41
2.3 A função social e a criança	46
2.4 a escolha dos personagens em documentários com crianças em situação de conflito	52
2.5 o diretor e sua relação com os protagonistas	59
3 A DINÂMICA DA PARTICIPAÇÃO DAS CRIANÇAS E DA INTERAÇÃO COM O DIRETOR EM <i>PROMESSAS DE UM NOVO MUNDO</i>	63
3.1 Yarko e Daniel	65
3.2 Mahmoud	82
3.3 Schlomo	97
3.4 Sanabel	103
3.5 Faraj	117
3.6 Moishe	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
REFERÊNCIAS	157

INTRODUÇÃO

Por que ouvir a criança? Diversas áreas do conhecimento têm se voltado, nos últimos tempos, a repensar a forma como os trabalhos envolvendo crianças vêm tratando seu objeto. A educadora Sílvia Helena Vieira Cruz afirma que, surpreendentemente, em pleno século XXI, a pesquisa científica ainda encontra dificuldade em vencer a distância que se mantém entre falar *sobre* a criança e falar *com* a criança, por conta de uma impressão ainda bastante arraigada de que o que a criança fala não é importante ou coerente.

Entretanto, o que a criança tem a dizer vem ganhando espaço não apenas em trabalhos científicos, mas também nas artes e, em especial, no cinema documentário, a área de concentração deste estudo. Muitas produções recentes têm apresentado crianças como atores sociais, sobretudo os filmes engajados em causas sociais. As razões pelas quais esses documentários têm se voltado para as crianças são difíceis de determinar. A autora Debbie Smith, por exemplo, defende que os documentários sociais costumam utilizar imagens de crianças em situação de risco ou violência para advogar por uma causa, por conta do poder de comoção que tais imagens causariam junto ao público ocidental.

Uma outra explicação, bem menos cética e limitada a exemplos pontuais, pode ser desenvolvida através dos estudos de Lawrence Kohlberg. O filósofo norte-americano sugere, a partir do pensamento de Sócrates, que a virtude e a justiça de uma sociedade estão espelhadas na formação dos indivíduos que nela crescem. Sendo assim, haveria maneira melhor de compreender uma sociedade em conflito do que se voltando para as crianças que estão se desenvolvendo nessa sociedade?

Instigado por esse questionamento inicial, o presente trabalho se propõe a abordar a expressão da criança no documentário cinematográfico contemporâneo, a partir do estudo de caso do filme **Promessas de um Novo Mundo**, de B.Z. Goldberg e Justine Shapiro, lançado em 2001. A produção norte-americana, que busca ouvir a opinião de sete crianças sobre o conflito entre palestinos e israelenses, ganhou notoriedade ao ser indicada ao Oscar de melhor documentário, em 2002. No Brasil, o DVD comercial foi lançado pela Editora Abril, como parte de uma coleção de documentários vinculada à revista Superinteressante.

A escolha de **Promessas de um Novo Mundo** como objeto desta pesquisa foi resultado de uma primeira análise de diferentes documentários que apresentam crianças como atores sociais, produzidos a partir do ano 2000, que tiveram repercussão considerável, nacional ou internacionalmente. Apesar de os adultos ainda aparecerem majoritariamente como atores sociais em obras de não-ficção, as crianças estão cada vez mais presentes nas produções, seja em documentários *sobre* crianças ou *para* crianças, o que propicia um espaço cada vez maior para a reflexão sobre a criança e a infância.

Em 2008, uma mostra organizada pelo Instituto Goethe intitulada *Junge Helden: Documentários Europeus para Jovens e Crianças*, destacou-se pelo diferencial de trazer a criança como público, e não apenas como tema. São 26 filmes, de diferentes nacionalidades, que falam sobre assuntos atinentes ao universo infanto-juvenil. No entanto, a função de documentarista ainda é assumida, quase que exclusivamente, pelos adultos. Essa situação força a existência, nesses documentários, de uma dinâmica entre criança e adulto que, além das características objetivas e subjetivas comuns a todas as interações em produções documentárias, provoca também questões relacionadas especificamente à concepção do papel da criança na sociedade, do papel social do adulto em relação à criança, e da complexidade da infância como fase do desenvolvimento humano.

Essas observações voltaram o foco da pesquisa para a forma como o realizador concebe a criança como sujeito em seu trabalho. A alteridade com a qual o documentarista que registra crianças precisa lidar está relacionada não a questões sócio-culturais, e sim a uma série de aptidões mentais e intelectuais. De certa forma, a criança, como ser em desenvolvimento, não necessariamente é um outro, mas *está* outro. Afinal, todo o realizador já foi uma criança, e toda a criança será, um dia, um adulto.

Em **Promessas de um Novo Mundo**, a relação de alteridade entre as sete crianças retratadas e o diretor B.Z. Goldberg, responsável pelas entrevistas, passa tanto pela questão etária como pelas diferenças sócio-culturais, em diferentes níveis e intensidades. Para registrar o olhar de cada criança, o diretor necessita vencer essa alteridade, buscando compreender tanto o idioma e os códigos culturais, quanto as características da forma de pensar e se expressar de cada criança.

No que concerne às diferenças sócio-culturais, B.Z. já demonstra familiaridade tanto com o lado palestino como com o israelense. Como veremos na análise do filme, no segundo capítulo, o diretor viveu na região e fala ambos os idiomas. Como em muitos documentários com crianças que serão citados neste trabalho, o diretor B.Z. está, de certa forma, inserido no contexto que documenta.

Já a relação de alteridade adulto x criança é que concentra os interesses desta pesquisa. De que forma a compreensão das características da expressão da criança influencia na construção do documentário, que se baseia nas falas dos protagonistas?

Nesse ponto, mostrou-se imprescindível dedicar um espaço, neste trabalho, à compreensão do que caracteriza a criança, de como sua mente se desenvolve e de como a sua consciência, como cidadã, se forma. Por esse motivo, o primeiro capítulo, *A criança: uma base epistemológica*, inicia

desenvolvendo alguns conceitos da epistemologia genética, para compreender as aptidões que as crianças protagonistas de **Promessas de um Novo Mundo** apresentam, e que podem interferir na forma como elas compreendem e respondem ao serem inquiridas no documentário. A seguir, o capítulo se dedica ao processo de formação moral do indivíduo, para melhor compreender como crianças que crescem em meio a uma guerra compreendem o conceito de justiça e os valores morais.

No segundo capítulo, a pesquisa busca situar o documentário **Promessas de um Novo Mundo** em um contexto de produção documental dedicada ao tema da criança. Esse momento da dissertação reflete o trajeto percorrido pelo estudo ainda numa fase inicial, quando diferentes filmes foram vistos e analisados para a escolha do corpus. A partir dessa observação, foram percebidas algumas questões pertinentes aos documentários com crianças como sujeitos, e foi se delineando, através das diferenças entre o filme escolhido e outros produzidos na mesma década, uma forma particular de registrar a expressão das crianças no caso de **Promessas de um Novo Mundo**. A partir daí, foi detectada uma problemática, concernente à função do realizador, de como melhor compreender e traduzir a expressão da criança para compor a enunciação do documentário.

O estudo se dedica, no terceiro capítulo, à análise individual da participação das crianças no documentário. Por um lado, essa análise está preocupada com a enunciação da criança, que utiliza o documentário como um suporte para a sua expressão. Assim, sua prontidão ao se manifestar sobre questões concretas ou abstratas e a forma como interage com os outros e com o diretor durante as tomadas é vista sob a luz da teoria piagetiana e dos estudos de Kohlberg e Habermas, quanto ao desenvolvimento moral.

Por outro lado, as escolhas da direção, ao determinar os espaços de registro da criança, na condução das entrevistas e conversas, e nas escolhas de

como registrar e montar as imagens captadas, revelam como os diretores perceberam e compreenderam esses protagonistas, e criaram sua própria enunciação a partir de suas manifestações.

Com essas reflexões, espera-se demonstrar que existem diferentes maneiras de se fazer um documentário com crianças, do ponto de vista técnico. No entanto, através de uma maior compreensão de como elas se expressam, pode-se atingir um resultado muito mais profícuo desse encontro entre realizador e a criança.

1 A CRIANÇA: UMA BASE EPISTEMOLÓGICA

À primeira vista, parece desnecessário conceituar o que é ser criança, já que, instintivamente, sabe-se que a criança é um ser humano iniciando seu desenvolvimento, ou seja, um futuro adulto. Entretanto, muitos estudos têm se voltado a identificar suas características físicas, psicológicas, sociais, etc., bem como tem sido crescente a preocupação da sociedade com o estabelecimento de mecanismos de proteção a esta parcela da população.

Este primeiro capítulo é seminal, e servirá de base para a compreensão dos estágios de prontidão do indivíduo. Dedicou-se a trazer algumas contribuições sobre o desenvolvimento epistemológico da criança, conceitos esses que estarão presentes em toda a extensão do trabalho.

Uma das mais importantes contribuições no estudo do desenvolvimento do indivíduo, partindo da infância, foi trazida pelo psicólogo e biólogo suíço Jean Piaget (1896-1980). Partindo de rigorosas observações, pesquisas e estudos, constatou que o modo como as crianças percebem e reagem ao mundo apresentam características próprias de cada faixa etária. Desenvolveu, então, a Epistemologia Genética¹, buscando explicar como o conhecimento é construído pelo indivíduo, cuja importância é ressaltada por Bock, Furtado e Teixeira:

Estudar o desenvolvimento humano significa conhecer as características comuns de uma faixa etária, permitindo-nos reconhecer as individualidades, o que nos torna mais aptos para a observação e interpretação dos comportamentos. (2001, pg. 98)

Por outro lado, Piaget, em seus primeiros trabalhos sobre crianças, dedicou-lhes um importante conjunto de cinco publicações: *A linguagem e o pensamento na criança* (1923); *O raciocínio da criança* (1924); *A representação do mundo na criança* (1926); *A causalidade física na criança* (1927); e *O julgamento*

¹ A Epistemologia Genética ou Teoria Psicogenética é conhecida como concepção construtivista da formação da inteligência, ou Construtivismo. (BESSA, 2008, p.43)

moral na criança (1931). Seus estudos sobre a psicologia do desenvolvimento, a teoria cognitiva e a epistemologia genética, passaram a ser a base para que outros estudiosos desenvolvessem novas teorias, provocando grande impacto nas áreas da Psicologia e da Pedagogia.

1.1 O desenvolvimento mental da criança e do adolescente

Piaget afirma que o desenvolvimento mental é um processo em permanente evolução, iniciado já por ocasião do nascimento do indivíduo e finalizado na idade adulta – tal qual o crescimento orgânico (1991, p.11). Concluiu que o aprendizado se dá a partir da ação dos sujeitos sobre os objetos, sendo que o sujeito é aquele que vai em busca do conhecimento, o objeto é aquilo que quer conhecer e a ação do sujeito exercida sobre o objeto é uma interação.

Embora exista uma paulatina assimilação do meio em que a criança vive, é possível constatar que há funções constantes e comuns a todas as idades. Além dessas funções, há estruturas variáveis que marcam as diferenças entre um nível de conduta e outro, e são observáveis desde a mais tenra idade até a adolescência. Essas estruturas são as formas de organização da atividade mental, e apresentam um aspecto motor ou intelectual, e um aspecto afetivo, que tem dimensões individual e social (Ibid., p.12-13).

Há vários fatores a influenciar o desenvolvimento humano, que Bock, Furtado e Teixeira agrupam em quatro grupos. O primeiro fator é a hereditariedade, ou seja, a carga genética herdada pelo indivíduo como, por exemplo, a inteligência; a seguir, vem o crescimento orgânico, que abrange os aspectos físicos do ser humano; a maturação neurofisiológica também é fator influente, na medida em que determina os padrões de comportamento. Por fim, acrescenta o meio, ou “o conjunto de influências e estimulações ambientais” que alteram os padrões de comportamento (2001, p.99).

Igualmente é necessário observar os aspectos básicos de que se reveste o desenvolvimento humano, como o aspecto físico-motor, ou seja, aquele relacionado ao crescimento orgânico e a maturação neurofisiológica. O aspecto intelectual abrange a capacidade de raciocínio, e o afetivo-emocional retrata a forma como o indivíduo trabalha para integrar suas próprias experiências. Por fim, o aspecto social reflete as reações do ser humano quando em interação com outras pessoas.

Estudando meus próprios filhos, compreendi melhor o papel da ação e, em especial, que as ações constituem o ponto de partida das futuras operações da inteligência. A operação é, assim, uma ação interiorizada, que se torna reversível e que se coordena com outras, em estruturas operatórias de conjunto (PIAGET, 1999, p.74).

A partir daí, Piaget elaborou sua Teoria do Desenvolvimento Humano, pela qual estabeleceu quatro estágios ou períodos de desenvolvimento, durante os quais as formas de organização da atividade mental se delineiam. Aspesi, Dessen e Chagas esclarecem que “estágio refere-se a um conjunto de padrões comportamentais e habilidades características de uma determinada idade ou fase do ciclo de vida do indivíduo” (2005, p.23).

Chiarottino relembra que Piaget afirmava, sobre os “estágios” da inteligência, que esses deveriam atender a certas condições:

1) que a sucessão das condutas seja constante, independentemente das acelerações ou atrasos que possam modificar as idades cronológicas médias em função da experiência adquirida e do meio social; 2) que cada estágio seja definido não apenas por uma característica simplesmente dominante, mas por uma estrutura de conjunto que caracterize todas as condutas novas próprias dessa etapa; 3) que essas estruturas estejam integradas de tal modo que cada uma seja preparada pela precedente e se integre na seguinte (2005, p. 17).

Num primeiro momento, já desde o nascimento, surge o estágio dos reflexos, com o aparecimento das primeiras tendências instintivas e primeiras emoções. A atividade do bebê está restrita à utilização dos reflexos (coordenações sensoriais e motoras), que gradualmente irá se aprimorar. A criança passa a reagir

às perturbações do seu ambiente, como ruídos, luzes, etc., caracterizando a formação de esquemas motores de assimilação. Esse período **sensório-motor** prolonga-se até os dois anos de idade, aproximadamente.

A seguir, vem o estágio dos primeiros hábitos motores e percepções organizadas, no qual se passam a se manifestar os primeiros sentimentos diferenciados. É a chamada primeira infância, dos dois aos sete anos de idade, a que Piaget chamou de período **pré-operatório, ou pré-operacional**. Nesse estágio, surge a linguagem, que se reveste de extrema importância nos aspectos intelectual, afetivo e social, uma vez que a criança tem possibilidade de exteriorizar-se.

A linguagem, permitindo ao sujeito contar suas ações, fornece de uma só vez a capacidade de reconstituir o passado, portanto, de evocá-lo na ausência de objetos sobre os quais se referiram as condutas anteriores, de antecipar as ações futuras, ainda não executadas, e até substituí-las, às vezes, pela palavra isolada, sem nunca realizá-las. Esse é o ponto de partida do pensamento (PIAGET, 1991, p.27).

A conduta da criança é, então, profundamente modificada. A socialização da ação, ou seja, a troca e a comunicação entre ela e os outros indivíduos, permite grandes avanços em seu desenvolvimento, pois a criança passa a falar com outros e também consigo mesma, monologando durante suas atividades. Surge a gênese do pensamento, influenciado pela linguagem e pela socialização.

Também se observa, nesse estágio, o surgimento da intuição articulada, que já se apresenta mais equilibrada e estável do que no estágio anterior, embora ainda não esteja plenamente desenvolvida. A vida afetiva, nessa fase do desenvolvimento da criança é outra característica observada, pois afeições, simpatias e antipatias já fazem parte das atitudes da criança.

O próximo estágio de que nos fala Piaget é o das **operações intelectuais concretas**, ou operatório concreto, que corresponde à infância

propriamente dita, quando a criança começa a pensar com lógica, e surgem sentimentos morais e sociais de cooperação. Essa fase estende-se dos sete aos onze ou doze anos, e essa idade inicial é justamente a da escolaridade formal. Há grandes progressos na conduta e na socialização da criança, que se torna capaz de cooperar porque já distingue seu ponto de vista do de outros indivíduos.

A criança vive grandes progressos sociais, há transformações nas suas ações individuais e ela passa a refletir, numa espécie de discussão consigo mesma. Com isso, inicia-se um gradativo abandono do egocentrismo social e intelectual, que caracterizavam os estágios anteriores. Em seu pensamento também ocorrem grandes progressos, e as formas egocêntricas de causalidade e de representação do mundo, que antes eram formadas a partir de sua própria atividade, começam a ser substituídas pelas explicações por identificação.

Após os sete anos, a criança passa a apresentar operações racionais do pensamento, que correspondem a intuições de todas as espécies. A afetividade, nessa fase entre os sete e os doze anos, apresenta como principal característica a aparição de novos sentimentos morais e a organização da vontade. Se, na primeira infância, a criança mostrava um respeito unilateral em relação a seus pais, ou outros adultos, agora ela passa a apresentar um respeito mútuo que a leva a novos sentimentos morais, não mais restritos à obediência aos adultos que demonstrava antes.

A conseqüência afetiva, especialmente importante do respeito mútuo, é o sentimento de justiça. Este é muito grande entre os companheiros e influencia nas relações entre crianças e adulto até modificar, às vezes, as atitudes em relação aos pais (PIAGET, 1991, p. 58).

Finalmente, o indivíduo atinge o estágio das **operações intelectuais abstratas**, ou **operatório formal**, já entrando na adolescência, onde há a formação da personalidade e se insere afetiva e intelectualmente na sociedade adulta. Nessa fase, todas as aquisições dos períodos anteriores são refinadas e

surge a capacidade de fazer abstrações, possibilitando-lhe o uso do raciocínio hipotético-dedutivo.

Com isso adquire capacidade para criticar os sistemas sociais e propor novos códigos de conduta; discute os valores morais de seus pais e constrói os seus próprios; [...] torna-se consciente de seu próprio pensamento, refletindo sobre ele a fim de oferecer justificações lógicas para os julgamentos que faz (RAPPAPORT, 1981, p. 74).

O adolescente já está, portanto, capacitado a formular conclusões a partir do abstrato. Igualmente pode criar hipóteses e testá-las de modo sistemático.

Para uma rápida visualização, foi elaborado o quadro a seguir, sobre o desenvolvimento mental (Figura 1).

ESTÁGIO	IDADE	CARACTERÍSTICAS
SENSÓRIO-MOTOR	0 a 2 anos	Inteligência prática Contato com o meio é direto e imediato Não há representação ou pensamento
PRÉ-OPERATÓRIO	2 a 7 anos	Egocêntrica Não se coloca no lugar do outro Percepção global, sem ver detalhes
OPERATÓRIO-CONCRETO	7 a 11 anos	Já tem noções de tempo, espaço, ordem, casualidade, velocidade. Capacidade de abstração, mas depende do concreto
OPERATÓRIO-FORMAL	12 anos em diante	Abstração total. Busca soluções a partir de hipóteses. Aplica raciocínio lógico a todos os problemas. Trabalha com a lógica da idéia

Figura 1 – Quadro dos estágios do desenvolvimento segundo Piaget

Todas essas afirmações, entretanto, não significam que o desenvolvimento mental se encerra quando a criança completa onze ou doze anos. No artigo *Intellectual Evolution from Adolescence to Adulthood*, publicado originalmente em 1972, Piaget aborda as mudanças no funcionamento e na

estrutura cognitiva dos adolescentes, tanto no plano mental e psico-fisiológico quanto instintivos, emocionais e sociais.

As mudanças intelectuais que se verificam no período de 12-15 anos de idade decorrem de uma evolução do pensamento formal, iniciada ao nascer, e que atravessa uma sucessão de estágios, como já visto – ainda que o tempo transcorrido para isso possa variar de indivíduo para indivíduo, até mesmo devido a diferenças dos meios sociais. A partir dos 11 ou 12 anos, a criança experimenta um pensamento lógico mais completo, que atinge um estado de equilíbrio a partir dos 14 ou 15 anos.

A principal novidade desse período é a capacidade para raciocinar em termos de hipóteses expressas verbalmente e não mais, meramente, em termos de objetos concretos e sua manipulação. Esse é um ponto crítico decisivo, porque pensar hipoteticamente e deduzir as conseqüências que as hipóteses necessariamente implicam (independente da verdade intrínseca ou falsidade das premissas) são processos de pensamento formal. Conseqüentemente, a criança pode atribuir um valor decisivo à forma lógica das deduções, o que não ocorria nos estágios anteriores (PIAGET, 1993, p. 5).

Nessa fase, também é possível constatar que o pensamento hipotético permite que o jovem elabore argumentações construtivas, em que pode adotar o ponto de vista de outrem, julgando seu valor após verificar as conseqüências. Com isso, ele está apto a interessar-se por questões alheias a suas experiências.

Conseqüentemente, o adolescente está capacitado para compreender e até mesmo construir teorias e participar na sociedade e ideologias dos adultos. Essa capacidade é, claro, acompanhada, freqüentemente, por um desejo de transformar a sociedade e, ainda, se necessário, destruí-la (em sua imaginação) para construir outra melhor (PIAGET, 1993, p. 5).

Entretanto, o período de transição para o próximo período, que compreende dos 15 aos vinte anos, e que comumente assinala o início de seu projeto de vida, para Piaget ainda não havia sido plenamente estudada, em 1972. O fato de que os indivíduos dessa faixa etária já estejam inseridos em uma sociedade organizada, por vezes até mesmo já imbuídos de sentimentos de revolta, dificultaria seu estudo.

Sabemos, porém, que o estudo da criança e do adolescente pode ajudar-nos a entender o desenvolvimento ulterior do indivíduo como adulto e que, por outro lado, a nova pesquisa sobre adultos jovens irá, retroativamente, lançar luz sobre aquilo que pensamos que já sabemos sobre os estágios anteriores (PIAGET, 1993, p. 20).

O filósofo e sociólogo alemão Jürgen Habermas, influenciado por Piaget e Kohlberg, notabilizou-se por desenvolver sua Teoria da ação comunicativa, baseada no estruturalismo genético. Em obra editada no Brasil em 1990, abordando o tema do desenvolvimento da moral e identidade do Eu, afirmava que:

Só com a adolescência é que o jovem é capaz de se libertar progressivamente do dogmatismo da fase anterior de desenvolvimento. Com a capacidade de pensar por hipóteses e de trabalhar com discursos, o sistema das delimitações do Eu torna-se reflexivo. Até aqui, o Eu epistêmico ligado a operações concretas tivera diante de si uma natureza objetivada, enquanto o Eu prático – restrito às perspectivas do grupo – se reduzira a sistemas de normas naturais-espontâneas (p.17).

Em 2007, a psicóloga Ana Mercês Bahia Bock publicou o artigo *A adolescência como construção social: estudo sobre livros destinados a pais e educadores*, onde busca reunir os conceitos encontrados sobre a adolescência, que têm sido produzidos especialmente nas áreas de Psicologia do Desenvolvimento, Psicologia da Educação e Psicologia Social. Constatou que, até os anos 1990,

[...] concebiam a adolescência como uma etapa natural do desenvolvimento, tendo um caráter universal e abstrato. Inerente ao desenvolvimento humano, a adolescência não só foi naturalizada, mas também percebida como uma fase difícil, uma fase do desenvolvimento, semi-patológica, que se apresenta carregada de conflitos “naturais” (p.64).

Prosseguindo em sua análise, Bock aponta que a gênese da adolescência segue sendo uma incógnita, já que permanece a crença de que é algo natural, simplesmente uma fase do desenvolvimento e, portanto, apenas descrições das características dessa etapa são feitas. “As diferenças existentes entre os adolescentes se dão devido às influências do meio que facilitam ou dificultam o desabrochar daquilo que é potencial” (2007, p.73).

1.2 Juízo moral segundo Piaget

Em 1930, Piaget apresentava, no V Congresso Internacional de Educação Moral, em Paris, seus estudos sobre Os Procedimentos da Educação Moral, defendendo a idéia da existência de duas morais da criança. Entretanto, apenas dois anos depois era editado seu livro *O Juízo Moral na Criança*, onde advertia que comportamentos ou sentimentos morais não faziam parte de sua análise, que se restringia ao estudo do juízo moral. Seu interesse consistia, fundamentalmente, em analisar o respeito à regra, do ponto de vista da própria criança.

Embora tenha sido o único dentro da imensa obra legada por Piaget a abordar o tema do desenvolvimento moral, esse livro é considerado de fundamental importância no gênero. Yves de La Taille, estudioso da obra de Piaget, conta que *O Juízo Moral na Criança* tornou-se:

[...] um clássico da literatura psicológica contemporânea, referência obrigatória para todos os pesquisadores da moralidade humana e das interações sociais, e fonte de inspiração filosófica para pensadores debruçados sobre questões de Ética, como Habermas e Rawls (1992, p.48).

Por considerar que jogos infantis constituem “admiráveis instituições sociais” (1994, p.23), Piaget propôs-se analisar as regras elaboradas e seguidas por crianças em jogos de bolas de gude. Isso permitiu que observasse a prática e a consciência das regras, em crianças de diferentes idades, já que “as relações existentes entre a prática e a consciência da regra são, de fato, as que melhor permitem definir a natureza psicológica das realidades morais” (Ibid., p.24).

Entrevistando os pequenos jogadores, pode estabelecer quatro estágios sucessivos no que tange à *prática* das regras, isto é, como as crianças fazem uso das regras em situação de jogo. Ao primeiro desses estágios, denominou *motor e individual (ou não social)*, pois a criança bem pequena, com até três anos de idade, manipulava as bolinhas unicamente em função de seus desejos e hábitos

motores, não havendo, portanto, regras coletivas. Tratam-se, apenas, de simples práticas individuais e regulares.

O segundo estágio, encontrado entre as crianças de três a seis anos, chamou de *egocêntrico*, já que as crianças ainda não codificavam regras, e mesmo jogando em grupos, faziam-no para si próprias. Embora pareçam, à primeira vista, estar jogando como os grandes, imitando-os em vários aspectos, estão na verdade seguindo suas próprias vontades e, conseqüentemente, alterando as regras sempre que lhes ocorra mudá-las.

Já o terceiro estágio, o da *cooperação*, aparece por volta dos sete ou oito anos, e estende-se até os dez anos, e nele a criança busca a vitória sobre os demais jogadores, mas ainda não há unificação das regras. As crianças usam as regras para se organizarem em torno do jogo, propiciando a formação de uma forma de controle mútuo entre si, e novas regras podem ser estabelecidas durante o jogo para viabilizá-lo, se necessário.

Mas, por volta dos onze ou doze anos, aparece o estágio da *codificação das regras*, quando elas passam a ser do conhecimento de todo o grupo. Antes do início do jogo, as regras são discutidas, analisadas e estabelecidas, buscando torná-las justas e completas. Surge, portanto, o interesse pela regra em si mesma.

Com referência à *consciência* da regra, ou seja, a compreensão que a criança tem das regras, Piaget observou uma progressão que, embora sutil, era bastante nítida em linhas gerais. Identificando três estágios, constatou que no primeiro (das crianças pequenas, de até três anos) as regras não são coercitivas, pois ainda não são compreendidas.

Já no segundo estágio, a constatação foi de que a regra é tida como sagrada e intangível, não aceitando modificações. São consideradas de origem externa ao grupo. Esse segundo estágio compreende o período que vai do apogeu

do egocentrismo até a primeira metade do estágio da cooperação, e abrange as crianças entre três a oito ou nove anos.

Quanto ao terceiro estágio de consciência das regras, surgida a partir dos nove anos, caracteriza-se pelo respeito obrigatório à regra, ainda que possa ser alterada consensualmente. Há um aspecto racional e social nas regras, já que há razões para sua existência, e servem a todos os participantes. A regra é construída racionalmente pelo grupo, objetivando o benefício de todos.

Piaget esclarece que “a correlação indicada entre os três estágios do desenvolvimento da consciência da regra e os quatro estágios relativos à sua prática efetiva é apenas estatística, isto é, quantitativa” (1994, p.34). Mas é através da observação atenta de grupos de crianças nesses estágios que conclui:

[...] não há estágios globais que definam o conjunto da vida psicológica de um indivíduo num dado momento de sua evolução: os estágios devem ser concebidos como as fases sucessivas de processos regulares, os quais se reproduzem como ritmos, nos planos superpostos do comportamento e da consciência (Ibid., p.75).

Menin destaca a importância do estudo de Piaget: “*primeiro* a criança pratica a construção das regras, aplica-as, muda-as no grupo, cria novas... *depois* é que descobre que as regras não são sagradas, imutáveis, eternas...” (1996, p.46).

Assinalando um ponto em que psicólogos e educadores concordam, Piaget afirma que:

[...] nenhuma moral é inteiramente inata. O que é dado pela constituição psico-biológica do indivíduo como tal são as disposições, as tendências afetivas e ativas: a simpatia e o medo – componentes do “respeito” – e as raízes instintivas da sociabilidade, da subordinação, da imitação, etc., e sobretudo certa capacidade indefinida de afeição, que permitirá a criança amar um ideal como amar a seus pais e tender ao bem como à sociedade de seus semelhantes (1996, p.2).

O autor salienta que essas forças inatas, se deixadas livres, estariam fadadas a um estado de anarquia; faz-se necessário uma disciplina normativa, constituída a partir do estabelecimento de relações dos indivíduos entre si. Portanto, é com base nas relações que se constituem entre a criança e o adulto – ou até mesmo entre ela e outra criança como ela própria – que lhe permitirão que se conscientize sobre o dever e sobre a realidade normativa que é, em suma, a própria moral.

O quadro a seguir (Figura 2), elaborado a partir da obra de Piaget, apresenta de forma sistemática os diferentes estágios pelos quais passa a criança durante seu desenvolvimento.

DA PRÁTICA DAS REGRAS		
ESTÁGIOS	IDADE	CARACTERÍSTICAS
Motor individual	Até 2 anos	Não há consciência das regras
Egocêntrico	De 2 a 6 anos	Imitação dos outros e submissão passiva
Cooperação	De 7 a 10 anos	Controle mútuo e unificação das regras
Codificação das regras	11 anos em diante	Código conhecido por todos, autonomia, elaboração de novas regras
DA CONSCIÊNCIA DAS REGRAS		
ESTÁGIOS	PERÍODO	CARACTERÍSTICAS
1º	Estágio motor até metade do egocêntrico	Regra puramente motora, não coercitiva
2º	Até metade do estágio cooperação	Apogeu do egocentrismo, regra sagrada, intangível, dos adultos, essência eterna
3º	Início na segunda metade da prática das regras	Regras podem mudar por consenso geral; não são mais eternas nem sagradas

Figura 2 - Quadro dos Estágios da Prática e da Consciência das Regras

A aquisição das noções morais só será possível se existir o respeito; destarte, os conselhos dados pelos pais ou professores são aceitos em função desse sentimento fundamental – o respeito – e seu acatamento é geralmente acompanhado pelo sentimento de obrigatoriedade. Considera-se a existência de pelo menos dois tipos de respeito: o unilateral e o mútuo. O respeito unilateral é gerado por uma coação do superior sobre o inferior, caracterizando a relação social *de coação*. É o caso do respeito dos filhos pelo pai ou pelo professor, por exemplo. Já o respeito mútuo é baseado numa relação social de cooperação, em que “os indivíduos que estão em contato se consideram como iguais”, pressupondo a existência de um respeito recíproco (PIAGET, 1996, p. 4 e 5).

A partir da constatação desses dois tipos de respeito, Piaget explica a existência de duas morais:

De modo geral, pode-se afirmar que o respeito unilateral fazendo par com a relação de coação moral conduz [...] a um resultado específico, que é o sentimento de dever. Mas o dever primitivo assim resultante da pressão do adulto sobre a criança permanece essencialmente *heterônomo*. Ao contrário, a moral resultante do respeito mútuo e das relações de cooperação pode caracterizar-se por um sentimento diferente, o sentimento do *bem*, mais interior à consciência e, então, o ideal da reciprocidade tende a tornar-se inteiramente *autônomo* (Ibid., p.5).

Uma importante conclusão de Piaget é que "toda moral consiste num sistema de regras e a essência de toda essa moralidade deve ser procurada no respeito que o indivíduo adquire por estas regras" (1994, p.23), pois vê nas relações entre os indivíduos que as normas seguidas em jogos coletivos, ainda que provenientes de heranças culturais, podem ser modificadas se todos os participantes assim o desejarem; uma vez estabelecida a mudança, devem ser respeitadas por todos. Com isso, com base em conceitos de justiça e honestidade, estabelece-se a moral. O desenvolvimento da moral se verifica por etapas, que estão em conformidade com os estágios do desenvolvimento humano, abrangendo três fases: a anomia, a heteronomia e a autonomia.

A *anomia* é verificada em crianças com até cinco anos, quando ainda não há uma moral estabelecida, pois as normas de conduta são determinadas unicamente pelas necessidades básicas do indivíduo. Quando há regras, elas são obedecidas por um sentido de dever ou por hábito, já que a criança ainda não tem uma consciência do que é certo e do que é errado.

A etapa seguinte, da *heteronomia*, prolonga-se até os nove ou dez anos de idade, e caracteriza-se por um cumprimento estrito das regras estabelecidas, obrigando-se a criança a segui-las por tradição, como algo imutável, ou seja, por respeito unilateral, ainda que não entenda exatamente o sentido da existência das regras.

A *autonomia*, última etapa do desenvolvimento da moral, apresenta características que se opõem àquelas encontradas na fase de heteronomia, e correspondem à concepção adulta do jogo. É exigida uma reflexão crítica dos jogadores, pois eles iniciam seguindo rigorosamente as regras para, a partir daí, respeitarem as regras por elas decorrerem de acordos mútuos, em que cada um pode vir a se tornar um criador de novas regras, a serem sancionadas pela aceitação dos outros.

Na análise de Menin, abordando o tema das etapas do desenvolvimento moral, vemos que:

Na autonomia, a obediência a uma regra se dá pela compreensão e concordância com sua validade universal. Obedecemos porque concordamos que os motivos para a ação poderiam tornar-se “leis universais”: seriam um bem para todos... Na heteronomia, a obediência a uma regra se dá pelo medo à punição ou pelo interesse nas vantagens a serem obtidas pessoalmente (1996, p.41).

No quadro a seguir (Figura 3), é apresentada uma síntese das fases do desenvolvimento moral.

ESTÁGIOS DO DESENVOLVIMENTO MORAL		
ESTÁGIO	IDADE	CARACTERÍSTICAS
Anomia	0 a 5 anos	Ausência de regras
Heteronomia	De 5 a 9 / 10 anos	Obediência às regras dos adultos
Autonomia	11 anos em diante	Segue regras morais próprias

Figura 3 - Quadro dos Estágios do Desenvolvimento Moral

Outro importante ponto abordado por Piaget, em seu estudo *O Juízo Moral na Criança* diz respeito ao desenvolvimento da noção de justiça, já que entende que “há uma noção, a mais racional sem dúvida das noções morais, que parece resultar diretamente da cooperação, cuja análise psicológica pode ser tentada sem muitas dificuldades: a noção de justiça” (1994, p. 156).

Piaget abstrai os aspectos jurídicos do tema para concentrar-se no *sentimento* de justiça, ressaltando que respeito mútuo e solidariedade entre crianças são fundamentais para a existência do sentimento de justiça, ainda que esse possa ser influenciado pelos preceitos e exemplos de adultos. Para o autor, “[...] a regra de justiça é uma espécie de condição imanente ou de lei de equilíbrio das relações sociais; assim, vê-la-emos destacar-se quase em total autonomia, na medida em que cresce a solidariedade entre crianças” (Ibid., p.157).

A idéia de justiça é confundida com a idéia de lei e com a de autoridade. A justiça existe enquanto os deveres são cumpridos. *Os deveres costumam vir sob uma forma pronta e acabada, e como imperativos a serem obedecidos. A justiça representa mais um ideal, uma meta, portanto algo a ser conquistado, um bem a ser realizado* (LA TAILLE: 1992, p. 53).

Trazendo conceitos de justiça retributiva e distributiva, entre outros, Piaget torna ao tema da heteronomia e autonomia. O julgamento das crianças e a proporcionalidade das sanções é o seu ponto de partida para analisar a forma como a justiça *distributiva*, “que se define pela igualdade” (PIAGET, op.cit., p.

157), costuma ser associada ao conceito de justiça *retributiva*, que se caracteriza pelo fato da sanção ser proporcional ao ato.

Piaget busca, então, explicar a *sanção*, partindo da idéia de que se trata de uma “recolocação em ordem, num restabelecimento do elo social e da autoridade da regra” (1994, p.161). As sanções *expiatórias* são relacionadas à coação e às regras de autoridade, sendo arbitrárias – já que não apresentam relação entre o conteúdo da sanção e a natureza do ato que a provocou.

Por outro lado, identifica as sanções *de reciprocidade*, relacionadas à cooperação e às regras de igualdade, apresentando sempre uma relação de natureza e conteúdo entre a falta e a decorrente punição. As sanções de reciprocidade, por sua vez, podem ser classificadas em cinco tipos: a) a *exclusão*, momentânea ou definitiva do próprio grupo social; b) as sanções que se relacionam à consequência direta e material dos atos; c) a sanção que priva o faltoso de uma coisa que ele mesmo danou; d) sanções *de reciprocidade simples*, que consiste na punição exatamente igual à falta cometida; e) a sanção *restitutiva*, que consiste em pagar ou substituir o objeto que ocasionou a falta.

Nos primeiros anos de vida, a criança recebe a existência das sanções como reação automática à falta cometida, e Piaget considera que, a partir dos dois anos, a criança crê “[...] no fundamento e na universalidade da sanção expiatória”, e que as sanções são automáticas, que emanam das próprias coisas. (Ibid., p.192 e 193). Trata-se da *justiça imanente*, que a criança aceita com naturalidade até, aproximadamente, seus oito anos de idade, e o autor acredita que a aceitação desse tipo de justiça “provém de uma transferência para as coisas, dos sentimentos adquiridos sob a influência da coação adulta” (Ibid., p. 199). Com o passar do tempo, essa noção de justiça vai desaparecendo gradualmente, pois a cooperação passa a impor-se sobre a coação dos adultos.

Quando a infração tem por consequência uma ruptura do elo social, ocorre necessariamente uma sanção – seja expiatória ou por reciprocidade – com uma proporcionalidade entre o ato e a sanção, está caracterizada a justiça *retributiva*. Constata-se que, nesse caso, não há mais uma sanção única para todas as infrações, já que as circunstâncias atenuantes são levadas em consideração.

A justiça distributiva, para os juristas, refere-se ao *conteúdo*, ou seja, é a justiça dos fins alcançados ou obtidos - sejam eles positivos ou negativos. A igualdade de direitos e deveres, portanto, é a idéia basilar da justiça distributiva, ou seja, sua ausência caracteriza uma injustiça.

Sampaio, Camino e Roazzi sintetizam a visão de Piaget:

[...] a análise sobre o desenvolvimento do conceito de justiça refere-se, principalmente, a duas dimensões distintas: a justiça retributiva, que corresponde à noção de que a justiça deve ser avaliada a partir das relações estabelecidas entre atos e punições; e a justiça distributiva, que corresponde à noção de que o conceito de justiça está diretamente ligado à repartição de bens ou recompensas entre as pessoas (2007, p.1).

A propósito do sentimento de justiça e a autoridade adulta, Piaget identifica três grandes estágios, coerentes e sucessivos, e que se desenvolvem paralelamente ao desenvolvimento intelectual. O primeiro período vai até os sete ou oito anos e caracteriza-se pela ausência da noção de justiça distributiva, prevalecendo a justiça retributiva, que se confunde com a idéia de obediência à autoridade do adulto, sem que haja um questionamento sobre a legitimidade da regra imposta – certo é aquilo que os adultos dizem que é certo.

Num segundo período, dos oito aos onze anos, verifica-se um paulatino predomínio da idéia de justiça sobre a autoridade, já que a adesão aos grupos e o sentimento de cooperação propiciam o surgimento da solidariedade em detrimento da obediência. A criança deixa de considerar a punição expiatória como a opção

mais justa em caso de infrações às regras, e a reciprocidade passa a ser preferencialmente adotada.

Finalmente, por volta dos onze ou doze anos, a justiça torna-se igualitária, embora a reciprocidade ainda permaneça como principal fator a considerar quando da aplicação da punição.

Esses três períodos nas concepções de justiça revelam a existência de duas tendências morais antagônicas que marcam todo o desenvolvimento moral da criança: a heteronomia, ou moral do dever e da obediência e a autonomia, ou moral do bem, do respeito mútuo. Estas, por sua vez, são praticamente determinadas pelas relações sociais que vivem as crianças. Se predominam relações de respeito unilateral, de coação do mais forte ao mais fraco, a moral possível é a da obediência. Ao contrário, se a criança puder viver relações entre iguais, relações de cooperação, pode então surgir a moral da autonomia (MENIN, 2000, p.1).

Esses períodos de desenvolvimento do sentimento de justiça pelos quais as crianças passam estão resumidos no quadro abaixo (Figura 4)

PERÍODOS NO DESENVOLVIMENTO DA JUSTIÇA NA CRIANÇA		
PERÍODOS	IDADE	CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS
Primeiro	Até 7/8 anos	Noções de justo e injusto se confundem com as noções de dever e desobediência
Segundo	7/8 anos	Desenvolvimento progressivo da autonomia e primazia da igualdade sobre a autoridade
Terceiro	11/12 anos	Sentimento de equidade e justiça igualitária

Figura 4 - Quadro dos períodos no desenvolvimento da justiça na criança

Piaget acredita que, a partir dessas análises sobre o tema, é possível inferir que “são as relações entre coetâneos que constituem o meio mais propício ao desenvolvimento da noção de justiça distributiva e ao das formas evoluídas da justiça retributiva” (1994, p.222). E, concluindo seu trabalho sobre a noção de justiça entre as crianças, apresenta exemplos do que elas consideram injusto:

1º) as condutas contrárias às ordens recebidas do adulto: mentir, roubar, quebrar, etc., em suma tudo o que é proibido; 2º) as condutas contrárias às regras do jogo; 3º) as condutas contrárias à igualdade (desigualdade nas sanções como nos tratamentos); 4º) as injustiças relativas à sociedade adulta (injustiça de ordem econômica ou política) (Ibid., p. 235).

Analisando estatisticamente as respostas sobre injustiça, Piaget constatou que, na faixa dos seis a oito anos, a grande maioria (64%) dos entrevistados considerava que as infrações do primeiro grupo acima eram injustas, não havendo nenhuma referência a injustiças sociais. Já no grupo de crianças com idades entre nove e doze anos, apenas 7% delas apontava as condutas contrárias ao que lhes fora ordenado por adultos; 73% apontavam as condutas de desigualdade como injustas, e 11% já indicavam injustiças sociais como importantes.

Embora não seja contestável que a autoridade adulta se faça presente na evolução moral da criança, não é única influência na constituição do senso de justiça, sobre o qual fala Piaget:

Este só se desenvolve na proporção dos progressos da cooperação e do respeito mútuo, de início, cooperação entre crianças, depois cooperação entre crianças e adultos, na medida em que a criança caminha para a adolescência e se considera, pelo menos em seu íntimo, como igual ao adulto (1994, p.239).

A gênese do juízo moral infantil, portanto, atravessa duas grandes fases. Na primeira, na qual se encontram as crianças de cinco a doze anos de idade, as normas morais se caracterizam pela heteronomia, confundindo-se com o universo físico, e apresentando-se como não passíveis de modificações. Mas, a partir dos dez ou onze anos, a criança entra numa fase de autonomia moral, e ela passa a ver-se como possível agente no universo moral, capaz de estipular novas regras, baseadas na solidariedade e em relações de reciprocidade.

La Taille vê em Piaget que o sujeito epistêmico e psicológico tem, em seu universo moral, o cerne de sua constituição, pois:

[...] as opções morais têm influência direta sobre os processos integrantes da natureza humana: o princípio da igualdade, condição necessária ao exercício da cooperação, passa a ter uma justificativa científica, pois sem esta liberdade não há desenvolvimento intelectual e moral (1994, p.81).

Assim, o estudo de Piaget sobre o juízo moral da criança, ao trazer elementos essenciais para compreender a questão da socialização da criança, representa um importante embasamento para a presente pesquisa, já que seu objeto, o documentário **Promessas de um Novo Mundo**, instiga constantemente seus protagonistas a repensarem valores morais, e a questão da justiça subjacente ao conflito político no Oriente Médio.

1.3 Juízo moral segundo Kohlberg

A despeito da inegável importância dos estudos de Jean Piaget sobre o Juízo Moral, o tema foi abordado por outros pesquisadores – ainda que geralmente embasados nas teorias piagetianas. Junto com Piaget, o psicólogo e filósofo americano Lawrence Kohlberg é sempre lembrado quando se trata do tema do juízo moral, e ele não esconde que foi também influenciado pela teoria do desenvolvimento social e cognitivo de Piaget:

La etiqueta de cognitivo-evolutiva se refiere a un conjunto de supuestos y estrategias de investigación comunes a una variedad de teorías específicas del desarrollo social y cognitivo, y que incluyen las teorías de J. M. Baldwin (1906), J. Dewey (1930), G. H. Mead (1934), Piaget (1948), Loevinger (1966) y las mías (Kohlberg, 1966b, 1968) (KOHLEBERG, 1992, p.49).²

Tal como houvera feito Piaget, Kohlberg também se valeu dos conceitos de estágio, que organizam diferenças qualitativas na forma de pensar ou de resolver o mesmo problema em diferentes idades. Os estágios cognitivos são

² A etiqueta de cognitivo-evolutiva se refere a um conjunto de suposições e estratégias de pesquisa comuns a uma variedade de teorias específicas do desenvolvimento social e cognitivo, e que incluem as teorias de J. M. Baldwin (1906), J. Dewey (1930), G. H. Mead (1934), Piaget (1948), Loevinger (1966) e as minhas (Kohlberg, 1966b, 1968) (Tradução da autora).

integrações hierárquicas, que seguem uma sequência no desenvolvimento individual, e cada um forma um todo estruturado (Ibid., p. 55). Entretanto, definiu seis estágios de desenvolvimento da consciência moral, distribuídos em três níveis, apresentados resumidamente no quadro abaixo (Figura 5).

I. NÍVEL PRÉ-CONVENCIONAL	
ESTÁGIO 1	Orientação por punição e obediência
ESTÁGIO 2	Orientação instrumental-relativista
II. NÍVEL CONVENCIONAL	
ESTÁGIO 3	A concordância interpessoal
ESTÁGIO 4	Orientação “lei e ordem”
III. NÍVEL PÓS-CONVENCIONAL, AUTÔNOMO OU FUNDADO EM PRINCÍPIOS	
ESTÁGIO 5	A orientação legalista social-contratual
ESTÁGIO 6	A orientação no sentido de princípios éticos universais

Figura 5 – Quadro dos estágios de desenvolvimento de consciência moral.

Fonte: Kohlberg apud Habermas, 1990, p. 60 e 61

Mais uma vez, Kohlberg refere-se aos conhecimentos adquiridos em Piaget para justificar suas escolhas:

Utilizando el material de Piaget (1948) hemos indicado que hay tendencias “naturales” culturalmente universales de evolución según la edad de juicio moral con una base cognitivo-formal. [...] Aunque Piaget intentó definir dos estadios de juicio moral (la heterónoma y la autónoma), un estudio empírico extenso y el análisis lógico indican que sus estadios morales no han reunido los criterios de estadio que él propone [...] como lo han hecho los estadios cognitivos (1992, p. 79).³

Seu primeiro nível, do *pensamento pré-operacional*, aponta que o valor moral é externo, baseado mais em atitudes do que em pessoas e padrões; está subdividido em dois estágios, sendo o primeiro se caracteriza pela orientação ao castigo e obediência. O estágio 2 apresenta uma orientação egoísta, com

³ Utilizando o material de Piaget (1948), indicamos que existem tendências “naturais” culturalmente universais de evolução segundo a idade de juízo moral com uma base cognitivo-formal. [...] Apesar de Piaget ter tentado definir os estágios de juízo moral (a heterônoma e a autónoma), um estudo empírico extenso e a análise lógica indicam que seus estágios morais não reuniram os critérios de estágio que ele propõe [...] como aconteceu com os estágios cognitivos (Tradução da autora).

orientação para o intercâmbio e a reciprocidade. As sanções que são atribuídas nesse período são penalidades (subtração de gratificações físicas).

O segundo nível, do *pensamento concreto-operacional* (ou *convencional*) também apresenta dois estágios, e o valor moral reside em “interpretar papéis bons ou corretos, em manter a ordem e as expectativas dos demais” (KOHLBERG, 1992, p.80). O estágio 3 demonstra orientação para agradar, conformidade a estereótipos, também chamada de orientação “bom moço” (HABERMAS, 1990, p.63); o quarto estágio busca a manutenção da autoridade e ordem social. As sanções do Nível II são a vergonha e a falta de afeto e reconhecimento social.

O valor moral do terceiro nível, o do *pensamento formal-operacional* (ou pós-convencional) caracteriza-se pela conformidade a padrões, direitos ou deveres compartilhados ou passíveis de serem compartilhados. As sanções consistem em reações da consciência moral, baseadas no sentimento de culpa. Como nos níveis anteriores, também possui dois estágios. O estágio 5 orienta-se para o legalidade contratual, onde o dever está definido, evitando a violação dos direitos alheios, seguindo a vontade da maioria. No dizer de Habermas, a idéia de vida boa e justa, nesse nível de consciência moral, seria a “liberdade civil e beneficência pública” (Ibid., p.63). E, finalmente, o estágio 6 volta-se para uma orientação de consciência ou princípios, não somente relacionado com regras sociais ordenadas mas buscando um respeito mútuo e confiança – a liberdade moral, para Habermas.

Kohlberg argumenta que é necessário situar os estágios de desenvolvimento moral numa sequência de desenvolvimento da personalidade, como os estágios estudados por Piaget. Contudo, diferentemente daquele, Kohlberg divide os indivíduos entre os diversos níveis usando outros critérios que não unicamente as faixas etárias:

el nivel moral preconvencional es el nivel de la mayoría de los niños menores de nueve años, de algunos adolescentes y de muchos adolescentes y adultos delincuentes. El nivel convencional es el nivel de la mayoría de adolescentes y adultos de nuestra sociedad y de otras sociedades. El nivel postconvencional se alcanza por una minoría de adultos y, normalmente, solo después de los veinte años (1992, p.187).⁴

Para o autor, portanto, vale mais o enquadramento segundo a descrição teórica dos estágios morais. Atribui a *convencional* o significado de conformidade e manutenção das normas e preceitos da sociedade ou autoridade pelo simples fato de serem regras, ao passo que no nível pré-convencional o indivíduo ainda não consegue entender e manter essas normas da sociedade. No nível pós-convencional, o indivíduo se baseia na formulação e aceitação dos princípios morais que norteiam essas regras, e em caso de conflito com as normas vigentes, julga por seus próprios princípios, em detrimento de acordos.

Mais do que fatores relativos ao estágio cognitivo, Kohlberg considera que os fatores decorrentes da experiência social geral e a estimulação afetam o desenvolvimento moral.

El desarrollo moral depende de la estimulación definida en términos cognitivo-estructurales, pero esta estimulación debe también ser social, la que se da a partir de la interacción social y de la toma de decisión moral, del diálogo moral y de la interacción moral (Ibid., p.209).⁵

O autor lembra que devem ser consideradas as oportunidades que são dadas a uma criança de exercer um papel no seu ambiente social, variáveis conforme a relação dessa criança com sua família, seu grupo de amigos, sua escola e seu nível social. Kohlberg cita Holstein (1968) para enfatizar que o fato

⁴ o nível moral pré-convencional é o nível da maioria das crianças menores de nove anos, de alguns adolescentes e de muitos adolescentes e adultos delinquentes. O nível convencional é o nível da maioria dos adolescentes e adultos da nossa sociedade e de outras sociedades. O nível pós-convencional é alcançado por uma minoria de adultos e, normalmente, somente após os 20 anos (Tradução da autora).

⁵ O desenvolvimento moral depende do estímulo definido em termos cognitivo-estruturais, mas esse estímulo deve também ser social, a que se dá a partir da interação social e da tomada de decisão moral, do diálogo moral e da interação moral (Tradução da autora).

dos pais permitirem e incentivarem o diálogo sobre valores leva a um avanço nos estágios de evolução moral das crianças, lembrando as experiências vividas em um orfanato americano e um *kibutz* israelense. No orfanato americano, as crianças apresentavam níveis mais baixos (estágios 1 e 2), inclusive entre os adolescentes. As crianças israelenses, ao contrário, tinham níveis mais altos, com grande parte dos adolescentes situados no estágio 4, e outros no estágio 5. Nos dois ambientes estudados – o orfanato e o *kibutz* – não havia grande interação com os pais, mas no caso dos órfãos, também não havia estímulo ou supervisão de adultos, e era baixo o nível de comunicação. Já entre as crianças de Israel, havia um líder adulto encarregado de incentivar sua participação ativa na comunidade.

No livro *Psicología del desarrollo moral* (1992), Kohlberg compartilha um capítulo – **Universalidade cultural de los estadios de juicio moral** : un estudio longitudinal en Israel – com John Snarey e Joseph Reimer, onde explana os resultados de um estudo sobre a universalidade cultural de sua teoria sobre o desenvolvimento moral. Analisando noventa e dois adolescentes israelenses, de ambos os sexos, buscava resposta para questões como: *até que ponto o desenvolvimento moral dos habitantes de kibutz é como o de outras pessoas? Até que ponto o raciocínio moral dos habitantes de kibutz difere do de pessoas de outras culturas?* (1992, p. 548)

Considerando que o juízo moral está diretamente relacionado à idade, conforme a teoria evolutiva já demonstrara, o autor pretendia comparar, entre outros aspectos, o comportamento das crianças do kibutz com crianças de outras pesquisas anteriormente realizadas. Para isso, realizou entrevistas individuais, em hebraico, com cada criança; o procedimento foi repetido com todos após dois anos, e depois de passados mais cinco anos.

Suas conclusões confirmaram que a mudança de estágios era consecutiva, gradual e ascendente, e as idades em cada estágio estavam

claramente relacionadas. A cultura na qual o indivíduo está inserido é igualmente importante, mas não necessariamente é assimilada passivamente por ele. Biaggio analisa a obra de Kohlberg e ressalta que, nesse trabalho realizado em Israel, o autor “verificou que o forte senso de comunidade tinha um efeito poderoso sobre a socialização desses jovens de forma que desenvolveram até os estágios convencionais de moralidade mais frequentemente do que seus colegas da cidade” (1997, p.51).

Portanto, a utilização dos estudos de Kohlberg, juntamente com os de Piaget, permite melhor compreender o desenvolvimento mental e moral das crianças protagonistas do documentário Promessas de um Novo Mundo. Como dito no início, esses conceitos permearão todo o presente trabalho, e serão efetivamente aplicados no terceiro capítulo, por ocasião da análise da participação das crianças no documentário.

2 DOCUMENTÁRIOS CONTEMPORÂNEOS COM CRIANÇAS E O CASO DE PROMESSAS DE UM NOVO MUNDO

Promessas de um Novo Mundo (*Promises*, de B.Z. Goldberg e Justine Shapiro) é uma produção norte-americana que se propõe a acompanhar o cotidiano de sete crianças, palestinas e israelenses, em sua relação com a situação política no Oriente Médio. Os gêmeos Yarko e Daniel Solan, de 12 anos, são filhos de judeus seculares e netos de um sobrevivente do Holocausto. Moram em Jerusalém ocidental, no setor israelense. Moishe Bar Am é um judeu ortodoxo de 10 anos que vive em um assentamento na Cisjordânia com seus pais e sua irmã Raheli. Já Schlomo, de 12 anos, vive na Cidade Antiga de Jerusalém. Nasceu nos Estados Unidos, filho de um rabino, e estuda a Torá doze horas por dia em uma escola ultra-ortodoxa.

Entre os palestinos, o primeiro a ser apresentado é o desembaraçado Mahmoud Mazen Mahmoud Izhiman, um menino de 10 anos, loiro e de olhos verdes, que vive em uma casa confortável no setor árabe de Jerusalém, perto do negócio de café e especiarias de sua família. No campo de refugiados de Deheishe, na Cisjordânia, vivem os dois últimos protagonistas: Faraj Adnan Hassan Hussein, de 11 anos, declara-se partidário do Hamas depois de ver um soldado israelense matar seu melhor amigo. Sanabel Hassan Abd'el Jawad, a única menina do grupo, tem 10 anos e é filha de um jornalista da Frente Nacional de Libertação da Palestina, que se encontra preso sem previsão de julgamento.

O diretor B.Z. Goldberg entrevista essas crianças e, ao longo do documentário, propõe situações que as colocam fora de seu cotidiano. O tema das conversas gira sempre em torno do conflito entre Israel e Palestina, em que são discutidos desde os efeitos do conflito na vida cotidiana das crianças até questões mais amplas, como a qual povo pertenceria por direito o território ou a quem caberia tomar as decisões para as negociações de paz. Com isso, Goldberg

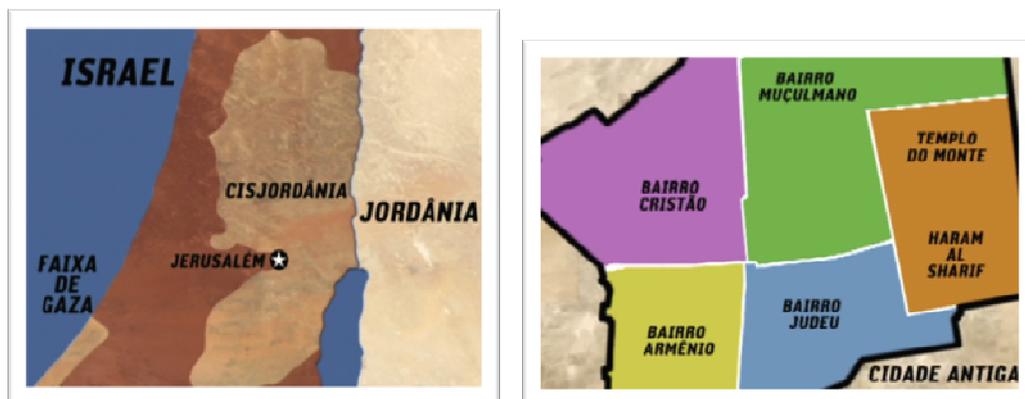
provoca os protagonistas a opinarem sobre questões que normalmente pertencem ao “mundo dos adultos” em sua dimensão política, mas que atuam afetivamente nas crianças.

Quando já havia decorrido mais de um ano de convivência, o diretor começa a sugerir aos protagonistas a possibilidade de realizar um encontro entre eles, o que veio a concretizar-se passado mais outro ano. Nesse momento, israelenses e palestinos brincam como iguais e as questões sobre política são deixadas de lado. Cerca de dois anos depois desse encontro, as crianças voltam a ser entrevistadas individualmente, e a montagem permite que se percebam novas colocações dos protagonistas, já adolescentes, como um desfecho para a narrativa.

O filme mostra como crianças que "*moram a menos de 20 minutos de distância uma da outra estão crescendo em mundos muito diferentes*", como introduz, em voz *over*, o diretor B.Z. Goldberg. A individualidade com que cada criança é retratada, no entanto, revela diferenças sócio-políticas internas a cada um desses mundos. O ambiente dos gêmeos de uma família de judeus seculares de Jerusalém é completamente diferente daquele em que cresce o filho de um rabino da Cidade Histórica, enquanto as crianças de um assentamento israelense na Cisjordânia são expostas a uma realidade com a qual essas crianças de Jerusalém não estão acostumadas. Do outro lado, entre os palestinos, a realidade socioeconômica do filho de um comerciante árabe de Jerusalém, que leva uma vida confortável e tem total liberdade para ir e vir em território israelense, é contrastada pelo cotidiano das crianças que vivem em um campo de refugiados na Cisjordânia.

O território da Cisjordânia, localizado a oeste do Rio Jordão, foi administrado pela Jordânia após a criação do Estado de Israel, entre 1949 e 1967, quando passou a estar sob domínio israelense. Sobre a fronteira entre a Cisjordânia e Israel, a chamada *Linha Verde*, está a cidade de Jerusalém que,

apesar de haver sido ocupada por Israel em 1967, tem seu centro histórico tradicionalmente dividido entre quatro bairros: judeu, muçulmano, cristão e armênio. No circuito maior da cidade, fora dos muros da Cidade Antiga, a área se divide entre Jerusalém Ocidental, em território israelense, e Jerusalém Oriental, tradicionalmente habitada por palestinos.



Figuras 6 e 7 – Mapas da região de Israel e da Cisjordânia, e da divisão da cidade de Jerusalém em quatro bairros. (Inseridos no documentário sobre a narração do diretor)



Figura 8 – Mapa da cidade de Jerusalém, sobre a Linha Verde, inserido no documentário

Além de diversas cidades, como Jenin, Ramallah, Belém e Jericó, a Cisjordânia também é ocupada por diversos campos de refugiados, descendentes de palestinos que se estabeleceram na região durante a guerra entre árabes e judeus em 1948. No território há ainda diversos assentamentos israelenses, que, conforme afirma o diretor em voz over, foram encorajados pelo governo israelense como forma de ocupar a região. No entanto, medidas como essa não conseguiram

evitar conflitos, e em 1987 uma grande revolta da população palestina, conhecida como Primeira Intifada, trouxe grande instabilidade à região e só terminou em 1993. Em setembro de 2000, teve início a Segunda Intifada.

O documentário foi gravado num intervalo de aproximadamente três anos, entre 1997 e 2000. No letreiro exibido logo na abertura do filme, o período é caracterizado como “*um tempo de relativa paz entre palestinos e israelenses*”. Três momentos bem definidos podem ser identificados: em primeiro, o período em que a produção, representada pela figura de B.Z., abordou crianças em Jerusalém e fez as primeiras entrevistas com alguns dos sete protagonistas; num segundo momento, um ano depois, deu-se a maior parte das entrevistas e acontecimentos mostrados no filme; por último, transcorridos mais dois anos desde o último encontro, foram feitas entrevistas individuais com seis das crianças, a respeito de suas impressões sobre a experiência, incluídas no final do documentário.

No DVD, tanto na versão lançada comercialmente no Brasil em 2006, como na versão americana de 2004, foram acrescentados também outros materiais sob o menu *Extras*. Além de cenas não incluídas na versão final do documentário, encontram-se um vídeo mostrando a preparação para a cerimônia do Oscar e outro registrando o reencontro de B.Z. com cinco das crianças, já então jovens adultos, ocorrido em 2004.

Essas sequências, intituladas *As crianças no Oscar e Quatro anos depois*, são vídeos produzidos e montados para serem independentes, mas que poderiam ser incluídas no documentário. Nelas, acompanhamos como reagem alguns indivíduos que aparecem no documentário (crianças, pais e equipe da produção) durante o reencontro motivado pela cerimônia do Oscar, em 2002, ao qual foram indicados. O clima de ansiedade é agravado, sobretudo, pelo desconforto que as declarações da menina palestina Sanabel à imprensa causaram nos israelenses Yarko e Daniel, pouco antes dos três dividirem o palco durante a cerimônia. Também acompanhamos as mudanças nas vidas e nas

manifestações dos jovens, em 2004, quando são interpelados sobre os mesmos temas que discutiram seis anos antes.

Cabe, então, uma breve reflexão sobre esse tipo de suporte de uma obra audiovisual: o DVD (*Digital Video Disc* ou *Digital Versatile Disc*), criado em 1996. Trata-se de um suporte que abriga informações digitais, com uma capacidade de armazenamento muito maior do que a dos CDs (*compact disc*); sua tecnologia óptica superior, aliada a padrões de compressão de dados, permite a gravação de material audiovisual. Além disso, possibilita o "push-pull", ou seja, permite que se alterne de uma faixa para outra rapidamente, possibilitando que a obra ali gravada seja assistida na ordem que aprouver ao seu usuário. A popularização do novo formato, especialmente após o ano de 2003, trouxe consigo um novo fenômeno, ainda não apropriadamente estudado: a inclusão de extras, ou bônus.

Usados como forma de apelo comercial, ou estratégia de marketing, em vários tipos de produtos relacionados às artes, como livros, gravuras ou filmes e músicas, os extras são usualmente compostos pelo *making of...*, *trailers*, erros de filmagem, jogos interativos, *videoclips*, galeria de fotos, cenas cortadas na versão final, depoimentos, etc. É comum que o *making of...* seja usado pelos diretores como forma de explicar todo o processo de produção do filme (MASSI; BLÁZQUEZ, 2008).

Não há, entretanto, uma tônica nesses materiais, no caso do DVD de **Promessas de um Novo Mundo**, que se assemelhe às características citadas por Massi e Blázquez, explicando "todo o processo de criação". No filme analisado, os Extras não são compostos, em sua maioria, por materiais contemporâneos à produção. A maior força está justamente nos vídeos que registram o tempo posterior ao documentário, como uma sequência da narrativa. Esses materiais não exercem apenas uma função de "sanar a curiosidade" do espectador, ainda que esse elemento esteja claramente presente. Os materiais funcionam como um novo

conteúdo, uma nova compreensão que, tomados em conjunto com o documentário em si, permitem a construção de novos significados para o filme.

Outro ponto importante desse material contido no menu Extras é a expansão do caráter reflexivo do documentário. Se, durante o próprio filme, essa reflexividade já era perceptível pela presença do diretor em frente à câmera, nos registros posteriores à finalização do documentário, tanto o processo de realização quanto os objetivos do filme e a relação dos protagonistas com o diretor passam a ser tema das falas das crianças. O dispositivo, tomado aqui não apenas como a câmera em si, mas como um constructo, é descortinado ao conhecermos a equipe de realização e um pouco do que esteve por trás da câmera durante a captação.

2.1 Aspectos auto-reflexivos dos diretores: a própria infância e os próprios filhos

Bill Nichols, ao descrever o modo de representação reflexiva como enunciação no documentário, observa que nesse formato o realizador aborda metacommentário, falando menos sobre o mundo histórico em si e mais sobre o próprio processo de representação, apresentando seu discurso como um diário pessoal (1997, p. 93). Em **Promessas de um Novo Mundo**, o projeto de B.Z. Goldberg é apresentado na forma de um diário pessoal, que parte de uma motivação relacionada a um fato pessoal: comparar a infância que o próprio diretor teve em Jerusalém, em um contexto político mais tranquilo, com a das crianças pós-Intifada. Essa apresentação inicial do filme, em voz over, somada aos registros imagéticos de B.Z. estabelecendo uma relação cada vez mais próxima com cada uma das crianças, estipulam o caráter reflexivo do documentário, sobrepondo-se a um caráter informativo, quase jornalístico, que a narração adquire quando o filme apresenta os personagens ou oferece dados geopolíticos da região.

No material contido nos Extras, filmado após o filme ser finalizado, a natureza dessa reflexividade torna-se diferente e desloca-se do discurso do diretor e das imagens captadas pela câmera, para ser expressa no discurso dos próprios personagens, agora jovens, que deixam de discutir apenas a situação sócio-política da região para expressar como perceberam o filme finalizado e a influência que esse processo teve em suas vidas.

É importante ressaltar que não se pretende apresentar **Promessas de um Novo Mundo** como um exemplo de documentário de representação reflexiva, ou interativo, especialmente nos moldes de classificação de Nichols. O que se intenciona é analisar alguns momentos de reflexividade presentes no documentário, especialmente em dois pontos importantes. Em primeiro lugar, a motivação do diretor B.Z. Goldberg, ao apresentar lembranças pessoais (seja de sua infância em Jerusalém, seja como repórter cobrindo a Primeira Intifada, no final dos anos 1980) como catalisadores de seu projeto voltado a ouvir crianças. Em segundo lugar, a forma como a revelação do dispositivo, e conseqüentemente do que está por trás da câmera, influenciam na compreensão da relação que as crianças protagonistas estabeleceram com as pessoas e o ambiente das filmagens. Apesar da presença marcante de B.Z. como o diretor-protagonista, em diversos momentos ele também se restringe à função de realizador que fica no extracampo, e a direção do longa-metragem é assinada também por Justine Shapiro.

Shapiro dirige sozinha, em 2009, um novo documentário, também em primeira pessoa e envolvendo crianças. Dessa vez, porém, o foco é direcionado a Justine e a sua relação com seu próprio filho, Mateo (fruto do relacionamento com o co-diretor de **Promessas de um Novo Mundo**, Calos Bolado). Em **Nosso Verão em Teerã**, a diretora apresenta o documentário também na forma de um diário pessoal, questionando a educação de Mateo como um menino ocidental, filho de pais separados, e decide levá-lo para o Irã durante as férias escolares, para que ambos experimentem conviver com três diferentes famílias muçulmanas.

Assim como no filme que dirigiu com B.Z. Goldberg, em **Nosso Verão em Teerã** Justine Shapiro mantém o formato com elementos reflexivos, como a apresentação em primeira pessoa e sua presença em quadro como protagonista, além de diretora. Tal como já se vira em **Promessas de um Novo Mundo**, o conteúdo do documentário é a presença do realizador em um ambiente que não o seu próprio e as relações que desenvolve com os personagens que escolheu para seu filme. Através de uma espécie de amostragem, Justine escolhe três famílias, bastante distintas entre si, como uma tentativa de cobrir o panorama do que seria a vida típica da sociedade iraniana e, de certa forma, de todo o Oriente. Essa escolha se parece muito com a estrutura de personagens escolhida para **Promessas de um Novo Mundo**, em que diferentes “tipos” são escolhidos numa tentativa de abranger a diversidade do que seria a infância nos arredores de Jerusalém.

A presença da criança como elemento catalisador dos dois documentários, no entanto, se dá de maneira diferente em cada caso, sendo que em **Nosso Verão em Teerã** ele se torna um elemento reflexivo ainda mais forte. Se em **Promessas de um Novo Mundo** a relação com a criança vinha da lembrança do diretor de sua própria infância, a motivação em **Nosso Verão em Teerã** encontra-se personificada, na tela, em Mateo.

É importante notar que, em ambos os documentários, a presença da criança é sempre evocada como uma forma de compreender a formação de uma sociedade ou cultura, e sempre associada à característica da maleabilidade. Nota-se uma espécie de fantasia de que, através do estudo detido daquelas crianças, será possível detectar o germe das falhas de uma sociedade e, conseqüentemente, corrigir todo um grupo de pessoas pela correção daquelas crianças específicas.

Essa descoberta da criança como indício de identidade de um povo, no entanto, não coube aos documentários do século XXI. Nos anos 1980, o diretor

soviético Nikita Mikhalkov viu na própria filha a possibilidade de retratar a história da União Soviética e o futuro do povo russo. **Anna dos 6 aos 18** iniciou-se com uma série de entrevistas anuais da pequena Anna a seu pai, respondendo sempre às mesmas perguntas. A montagem do material intercala imagens de arquivo da história do país e de filmes do próprio Mikhalkov, com a narração do diretor interpretando as falas de sua filha e usando-as como fio condutor de sua crítica política. A estrutura usada por Nikita Mikhalkov é repetida, anos depois, por Justine Shapiro. A diretora escolhe partir não de um grupo qualquer de crianças ocidentais para refletir sobre a estrutura familiar em diferentes culturas, mas de seu próprio filho e de sua própria família. Aos poucos, durante o decorrer dos filmes, compreende-se que ambos os documentários vão transferindo o foco de seus próprios filhos para questões muito mais amplas. É o caminho contrário de **Promessas de um Novo Mundo**, em que a relação com a vida pessoal do diretor e o questionamento mais amplo do tema aos poucos perdem o foco para que o documentário comece a mergulhar na individualidade de cada uma das crianças protagonistas.

Anna dos 6 aos 18 é certamente um marco entre os documentários com protagonistas crianças. A ousadia do projeto de Mikhalkov está no registro sistemático de respostas da filha Anna às mesmas cinco perguntas durante sua infância e adolescência. Assim como B.Z. Goldberg e Justine Shapiro conceberam para a realização de **Promessas de um Novo Mundo**, o diretor soviético associou a idéia de utilizar a criança como protagonista à noção de *desenvolvimento* que o tempo automaticamente adquire quando se fala de crianças.

2.2 A duração do registro e o crescimento da criança

Aqui se chega a um ponto que adquire vital importância na estrutura de todos os documentários que escolhem registrar crianças: a duração do registro.

Trata-se, muitas vezes, de uma questão de ordem prática, mas que tem uma importante implicação quando se trata de registrar crianças em desenvolvimento.

Enquanto algumas produções registram os atores sociais por curto período, ou até mesmo em uma única ocasião, outros documentaristas concebem seus filmes em um formato longitudinal, em que seus sujeitos são acompanhados pela câmera por longos períodos de tempo.

Esta última é a postura assumida por **Anna dos 6 aos 18**, e por **Promessas de um Novo Mundo**, em que a criança é registrada, sempre em situação semelhante, por vários anos. O resultado buscado é retratar o desenvolvimento, ou uma espécie de “evolução”, no discurso e na postura da criança. Enquanto no filme de Nikita Mikhalkov esse passar do tempo intenciona mostrar, como estrutura do documentário, os indícios da situação política do país presentes na fala de sua própria filha, em **Promessas de um Novo Mundo** os diferentes contatos da equipe de B.Z. Goldberg com os protagonistas quer mostrar a influência do próprio documentário na visão das crianças. Goldberg não faz sempre as mesmas perguntas às crianças. O tema das conversas permanece o mesmo, presente em todos os contatos, mas há uma “evolução” na forma como Goldberg propõe as conversas, à medida que a intimidade e a confiança entre o diretor e as crianças aumentam. A intenção de seguir registrando as mudanças na fala e nas posturas das crianças continua até o ponto de, mesmo já finalizado e publicizado o documentário, a equipe de realização seguir mantendo contatos posteriores com os protagonistas, ainda em conversas sobre o mesmo tema, conforme visto nos Extras do DVD do documentário.

Por outro lado, muitas produções presentificam seus protagonistas em um momento pontual, em que não é possível reconhecer o desenvolvimento físico ou cognitivo da criança na tela. É o caso do documentário brasileiro de 2000, **A invenção da infância**, dirigido por Liliana Sulzbach. A partir da tese de que “ser criança não significa ter infância”, o curta-metragem busca refletir sobre o conceito

de infância, desde o Renascimento até o Brasil contemporâneo, ancorando-se em depoimentos de crianças urbanas ricas vivendo em condomínios em São Paulo e crianças pobres do interior da Bahia.

A montagem, que justapõe pequenos excertos dos depoimentos como uma “colcha de retalhos”, não permite que se desenvolva a individualidade de cada um dos personagens, que permanecem divididos como duas massas de indivíduos não identificados, colocadas em oposição. Como resultado, o passado e o futuro dessas crianças – ou o *antes* e o *depois* da janela temporal do documentário – ficam unificados e indefinidos. Essa opção serve ao propósito do documentário, que é o de representar a *infância*, mais do que a *criança*, não como um estágio e sim como uma condição.

Ainda assim, a escolha de apresentar crianças em um único tempo presente não significa, necessariamente, abdicar da referência ao tempo anterior e posterior ao documentário. Uma vez que a criança, por seu caráter de ser humano em desenvolvimento, pode ser vista como a promessa de um devir, sua simples imagem e voz na tela do filme documentário remetem à idéia de futuro. Isso é usado como recurso sintático em diversos documentários contemporâneos, especialmente aqueles sobre crianças expostas a situações de violência e risco.

Em **Homeless: the motel kids of Orange County**, filme produzido pela HBO em 2010, a diretora Alexandra Pelosi acompanha o cotidiano de 13 crianças, entre 6 e 11 anos, que vivem com seus irmão e pais de maneira precária, improvisadamente em quartos de motéis de uma das cidades mais ricas da Califórnia. A câmera, empunhada pela própria diretora, encontra algumas dessas crianças em mais de uma ocasião (sobretudo as que frequentam uma escola especial para crianças sem residência fixa); porém, nota-se, pelo parco crescimento que os jovens protagonistas apresentam, que o tempo máximo de convivência para a captação das imagens foi de alguns meses com cada uma delas. Essas crianças, filhas de pais acostumados a uma vida de classe média,

são apresentadas como a primeira geração após a crise que afetou fortemente o setor de habitação nos Estados Unidos. Ao retratá-las tentando brincar em um ambiente hostil a crianças, ou tentando frequentar uma escola normalmente, ainda que em um único momento, a diretora constrói, subjacente ao discurso do filme, um questionamento sobre como será o futuro dessa geração. Essa reflexão se desenvolve ao longo de todo o filme, e torna-se compreensível devido a essa relação entre a criança capturada sem crescer dentro da diegese, mas é expressa em palavras apenas na voz da professora entrevistada.

Em outra produção recente de grande repercussão no Brasil, essa relação criança/futuro também foi utilizada como recurso para uma reflexão sobre o destino de uma geração, fruto de um grave problema social. **Falcão – meninos do tráfico**, lançado em 2006, foi produzido por MVBill e pela Central Única de Favelas, tendo ganhado notoriedade ao ser exibido na TV aberta pela Rede Globo, dentro do programa Fantástico. No documentário, são apresentados trechos de depoimentos de diversas crianças empregadas pelo tráfico no Rio de Janeiro, responsáveis, em sua maioria, por vigiar a movimentação nas comunidades. Aqui essas crianças, surpreendentemente amadurecidas e conscientes de sua situação, aparecem em quadro sem identificação, com o rosto encoberto, como a promessa de um não-devir. A ausência de qualquer referência a atividades comuns da idade como brincar, estudar ou conviver com a família reforça o discurso das próprias crianças sobre sua falta de perspectivas.

Também no documentário norte-americano **Invisible Children**, crianças africanas sem perspectiva de futuro são filmadas por três jovens americanos em viagem pelo norte da África. O documentário, lançado em 2003, voltou a ganhar notoriedade em fevereiro de 2012 quando um vídeo reverberou pelas redes sociais como parte de uma campanha da organização fundada por Jason Russell, um dos diretores do documentário, para pressionar o governo americano a participar da busca ao líder do exército de guerrilha LRA Joseph Kony. Assim como muitos dos filmes aqui mencionados, **Invisible Children** foca sua narrativa

na jornada dos três realizadores e na relação que estabelecem com crianças em situação de risco, como o jovem Jacob. Como acontece em **Falcão – meninos do tráfico**, Jacob e outras crianças são filmados em encontros quase clandestinos, durante uma curta convivência entre personagens e diretores, mostrando a violência à que estavam expostas. Com exceção de Jacob, que volta a aparecer, já um jovem adulto, no vídeo viral de 2012, não é possível ao público saber detalhes do futuro das crianças que aparecem em **Invisible Children**. No entanto, a forma como o documentário as mostra, presentificadas no tempo fílmico, pedindo ajuda, leva-nos a supor que a maioria realmente sucumbiu à violência do criminoso Kony.

Esses quatro documentários – **Invisible Children**, **Falcão...**, **Homeless...** e **A invenção da infância** –, todos de considerável repercussão e realizados entre 2000 e 2010, são aqui reunidos por uma característica comum em sua estrutura: registram uma *amostragem* de crianças durante um curto período de tempo, em que esses protagonistas não apresentam crescimento físico ou desenvolvimento psicológico significativo. De diferentes maneiras, essa forma de registro de atores sociais crianças é utilizada para construir narrativas documentais com forte caráter social, com a intenção de denúncia de um problema que parece passar despercebido à sociedade.

Ao apresentar duas posturas percebidas nos documentários contemporâneos com crianças em relação à duração do período de registro, notou-se uma forte tendência a captar imagens durante curtos intervalos de tempo. Filmes como **Promessas de um Novo Mundo**, que acompanham o crescimento da criança, configuram, assim, uma exceção. É possível supor que essa tendência tem origem em questões práticas, uma vez que o registro contínuo dos personagens durante anos acarretaria em grandes esforços em termos de recursos e cronograma. Entretanto, tal diagnóstico não invalida o fato de que essa postura faz parte de um conjunto de escolhas éticas sobre como representar o sujeito em um documentário, e a forma como os filmes aqui mencionados

registram seus personagens têm forte relação com o caráter de denúncia social que é marcante nessas produções.

2.3 A função social e a criança

Chega-se, então, a um ponto importante do presente estudo. Durante a preparação desta pesquisa, notou-se que a tônica nos documentários de maior repercussão envolvendo crianças nos anos 2000 é o viés social. Mesmo entre documentários de menor repercussão e vídeos de não-ficção que circulam pela internet, a imagem da criança costuma ser associada a uma justificativa para a transformação social.

Uma das poucas exceções é o longa-metragem francês **Ser e Ter**, de Nicolas Philibert. Durante o documentário, a câmera acompanha, em recuo, a rotina de uma escola rural da França, em que um professor tem a tarefa de educar, na mesma classe, crianças entre 4 e 11 anos. Ao contrário das crianças ugandesas de **Invisible Children**, por exemplo, ou dos meninos traficantes de **Falcão...**, os estudantes de **Ser e Ter** não estão em situação de risco ou desamparados, nem são vítimas de algum flagelo social.

E, no entanto, o comprometimento social dos documentaristas sempre esteve presente na tradição documental, muito antes de ser associado, como vimos aqui, com um sujeito tão específico como a criança. Quando o termo foi utilizado pela primeira vez por John Grierson, em 1926, para definir o “tratamento criativo da atualidade”, ele já estava associado a uma proposta voltada, como observa Da-Rin, “a um tratamento pedagógico literário e descritivo” (2006, p. 90), como uma nova possibilidade educativa para o cinema:

[Grierson] se convenceu de que os métodos educacionais tradicionais eram insuficientes para enfrentar os desafios colocados pela sociedade de massa emergente. Para que o público fosse capaz de compreender a

complexidade do mundo industrial moderno, era necessário recorrer a novas técnicas de comunicação e persuasão (Ibid., p. 56)

Julianne Burton identifica, em **Toward a History of Social Documentary in Latin America**, uma tradição de realização documental particularmente engajada na América Latina, como consequência de um contexto histórico e político: “realidades desvalorizadas [...] de um intrincado palimpsesto de culturas e castas separadas e reunidas por uma rede arbitrária de fronteiras nacionais” (1990, p.6). Enquanto isso, nos Estados Unidos, uma série de fatores permitiram, ao longo do século XX, uma grande variedade na forma e no conteúdo da produção documental (1990, p.6).

A concepção de documentário como ferramenta educativa segue bastante forte na produção norte-americana. Propõe um cinema que promove a conscientização da sociedade a respeito dos problemas sociais, mobilizando-a para a transformação social. A denúncia, o engajamento e o posicionamento político definido seriam características determinantes do documentário social, como apontam García-Escudero e Thomas Waugh (1984), como elementos de promoção da motivação e da movimentação da sociedade em busca de mudanças efetivas.

Burton enumera uma série de efeitos que o documentário proporciona como ferramenta de transformação:

a source of “counterinformation” for those without access to the hegemonic structures of world news and communications; a means of reconstructing historical events and challenging hegemonic and often elitist interpretations of the past; a mode of eliciting, preserving and utilizing the testimony of individuals and groups who would otherwise have no means of recording their experience; an instrument for capturing cultural difference and exploring the complex relationship of self to other within as well as between societies; and finally, a means of consolidating cultural identifications, social cleavages, political belief systems, and ideological agendas” (1990, p. 6-7).⁶

⁶ Uma fonte de “contrainformação” para aqueles sem acesso às estruturas hegemônicas das notícias e comunicações do mundo; um meio para reconstruir eventos históricos e de desafiar

Paulatinamente, no entanto, começaram a surgir questionamentos sobre a efetividade da influência desses documentários nas questões sociais a que se propõem transformar. Em 1995, um estudo desenvolvido por Kirwin Cox buscava estabelecer dez documentários que houvessem “transformado o mundo”. A eficácia do documentário como ferramenta de transformação social foi posta em cheque ao final do estudo, quando Cox conseguiu encontrar apenas alguns títulos que obtiveram “alguma influência local”, na falta de produções que pudessem ser relacionadas, ainda que remotamente, a mudanças em grande escala.

Brian Winston aponta o alcance de público que os documentários têm como um aspecto a ser levado em consideração quando analisamos a eficácia do documentário. Ele problematiza que, com algumas exceções, documentários não costumam ser exibidos para um grande número de espectadores, o que provocaria uma ruptura no processo: se a sociedade não os assiste, não é conscientizada dos problemas sociais. Logo, não há uma mobilização em escala grande o suficiente para provocar mudanças.

O aspecto social do documentário está fortemente relacionado à motivação do documentarista quando planeja realizar um determinado filme. Guy Gauthier, em **O documentário: um outro cinema**, explicita essa relação: dependendo da função que pretende preencher, ou dependendo da função que reconhecem nele, o documentário é, geralmente, associado a um projeto (2011, p. 210). Por este motivo, acredita-se que não cabe, neste estudo, um aprofundamento na efetividade do documentário em promover mudanças políticas ou conscientização em qualquer nível. Essa questão é aventada aqui com o intuito de refletir a intenção do realizador ao planejar o documentário, o que vem acompanhado de uma série de medidas que compõem toda uma postura ética em

interpretações hegemônicas e frequentemente elitistas do passado; um modo de extrair, preservar e utilizar o testemunho de indivíduos e grupos que, de outra maneira, não teriam meios de registrar sua experiência; um instrumento para capturar a diferença social e explorar a complexa relação do Eu com o Outro, dentro e entre as sociedades; e, finalmente, um meio de consolidar identificações culturais, clivagens culturais, sistemas de crenças políticas e interesses ideológicos (Tradução da autora).

relação aos sujeitos, e que envolve tanto decisões sobre conteúdo e foco do tema, quanto decisões relacionadas à técnica e à forma: captação de imagem e som, posicionamento de câmera, montagem, etc.

Este estudo acredita que a motivação do realizador, ao tratar de crianças em situações de conflito, suas escolhas técnicas e estéticas e a forma como se insere em um contexto histórico de produção documental engajada, são elementos intrinsecamente relacionados entre si e, por este motivo, trazidos à análise em conjunto nesta pesquisa.

Tomando-se em conta essas considerações ao pensar o aspecto social do documentário, chega-se a diferentes níveis em que ele se desenvolve. Uma das formas mais tradicionais de se pensar o documentário como ferramenta de transformação social é a utilização do meio audiovisual como veículo para o discurso político. Esse formato guarda semelhanças com o modelo griersoniano e busca a conscientização do espectador sobre o problema que apresenta, esperando que esse público conscientizado se mobilize para promover a transformação social. De certa maneira, esse formato se assemelha bastante do *modelo sociológico* de Jean Claude Bernardet na análise do documentário brasileiro em *Cineastas e Imagens do Povo* (1985), que alça o documentarista a um importante papel social:

De modo simplificado: a ação transformadora tem origem na consciência [...]. Compete a quem tiver condições captar as aspirações populares, elaborá-las sob forma de conhecimento da situação do país e reconhecimento dessas aspirações, e devolvê-las então ao povo, gerando assim consciência nele. E quem tem condições de efetuar essa operação são os intelectuais (1985, p. 27).

A crítica de Bernardet está direcionada a um período específico do pensamento político brasileiro, mas esse posicionamento pode ser percebido ainda entre os documentaristas brasileiros e estrangeiros na primeira década do século XXI. Filmes como **A Invenção da Infância**, **Falcão – meninos do tráfico** e **Homeless: the motel children of Orange County**, por exemplo, se aproximam

dessas características. Mesmo com algumas diferenças no formato e no discurso em relação ao documentário sociológico brasileiro dos anos 1960, estudado por Bernardet, ou do documentário britânico dos anos 1930, ou mesmo do documentário político latino-americano dos anos 1960 e 1970, analisados por Burton, estes filmes trazem explicitamente a intenção de informar e educar o espectador sobre um problema social que só poderia ser modificado através de uma grande mobilização da sociedade. Dentre as características levantadas por Julianne Burton, os realizadores destes filmes se valem, sobretudo, de fazer do documentário uma fonte de informações que vão além do que normalmente chegaria à sociedade, ou como uma forma de representação alternativa àquela a qual essa sociedade está acostumada.

No entanto, outros documentários também engajados com questões políticas e sociais não são pensados apenas com o intuito de informar e educar o espectador. Eles concebem o poder de transformação social do filme para além da relação conscientização/mobilização, buscando provocar transformações sociais durante o processo de realização, com a intervenção do próprio documentarista diretamente nas vidas dos indivíduos que protagonizam o documentário. Muitas vezes esses filmes estão relacionados ao ativismo político, situação em que a busca pela transformação social é associada à ideia de conscientização do público e ultrapassa o espaço fílmico, acontecendo em duas esferas. Enquanto que, para a realização do documentário, o realizador busca efetivamente mudar a vida de um pequeno grupo de indivíduos e registrar o fato em filme, a organização de fundos e participação voluntária para seguir interferindo na vida de outros indivíduos que não os protagonistas do filme, mas que também são vítimas do mesmo problema social, atrelam o documentário à função de propaganda do ativismo social e político. É o caso, por exemplo, do documentário **Invisible Children**, e da organização não-governamental de mesmo nome, que advoga em prol de crianças do norte da África vítimas da milícia *Lord's Resistance Army, LRA*.

Gauthier identifica três categorias – que o autor chama de funções – de documentários dentro da perspectiva social: o *documentário social* propriamente dito, caracterizado pela denúncia de uma realidade ou situação, o *documentário militante* ou engajado, que busca convencer o espectador para que este venha aderir ao discurso emitido, e o que o autor classifica como documentário *de intervenção*, que leva adiante a proposta de engajamento em direção ao ensaístico (2011, p. 211).

Promessas de um Novo Mundo, por sua vez, apresenta um claro engajamento com questões políticas e sociais, já explícitas no próprio tema e contexto que enfoca: o conflito político e bélico entre Israel e Palestina, abordado sob a ótica das crianças. A intenção do filme, como é esclarecido pela voz *over* do diretor no prólogo, é discutir como a violência do conflito - que incide não apenas sobre os habitantes daquele pequeno território, mas tem repercussões políticas pelo mundo inteiro – afeta a vida das crianças que ali vivem. Esse objetivo mostra claramente um aspecto social do documentário, usado como ferramenta para propor uma reflexão sobre a violência dos conflitos políticos, étnicos e religiosos. A comparação com filmes com um formato mais próximo do modelo sociológico ou griersoniano, no entanto, demonstra que **Promessas de um Novo Mundo** está de certa forma um pouco distante de um formato mais educativo ou propagandístico. A voz *over* do diretor apresenta dados sobre o conflito e chega a emitir opiniões sobre a vida dos adultos e das crianças na região, mas é a voz das crianças protagonistas, nas entrevistas, que articula a enunciação no documentário, não servindo apenas como uma ilustração.

Ao mesmo tempo, a forma como o diretor B.Z. Goldberg interfere na vida das crianças tem proporções muito distintas daquela os realizadores de **Invisible Children** usam para resgatar as crianças que tentam escapar do exército de Joseph Kony. Os protagonistas de **Promessas de um Novo Mundo**, crianças que convivem com a tensão de viver em meio a dois povos em conflito, não necessitam ser salvas ou resgatadas pelo documentarista. O problema social

que o documentário aborda, e que vitimiza essas crianças, não é a fome, a falta de acesso à educação ou a ameaça direta e iminente às suas vidas, e sim um contexto de guerra que dá sinais de que se prolongará durante gerações. Sendo assim, a única solução para salvar as crianças do conflito em questão seria a declaração de paz, uma intervenção que foge completamente ao alcance do documentarista. A intervenção de B.Z. sugere novas perspectivas para cada uma das crianças, ao tentar fazer com que palestinos e israelenses se identifiquem uns nos outros.

2.4 A escolha dos personagens em documentários com crianças em situação de conflito

A motivação dos realizadores desses documentários de denúncia, ao utilizarem crianças para abordar situações críticas que envolvem também adultos, foi tema de um artigo em 2009, intitulado **Big-eyed, wide-eyed, sad-eyed children: constructing the humanitarian space in social justice documentaries**. A autora Debbie Smith utiliza a denominação *documentários de justiça social* para designar filmes como **Invisible Children**, que têm como objetivo advogar em nome de causas humanitárias. Combinando o caráter griersoniano ao discutir temas sociais com o foco no conflito como fato histórico, típico do cinema direto (HALL apud SMITH, 2009, p.160), os documentários de justiça social apresentam como sujeito comunidades que a autora classifica como *subalternas* (a partir da proposta de Gayatri Spivak), e que geralmente são estrangeiras, não-ocidentais, ou ao menos distantes geográfica e culturalmente do realizador e do público do documentário. Mais do que a simples denúncia, esse tipo de documentário costuma buscar contribuições e doações para as causas pelas quais advogam, e acabam resultando em “websites, guias educativos, listas de leitura, angariação de fundos e ativismo participativo” (SMITH, 2009, p. 161).

É o caso do documentário **Nascidos em Bordéis**, um dos exemplos do artigo de Smith. Vencedor do Oscar de Melhor Documentário em 2005, o filme acompanha a relação da fotógrafa britânica Zana Briski com oito crianças do Bairro da Luz Vermelha de Calcutá. A produção é, na verdade, uma consequência do projeto que a levou a viver num bordel na Índia com o intuito de desenvolver um ensaio fotográfico com as prostitutas. A convivência, entretanto, acabou propiciando uma aproximação maior com as crianças, filhos daquelas mulheres, e Zana decidiu iniciar uma oficina de fotografia com um pequeno grupo. As aulas evoluíram para exposições, leilões, e a tentativa de colocar as crianças em escolas, longe dos bordéis; isso, por sua vez, ensejou a criação de uma organização não governamental com o intuito de levar esse projeto a um número maior de crianças. Foi no meio desse processo que a fotógrafa comprou uma câmera de vídeo e começou registrar as aulas e o cotidiano das crianças.

Durante o processo de realização desta pesquisa, **Nascidos em Bordéis** teve um importante papel e chegou a ser objeto de uma análise mais detida, tanto pela sua importância no mercado cinematográfico de não-ficção da última década, como pelas diversas semelhanças com **Promessas de um Novo Mundo**. Os dois documentários, lançados com um intervalo de três anos entre si, trazem a jornada de um diretor-protagonista por uma cidade no Oriente e sua convivência com um número limitado de crianças protagonistas, da mesma faixa etária. O problema social do lugar em que as crianças vivem afeta suas expectativas de futuro. Ambos os filmes acompanham seu protagonistas durante alguns anos, em que essas crianças crescem e se aproximam da adolescência.

Diferentemente de documentários como **A invenção da infância**, ou **Falcão – meninos do tráfico**, a apresentação dos personagens é um ponto importante da estrutura narrativa, pois a jornada de cada uma delas é acompanhada, valorizando sua individualidade. E, no entanto, as diferenças mais evidentes, à primeira vista, entre **Promessas de um Novo Mundo** e **Nascidos em Bordéis** dizem respeito justamente aos personagens dentro da narrativa – a

relação interpessoal entre os protagonistas e a forma como foram selecionados para os documentários. Essas diferenças têm origem na forma como surgiram os dois projetos: enquanto o filme sobre as crianças de Jerusalém envolveu uma pré-produção que já previa encontrar um determinado número de protagonistas para serem entrevistadas sobre o conflito no Oriente Médio, o projeto do documentário *Nascidos em Bordéus* foi concebido após a diretora conhecer as crianças e o grupo já estar formado. Com isso, os meninos e meninas indianos são apresentados individualmente como personagens, mas isso acontece ao mesmo tempo em que são mostradas as aulas de fotografia e as tentativas da diretora Zana Briski de tirá-las dos bordéus. Nas entrevistas individuais, as crianças falam não só de si mesmas, mas também umas das outras. Como elas já se conheciam, bem como às suas famílias, o documentário aproveitou essa familiaridade para compor um retrato de cada uma das crianças em sua individualidade, utilizando-se da visão que apresentavam delas mesmas, e também da visão que as outras tinham delas.

Além das entrevistas, que ocupam um tempo total pequeno na montagem final, grande parte do documentário é composta pelo registro de situações provocadas pela diretora. Pode-se assistir a aulas, passeios, exposições, e também a todo o contexto que envolve a tentativa de retirar as crianças dos bordéus: visitas às escolas, trâmites burocráticos, conversas com os familiares. Se as cenas que mostram a convivência dos meninos e meninas com Zana buscam a singularidade de cada criança, é nos momentos em que elas não são o foco específico que se compreende o contexto e a situação em que elas se encontram. As cenas em que Zana vai aos internatos procurando vagas para as meninas, por exemplo, apresentam aspectos sobre o modo como o comportamento das protagonistas é percebido. É pela voz *over* de Zana que descobrimos como essas crianças são consideradas vulgares e inadequadas pela sociedade local. Isso é confirmado pelas palavras da religiosa que as recusa em sua instituição: "Nenhum lugar é o lugar certo para elas. Ninguém as aceitará".

A noção de tempo transcorrido torna-se aos poucos mais evidente. Isso tem explicação no fato de que o momento do registro das primeiras imagens não coincide com o início do tempo da narrativa. Quando Zana comprou sua câmera e começou a registrar imagens em vídeo, as aulas e a convivência com as crianças já haviam iniciado. Assim, o documentário precisa "contar uma historia" que começou antes de a câmera estar lá. Os recursos usados, como mais textos em voz *over* e imagens gerais dos bordéis, vão ficando menos frequentes à medida que a narrativa avança.

O documentário vai então evoluindo até um fato marcante, que é a saída, ainda que temporária, de um dos meninos para participar de um evento internacional de fotografia. Antes disso, já haviam sido apresentados os "desfechos" das outras crianças, que começavam a sair dos bordéis para entrar em escolas em regime de internato. No final do documentário, aparecem fotos de cada uma das crianças e legendas resumindo sua situação no momento em que o filme foi finalizado.

Como em **Promessas de um novo Mundo**, o DVD comercial de **Nascidos em Bordéis** traz, no menu *Extras*, outros materiais em vídeo produzidos e montados para fazerem sentido independentemente, gravados alguns anos após a produção do documentário, quando os protagonistas já não eram mais crianças. Dentro desse material, destaca-se o vídeo em que Zana, dois anos depois de sua partida de Calcutá, visita as crianças nas escolas, levando-as para um passeio. Igualmente importante é o registro da reação do grupo ao assistir, pela primeira vez, ao filme. Combinados com o documentário em si, esses materiais propiciam um entendimento diferente da representação que **Nascidos em Bordéis**, por si só, traz de uma realidade. Eles servem como uma continuação que evidencia como as relações mostradas no filme ultrapassam os limites temporais da montagem final. E, como em **Promessas de um novo Mundo**, ampliam o entendimento da complexidade das relações que se estabelecem entre a figura do diretor e as crianças.

Ao apresentar **Nascidos em Bordéis** como um documentário de justiça social em seu artigo, Debbie Smith critica algumas características presentes também em **Promessas de um Novo Mundo**, ainda que em contextos diferentes. Em primeiro lugar, a partir da obra de Judith Butler (2005), Smith põe em questão a forma como, para atingir seus fins humanitários, o documentário representa o grupo subalterno como categoria homogênea, pretendendo com que os sujeitos formem uma *amostragem*. Através de generalizações ou estereótipos, esse grupo selecionado de crianças que sofre passa a representar todas as crianças na mesma situação (2009, p. 159).

Promessas de um Novo Mundo se utiliza do mesmo recurso de seleção para tentar representar o que pensam as crianças dos arredores de Jerusalém sobre o conflito entre palestinos e israelenses. Neste caso, o processo de formação de um grupo que represente a totalidade não se deu apenas durante o processo de formação da narrativa, como em **Nascidos em Bordéis**, mas faz parte da concepção do documentário. Durante a sequência do prólogo, em que a voz *over* de B.Z. Goldberg apresenta os objetivos do filme, é possível ver cenas do processo de pré-produção, em que crianças palestinas e israelenses são entrevistadas e fotografadas.

O grupo resultante desse processo, porém, é absolutamente heterogêneo em comparação ao grupo de alunos de fotografia de Zana Briski nos bordéis de Calcutá. B.Z. Goldberg e Justine Shapiro buscaram um grupo composto metade por israelenses, metade por palestinos, mas não tentaram encontrar indivíduos semelhantes, de modo a formar dois subgrupos coesos. O caráter de *amostragem*, conforme o conceito desenvolvido pela crítica de Smith, continua presente, sobretudo o processo de seleção dos protagonistas, e é ainda mais marcante se considerarmos a tentativa de cobrir uma diversidade social, religiosa e geográfica entre as crianças selecionadas, como uma tentativa de abranger a diversidade das comunidades locais para legitimar a representação de toda a sociedade.

No entanto, esse processo de seleção, da forma como foi desenvolvido por esses dois filmes, permite, ao acompanhar um número restrito de personagens, que cada criança se liberte da função de representar a voz de todo um conjunto e reafirme sua individualidade. Nisso, esses filmes conseguem se diferenciar do método de seleção utilizado por filmes como **A invenção da infância**, em que o resultado da montagem é realmente um discurso único formado por fragmentos de diferentes vozes colados num *patchwork*.

Essa maneira de processar entrevistas aproxima-se do que Jean-Claude Bernardet define como *amostragem* em **Cineastas e Imagens do Povo**, ao abordar um modelo na tradição documentária brasileira que definiu como *sociológico*. Neste formato, a voz de um narrador detentor do saber organiza o discurso, exemplificado por entrevistas que falam de suas vivências individuais, corroborando, como prova de veracidade, a fala do locutor:

Eles [os entrevistados] são a experiência sobre a qual fornecem informações imediatas; o sentido geral, social, profundo da experiência, a isto eles não têm acesso (no filme); o locutor elabora, de fora da experiência, a partir dos dados da superfície da experiência, e nos fornece o significado profundo (1985, p. 12-13)

Por esse motivo, salienta o autor que a escolha dos entrevistados e o conteúdo de sua fala precisam estar coadunados com o que o documentário está afirmando. Toda a fala que foge ao tema, ou que não ilustra o discurso do narrador, no modelo sociológico, é eliminada na montagem (Ibid., p. 14).

É possível interpretar, pelo posicionamento crítico de Smith e Bernardet quanto a esse procedimento de amostragem no documentário social, que se trata, na verdade, de uma *ilusão* de amostragem que é usada, pelo realizador, como uma espécie de metodologia para orientar a forma como este desenvolve sua argumentação na construção do documentário. Apesar de não refletir um processo quantitativo ou estatístico, a determinação de um grupo de indivíduos por essa forma de seleção é associada à ideia de *amostra* por tentar cobrir as nuances e

diferenças de um grupo heterogêneo. Puccini salienta que o conceito de amostragem serve de justificativa para se recorrer a grupos de personagens em detrimento de personagens individuais, situação em que o documentário lida com ações (e também expressões) diferentes, que precisam ser amarradas na estrutura do filme (2009, p. 46).

O que claramente ocorre em **Promessas de um Novo Mundo** é que um processo de seleção ancorado naquilo que os autores definem como amostragem, serviu como método de trabalho na concepção da estrutura do filme. O diretor aparece, na sequência de abertura no filme e no material excluído, presente nos Extras do DVD, entrevistando e fotografando uma série de crianças. Em uma determinada sequência, a versão do prólogo excluída da montagem final, B.Z. está terminando uma chamada telefônica quando fala para a câmera: “*one rabbi down, one rabbi to go*”, dando a entender que ele estava buscando um filho de rabino disposto a participar do filme. Em outro plano, no mesmo quarto de hotel, há polaróides de diferentes crianças, afixadas na parede; em outro, um mapa de Jerusalém. Essas imagens mostram a forma como o grupo de personagens foi escolhido, buscando uma varredura dos tipos que representariam os diferentes moradores – ou as diferentes infâncias – da região.

Na estrutura do documentário, essas crianças são apresentadas pela forma geográfica em que se distribuem pelo território: setor árabe, cidade antiga, bairro judeu, etc. O ponto em comum entre elas é declarado pelo próprio diretor em voz *over*: moram a, no máximo, 20 minutos de distância entre si. E, no entanto, não têm qualquer contato entre si, nem mesmo entre as da mesma etnia.

Uma vez apresentados os personagens, porém, essa estrutura de amostragem começa a ser abandonada para que o documentário comece a mergulhar na individualidade de cada criança. Os personagens deixam de ser representantes de um tipo de infância, para se tornarem indivíduos únicos, com

pontos de vista únicos sobre o conflito. O ponto em comum entre eles passa então a ser simplesmente o fato de protagonizarem o mesmo documentário.

2.5 O diretor e sua relação com os protagonistas

Outra questão apresentada por Smith diz respeito à interferência do documentarista na vida de seus sujeitos. De acordo com a autora, documentários de justiça social como **Nascidos em Bordéis** buscam uma intervenção direta na vida das pessoas; porém, em diversos casos, essas intervenções políticas de caráter humanitário têm forte viés colonizador, numa tentativa de inseri-las na civilização ocidental como forma de resgatá-las da situação negativa em que se encontram (2009, p. 170).

Para Smith, a confirmação de que a intervenção de Zana Briski tenta impor seus próprios valores morais ocidentais sobre a cultura das crianças indianas é revelada no epílogo, quando se descobre que várias das protagonistas deixaram a escola, por iniciativa da família ou por conta própria (2009, p. 172). Esse seria um indício de que a visão apresentada pelo documentário sobre a prostituição infantil é construída inteiramente a partir de padrões ocidentais, e de que muito se perde sobre como realmente a sexualidade, a prostituição e a sexualidade infantil se inserem no contexto da cultura indiana.

Em **Promessas de um Novo Mundo**, a intervenção na vida dos protagonistas se desenvolve de outra maneira, sem esse caráter de resgate que Zana Briski desenvolve com as crianças de **Nascidos em Bordéis**, ou com que os jovens americanos de **Invisible Children** buscam salvar as crianças africanas. Em primeiro lugar, temos um diretor muito mais familiarizado com a cultura local: B.Z. Goldberg, cidadão americano, passou sua infância em Jerusalém e conheceu diversos campos de refugiados palestinos trabalhando como jornalista na Cisjordânia. Fala fluentemente hebraico e árabe; ao contrário de Zana Briski, que

não falava bengali, seus contatos com as crianças não são totalmente intermediados por tradutores, e as questões culturais não são uma surpresa durante as conversas com as crianças. Dessa forma, o caráter “colonialista” aqui carece de elementos extremos de alteridade para poder se desenvolver.

Em segundo lugar, as crianças protagonistas de **Promessas de um Novo Mundo** não se encontram desamparadas, em risco iminente ou privadas de suas necessidades básicas, como na maioria dos documentários de caráter social envolvendo crianças. O risco a que estão expostas, por conta do conflito bélico, não se sobrepõe, em termos de necessidade de auxílio ou resgate, aos cuidados familiares que recebem e à satisfação de necessidades como moradia, alimentação, educação e saúde.

Assim, os palestinos e israelenses entrevistados por B.Z. Goldberg não necessitam de resgate ou tutela de terceiros. As intervenções do documentário em suas vidas têm como fundamento provocar novos posicionamentos em relação ao tema sobre o qual falam durante o filme, de forma similar ao formato de intervenção da tradição do cinema verdade nos anos 1960, do qual **Crônica de um Verão** (*Chronique d'un Été*, 1961, Edgar Morin e Jean Rouch) é certamente um marco. Essa corrente do cinema documental começou a ser pensada já no final dos anos 1950, propondo uma nova relação com o real através de uma abordagem diferente do que propunha o cinema direto americano de Robert Drew, em que não se buscava mais o verdadeiro espontâneo, esperando para ser observado, mas sim uma verdade provocada, incentivada. Para o cinema verdade, a presença do diretor em cena, como um dos protagonistas, é o elemento que provoca a expressão do sujeito e constrói a enunciação.

O grande mérito de Rouch foi ter definido um novo tipo de cineasta: o 'cineasta-mergulhador', aquele que mergulha nas situações da vida real. [...] Jean Rouch consegue se infiltrar na comunidade como uma *pessoa* e não como um diretor de uma equipe de filmagem (MORIN, 2007, p.5).

Da mesma forma, **Nascidos em Bordéis** também baseia sua estrutura em situações coletivas propostas pela diretora Zana Briski que são documentadas pela câmera. E, assim como em *Promessas de um Novo Mundo*, a figura do diretor-protagonista ocupa um espaço central no documentário. A natureza dessa conduta, porém, apresenta diferenças nos dois filmes: enquanto que **Nascidos em Bordéis** provoca situações para trazer transformações às vidas dessas crianças para registrá-las, depois, em sua nova condição, as situações provocadas em **Promessas de um Novo Mundo** visam a uma reação das crianças, para registrar em vídeo suas falas sobre o que ocorreu.

Com essa diferenciação, é possível perceber duas posturas bastante distintas nos documentários com crianças em situações de conflito (que também se percebem em documentários com adultos ou qualquer outro sujeito): enquanto alguns filmes buscam ouvir o que o sujeito fala, outros têm como objetivo registrar o que acontece com o sujeito.

Promessas de um Novo Mundo se foca claramente na fala (e na expressão em geral) em detrimento da ação. Sua estrutura, apesar de trazer protagonistas inseridos em uma situação de conflito, não explora uma narrativa clássica, típica do cinema de ficção, em que o protagonista é alçado à condição de herói que precisa vencer obstáculos (PUCCINI, 2009, p. 39). A fala dos protagonistas, seja no formato de entrevista com enquadramento do tipo *talking heads*, seja nas imagens que captam ações das crianças, são a base do documentário, e se apresentam em ordem cronológica.

Essas características aqui levantadas foram observadas ao longo do processo de planejamento desta pesquisa, e permitiram notar que, entre os documentários com crianças, em especial aqueles que envolvem uma situação de conflito, **Promessas de um Novo Mundo** apresenta uma preocupação especial no que diz respeito a ouvir o que as crianças têm a dizer. Seja pelo seu formato longitudinal, seja pela ênfase nas entrevistas, o documentário permite perceber a

expressão das crianças sobre o tema do conflito entre palestinos e israelenses de forma a tornar perceptível o desenvolvimento intelectual e moral do sujeito, além das influências sociais sobre essas crianças.

Por esse motivo, o presente trabalho julga ser de grande valia concentrar-se na forma como esse documentário desenvolve a captação e a montagem da fala das crianças. Para isso, lançando mão dos subsídios sobre a compreensão do desenvolvimento do indivíduo abordados no capítulo anterior, buscar-se-á, a seguir, avaliar de forma mais intensa a expressão das crianças de **Promessas de um Novo Mundo**.

3 A DINÂMICA DA PARTICIPAÇÃO DAS CRIANÇAS E DA INTERAÇÃO COM O DIRETOR EM *PROMESSAS DE UM NOVO MUNDO*

A estrutura do documentário **Promessas de um Novo Mundo** é construída a partir de entrevistas individuais com as sete crianças protagonistas. Na sequência de imagens de abertura, a voz over do diretor explica o propósito da obra, coberta por imagens de diversas crianças, além das sete protagonistas.

Como visto no segundo capítulo, a escolha dessas sete crianças e a forma como são apresentadas no documentário busca, inicialmente, realizar uma varredura de situações que os indivíduos da região vivenciam, especialmente em relação ao conflito político. As crianças, metade delas palestina e metade israelense, foram escolhidas de maneira a cobrir uma diversidade de *tipos*, envolvidos em diferentes contextos políticos, religiosos e econômicos. Entretanto, é a diversidade da disposição geográfica delas no território que adquire maior relevância, já que norteia a estrutura de apresentação dos protagonistas. Em uma região em que a determinação das fronteiras está em conflito, cerceando a plena liberdade de locomoção dos habitantes, o local em que vivem essas crianças se relaciona não apenas à questão da disposição geográfica, mas passa a ser representativo de todas as outras diferenças entre elas. Dessa forma, os indivíduos e os acontecimentos retratados no documentário são sempre introduzidos por ilustrações de mapas estabelecendo o local em que acontecem as tomadas. Sequências de imagens mostram as crianças em seu ambiente, com suas famílias, em atividades de sua rotina, enquanto legendas identificam o nome de cada uma delas. Em uma breve entrevista, elas se apresentam.

As crianças são entrevistadas, inicialmente, em suas casas, muitas na presença de familiares. Não há interação, na primeira parte das filmagens, entre elas. O encontro inicial entre cada criança e a equipe é provocado. A forma como a entrevista é concebida deixa claro às crianças o que é esperado delas. Em uma visita previamente combinada às suas casas, a equipe posiciona-as em frente às

câmeras e solicitam-lhes que falem sobre o tema do documentário. Numa das entrevistas, já durante o reencontro com a equipe, um dos gêmeos de Jerusalém diz: “Durante o filme, você me pediu para responder às perguntas como um israelense”. Essas considerações evidenciam que as crianças tinham consciência de que sua participação no documentário estava condicionada ao fato de se identificarem com um perfil bastante específico.

O documentário foi realizado entre 1997 e 2000. Em 1997, houve a escolha dos personagens e as primeiras entrevistas. Na volta da equipe à região em 1998, foram realizados novos contatos e a maior parte das ações e entrevistas foram captadas. Depois de transcorridos dois anos dessa etapa, a equipe vai mais uma vez à Jerusalém e à Cisjordânia para uma última entrevista com os protagonistas. Além disso, após o filme ser finalizado, ocorrem dois encontros registrados em vídeo entre B.Z. e as crianças. O primeiro deles, por ocasião da cerimônia do Oscar, acontece em 2002. Mais tarde, em 2004, B.Z. volta a entrevistar os protagonistas. O quadro abaixo (Figura 9) resume as idades dos protagonistas nas diferentes etapas.

IDADE / CRIANÇA	Início das gravações (1997)	Gravações (1998)	Final das gravações (ago/2000)	Premiação do Oscar (mar/2002)	Reunião final (ago/2004)
Daniel	12	13	15	17	-
Faraj ⁷	11	12	14	-	18
Mahmoud	10	11	13	-	17
Moishe	10	11	13	-	17
Sanabel ⁸	9	10	12	14	16
Shlomo ⁹	-	12	14	-	-
Yarko	12	13	15	17	19

Figura 9 – Quadro das faixas etárias dos protagonistas de *Promessas de um Novo Mundo*

⁷ A idade de Faraj não é informada no documentário, mas foi obtida de material de imprensa.

⁸ A idade de Sanabel é aproximada, levando em consideração informações do site do documentário.

⁹ A idade de Moisha não é informada no documentário e, para este estudo, foi estimada.

Neste capítulo, serão levantadas as cenas com cada protagonista, buscando detectar como o documentário permite compreender a maneira como elas se expressam, de acordo com seu desenvolvimento.

3.1 Yarko e Daniel

Logo após o prólogo, começa a apresentação dos dois primeiros personagens, os gêmeos israelenses Yarko e Daniel. A montagem do documentário busca encadear diferentes momentos dos vários protagonistas através de temas, como esportes, religião, mobilidade dentro do território, etc. A escolha de iniciar a apresentação dos personagens pelos gêmeos, portanto, está fortemente ligada ao fato de, no prólogo, a narração de B.Z. esclarecer uma relação entre a sua própria infância em Jerusalém e a infância das crianças do documentário. Depreende-se, do modo como B.Z. fala e se posiciona em primeira pessoa no documentário, que o diretor se reconhece em Yarko e Daniel. Como o diretor, os meninos são de uma família bastante ocidentalizada de judeus seculares, com uma opinião bastante liberal sobre política e moderados em sua visão sobre o conflito com os palestinos.

A apresentação dos dois primeiros protagonistas já delinea o formato que será seguido para introduzir cada uma das crianças na sequência do documentário. Um mapa da cidade de Jerusalém indica o lado Ocidental, predominantemente habitado por judeus, e em fusão vemos B.Z. dirigindo pelas ruas da cidade. A paisagem urbana é bastante moderna e ocidentalizada, e os planos valorizam placas de marcas e produtos familiares aos ocidentais.

Uma panorâmica de um prédio residencial introduz a casa dos gêmeos. Logo vemos planos do interior do quarto, com um dos meninos ainda na cama, depois escovando os dentes, outro penteando os cabelos. O que diferencia fisicamente os meninos, que são idênticos, é apenas o corte de cabelo.

Os gêmeos israelenses são protagonistas com uma participação realmente diferenciada em **Promessas de um Novo Mundo**, em relação ao grupo. Ao propor a estrutura do documentário com um grupo de crianças, metade delas palestinas e a outra metade israelenses, B.Z. Goldberg e Justine Shapiro provavelmente pensavam em escolher seis tipos diferentes, e a participação dos gêmeos acaba acarretando que os dois sejam encarados, muitas vezes, como um só personagem. Ao longo de todo o documentário, Yarko e Daniel estão sempre juntos. Ainda que em duas ocasiões os meninos tenham sido entrevistados sozinhos em quadro falando para a câmera, a opinião dos dois, por ser muito semelhante, é apresentada sempre lado a lado, em oposição aos outros protagonistas.

Isso não impede, porém, que se façam perceptíveis algumas diferenças na personalidade dos dois. Yarko é claramente mais falante, e mais interessado em assuntos políticos. Em mais de uma ocasião, ao longo do filme, Daniel é recriminado pelo irmão por não levar a sério o assunto dos conflitos ou por não querer falar de política.

As cenas continuam mostrando o que parece ser o cotidiano dos meninos, encenado para a câmera. Ao chegarem ao ponto de ônibus, a voz em *off* de um deles começa a discorrer sobre ataques terroristas em linhas de ônibus. A montagem dá a entender que o medo de atentados é um ponto importante na vida de Yarko, que agora reconhecemos como o emissor da fala. Os dois meninos estão sentados à mesa na sala de casa com livros e cadernos espalhados a sua frente. Yarko continua falando sobre o risco iminente dos atentados, e é interrompido por Daniel: “*Não é sempre. Acontece só uma vez por ano*”. Os dois começam a discutir, sentados lado a lado, de frente para a câmera, mas Daniel parece levar o assunto na brincadeira.

A idade dos gêmeos não é informada por eles em sua apresentação, mas pode ser calculada através do depoimento que Yarko deu em 2004,

declarando ter 19 anos. Com isso, depreende-se que os meninos tinham 12 anos nas primeiras entrevistas gravadas, e 13 quando foram ao campo de refugiados. Eles se encontrariam, nesse período, numa fase de transição entre o estágio das operações concretas e das operações formais, em que recém começam a desenvolver o pensamento através de abstrações. Nessa fase os meninos deveriam ainda se valer de dados concretos para desenvolver seu raciocínio, porém já visando tentar responder sobre questões abstratas. É ainda nesse momento que eles começam a abandonar o egocentrismo e a desenvolver a capacidade de identificação com o outro. Essa fase coincide com o momento em que B.Z. e a equipe propõem aos gêmeos participar do documentário falando sobre o conflito. Como crianças que vivem na parte ocidental de Jerusalém, fora da Cidade Antiga, a proposta de refletir sobre o conflito entre palestinos e israelenses apresenta-se como uma novidade.

Na entrevista da apresentação, os gêmeos não chegam a falar diretamente sobre questões políticas. Eles falam sobre o medo de ataques terroristas, sobretudo nos ônibus urbanos. Estão se referindo, portanto, a algo cotidiano para eles, que faz parte de suas vidas, sem emitir uma opinião sobre uma questão mais abstrata e complexa como a política israelense. Os gêmeos têm impressões distintas sobre o fato: Yarko mostra-se muito preocupado, Daniel não dá muita atenção ao fato. A escolha de falar sobre algo concreto, que faça parte de suas vidas, parece absolutamente adequada para descrever o que os meninos pensam sobre o conflito: eles não são diretamente atingidos.

Num segundo momento, eles aparecem conversando com o avô sobre as memórias acerca do Holocausto. A cena se inicia com imagens de arquivo dos anos 1940, mostrando judeus chegando para a criação do Estado de Israel. Uma voz masculina, em *off*, fala em primeira pessoa da saída da Polônia para decidir viver no novo país. Uma fusão mostra que o emissor da fala é o avô de Yarko e Daniel. Os três estão sentados, muito próximos, abraçados, sobre a cama de um dos meninos. A câmera, na altura deles, está posicionada de $\frac{3}{4}$ perfil para o trio,

mas os entrevistados raramente se dirigem a alguém no extracampo quando falam. Os meninos começam a inquirir o avô sobre quem teria criado o Estado de Israel: Deus ou os judeus que escaparam do Holocausto. Daniel pergunta diretamente: *“Você acredita em Deus?”*. A câmera mostra o olhar de Yarko, aparentemente curioso pela resposta do avô, que tenta se esquivar da pergunta. Os garotos insistem, o avô sorri para alguém no extracampo, bem longe da câmera. A conversa continua em tom de brincadeira, e o avô responde: *“Vocês têm que decidir por si.”* O avô diz: *“Acredito que foi a mão do destino que me manteve vivo”*. Os dois meninos concluem: *“Então você não acredita em Deus”*, mas o avô pondera: *“Foi a mão do destino. Então, tem um lugar para Deus também”*. Daniel ainda tenta uma última pergunta: *“Você acredita numa Força Maior?”*. O avô ri para alguém no extracampo e a cena se encerra.

Os cortes que surgem na cena (Figura 10) parecem, na verdade, *inserts* para cobrir a mudança de enquadramento da câmera. A cena não aparenta cortes claros no que diz respeito à estrutura do diálogo.



Figura 10 – Daniel e Yarko conversam com o avô sobre o Holocausto e religião

Essas imagens revelam muito sobre o ambiente em que os meninos crescem. Eles são estimulados a ter um posicionamento crítico, seja acerca de religião, ou de política. O avô, aparentemente ateu, bem como os pais, aparecem conversando com os gêmeos. Essas características da educação dos meninos

mostram sua influência quando esses são entrevistados afirmando que são contra o pensamento dos extremistas de não quererem os palestinos vivendo nos territórios, ou ainda observando que, numa guerra, ambos os lados sofrem com as mortes e a violência. No entanto, essas falas de Yarko e de Daniel, que demonstram tanto uma crítica à violência do conflito quanto a capacidade de empatia com pessoas que não conhecem, não podem ser interpretadas simplesmente como uma precoce capacidade de abstração ou de desenvolvimento moral crítico às leis e normas vigentes. Os meninos, dado o seu estágio de desenvolvimento, ainda trazem resquícios de uma fase de heteronomia, em que aceitam e seguem as normas morais dos adultos, sobretudo daqueles com quem mantêm uma forte ligação de afeto e respeito. A expressão de Yarko e Daniel, em toda a sua moderação e capacidade de empatia e cooperação, revela ainda um pouco da repetição do discurso moderado de seus pais e seu avô. Sabe-se que o conflito não os atinge diretamente e, uma vez que precisariam, em seu desenvolvimento, passar por uma fase de raciocinar sobre questões abstratas somente através do que lhes é concreto (o que não têm), eles imitam o que vêem e ouvem de seus familiares no que diz respeito ao conflito, ainda que sejam estimulados a pensar por si próprios.

Uma cena importante é a visita dos gêmeos ao Muro das Lamentações, sugerida por B.Z.. Sobre imagens gerais do local, a voz *over* de B.Z. explica que combinou de encontrar os gêmeos no local. Vemos imagens dos meninos chegando ao local junto com B.Z., enquanto somos informados pela narração de que os garotos têm reservas quanto ao local e aos judeus religiosos, pois “*como muitos judeus seculares, querem distância dos religiosos*”. O objetivo do diretor, com essa intervenção, foi claramente estabelecer as diferenças entre os gêmeos e os outros dois protagonistas judeus, Moishe e Schlomo, que seguem os preceitos religiosos do judaísmo.

Um plano fechado mostra os dois garotos observando as práticas religiosas das pessoas no local, enquanto Yarko diz a Daniel: “*A gente não*

conhece essas pessoas. Elas têm opiniões diferentes.”. O plano parece descontextualizado, e é difícil entender o que motivou a fala de Yarko para o irmão; talvez uma pergunta ou colocação de B.Z., que não aparece no plano tão fechado. Nesse caso a resposta de Yarko não seria dirigida ao irmão, e sim a B.Z. ou à câmera.

Os três aparecem então em um novo plano, e compreende-se que B.Z. está logo ao lado de Daniel naquele momento, e que Yarko está, na verdade, se dirigindo à B.Z. quando fala. Ele mostra judeus ortodoxos que lhe causam medo, pela aparência. Yarko e B.Z. usam um solidéu de papel, provavelmente distribuído no local. A forma como se vestem destoa das pessoas no local.

Outro plano, a seguir, mostra B.Z. de mãos dadas com Yarko se dirigindo ao Muro: *“Não é só o Daniel que tem medo. Eu também tenho, só que não demonstro”*. Há um *insert* de Daniel esperando fora das grades pelo irmão e pelo diretor, com a câmera em recuo.

Imagens continuam mostrando B.Z. e Yarko de mãos dadas caminhando em direção ao Muro, onde Yarko escreve um bilhete pedindo para ganhar o jogo de vôlei da escola. (Figuras 11, 12 e 13) A voz *over* de B.Z. conta como ele próprio costumava, quando criança, colocar bilhetes com pedidos no Muro. Mais uma vez B.Z. reflete seu modo de pensar nos dois protagonistas. Yarko, voltando ao lado de B.Z., diz que teve muito medo: *“Prefiro visitar uma aldeia árabe do que ficar aqui com todos esses religiosos”*.



Figuras 11, 12 e 13 – B.Z. leva os gêmeos ao Muro das Lamentações, mas apenas Yarko aceita se aproximar do local, de mãos dadas com o diretor

A reação de Yarko e Daniel é extrema. Há um reflexo forte da opinião da família dos gêmeos nessa reação. O documentário faz questão de mostrar que as duas crianças são educadas em um ambiente agnóstico e crítico ao posicionamento dos extremistas religiosos. Nessa oportunidade, os meninos demonstram, talvez pelo choque da situação a que são expostos, resquícios de um comportamento ainda marcado pela fase egocêntrica e dificuldade de estabelecer de empatia e reconhecimento no outro, características de estágios do desenvolvimento que já deveriam ter sido ultrapassados.

Após abordar o papel da religião na vida dos gêmeos, o documentário se volta para outro aspecto, muito mais presente no cotidiano dos meninos: o esporte. Em um ginásio escolar, acontece o jogo de vôlei de Yarko e Daniel. A voz *over* de B.Z. explica que é a final do campeonato de Jerusalém. Há várias crianças e adultos torcendo pelos times, e a câmera cuida em focalizar um homem, também acompanhando com entusiasmo a partida, com uma metralhadora no

colo. A mãe e o pai dos gêmeos também estão na arquibancada. As imagens mostram lances do jogo, com Yarko e Daniel em quadra. O time dos garotos perde a partida e a câmera procura em *zoom* o rosto de Yarko chorando, reunido com seu time e o treinador.

Há um corte para um plano fechado de Yarko, sentado em casa, em situação de entrevista. Ele fala sorrindo para alguém no extracampo, à direita da câmera, brincando que deixou um pedido no Muro das Lamentações para ganhar o jogo, e o resultado foi outro.

O jogo de vôlei dos gêmeos é sucedido pelas cenas da competição de atletismo das quais Faraj participa, criando um elo entre os meninos. Um ponto valorizado pela montagem é a reação de choro ao enfrentar a frustração nos esportes, que é mostrada tanto em Faraj como em Yarko.

Mais adiante, os gêmeos observam o fato em uma conversa com B.Z.. A cena se inicia mostrando Daniel em casa, em frente ao computador. A imagem está fechada em um primeiro plano, e ele olha na direção da câmera quando pergunta se B.Z. conhece o menino corredor. A cena está logo após uma sequência em que Faraj participa de um campeonato de corrida, dando a entender que o diretor falou sobre Faraj aos garotos. Ouvem-se ruídos de conversas e um latido de cachorro, fazendo supor que a família toda se encontra em casa reunida com B.Z.

Daniel pergunta se Faraj ganhou as provas, e logo há um *insert* de um plano bastante fechado de Yarko, também olhando para a câmera, fazendo a mesma pergunta. Um novo plano revela então os dois meninos juntos, sentados perto um do outro, e Yarko diz: *“Ele chorou? Às vezes, a gente também chora depois de uma corrida”*.

É por sugestão de B.Z. que os meninos tomam conhecimento da existência de Faraj, o protagonista palestino que tem aproximadamente a sua

idade. Mais adiante, em outra cena, vemos B.Z. mostrando fotos polaróide aos gêmeos, e em Deheishe fazendo o mesmo com Faraj. É possível que B.Z. tenha mostrado imagens também a outras crianças, como parte da tentativa de provocar um encontro entre os protagonistas.

A primeira reação de Yarko e Daniel é de curiosidade sobre o outro. Faraj, sendo um refugiado palestino, é completamente desconhecido para os gêmeos, mas Yarko e Daniel só conseguem tentar caracterizá-lo como “igual” ou “diferente” através de critérios que aplicam às crianças de sua idade que já conhecem: se gosta de esportes, se é mais alto ou mais baixo dos que eles, se gosta de um determinado tipo de comida. A ausência de preconceitos na forma como Yarko e Daniel se interessam por Faraj reflete, na verdade, o desconhecimento da existência de uma alteridade tão acentuada.

O documentário então volta a falar sobre o direito à terra para palestinos e israelenses, e uma sequência de trechos de entrevistas das crianças é inserido. Yarko aparece sentado, em plano fechado em situação de entrevista, dizendo: *“Eu acho que é nosso país, e é deles também. Os extremistas não querem o outro lado morando aqui, isso está errado. Teve uma guerra e a gente ganhou, agora não sei o que fazer”*.

O tema continua sendo discutido, e mais adiante há uma nova sequência de depoimentos. Novamente Yarko aparece, em um trecho da mesma entrevista. A fala surge logo após uma sequência das crianças da escola de Mahmoud reivindicando a posse da terra aos palestinos. O israelense diz: *“Os palestinos estão abusando! Querem Jerusalém para sua capital. Podem esperar sentados!”*. O garoto fala com um sorriso, e se dirige a alguém sentado à direita da câmera.

Na mesma sequência, após outros depoimentos, inicia-se um plano de Daniel, sentado em seu quarto em frente à escrivaninha, num plano de entrevista,

semelhante ao de seu irmão Yarko. Ele fala para alguém sentado à esquerda da câmera, e diz que deveria haver muitos debates e que as pessoas mais inteligentes do mundo deveriam decidir.

Os trechos com falas dos dois irmãos sobre o cerne do cisma entre palestinos e israelenses reflete como a participação no documentário tem influências no desenvolvimento dos dois meninos. Se na entrevista de apresentação dos meninos no documentário eles não pareciam ter muito contato com a questão, nas entrevistas subsequentes já demonstram um processo de reflexão sobre o tema.

Do ponto de vista moral, Yarko e Daniel, em 1997 e 1998, também passam por um período de transição entre a heteronomia e a autonomia. Ainda há muitos indícios da influência familiar em suas falas, mostrando que os meninos acreditam que adultos devam se ocupar de definir as questões políticas. Em parte, eles parecem ainda esperar que as normas que determinem o certo e o errado sejam definidas pelos adultos em quem confiam e com quem mantêm uma relação de afeto. Porém, à medida que as conversações avançam, eles demonstram compreender que os adultos responsáveis pelas decisões políticas não dão conta de estabelecer normas e padrões confiáveis de certo e errado, uma vez que o conflito segue existindo e que as várias pessoas envolvidas, inclusive seus familiares, não demonstram uma unanimidade no que diz respeito ao assunto. Essas manifestações são visíveis quando os meninos dizem: *“Teve uma guerra e a gente ganhou, agora não sei o que fazer”*, ou quando Daniel diz acreditar que as pessoas mais inteligentes do mundo deveriam discutir o assunto.

Do ponto de vista de Kohlberg, porém, os estágios do desenvolvimento moral do indivíduo não estão relacionados apenas a faixas etárias, mas também ao ambiente e aos estímulos que o indivíduo recebe. A partir dessa perspectiva, têm suma importância as informações que o documentário inclui sobre a relação de Yarko e Daniel com seus familiares, e a forma como são estimulados a manter

conversas com os adultos e entre si e a refletirem sobre questões morais, como forma de interação social. Essas cenas permitem compreender como os dois personagens, em suas falas, demonstram esse processo de desenvolvimento e de questionamento interior pelo qual passaram por conta de sua participação no documentário.

Esse processo continua sendo explorado pelo documentário. Aos 55 minutos do filme, uma fala de Daniel, coberta por imagens de um evento cívico na escola dos meninos, revela a forma como o menino procura estabelecer relações entre as informações que recebe sobre fatos que ultrapassam sua experiência. A cena se inicia mostrando os meninos em meio a um grande grupo de pessoas, numa cerimônia em memória das vítimas israelenses do conflito. A voz em *off* de Daniel começa a surgir coberta pelas imagens, para depois revelar o plano de entrevista captado na locação anterior. “*Quando vejo as pessoas serem mortas fico pensando: ‘Por quê? É tão estúpido.’ Podia ser evitado*”. A frase inicial, aparentemente um típico discurso contra a violência, ganha mais profundidade quando Daniel revela como se sente instado, em um evento como esse, a estabelecer uma empatia e tomar parte no sofrimento coletivo: “*Fico tentando imaginar o que os soldados passaram. É difícil imaginar, se não estava lá*”. A entrevista é parcialmente coberta por imagens de jovens durante a cerimônia. Outro momento da memória do povo israelense, constantemente evocado, é lembrado pelo menino, que mais uma vez questiona a real compreensão da experiência: “*Como o Holocausto. As pessoas dizem que sabem como foi. Besteira. Você pode ficar triste, mas não pode saber a dor que eles sentiram*”.

Ao aproximar-se do final do filme, as discussões sobre o possível encontro entre as crianças israelenses e palestinas passam a ser o foco do documentário. Os principais interessados são Yarko e Daniel, e as crianças do campo de refugiados de Deheishe. As discussões em ambos os lados sobre as possibilidades do encontro são montadas em paralelo. Enquanto em Deheishe as conversas registradas mostram os protagonistas Sanabel e Faraj debatendo com

um grupo de amigos, do lado israelense a discussão acontece na casa da família Solan.

Na sala de jantar da casa de Yarko e Daniel, a câmera parece colocada improvisadamente sobre um tripé, com a luz um pouco estourada. O enquadramento mostra a mesa e, sentados à sua volta, estão B.Z., o pai dos meninos e Yarko e Daniel. O diretor mostra a eles uma foto polaróide de Faraj. Os gêmeos fazem perguntas sobre o garoto palestino a B.Z.: “*Quantos anos ele tem? Parece um atleta. Ele é mais alto que a gente?*”. Logo a câmera começa a se movimentar e a seguir, em planos mais fechados, a conversa dos integrantes da mesa. Eles lancham enquanto conversam. Yarko então sugere que eles se encontrem. B.Z. pergunta se conversariam sobre política com as crianças palestinas. Daniel diz que prefere falar sobre esportes, e o irmão o critica.

A aproximação entre B.Z. e a família de Yarko e Daniel parece ter acontecido de forma rápida e profunda. Os pais dos meninos aparecem em mais de uma ocasião discutindo, com os filhos e com o próprio B.Z., questões sobre a participação das crianças nas filmagens. Há também mais de uma cena mostrando B.Z. fazendo refeições e participando do convívio familiar na casa da família Solan (Figuras 14, 15 e 16).



Figuras 14, 15 e 16 – B.Z. sentado à mesa com a família de Yarko e Daniel

O documentário segue mostrando as outras crianças falando sobre a questão do encontro. Faraj aparece perguntando a B.Z. sobre os gêmeos, e um vídeo de Yarko com uma mensagem para Faraj é inserido. O menino israelense está sentado na sala de casa, falando para a câmera, e diz que quer conhecer Faraj e ouvir sua opinião. Ele se esforça para falar em inglês, e a captação parece ter acontecido na mesma ocasião em que a família Solan conversava com B.Z. à mesa sobre a possibilidade de conhecerem Faraj.

Um pouco mais adiante, Yarko e Daniel voltam a aparecer em casa discutindo com os pais ainda a mesma questão. A câmera mostra a mesa de refeições da família, com os gêmeos sentados com os pais. Eles pedem permissão para visitar o campo de refugiados de Deheishe. O enquadramento não permite mostrar toda a mesa com os quatro integrantes, por isso há alguns *travellings* e cortes, cobertos por *inserts*, para mudança de enquadramento. É possível ver à mesa dois pratos nos lugares que estão vazios, permitindo supor

que B.Z. e mais uma pessoa participavam do almoço antes da tomada ser iniciada.

Os pais dos gêmeos hesitam, mas concordam em deixar os filhos ir a Deheishe, desde que possam acompanhá-los: “*Confio no B.Z. e na equipe, e nas pessoas que te convidaram. Mas a responsabilidade final é nossa*”. Os pais continuam discutindo sobre o perigo de deixar os filhos irem e a importância que o encontro parece ter para eles.

A câmera, apesar de claramente presente e próxima aos indivíduos, parece aos poucos se tornar mais recuada, enquanto a família discute. Mais uma vez há um claro indício de que B.Z. e a equipe têm uma relação de bastante proximidade com a família. Essa relação mais íntima pode ter influenciado a frequência do registro dos meninos, diferentemente do que ocorreu com os outros protagonistas.

No filme, com todos os protagonistas, há uma cronologia bem delimitada, que na maioria das vezes pode ser claramente percebida nas imagens devido ao desenvolvimento físico das crianças e devido à identificação, por locação, roupas e cortes de cabelo, do número aproximado de encontros registrados entre as crianças e a equipe de filmagens. B.Z. e Justine estiveram na região escolhendo personagens em 1997, retornaram em 1998, quando captaram a maior parte do material, e estiveram ainda entrevistando os protagonistas, em uma única ocasião, em 2000. No caso de Yarko e Daniel, entretanto, a identificação pontual de cada registro nessa cronologia é pouco evidente. O que se pode notar é que houve, claramente, mais encontros registrados em vídeo de B.Z. com Yarko e Daniel do que com os outros protagonistas. Há curtos trechos que mostram os gêmeos com diferentes roupas e diferenças sutis no corte de cabelo que demonstram isso. Além disso, não há um contraste grande, entre as diferentes imagens, no desenvolvimento físico dos meninos. Entre as imagens da apresentação e as imagens do encontro com as crianças de Deheishe, ocorrido

em 1998, os meninos apresentam um crescimento discreto, mas não é possível verificar dois momentos bem distinguíveis no conjunto das imagens. Essas observações permitem supor que a convivência da equipe de filmagens com Yarko e Daniel foi maior e transcorreu em intervalos mais curtos de tempo.

Logo após o encontro das crianças em Deheishe (que será descrito e analisado detalhadamente por ocasião da abordagem da participação de Faraj, mais adiante), inicia-se o epílogo, gravado em 2000. Uma legenda informa que se passaram dois anos, e trechos de planos de entrevista das crianças se sucedem. Um dos meninos aparece em um plano fechado, em frente a uma janela, ao ar livre. Agora já não é mais possível distinguir os dois irmãos, que cresceram e tiveram suas fisionomias bastante alteradas. Ele conta que Faraj quis permanecer em contato, mas ressalta que as dificuldades de passar pela fiscalização os fizeram perder contato.

O outro gêmeo aparece sentado no mesmo lugar que o irmão. Ele também cresceu bastante, e agora usa brinco. *“Estou mais preocupado com meus próprios problemas. No filme, você me pediu para responder as perguntas como um israelense. Mas eu tenho minhas coisas. Como amigos e o vôlei e... Eu quero que a paz chegue. De verdade. Eu só não mexo com isso no meu dia-a-dia.”*

É em Yarko e Daniel que a idéia de B.Z. de propor novas perspectivas sobre o conflito e sobre o outro às crianças tem seus efeitos mais visíveis. É possível perceber, na expressão dos gêmeos, o processo por que os meninos passaram, ao tomar contato com o assunto, habituar-se aos poucos a ele e refletir interna e externamente sobre as questões que lhes iam sendo propostas. Ao final, na entrevista do epílogo, os gêmeos são diretos e sinceros ao falarem sobre como, após o fim das gravações e o contato com B.Z., sua preocupação com o assunto voltou a ficar em segundo plano. Eles já são adolescentes e já deveriam apresentar a capacidade de abstração completa e de identificação com o outro. Os dois demonstram, inclusive, terem consciência do que está sendo esperado

deles nessa entrevista final: o primeiro se preocupa em justificar a falta de contato com Faraj, porque entende que o diretor gostaria, no momento do encontro, que a amizade com o palestino se desenvolvesse; o segundo compreende que o diretor espera dele um interesse e comprometimento maior com as questões políticas que tanto o haviam interessado dois anos antes. A capacidade de empatia, nesse momento, deixa de ser com o tema do conflito entre palestinos e israelenses e passa a se estabelecer entre os entrevistados e o diretor, demonstrando que houve uma forte ligação afetiva entre eles, mas que o engajamento dos meninos com a proposta do filme já não existe mais.

As participações dos gêmeos nos vídeos disponíveis nos Extras do DVD mostram que esse afastamento se acentua com o passar do tempo. Os dois aparecem no vídeo *As crianças no Oscar*, junto com Sanabel, gravado em março de 2002. Os três protagonistas foram levados pela equipe a participar da cerimônia de entrega do prêmio, ao qual o documentário foi indicado. Yarko e Daniel viajam a Los Angeles junto com a mãe, Hana. No entanto, é Sanabel quem catalisa as atenções no vídeo, por conta de uma entrevista dada a um programa de televisão com afirmações polêmicas. Numa conversa com os protagonistas e a equipe à mesa, B.Z. tenta esclarecer a questão com Sanabel, e os meninos se manifestam tímida e brevemente. Daniel pergunta a Sanabel se ela realmente pensa daquela forma, referindo-se à declaração da menina sobre virar mártir por seu povo. Yarko tenta argumentar que, ainda que justificado por uma perda, um ato como aquele seria assassinato.

Enquanto os dois meninos se expressam em inglês, com um pouco de dificuldade, Sanabel fala em árabe, precisando do auxílio de B.Z. e Ziad para traduzir suas falas. Ainda assim, o distanciamento entre a palestina e os irmãos israelenses claramente ultrapassa as diferenças linguísticas. Outras imagens gravadas da viagem mostram os dois meninos tímidos e retraídos, tanto perante a câmera, como na interação com os adultos. A dificuldade em estabelecer uma

aproximação com os dois jovens pelos realizadores torna a participação de Yarko e Daniel no vídeo pouco significativa.

Já no vídeo intitulado *Quatro anos depois*, também nos Extras do DVD, é apenas Yarko que aparece. Os meninos, então com 19 anos, prestam serviço militar, e por esse motivo Daniel não pode participar das gravações, como esclarece a legenda. As mudanças em Yarko, em relação à sua participação no documentário, quando criança, são surpreendentemente inesperadas. Muito sério, ele se identifica como um soldado, e mantém um afastamento, durante a entrevista, de seu interlocutor, que claramente tenta relembrar o contato com os palestinos que Yarko manteve durante o documentário. O jovem responde deixando clara sua nova posição: *“Olha, quando ela [Sanabel] teve contato conosco, nós éramos civis [...] Mas agora que somos soldados, somos nós que a conduzimos”*. O discurso de extrema direita de Yarko demonstra que sua posição como militar se sobrepõe à sua individualidade e a qualquer posicionamento que ele possa ter tido quando criança.

A conversa com Yarko contraria todas as expectativas que o documentário constrói acerca da visão crítica que os gêmeos, influenciados por sua família e pela convivência com B.Z., pareciam estar desenvolvendo. Parece que agora, já adulto, Yarko modificou completamente sua concepção de justiça e de valores morais baseados na reciprocidade, como se os estímulos do meio ao qual o menino esteve exposto a partir da adolescência, seja na escola, no trabalho ou com os amigos, tenha tido uma influência capaz de anular seu desenvolvimento durante os primeiros anos.

A identificação de B.Z. com o perfil dos gêmeos, e a forma como o documentário mostra os meninos se desenvolvendo, sob o registro da câmera, transforma, no filme, esses dois protagonistas nas verdadeiras promessas de um novo mundo, já que é neles que parece germinar uma transformação na forma de ver e conviver com o outro num contexto de conflito e violência. Acompanhar o

desenrolar do crescimento de Yarko, através dos Extras do DVD, denota um certo fracasso no objetivo dos diretores do documentário. Seguem-se, à entrevista, imagens de Yarko e B.Z. saindo por Jerusalém, indo a um bar tomar uma cerveja. Nesses momentos, Yarko parece mais descontraído, e permite-se uma aproximação maior com B.Z., como se esquecesse das câmeras, algo que o diretor não conseguiu obter durante a entrevista.

3.2 Mahmoud

Após a apresentação e a entrevista inicial com os gêmeos Yarko e Daniel Solan, vem a introdução da terceira criança, Mahmoud. Antes da primeira aparição do menino, o documentário indica a mudança no cenário, através de uma ilustração do mapa da região e da legenda “setor palestino, Jerusalém Oriental”. Seguem-se algumas imagens mostrando a paisagem e identificando as diferenças em relação a Jerusalém Ocidental: mulheres passam pela rua com a cabeça coberta pelo *hijab*, dois homens locomovem-se pela cidade em um camelo. Surge um plano geral da casa de Mahmoud, e logo, em seu interior, uma sequência encenada do menino em atividades da sua rotina: acordando com os irmãos com quem divide o quarto, vestindo-se e sentando à mesa com a família.

A legenda o identifica como Mahmoud: é um menino árabe de 10 anos, de cabelos e olhos claros. Vive em uma casa ampla e confortável, e alguns elementos permitem intuir que tem um padrão de vida aparentemente alto: a decoração da casa, com acabamentos novos, sistema de aquecimento interno, antena parabólica, móveis e eletrodomésticos diversos. A aparência física de Mahmoud e de sua família, bem como a casa em que vivem, foge de um recorrente estereótipo que é feito dos palestinos, no que se refere a aparência e padrões sociais.

Iniciam-se as imagens da primeira entrevista. Mahmoud está sentado em frente a uma janela, em primeiro plano, com a vista da cidade atrás. O menino fala diretamente para a câmera, mas no final de sua fala sorri para alguém sentado fora de campo: *“Meu nome é Mahmoud Mazen Mohamou Izhiman. Eu me chamo assim porque eu sou Mahmoud e meu pai é Mazen. Meu avô também era Mahmoud e minha família é Izhiman!”*

A escolha por entrevistar Mahmoud em seu quarto não parece estar motivada por uma tentativa de retratá-lo cercado de elementos que ajudem a compor sua forma de vida. A opção do diretor por planos fechados do garoto e pela ausência de objetos pessoais ou outros elementos identificadores na composição dos enquadramentos escolhidos corroboram essa constatação. A escolha pelo ambiente em que Mahmoud é entrevistado tem uma implicação clara na situação da tomada, já que o quarto em que a criança dorme é o *seu* ambiente, enquanto que as peças de uso comum da casa costumam ser espaços regidos exclusivamente pelos adultos, destinados a abrigar suas atividades típicas. Assim, ao entrevistar Mahmoud em seu quarto, o diretor lhe confere uma autonomia para que ele aja como quando está sozinho, e não de acordo com o que seus pais esperam dele quando está em áreas da casa regidas pela hierarquia familiar. Essa escolha da direção de realizar as entrevistas no quarto das crianças se repete com outros protagonistas, como se nota ao longo do documentário.

Durante todas as entrevistas com Mahmoud ao longo do documentário, a câmera se concentra no rosto do menino. Os planos mais fechados não incluem elementos, na cena, que distingam características da vida e da personalidade de Mahmoud. No entanto, nessa entrevista feita em 1997, há uma exceção, quando o entrevistado foi posicionado em frente a uma janela, de forma a deixar visível a paisagem do setor árabe ao fundo (Figura 17). Essas imagens fazem parte da primeira aparição do menino no documentário, e seguem-se à ilustração mostrando onde se localiza o bairro de Mahmoud no mapa da cidade, e às imagens das cercanias de sua casa. Seguindo a estrutura da montagem, de

estabelecer quem são as sete crianças-protagonistas de acordo com o lugar onde vivem, percebe-se esse esforço de incluir a paisagem do bairro de Mahmoud como uma forma de reforçar a apresentação do entrevistado a partir de sua condição de “árabe de Jerusalém”, como B.Z. o caracteriza na narração.



Figura 17 – Cena da apresentação de Mahmoud, com vista do bairro muçulmano ao fundo

Aparecem imagens de Mahmoud na loja de café do pai. Quando a imagem volta para o primeiro plano da entrevista na casa de Mahmoud, ele está falando diretamente para a pessoa sentada fora de campo: *“Café? Não conta pra ninguém, mas, às vezes, bebo café na casa da minha avó. Se minha mãe fica sabendo que eu tomo café, ela me dá um tiro. Ela tem medo que eu fique com bigode!”* O menino é extrovertido, fala com desenvoltura. A entrevista é intercalada por imagens de Mahmoud envolvido em atividades na loja do pai, movendo sacos de café, empilhando caixas, observando o pai atendendo clientes.

“Os judeus dizem que esta terra é deles. Como a terra pode ser deles? Se a terra é deles, por que o Alcorão diz que Maomé fugiu de Meca para a Mesquita Al Aqsa em Jerusalém? Então Jerusalém é nossa! Dos árabes!” (essa fala começa em *off*, sob imagens das ruas do bairro muçulmano, e volta para Mahmoud no trecho final).

Mais adiante, passados 27 minutos do documentário, Mahmoud volta a aparecer. Uma nova ilustração é inserida mostrando a localização da Mesquita Al Aqsa em Jerusalém. Em voz over, B.Z. fala sobre a origem do local, considerado

sagrado para o Judaísmo e para o Islamismo. Após uma imagem aérea da mesquita, um plano geral da área externa do templo mostra Mahmoud fazendo suas abluções. Um *travelling* dentro da mesquita, com cortes em fusão, mostra-o caminhando até o centro, onde se ajoelha e faz suas orações. A fala em *off* do menino acompanha as imagens: *“Quando eu entro na Al Aqsa, sinto uma coisa no fundo do coração. É tão lindo! Sinto que estou na presença de Deus”*. A relação de Mahmoud com a religião islâmica é inserida no filme de forma a contrastar com a aversão dos gêmeos Yarko e Daniel às celebrações e ritos do judaísmo. O menino palestino reverencia as tradições e os símbolos religiosos, e mostra-se seguro percorrendo o exterior e o interior da mesquita sozinho, enquanto os gêmeos só se aproximam do Muro das Lamentações levados pela mão por B.Z.. Essa também é uma das poucas referências ao islamismo durante o filme. Com os outros dois protagonistas palestinos, Sanabel e Faraj, a religiosidade não é abordada.

Mahmoud volta a aparecer por volta dos 39 minutos. É inserido um trecho da entrevista captada em seu quarto, em 1998. O menino aparece em grande plano. Ele olha surpreso para alguém localizado fora de campo, a cerca de 90º da posição da câmera, faz um gesto de negativa com a mão. Muda brevemente a direção do olhar, claramente para alguém localizado entre a câmera e a pessoa a quem se dirigia antes. Esse segundo interlocutor está de frente para Mahmoud, que está sendo enquadrado de ¾ de perfil pela câmera. A pessoa parece estar sentada, pois está na altura do rosto de Mahmoud, enquanto o interlocutor anterior parece estar mais alto, como se estivesse em pé. Enquanto alterna o olhar nas duas direções, o menino diz: *“Não é de Israel, é dos árabes”*. Há um corte para um primeiro plano de Mahmoud, que agora se dirige exclusivamente à pessoa que parece estar sentada a 45º da câmera: *“É nossa. Essa terra é minha! Nasci e fui criado aqui. Você não tem o direito de tomar a terra!”*

Nesse mesmo ano foram captadas imagens de Mahmoud em três situações de interação: na loja do pai, visitando a Mesquita Al Aqsa e acompanhando a celebração israelense da reunificação de Jerusalém. As imagens, como as que mostram Mahmoud, um ano antes, acordando em sua casa e à mesa com a família, têm forte caráter de encenação. A visita à mesquita e o passeio no dia da reunificação foram combinados para serem registrados pela câmera. Essas ações, entretanto, não parecem ser inusitadas para o menino. É possível, e provável, que ele já tivesse visitado, em mais de uma ocasião, a Mesquita Al Aqsa. Pela fala do diretor, sabe-se que o menino anda livremente pelo bairro muçulmano, e é plausível que saísse à rua e presenciasse as comemorações anuais da reunificação da cidade. Também é bastante provável que já tivesse visitado a loja do pai, mas a maneira como o menino desempenha as tarefas para a câmera, sem muita desenvoltura e com a supervisão de um rapaz mais velho, fazem parecer pouco provável que realmente tenha obrigações na loja do pai, ou que frequente o ambiente com regularidade para estar a par das tarefas e atividades que ali se desenrolam. Já a visita da equipe à escola de Mahmoud certamente resultou em uma situação ainda mais atípica para os envolvidos. A presença de diversos adultos, além da equipe de filmagem, dentro da sala de aula, certamente constituía uma situação excepcional, que não poderia ser ignorada pelos alunos ou pelo professor.

Em relação ao desenvolvimento de Mahmoud, não se notam grandes mudanças entre as imagens captadas em 1997 e 1998. Nesse período, quando fala sobre o conflito entre Israel e Palestina, o garoto se expressa com frases que imitam o discurso e o léxico dos adultos. A fala de Mahmoud é eloquente, não hesitante. A postura, o gestual e a expressão facial do menino se modificam quando ele expressa sua visão sobre a ocupação israelense, em comparação a quando está explicando a origem de seu nome ou contando que sua mãe não o deixa tomar café. Ele se torna sério, senta-se ereto e mantém uma postura mais rígida, movimenta as mãos de acordo com o ritmo e a ênfase das palavras, que

são pronunciadas mais pausadamente. As frases trazem relações de causa e efeito baseadas em abstrações.

Aos 10/11 anos, as falas do menino, como *“Não é de Israel, é dos árabes. [...] Essa terra é minha! Nasci e fui criado aqui”*, demonstram uma visão bem característica do estágio operatório concreto de que fala Piaget, pois já faz análises lógicas, e demonstra empatia com sentimentos e atitudes alheias. O egocentrismo intelectual e social que caracteriza a etapa anterior do desenvolvimento da criança deixa de existir, e se constata que Mahmoud, apesar de demonstrar um certo tom de bravata, já considera outros pontos de vista simultaneamente, recuperando o passado e antecipando o futuro.

Aos 47 minutos do filme, surge uma tomada externa da fachada da escola, com a legenda *“Escola islâmica para meninos ‘FÉ’ JERUSALÉM OCIDENTAL”*. Na sala de aula, Mahmoud e outros meninos de sua idade desenham. Vêem-se alguns adultos, parados junto à parede e à porta da sala de aula, possivelmente ali para acompanhar as gravações. Um deles é B.Z. Goldberg. Eles observam o professor se dirigir aos alunos: *“Esse cervo gosta mais da liberdade ou do cativo?”* Um dos meninos responde: *“Liberdade!”* O professor volta a questionar as crianças: *“Muito bem. E vocês, gostam da liberdade?”* Todas as crianças que aparecem em campo levantam a mão. O professor seleciona uma: *“Sim!”*

As interpelações do professor prosseguem: *“As crianças da Palestina vivem em liberdade?”* *“Não”*, respondem os alunos. *“Quem pode fazer um desenho mostrando como se sente? Você é livre como esse cervo? Ou alguma coisa atrapalha a sua liberdade? Como as pessoas que não podem ir rezar em Jerusalém?”* A cena é registrada por uma única câmera. A tomada sofreu cortes evidentes, que foram cobertos por primeiros planos de Mahmoud escutando o professor, e levantando a mão para responder às perguntas. O garoto também aparece fazendo um desenho no quadro, e descreve-o ao professor: *“Esta é uma*

criança com uma pedra dizendo: ‘Vou matar eles!’. A outra criança está chorando: ‘Mataram minha mãe, pai e irmã, que Deus amaldiçoe eles!’.

O professor está novamente perante a classe: *“O que diz a nossa religião? A quem pertence Jerusalém?”* Muitas crianças levantam a mão e o professor permite que todas respondam a mesma pergunta: *“Aos palestinos”. “Aos caanitas”. “Ao povo palestino!”. “Aos muçulmanos!”. “Ao povo palestino!”.*



Figuras 18 e 19 – Cena da aula de Mahmoud (com B.Z. aparecendo ao fundo): o professor é o único adulto a se manifestar sobre o tema no documentário

A inclusão da cena de Mahmoud na escola tem a função de mostrar a origem do “repertório” das opiniões que o menino expressa sobre o tema. Trata-se do único momento do filme em que um adulto aparece manifestando sua visão sobre o conflito às crianças, fugindo do que o documentário se propõe a registrar, que é a enunciação apenas das crianças. No entanto, a forma como essa cena pode ser relacionada sintaticamente com as falas de Mahmoud leva a crer que o diretor, durante as filmagens, percebeu como a expressão do menino parecia reproduzir algum modelo, numa postura absolutamente heteronômica quanto ao seu juízo moral. De fato, o professor aparece induzindo as crianças à elaboração de um raciocínio, que se fixa pela repetição das respostas às perguntas que propõe. Numa comparação com as entrevistas de Sanabel e Faraj - as outras duas crianças palestinas que vivem em um campo de refugiados - nota-se que o discurso de Mahmoud sobre a ocupação é abstrato e não reflete uma experiência pessoal. Pensando no ponto de vista do pensamento de Kohlberg, fica clara uma

discrepância em relação aos estímulos a que essas crianças são expostas, tendo a experiência individual uma forte influência na forma como cada uma delas compreende o contexto conflituoso à sua volta. Sanabel e Faraj comentam o conflito relacionando o tema à vivência da prisão do pai ou da morte de um amigo. Os comentários de Mahmoud, que vive em um ambiente livre, porém protegido, evidenciam que o menino não tem contato direto com israelenses ou com a violência decorrente do conflito.

Mahmoud volta a aparecer no documentário mais adiante, acompanhando a celebração da unificação de Jerusalém. O comentário em voz over de B.Z. fala sobre a situação do menino e de sua família em território israelense: *“Mahmoud e sua família são árabes de Jerusalém. Ao contrário das crianças que vivem nos campos de refugiados, Mahmoud não precisa de um passe para passar pelo posto de fiscalização e poder andar livremente pela cidade”*. A fala é coberta por imagens gerais da manifestação dos israelenses nas ruas, protegidos por oficiais do exército israelense, e Mahmoud observando. O menino, em voz off, comenta: *“Dizem que hoje é a celebração da reunificação de Jerusalém. Mas Jerusalém não é dos judeus. É dos árabes. Isso é provocação”*.

Ele aparece, então, na rua, de frente para B.Z., que está abaixado para ficar com os olhos à altura dos do menino. Atrás dos dois é possível ver parte da manifestação. *“Parece que os judeus são os donos da terra. Como você se sentiria? Meu coração quer explodir.”*

Seguem mais algumas imagens da celebração, sobretudo planos gerais da festa. Por último, dois grandes planos: o de uma senhora árabe, de cabeça baixa, e a do próprio Mahmoud, sério, observando os manifestantes que passam dançando com bandeiras de Israel. Um corte traz novamente imagens da entrevista de 1998, no quarto de Mahmoud. Ele aparece em primeiro plano dirigindo-se a alguém sentado, à sua altura, a cerca de 45º da câmera: *“Eu apóio o Hamas e o Hezbollah (corte). Eles matam mulheres e crianças, mas fazem isso*

pelo seu país (corte). Quanto mais judeus eles matarem, menos judeus vai sobrar. Até acabarem quase sumindo. Quando explodimos seus ônibus, eles ficam furiosos”.



Figuras 20 e 21 – Mahmoud acompanha a celebração israelense em seu bairro, e desabafa com o diretor

Aqui, mais uma vez a direção parece querer contextualizar o discurso de Mahmoud ao espectador, mostrando a origem da hostilidade e das diferenças que as crianças, ainda em desenvolvimento como Mahmoud, reproduzem em suas falas. As demonstrações de poder dos israelenses, ao desfilarem pelas ruas que Mahmoud considera como sua terra, são uma quebra das “regras” a que o menino está acostumado. Para ele, o setor palestino da cidade é dos palestinos que, como ele, circulam naquele espaço. Ao perceber que o oponente tem direito a romper essa organização, sem que os palestinos, por sua vez, possam reagir burlando o sistema de regras a seu favor, Mahmoud entende a quebra da reciprocidade, e considera essa situação uma injustiça.

A possibilidade de que crianças palestinas e israelenses possam se encontrar começa a ser sugerida no documentário, e as respostas das crianças são apresentadas em uma montagem de diferentes extratos de entrevistas. Aqui há mais um trecho da entrevista de Mahmoud, em 1998, em seu quarto. Em primeiro plano, o garoto dirige-se ao interlocutor sentado à sua frente: *“Eu não gosto de falar com judeus. (corte, grande plano) Eu conheço eles bem! São maus.*

E traiçoeiros. Desde a época do profeta Maomé. Eles traíram em combate e lutaram contra ele”.

Um pouco mais adiante, voltam imagens da mesma entrevista. Novamente ele está sentado na cama, em primeiro plano: *“Se eu quero conhecer crianças judias? Não.”* Há um corte do primeiro plano para plano médio. Agora B.Z. está sentado na cama, ao lado de Mahmoud. A impressão é de que houve um corte no plano apenas para excluir alguns segundos da mudança do enquadramento e da entrada de B.Z. no campo. Os dois estão muito próximos, virados um para o outro. B.Z. está com a mão nas costas de Mahmoud quando fala: *“Mas eu sou um menino judeu”*. Mahmoud responde: *“Você é um menino judeu americano.”* (corte) *“Você lá fala hebraico? Fala aí!”*. B.Z. então diz: *“Shalom”* e o garoto retruca: *“Só isso?”* B.Z.: *“Não, eu falo hebraico fluente. Porque estudei aqui”*.

Mahmoud se vira com expressão de espanto para alguém sentado no extracampo, ao lado da câmera. B.Z. continua sua fala: *“Em Jerusalém, Israel, Palestina”*. (Corte para plano próximo de Mahmoud, sério) *“Sou meio israelense”* (em *off*). O menino retruca, tentando disfarçar sua ansiedade com um sorriso: *“Você também é meio americano, não é israelense puro.”* Mahmoud então sorri para B.Z., e volta a olhar para a pessoa no extracampo.

A imagem corta novamente para o plano médio dos dois. Mahmoud diz: *“Não tem problema. Eu estava falando de judeus de verdade.”* A fala de Mahmoud é hesitante, e sua expressão oscila entre o sorriso tímido que dirige a B.Z. e a expressão séria quando evita o olhar do diretor. B.Z. mantém o olhar fixo no rosto do menino, que se vira continuamente para a pessoa no extracampo, com expectativa, durante as pausas de sua fala. *“Não americanos. Não misturados”*. Mahmoud sorri, inclina-se e se encosta no braço de B.Z. enquanto fala.

Quando o diretor responde: *“Tá legal. Meu irmão é um judeu de verdade”*, Mahmoud olha espantado para B.Z. Vira-se para a pessoa no extracampo e pergunta, apontando para o diretor: *“Ele é um judeu de verdade?”* A cena termina com um movimento brusco de *zoom*, parando no plano detalhe das mãos de Mahmoud segurando a mão de B.Z., apoiadas sobre o colo do menino.



Figura 22, 23 e 24 – Mahmoud descobre que B.Z. é um “judeu de verdade”.

Trata-se de uma cena de grande importância no documentário, uma vez que sintetiza como a dimensão afetiva da relação entre o diretor e as crianças protagonistas se desenvolveu e se sobrepôs às discussões políticas sobre o tema do documentário. Há uma revelação importante sobre a interação entre B.Z. e as crianças palestinas: como o diretor fala árabe, e se apresenta como americano, Mahmoud, e possivelmente Sanabel e Faraj, não sabiam, de início, que B.Z. era judeu e que fora criado em Jerusalém. No entanto, mesmo como um americano, estrangeiro, o diretor consegue ultrapassar as diferenças e estabelecer uma relação de afeto com as crianças.

É possível observar que as interações entre o diretor e Mahmoud estão divididas entre dois formatos: três entrevistas com a câmera fixa e as diferentes cenas em que a câmera acompanha Mahmoud em alguma atividade, encenadas pela produção. As diversas sequências que mostram Mahmoud durante o documentário claramente não se referem a diferentes encontros entre o menino e a equipe de filmagem. Na primeira visita, em 1997, os diretores tiveram seu primeiro contato com as sete crianças escolhidas, em que foram captadas apenas a apresentação de Mahmoud e as cenas em que ele está em casa com a mãe e os irmãos.

Um ano depois, a equipe de filmagens volta ao Oriente Médio, quando é captada a maior parte do material usado na montagem. Com Mahmoud, pela aparência do menino, nota-se claramente as ocasiões em que essas imagens foram captadas. Em relação à primeira entrevista, o menino cresceu bastante, e os dentes permanentes já estão bem desenvolvidos. Mahmoud, com 11 anos, gravou uma entrevista, em que aparece de camiseta listrada, sentado na cama, em seu quarto, em frente à janela. A câmera está posicionada em $\frac{3}{4}$ de perfil, em ângulo um pouco mais baixo em relação ao rosto do menino.

Mesmo com a identificação bem delimitada desses dois formatos na abordagem de Mahmoud – a entrevista e a observação - a estrutura da interação entre a criança e a equipe, em especial com o diretor B.Z., durante a entrevista, não é rígida e acaba sendo rompida. As gravações são feitas colocando Mahmoud, em primeiro plano, em frente à câmera, respondendo às perguntas feitas no extracampo, mas durante a segunda entrevista, feita em 1998, o diretor B.Z. Goldberg senta-se ao lado de Mahmoud em sua cama, em frente à câmera, para interrompê-lo quando o menino explica “como são os judeus”. A estrutura da tomada até então estava disposta com um sujeito-para-câmera (Mahmoud), o sujeito-da-câmera (composta pelo conjunto da equipe que se encontrava no extracampo, e não apenas por quem operava o equipamento), e a própria câmera

marcando a divisão do espaço. Mahmoud, durante a entrevista, interagia com um grupo de pessoas que o entrevistava.

A presença dos interlocutores adultos, durante as tomadas, é intuída pelo direcionamento do olhar de Mahmoud, revelando a existência de outras pessoas, além de B.Z., como compondo o sujeito-da-câmera. Pelas informações contidas no próprio documentário, nas filmagens posteriores ao filme disponíveis no DVD, e em materiais de divulgação sobre a produção, é possível levantar algumas informações sobre quem participou dos encontros com as crianças. Além de B.Z. Goldberg, a diretora Justine Shapiro acompanhou todas as gravações. Carlos Bolado, co-diretor e responsável pela montagem, também fazia parte da equipe. Outro membro da equipe que acompanhou diversas filmagens foi Ziad Abbas, co-produtor do filme e criador de um centro cultural no campo de refugiados Deheishe, onde moram Sanabel e Faraj, os outros dois protagonistas palestinos do documentário. Desses quatro nomes, B.Z. e Ziad são fluentes em árabe. Levando-se em consideração a possibilidade da presença de tradutores nas cenas aqui descritas, a probabilidade é que, nos momentos em que se dirige a alguém no extracampo, Mahmoud esteja respondendo a B.Z., Ziad, ou a algum dos tradutores. Estes últimos, por não estarem formulando perguntas, não seriam os destinatários das respostas do entrevistado. Estas considerações permitem aventar sobre como teria sido a dinâmica das situações de presença em que se registraram as entrevistas.

Quando aparece em frente às câmeras, o diretor B.Z. passa também a ser protagonista. O foco deixa de ser a fala de Mahmoud, para concentrar-se na interação entre os dois. O caráter afetivo da relação que desenvolve com o menino é evidenciado pela forma como ambos estabelecem sempre algum contato físico (que pode ser notado também na interação com as outras crianças ao longo do documentário). B.Z. também demonstra sua intenção de se nivelar com a criança, nas duas ocasiões em que aparece conversando com Mahmoud,

ao colocar-se de frente para o menino, próximo, abaixando-se para manter seus olhos no mesmo nível dos olhos do menino.

Quando Mahmoud volta a aparecer no documentário, já é um adolescente. No epílogo, gravado em 2000, ele pode ser visto brevemente, em primeiro plano, sentado num ambiente externo, sem referências ao local ou contexto em que o garoto se encontrava. A fala do menino é breve: *“Nossos pais estão em guerra e se eu não te conheço, não posso fazer a paz. Também, você deve devolver o que me tomou. A terra precisa ser devolvida. Pode ficar aqui, mas como hóspede.”*

Nessa terceira entrevista, que acontece em 2000, é notável o crescimento físico de Mahmoud, agora com cerca de 13 anos. Ainda que a fala do menino seja tão breve, notam-se também algumas mudanças na forma como se expressa. São apenas 26 segundos falando sobre a possibilidade de paz entre israelenses e palestinos, olhando diretamente para a câmera e sem nenhuma interação com qualquer pessoa ou elemento fora de quadro. O posicionamento político que expressa apresenta ainda algumas semelhanças com o de alguns anos antes, registrados nas entrevistas anteriores. No entanto, Mahmoud agora apresenta uma consciência do outro - os israelenses - mais consistente.

Aos 13 anos, já situado no período das operações formais, Mahmoud demonstra consciência da dimensão do conflito pela existência de interesses contrários. Ele certamente já domina conceitos abstratos como liberdade e justiça, por exemplo, e sua fala parece mais ponderada.

O livre exercício da reflexão permite ao adolescente, inicialmente, “submeter” o mundo real aos sistemas e teorias que o seu pensamento é capaz de criar. Isto vai-se atenuando de forma crescente, através da reconciliação do pensamento com a realidade, até ficar claro que a função da reflexão não é contradizer, mas se adiantar e interpretar a experiência (BOCK et al., 2001, p.105).

Não se pode esquecer, ao analisar as diferentes posturas do garoto, que Piaget enfatiza a existência de outros fatores que influenciam o desenvolvimento humano, como a hereditariedade, o crescimento orgânico, a maturação neurofisiológica e o meio. No caso de Mahmoud, é de supor-se a existência de uma forte influência familiar em sua forma de expressar-se, e esses estímulos ambientais alteram os padrões de comportamento do indivíduo.

Nos Extras do DVD, no vídeo intitulado *Quatro anos depois*, Mahmoud reaparece com 17 anos, falando sobre suas impressões do documentário. A participação do garoto é descontraída desde o início e, ao se apresentar no vídeo, o garoto brinca lembrando suas falas no filme. Mahmoud continua simpático, sorridente e desenvolto ao falar para a câmera. Ele relembra que, ao assistir ao documentário no cinema, teve seu primeiro contato com judeus, e diz ter se surpreendido ao conversar com as pessoas.

Mahmoud aparece na sala de sua casa, e pode-se ver pela decoração que o padrão de vida da família continua alto. O jovem demonstra que a preocupação com o status social e com o poder de consumo se tornaram questões importantes em sua vida como jovem adulto, e determinaram uma nova maneira de se relacionar com os israelenses. Como morador de Jerusalém, para frequentar shoppings e academias de alto padrão, Mahmoud precisa conviver com israelenses. A atitude do protagonista já não é de estranhamento, e sim de reconhecimento do outro como semelhante; no caso, como cidadão livre e consumidor de classe média. Dessa forma, ao crescer e tomar contato com a sociedade para além de seu bairro, Mahmoud é definido muito mais pela sua situação sócio-econômica do que por sua etnia ou religião.

Entretanto, ao longo da conversa, percebe-se em Mahmoud a consciência sobre a complexidade da situação, ainda que, para manter seu estilo de vida, ele se veja obrigado a separar seu cotidiano das suas convicções políticas. No início, a forma como o menino se expressa é marcada pela

superficialidade, mas logo ele começa a falar sobre o direito ao território e volta a expressar um ponto de vista conservador. E justifica sua postura diante da dicotomia que enfrenta em seu cotidiano: “*Eu posso ter mudado um pouco, mas não totalmente. Quando você cresce, precisa se adaptar*”.

3.3 Schlomo

O quarto protagonista a ser apresentado é Schlomo, filho de um rabino americano que vive no Bairro Judeu, na Cidade Antiga. Como acontece com os outros personagens, a apresentação de Schlomo é precedida de um mapa, mostrando a localização do bairro, e logo alguns planos do lugar e seus habitantes. Inicia-se uma cena mostrando Schlomo e seu pai fechando a porta de casa e caminhando pelas ruas do bairro. Em voz *over*, B.Z. Goldberg apresenta o personagem, e logo entra a voz de Schlomo, em *off*, sobre as imagens dele e de seu pai, agora chegando ao Muro das Lamentações. O menino é o único dos personagens que fala inglês fluentemente, e é nesse idioma que se expressa durante todo o filme. Nessa primeira sequência, ele fala sobre como se sente seguro vivendo na Cidade Antiga de Jerusalém, porque “*se Saddam Hussein atacasse, não bombardearia a Cidade Antiga, porque é sagrada para ele também*”. A fala de Schlomo é inteiramente coberta por imagens dele no Muro das Lamentações; não é possível, nesse primeiro momento, vermos em que situação de entrevista essa fala foi proferida.

Schlomo é um personagem diferente das outras crianças de **Promessas de um Novo Mundo**: sua participação no documentário é consideravelmente menor que a dos outros personagens, e as poucas cenas em que aparece não permitem que se conheça muito sobre a rotina e a vida pessoal do menino. Trata-se do único protagonista que não revela seu nome completo, nem ao menos nos créditos do filme. A câmera nunca chega a entrar na casa do

garoto; a única referência à sua vida pessoal e familiar é a cena em que a câmera acompanha Schlomo com o pai ao Muro das Lamentações.

Após vermos o menino rezando ao lado do pai, inicia-se uma nova sequência de Schlomo na *yeshiva*, a escola ortodoxa em que estuda. As imagens mostram os casacos e chapéus dos alunos pendurados na parede, vestimentas típicas de judeus ortodoxos. Na sala de aula, Schlomo está sentado junto a vários meninos de sua idade, balançando-se enquanto recita a Torá. Rapidamente, surge um novo plano, em que Schlomo aparece em situação tradicional de entrevista: trata-se de um plano médio do garoto, que está sentado de lado para a câmera e dirige o olhar para alguém que está também sentado ou agachado, à mesma altura de Schlomo, parado à direita da câmera. Essa entrevista acontece ao ar livre, aparentemente nas ruas da Cidade Antiga, e o garoto parece estar sentado em um muro ao lado de uma casa. Ele começa a descrever a rotina de estudos na *yeshiva*, e o plano da entrevista logo é coberto por imagens do menino na escola.

Ao contrário dos outros protagonistas, que tiveram um primeiro encontro com B.Z. em 1997, outro em 1998, quando se deu a captação da maior parte das imagens, e um terceiro em 2000, com Schlomo é possível reconhecer apenas dois momentos de encontro. O primeiro pode ter acontecido em 1997 ou 1998, em que foram captadas as duas entrevistas de Schlomo ao ar livre, as cenas feitas na escola, no Muro das Lamentações com o pai e brincando nas ruas da Cidade Antiga. Em 2000, já bem mais desenvolvido fisicamente, Schlomo concedeu a entrevista da qual um breve trecho foi utilizado no final do documentário.

Depois das imagens de Schlomo na escola, inicia-se uma nova cena, que mostra o menino e B.Z. caminhando pelas ruas do bairro, até a porta da casa de Schlomo, em que B.Z. pergunta: “*quando você encontra um judeu como eu, não-religioso, acha que é sua missão aproximar-me do judaísmo?*”. O garoto começa a responder, atrapalhadamente, que cada pessoa tem uma missão; quando B.Z. pergunta sobre a missão dele, Schlomo responde prontamente:

“*Ainda não sei*”. A cena termina com o menino abrindo a porta de casa, mas nunca chegamos a ver o interior do lugar onde Schlomo vive.

Por sua idade aparente, cerca de 11 ou 12 anos, Schlomo deveria estar ingressando no estágio operatório-formal. Como Mahmoud, o raciocínio de Schlomo ainda se baseia, em grande parte, em dados concretos, e a expressão de conclusões abstratas carregaria ainda muito da repetição do discurso dos adultos que o cercam. Por esse motivo, certamente, vemos Schlomo um pouco inseguro ao responder a uma questão tão inesperada como a que B.Z. lhe propõe. Ao mesmo tempo em que o menino tenta encadear um raciocínio lógico com base nas leis religiosas que estuda, ele apresenta dificuldade em desdobrar as normas universais que regem sua crença em situações particulares.

Na segunda locação, em uma sequência que mostra trechos curtos dos protagonistas respondendo sobre o direito ao território, Schlomo volta a aparecer. As imagens parecem ter sido captadas na mesma ocasião em que o menino, sentado em um muro ao ar livre, fala sobre o estudo da Torá, como visto na sequência de apresentação do personagem. O plano está um pouco mais fechado, mas o garoto continua posicionado de lado para a câmera, falando para alguém posicionado no extracampo.

A fala de Schlomo é curta e aparece sem qualquer pergunta ou introdução, logo após um plano do palestino Mahmoud protestando contra o fato de a terra haver sido tomada pelos israelenses: “*Mas eu compreendo eles, porque eles foram expulsos daqui, 50 anos atrás, e se sentem muito pequenos. Muito feridos, porque foram expulsos desse jeito*”.

Nessa segunda cena, começa-se a compreender como a religião tem uma forte influência sobre o pensamento e a formação de Schlomo, deixando, inclusive, as questões políticas em segundo plano. No que diz respeito à posse do território, Schlomo parece se limitar a aceitar o que dizem as escrituras religiosas,

sem propor discussões baseadas em questões políticas. E, em relação ao conflito, toda a preocupação que expressa se relaciona à sua índole individual, que deve seguir os preceitos de humildade e fraternidade que o menino segue. O mais importante, para Schlomo, é demonstrar compreensão e compaixão.

Na forma como Schlomo se expressa, é perceptível também que houve uma distância na relação entre o diretor e a criança durante os momentos de convívio, o que pode ter dificultado o desenvolvimento da expressão mais autêntica, que fugisse à repetição de opiniões prévias à entrevista que Schlomo simplesmente responderia sobre o tema. Além da questão religiosa sempre presente em sua fala, Schlomo responde sobre o conflito evitando observações políticas e focando-se em pregar a convivência pacífica, como uma missão do ponto de vista religioso.

Uma nova inserção de Schlomo no documentário, transcorridos 56 minutos do início do filme, diferencia-se das outras cenas em que o menino aparece. Surgem planos gerais da Cidade Antiga, sob a legenda: “limite entre bairros judeu e muçulmano”. Logo reconhecemos que uma das crianças que aparecem pelas ruas é Schlomo, junto com duas meninas vestidas como judias ortodoxas. Em *off*, a voz do menino começa falando sobre “brigas” entre árabes e judeus, e, após a generalização, começa a exemplificar, falando sobre seu medo de brigas ao ter que conviver com crianças árabes pelas ruas da cidade: “*Posso estar descendo a rua, e ouvir um árabe me xingar. Às vezes, você pode querer xingar de volta, e aí, é partir pra cima. Tem criança que faz picadinho de você. Bate até sair sangue*”.

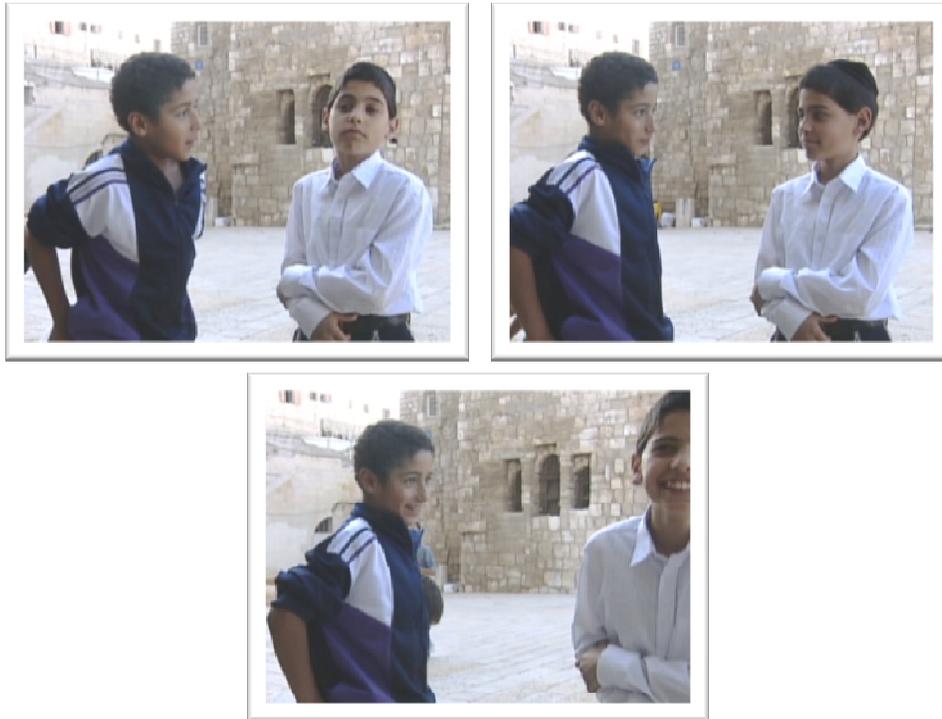
Aparece o plano do depoimento de Schlomo: o menino está em pé, à direita do quadro, com uma praça e crianças brincando ao fundo. A câmera está um pouco abaixo da altura de Schlomo, e ele está direcionado de $\frac{3}{4}$ de perfil, como se falasse para alguém em pé à esquerda da câmera: “*Eu nunca tive um*

amigo árabe, amigo mesmo. Mas já cheguei a ser amigo de cumprimentar, dizer 'Oi' na rua".

Um corte na imagem mostra dois meninos palestinos brincando para a câmera, e logo o plano de depoimento de Schlomo volta, dessa vez com um dos meninos palestinos parado ao seu lado, encarando-o. Schlomo está claramente intimidado com a presença do outro menino. A voz de B.Z. aparece do extracampo, revelando que é mesmo o diretor quem está à esquerda da câmera entrevistando Schlomo, que tenta ignorar o menino palestino e continuar respondendo às perguntas de B.Z. O diretor então resolve abordar a questão perguntando se Schlomo conhece o menino árabe; diante da negativa, afirma: *"Mas vocês são vizinhos"*.

Schlomo continua tentando ignorar o menino, que aparentemente não fala inglês e não acompanha o conteúdo da conversa. O menino palestino começa então a arrotar para Schlomo que, após alguma hesitação, responde da mesma maneira. A reação é uma risada de um menino palestino pequeno que acompanha a cena a uma certa distância, e logo todas as três crianças estão rindo do "duelo". A câmera continua por um tempo acompanhando a brincadeira.

Essa cena constitui o único momento em que a rígida dinâmica entre Schlomo e B.Z. e a equipe de filmagens apresenta uma quebra. Em sua fala sobre "brigas", o menino começa com uma generalização sobre a convivência entre palestinos e israelenses adultos, para no exemplo a seguir revelar um ponto de vista próprio de sua experiência individual: o medo que tem de brigar com crianças fortes nas ruas. À medida que segue falando, nota-se que Schlomo está se expressando sobre uma questão que é importante para ele, como criança, e que não necessariamente tem relação com questões políticas e religiosas de adultos palestinos e israelenses.



Figuras 25, 26 e 27 – Schlomo e menino palestino dissipam a tensão inicial com brincadeiras.

Nesse momento, o menino palestino se impõe, e a reação de Schlomo é ignorá-lo. B.Z. Goldberg, que o está entrevistando, encoraja-o a tomar consciência da presença do menino, insistindo em mencioná-lo nas perguntas quando Schlomo tenta encerrar o assunto. Quando o protagonista finalmente responde às provocações da outra criança e a reação é de riso, provavelmente encorajado pela presença de B.Z. e da equipe de filmagens, Schlomo consegue relaxar e uma cena bastante única se desenvolve em frente à câmera.

Quando volta a aparecer no documentário, pelo menos dois anos após essa situação, a relação de Schlomo com o diretor parece ter voltado ao patamar anterior de afastamento e de dificuldade do diretor em provocar no menino a vontade de se expressar mais profundamente sobre o assunto.

No epílogo, há um plano bastante fechado de Schlomo, em posição de depoimento, ao ar livre. Nessa locação, garoto cresceu bastante, está aparentemente sentado em frente a um muro, e olha para a câmera ao responder.

Sua única fala é peremptória; ele não tem interesse em manter qualquer contato com árabes: *“eu, realmente, não tenho interesse nenhum nisso. Conhecer garotos árabes e conversar com eles sobre as coisas. Mas eu acho que eu ia ser educado, sabe? Sem brigas e tudo mais. Não uma amizade íntima, mas, pelo menos, um pequeno processo de paz”*. Nota-se, novamente, a preocupação de origem religiosa em ser gentil com o outro.

Uma outra informação valiosa sobre a participação do menino nas filmagens é descoberta nos Extras do DVD. No vídeo intitulado *Quatro anos depois*, filmado em agosto de 2004, a legenda informa que Schlomo não quis reencontrar a equipe de filmagem, pois não tinha mais interesse em participar do documentário. Pode-se supor que a tímida participação do protagonista tenha se dado, também, por resistência dele e de sua família em conviverem mais proximamente com o diretor e a equipe de filmagem, diferentemente do que aconteceu com outros protagonistas.

3.4 Sanabel

A apresentação da quinta protagonista se inicia com uma introdução de B.Z. à história dos territórios palestinos na Cisjordânia, cobertas por um mapa da região, como nos outros participantes. Nesse mapa é localizado então Deheishe, o campo de refugiados palestinos em que Sanabel mora. As imagens mostram o local, com crianças andando pelas ruas, entre elas a menina e as irmãs. Vemos Sanabel, enquadrada em primeiro plano pela câmera, em sua casa, com uma estante com livros e brinquedos ao fundo. Ela se apresenta e conta o significado de seu nome, terminando com um sorriso e um sinal de cabeça para alguém sentado no extracampo ao lado da câmera, como que pedindo confirmação de que se saiu bem.

Ela segue falando sobre as origens do campo de refugiados, e sua voz é coberta por imagens de arquivo mostrando Deheishe no início de sua formação, em contraste com a urbanização de hoje. Sanabel é bastante desenvolta para falar em frente à câmera, e parece querer discorrer sobre a situação sócio-econômica das famílias que vivem no campo. As imagens não permitem ver em detalhes a casa em que vive, como a direção mostrou no caso de Mahmoud. A caracterização do nível de vida da família é introduzida na fala da própria Sanabel: *“Lá em casa, todo mundo tem sua própria cama. Em outras famílias, 7 pessoas dormem num só quarto, no chão. Ou 2 ou 3 pessoas dormem na mesma cama. Outras famílias passam dificuldades.”*

A voz over de B.Z. então explica que Sanabel é filha de um jornalista e líder local, que está preso há dois anos em Israel. Um novo plano traz Sanabel, sentada em primeiro plano com a mãe e a irmã ao fundo, no quarto das meninas. Sanabel está triste e fala olhando para o chão, contando sobre a troca de correspondência com o pai. Ela chora e é consolada por uma mulher que está no extracampo, e a câmera rapidamente se aproxima fechando o enquadramento no rosto da menina. A voz de B.Z. é ouvida inquirindo Sanabel, e ela então passa a dirigir o olhar a ele, que está sentando ao seu lado no extracampo.

Nesse primeiro contato, estima-se que Sanabel tenha cerca de 9 anos de idade. De acordo com informações do site do documentário, (www.promisesproject.org), Sanabel é a mais jovem de um grupo de crianças que tem entre 9 e 12 anos. Nesse período, a menina se encontraria ainda no estágio operatório-concreto, em que já desenvolve raciocínios através da lógica, e já consegue distinguir seu ponto de vista da opinião dos outros. No entanto, em suas reflexões, ela ainda necessitaria de elementos concretos para compreender questões gerais, como justiça, direitos, igualdade, entre outros.

Nessa primeira apresentação, Sanabel fala sobre as condições de vida das pessoas que vivem no campo de refugiados, fazendo comparações baseadas

em fatos bastante concretos e presentes em sua vida. Ela descreve as condições de vida de sua família e de outras pessoas mais humildes, para chegar à conclusão de que sua casa tem a sorte de ser uma exceção, simplesmente pela comparação de dados concretos a que tem acesso. No entanto, a questão da formação moral da menina é que a faz contextualizar esses dados de maneira política. Ao explicar, na narração, que o pai de Sanabel é fortemente envolvido com questões políticas, os diretores deixam claro a que tipo de estímulos e valores morais a garota é exposta em seu lar. Junto com essa informação, são inseridas imagens que também compõem esse contexto, como gravuras de conteúdo anti-israelense na casa da menina, e imagens da mãe de Sanabel vestida sem cobrir a cabeça ou os braços e colo. Esse conjunto de imagens e texto permitem depreender que na família de Sanabel a política ocupa um importante espaço nas discussões familiares, e que as mulheres e as crianças não são privadas de participar. Por isso, Sanabel, a única menina entre os protagonistas, parece compreender o aspecto político de uma população obrigada a viver presa em um campo de refugiados, e traz a questão à discussão em sua apresentação.

Do ponto de vista do desenvolvimento moral, de acordo com Piaget, Sanabel ainda se encontraria em um estágio heteronômico, de cooperação, em que há a compreensão das normas sem o questionamento de sua validade. Haveria, assim, uma forte influência do pensamento de seus pais na compreensão de justiça da menina. Isso pode ser notado, ainda que em uma apresentação tão breve, na fala de Sanabel. A comparação sobre o nível de vida de sua família e dos outros moradores do campo traz, subjacente a uma constatação feita pela simples observação, um julgamento moral que determina que as condições impostas aos palestinos refugiados são injustas, e que essa é a principal característica que define um palestino que vive em um campo de refugiados.

No entanto, a breve fala de Sanabel de cunho político ou social é amainada por conversas que a mostram como doce e frágil, seja na primeira fala,

em que aparece ao final sorrindo para o diretor no extracampo, seja na segunda parte da conversa, em que chora ao falar da prisão do pai. A disposição de Sanabel e de sua família na cena deixa clara a intenção de provocar uma cena emotiva. A menina tem nas mãos uma carta do pai, está sentada no centro, com a mãe e a irmã ao fundo, olhando para ela. Quando Sanabel chora (Figuras 28 e 29), a câmera se aproxima de seu rosto em um plano fechado, e quando ela pára de falar, a voz do diretor aparece com uma nova pergunta, estimulando-a a seguir seu discurso.



Figuras 28 e 29 – A câmera se aproxima quando Sanabel chora

Aos 30 minutos do filme, a legenda informa que o documentário está de volta ao campo de refugiados, e a câmera se afasta da paisagem para focar Sanabel e a irmã que ensaiam passos de dança. Em voz *over*, B.Z. conta que a menina faz parte de um grupo de danças tradicionais palestinas. Seguem-se outras imagens de Sanabel dançando, em momentos diferentes, inclusive em casa, em frente à tevê. Então, vemos a menina em um palco, trajando roupas de apresentação. Planos abertos mostram a platéia, inclusive B.Z. caminhando em meio às cadeiras. Entre o público, há pessoas de todas as idades, homem e mulheres. Muitas mulheres usam *hijab*, o véu tradicional para cobrir a cabeça; algumas, porém, como as mulheres da família de Sanabel, vestem-se como ocidentais e não cobrem a cabeça ou o corpo. A apresentação continua e as crianças cantam no palco empunhando a bandeira da Palestina.

Nesse segundo momento, a protagonista não tem nenhuma fala. As cenas mostram claramente diferentes ocasiões de encontro entre a equipe de realização e Sanabel, em diferentes locações, mas o foco dessa inserção da personagem na montagem está nas informações trazidas em voz *over* pelo diretor. Novamente o envolvimento de Sanabel em questões políticas – no caso, o grupo de dança e cultura do qual faz parte – é relacionado a um aspecto doce, promovido pelas imagens da menina dançando graciosamente. As imagens que mostram Sanabel se apresentando no palco com seu grupo parecem ter sido captadas em 1998, cerca de um ano depois do primeiro contato com a menina. Antes, algumas imagens a mostram dançando em diferentes lugares. Entretanto, como não há nenhuma imagem de entrevista, não é possível perceber mudanças em Sanabel além do crescimento físico.

Mais adiante, Sanabel volta a aparecer em uma cena sem entrevistas, quando o documentário acompanha a visita da família ao pai, numa prisão em Israel. A legenda informa o local e a hora: “*Deheishe, 5:00 da manhã*”. A câmera segue a mãe de Sanabel, ainda vestindo pijamas, que entra no quarto das filhas e as acorda. A garota aparece se arrumando para sair, junto com a mãe e a irmã. A câmera destaca a vaidade das mulheres da família: Sanabel tem as unhas pintadas de vermelho, a mãe e a irmã dão atenção ao cabelo em frente ao espelho. Esses detalhes rompem com aquilo que o imaginário ocidental tem como definição da mulher muçulmana, e são valorizados pelo documentário ao mostrar Sanabel e sua família.

As três aparecem saindo de casa ainda de madrugada, entrando em um ônibus. A legenda, sucintamente, informa que se trata de um ônibus da Cruz Vermelha que tem como destino a prisão de Ashkelon, em Israel. Toda a cena acontece em silêncio, apenas com os ruídos do ambiente e o constante barulho do chamado do muezim para as preces matinais. Coberta por imagens das mulheres e crianças dentro do ônibus, já em viagem, inicia-se a narração de uma voz

masculina falando inglês com um forte sotaque árabe, lendo uma carta do pai de Sanabel destinada à família.

A câmera acompanha Sanabel e a família para fora do ônibus no posto de fiscalização. Elas estão bem à frente da fila, e a câmera as inclui no enquadramento enquanto mostra dois soldados tentando encontrar alguém que entenda hebraico e que possa traduzir as instruções para as pessoas.

A narração de B.Z. finalmente aparece, falando sobre o tempo empregado nas visitas à prisão. As imagens mostram Sanabel brincando enquanto esperam a liberação e a revista para entrarem na prisão. A voz de B.Z. ainda explica que o pedido para a equipe de filmagens ingressar na prisão foi negado.

Nessa cena, novamente vemos Sanabel engajada em alguma atividade sem qualquer inserção, de imagem ou de áudio, de entrevista. A cena se utiliza de recursos inexistentes no resto do documentário, como a voz de um ator lendo um texto, em inglês, como sendo o pai de Sanabel. A maior parte da cena se desenvolve sem qualquer fala ou narração. Há, dessa forma, uma valorização do aspecto dramático, numa estrutura de narrativa, que valoriza o desenrolar da ação ao invés do conteúdo da fala. Trata-se de um estilo totalmente oposto ao que caracteriza o documentário, e que é utilizado sempre com a mesma protagonista.

Aos 40 minutos do filme, uma sequência traz trechos dos protagonistas falando sobre a ocupação do território. Sanabel, aparentando ser ainda bastante jovem, aparece sentada na cama, em seu quarto, falando para alguém no extracampo. A disposição da entrevista na locação se parece com as entrevistas feitas com Mahmoud, que têm lugar no quarto da criança entrevistada, com ela sentada sobre a cama, e a equipe de filmagem também sentada, atrás da câmera, que está fechada no rosto da criança. Essa dinâmica se repete também com Faraj, como veremos a seguir.

As imagens parecem ter sido feitas ainda em 1997, pela aparência da menina, que teria cerca de 9 anos. Aqui se percebe que, com Sanabel, a montagem deixou de observar a ordem cronológica das filmagens, como acontece com os outros protagonistas. Como nas imagens que compõe a cena de apresentação da protagonista, Sanabel já demonstra, nesta breve fala, capacidade de raciocínio lógico e empatia bem desenvolvidos, mas ainda baseados na experiência concreta: *“Os judeus ainda estão na nossa terra, não deixaram nenhum espaço. Se eles quisessem, poderiam voltar aqui e ocupar esse campo. Eles pegam as pessoas e põem elas na prisão. Para mim, está errado. Não há paz agora.”*

A forma como a fala se inicia permite conjecturar sobre a inquirição, por parte do diretor B.Z., que originou a manifestação. A menina começa a falar sobre a ocupação israelense do território para, a seguir, concentrar-se em um exemplo bastante concreto para ela, que vê o pai sendo mantido em uma prisão israelense sem acusações formais. A abordagem do diretor, ao conduzir a entrevista com Sanabel, parece seguir a prática aplicada às outras crianças, em que primeiramente pede para que falem sobre sua vida, como palestino ou como israelense, para em seguida perguntar sua opinião geral sobre o conflito. Sanabel, tanto neste trecho sobre a ocupação como no trecho de apresentação em que fala sobre a vida no campo de refugiados, direciona sua fala para aspectos particularmente próximos a ela, em que possa basear suas reflexões em observações e comparações daquilo que vê em seu dia-a-dia.

Aos 49 minutos de filme, Sanabel volta a aparecer rapidamente, em uma sequência de falas dos protagonistas sobre a livre circulação no território. A imagem de Sanabel é um pequeno trecho da entrevista feita na casa da menina, utilizada em sua apresentação. Ela está sentada em frente a uma estante com brinquedos e cadernos, e fala sobre como gostaria de poder visitar Jerusalém, o que não é possível por conta dos pontos de fiscalização.

A comparação das gravações com Sanabel demonstra uma grande utilização das entrevistas gravadas em 1997, no primeiro contato com a menina. Foram pelo menos duas entrevistas gravadas nesse período, além de imagens da protagonista caminhando pelas ruas do campo de refugiados e na visita ao pai na prisão em Israel.

Nesse trecho, mais uma vez Sanabel responde a uma questão bastante geral – a restrição aos palestinos a circular livremente pelo território – atendo-se a uma peculiaridade que a atinge diretamente. Sanabel demonstra capacidade de raciocinar logicamente sobre questões éticas, mas sempre legitimando suas conclusões com base em exemplos concretos.

Um pouco mais adiante, uma nova cena mostra, em Deheishe, as crianças se encontrando com B.Z. na casa de uma delas e conversando sobre a possibilidade de encontrar crianças judias. O ambiente é pequeno, e a câmera se move tentando enquadrar o maior número de indivíduos. Além de Sanabel, estão presentes sua irmã Fida, Faraj, e os amigos das crianças, Ahmad e Motassim. Fida é aparentemente alguns anos mais velha que Sanabel, e os meninos parecem ter mais ou menos a mesma idade de Faraj.

A voz em *off* de B.Z. pergunta se eles querem conhecer crianças judias. Sanabel sinaliza com a mão que quer, e outros meninos dizem que sim. Faraj diz que não quer que meninos judeus visitem o campo: “*Mesmo que ele me entenda, quando crescer vai ficar do lado do pai dele e contra mim*”. Motassim, irmão do amigo de Faraj morto durante a Intifada, contemporiza, e os dois discutem. Ahmad contrapõe: “*Mas não foram eles que mataram Bassam*”. Faraj responde que o pai de um deles pode ter matado. Motassim então argumenta: “*Acho que todas as crianças são inocentes*”. A cena é cortada e outros protagonistas aparecem respondendo a mesma pergunta a B.Z.

Um pouco depois, um plano geral mostra um grupo de crianças caminhando por uma estrada. Segundo a legenda, o lugar é lindeiro com o campo Deheishe. As crianças caminhando são Sanabel, Fida, Faraj, Ahmad e Motassim. Eles se sentam em uma roda ao ar livre, e logo a câmera está no centro dessa roda, enquadrando as crianças, que conversam ainda sobre a possibilidade de conhecerem crianças israelenses. Faraj ainda se opõe à proposta de B.Z.: “*Os israelenses nunca vão entender a gente. Nem adultos, nem crianças*”. Novamente, a discussão parece ser sobre se as crianças israelenses são inimigas como os adultos. Sanabel pergunta a Faraj: “*Mas por que a culpa é das crianças? [...] Nenhuma criança palestina tentou explicar nossa situação para os judeus. [...] Políticos, não! Quero que as crianças se encontrem*”.

O encontro das crianças do campo de refugiados marca o início de uma terceira etapa na convivência entre a equipe de realização, em especial o diretor B.Z. Goldberg, e os protagonistas. Após um contato inicial em 1997, e uma nova convivência em 1998, o diretor tenta transformar o registro individual de cada criança em encontros que permitam aos protagonistas interagirem perante a câmera.

O mais natural desses encontros seria justamente o dos dois protagonistas que vivem no mesmo local, Sanabel e Faraj, juntamente com outras crianças que convivem com ambos no campo de Deheishe. O documentário não deixa claro se Sanabel e Faraj já se conheciam ou conviviam antes de participarem do filme, nem se os dois encontros descritos acima aconteceram antes de o diretor propor aos outros protagonistas encontros com crianças de outra etnia. As duas cenas mostram, no entanto, uma importante mudança em relação à dinâmica de entrevista proposta no início do documentário a todos os protagonistas, já que agora se trata da conversa não mais entre um adulto e uma criança, mas entre várias crianças da mesma faixa etária. O diretor, porém, não deixa de estar presente: sua voz pode ser ouvida, em *off*, fazendo as perguntas que direcionam a conversa. Assim, ainda que as crianças, durante a conversa,

acabem entretidas entre elas mesmas com réplicas e trélicas, o adulto ainda é um interlocutor presente, e há momentos em que elas falam direcionando o olhar para B.Z. no extracampo.



Figuras 30, 31 e 32 – Em Deheishe, as crianças deixam de falar individualmente com o diretor para discutirem em grupo

Nessa ocasião, estima-se que Sanabel teria 10 anos e Faraj, 12. Sabe-se que Fida é um pouco mais velha que a irmã Sanabel, e os meninos Ahmad e Motassim aparentam ser da mesma faixa etária de Faraj. Os curtos trechos da conversa demonstram, sobretudo, uma oposição entre o ponto de vista de Faraj, e a opinião de Sanabel e dos outros dois meninos. Faraj, que é mais velho, parece já conseguir desenvolver um raciocínio a partir de hipóteses, percebendo aspectos mais complexos da questão e prevendo acontecimentos futuros. Enquanto isso, seus interlocutores focam seu raciocínio em afirmações como “*todas as crianças são inocentes*”, sem levar em consideração as influências do meio que precederiam e sucederiam um possível encontro. Faraj, por outro lado, já compreende intuitivamente que, do ponto de vista do desenvolvimento moral, não

é possível ignorar essas influências, que se manifestarão mais cedo ou mais tarde em qualquer criança judia que venha a se encontrar com o grupo.

A discussão proposta por B.Z., no entanto, não é de todo improdutiva, ainda que revele um descompasso entre crianças em diferentes estágios de desenvolvimento. Isso porque as afirmações de Faraj são rebatidas pelas outras crianças através do raciocínio lógico. A cena é encerrada com uma observação de Sanabel, lembrando que não é possível afirmar que a conversa entre crianças palestinas e israelenses não teria êxito se nunca ninguém tentou fazê-lo.

Ao aproximar-se do final, o documentário finalmente mostra a visita de Yarko e Daniel ao campo de refugiados, que será analisado mais detidamente logo a seguir, no subcapítulo destinado a Faraj.

No epílogo, gravado dois anos após o encontro entre as crianças de Deheishe e os gêmeos Yarko e Daniel, Sanabel volta a dar um depoimento. Ela está em um plano de entrevista, o enquadramento fechado em seu rosto. Ela está sentada de $\frac{3}{4}$ perfil para a câmera, em um sofá, e se dirige a alguém também sentado, logo atrás da câmera: *“Eu gostaria de encontrar mais crianças e pessoas judias. Porque algumas delas são inocentes. Até alguns adultos. Não são todos que dão força para a ocupação da nossa terra”*.

Na entrevista, Sanabel tem cerca de 12 anos. Sua breve fala demonstra um posicionamento muito otimista em relação ao encontro de dois anos, ao contrário de Faraj, Yarko e Daniel. A menina ainda é bastante jovem, e ainda apresenta características do período operatório-concreto, raciocinando através do particular, sem a percepção que os outros meninos têm de que o sucesso do encontro em si não determina uma transformação significativa no contexto em que estão inseridos. De todos os depoimentos gravados nessa ocasião, a fala de Sanabel é a única que apresenta a positividade e a esperança que fazem parte do discurso do diretor B.Z.

É possível acompanhar o crescimento da protagonista, após a participação do documentário, em dois vídeos disponíveis nos Extras do DVD. No material denominado *As crianças no Oscar*, Sanabel aparece com cerca de 14 anos. Ela está em Los Angeles, acompanhada de uma amiga, para participar da cerimônia do Oscar. Ela é apresentada, pela legenda, em cenas que a mostram conversando com a imprensa, com Ziad Abbas e com a mãe de Yarko e Daniel.

A legenda sobre quadro preto então relata que Sanabel deu uma entrevista a um programa de televisão norte-americano, e descreve a situação em que a jovem diz ao entrevistador que considerava participar de atentados suicidas. Surge então a imagem de uma entrevista num quarto de hotel, em que Sanabel, ao lado da amiga que a acompanha e de Ziad, tenta contemporizar o real significado de sua fala no programa. Ela se dirige, na maior parte do tempo, a Ziad, que está em quadro, que parece estar traduzindo o que a menina diz em árabe para as pessoas presentes no ambiente, atrás da câmera.

Um grande grupo aparece então sentado à mesa no quintal de uma casa. Estão presentes, além de Sanabel e a amiga, B.Z., Justine, Carlos Bolado, Ziad, Yarko, Daniel e a mãe dos gêmeos. B.Z. propõem uma conversa para esclarecer a situação, e defende que a frase foi tirada de contexto. Diante do desconforto expressado pelos gêmeos e sua mãe com a situação, Sanabel parece querer manter a convivência pacífica. Ainda assim, a menina mudou completamente a forma como se expressa sobre o conflito desde as gravações do documentário, e, durante a conversa com B.Z. e o resto do grupo, demonstra opiniões firmes e agressivas. Ela comenta que sua resposta é uma resposta a Sharon (Ariel Sharon, primeiro-ministro israelense à época), demonstrando seu posicionamento político bem definido, e complementa sua fala com um uma afirmação extrema sobre a opção de se tornar mártir: *“Queriam que eu ficasse quieta? Não. Prefiro morrer com dignidade do que como um cachorro”*.

Esse material demonstra uma mudança significativa no comportamento de Sanabel com o ingresso na adolescência. Há uma notável postura agressiva e desafiadora por parte da jovem, que não se percebe em sua participação no documentário, seja aos 9, aos 10, ou aos 12 anos. O tempo decorrido ente as imagens de Sanabel que compõem o documentário propriamente dito e a captação das imagens presentes nos extras do DVD representam o final da infância da menina, e seu definitivo ingresso no estágio operatório-formal do desenvolvimento, em que já desenvolve seu raciocínio através de conceitos totalmente abstratos, e o encadeamento lógico das idéias se reflete também na forma como expressa seu pensamento, em argumentações complexas.

A mudança na postura de Sanabel, no entanto, está certamente relacionada aos estímulos externos que influenciam, acima de tudo, seu desenvolvimento moral. Piaget ressalta a importância da família e das figuras adultas com quem a criança mantém uma relação de afeto na formação do juízo moral, em todas as etapas. Kohlberg, por sua vez, dá grande importância a esses estímulos, constituindo-os como determinantes na transição de estágios no processo de desenvolvimento moral.

No caso de Sanabel, ao ser apresentada no documentário, a menina é criada pela mãe, juntamente com os irmãos, e demonstra, acima de tudo, tristeza pela prisão do pai e por sua condição de refugiada. Ela demonstra consciência do violento conflito que se desenvolve à sua volta, porém demonstra seu descontentamento com a situação lamentando aquilo que a atinge diretamente, como a ausência do pai ou a proibição de sair do campo de refugiados.

Ao atingir a adolescência, Sanabel deixa de perceber apenas fatos concretos que vivencia para compreender as sutilezas das questões políticas que envolvem o conflito. Passa, assim, a compreender o contexto que levou seu pai a ser preso, e que a mantém, com sua família, em uma situação de instabilidade e insegurança, sobretudo coincidindo com a deflagração da Segunda Intifada. É

possível compreender que, para a jovem Sanabel, o mundo no Oriente Médio deixa de estar dividido entre “crianças inocentes” em busca da paz e adultos que tomam decisões erradas. Agora, já se percebendo como adulta, o contexto está claramente dividido entre palestinos, como ela, e israelenses, como os militares que cercam Deheishe.

Mais adiante, ainda no vídeo *As crianças no Oscar*, a jovem fala a uma emissora de rádio, juntamente com Yarko e Daniel, sobre o que seria seu discurso de agradecimento caso o documentário tivesse sido premiado. Em sua fala, a garota diz “*Eu sou uma refugiada palestina. Como podem ver, eu tenho mãos, tenho pernas, tenho uma alma, exatamente como vocês*”, ressaltando a forma como se percebe diferente dos ocidentais. Mentalmente, ela já é capaz de compreender o ponto de vista do outro, e compreende que a forma como os outros a vêem é completamente diferente de como ela mesma se percebe. Essa capacidade, que Sanabel não possuía aos 10 anos, explica a falta de temor da menina em manter contato com crianças judias, como Yarko e Daniel. A forma como Sanabel, durante um período de grande tensão na região, é levada, sozinha, para os Estados Unidos, certamente teve importante repercussão nas atitudes e na fala da menina nesse vídeo.

Outro material que consta nos Extras do DVD, intitulado *Quatro anos depois*, traz o reencontro de B.Z. com cinco dos sete protagonistas (além da irmã de Moishe, Raheli), gravado em agosto de 2004. Sanabel é a primeira dos protagonistas a aparecer no vídeo. Com cerca de 16 anos, ela está sentada em casa, ao lado do pai, contando que ele finalmente foi libertado da prisão. Sanabel agora fala inglês, ainda que cometendo alguns erros e com forte sotaque.

Os outros participantes se apresentam brevemente e, após cinco entrevistas, Sanabel aparece acompanhando B.Z. e Ziad até sua casa. Durante o trajeto, e ao entrar em casa, a jovem ainda conversa em inglês, mas ao começar a entrevista em seu quarto, ela fala em árabe.

A percepção crítica do posicionamento político israelense, que Sanabel expressa aos 14 anos na entrega do Oscar, continua presente na fala da jovem. No entanto, o fato de Sanabel ser agora mais velha, e de estar em sua própria casa, torna-a mais segura e menos agressiva ao falar. Ela observa que não se considera uma pessoa politizada, porém seu discurso é de insatisfação e de revolta contra o que considera injustiça.

Sanabel conta ainda que, apesar de seu pai ter sido libertado, seu irmão agora está preso em Israel. Todo esse contexto político, somado ao posicionamento político de sua família, permite compreender como Sanabel se tornou essa jovem adulta tão envolvida com a defesa da libertação da Palestina. Ela ressalta que não defende a violência: *“a única coisa que faço é defender nossa causa com palavras”*, e mostra-se chocada com o fato de Yarko e Daniel estarem no exército, mas depreende-se de sua fala que a jovem não acredita em uma convivência pacífica entre os dois povos.

3.5 Faraj

Após a apresentação de Sanabel, o documentário continua no campo de refugiados de Deheishe. Em voz *over*, coberto por imagens das ruas do campo, B.Z. lembra que a última vez em que esteve no local foi como jornalista cobrindo a Intifada. A lembrança do diretor serve de elo para introduzir Faraj, o sexto protagonista, que aparece em um primeiro plano, em frente a uma parede pintada, de frente para a câmera. Ele está sentado e se dirige para alguém à mesma altura que ele no extracampo. Ele apenas diz seu nome, e logo há um corte para que Faraj comece a contar sobre a morte de seu amigo Bassam, por um soldado israelense, durante a Intifada. O relato é coberto por imagens de arquivo do conflito. Ao voltar a Faraj, o enquadramento está um pouco mais aberto, e ele diz: *“Eu queria cortar aquele soldado ao meio. Explodir ou dar um tiro nele para vingar*

a morte de Bassam.” São inseridas imagens do túmulo de Bassam e uma foto do menino.

A apresentação de Faraj no documentário possui uma peculiaridade em relação aos outros protagonistas: como o local onde o menino vive já foi introduzido, inclusive com a inserção de um mapa, na apresentação de Sanabel, ao começar a falar sobre Faraj, B.Z. o faz utilizando como gancho um fato histórico, a Intifada. Com isso, a inserção de Faraj no contexto é associada à violência, abordada em primeira pessoa. Após dizer seu nome, ele já conta sobre o fato de ter testemunhado a morte de seu amigo. A opção por apresentar o personagem dessa forma ajuda a compreender a origem da violência e belicosidade de suas declarações.

Na época da primeira entrevista, em 1997, o menino tem 11 anos. Apesar de aparecer sorrindo na hora em que diz seu nome para a câmera, Faraj logo fica sério. No material dessa primeira entrevista, ele aparece apenas contando da morte de seu amigo, e expressando a raiva e a vontade de vingança que lembra ter experimentado na ocasião. É difícil perceber características mais profundas do desenvolvimento do menino, que, por sua idade, deveria estar em transição para o estágio operatório-formal, uma vez que ele apenas relembra um fato ocorrido anos antes. Tanto a descrição da morte do amigo, como a reação de Faraj à época, não são necessariamente lembranças do menino, mas reconstruções do fato, contextualizado e reelaborado durante os anos que se seguiram ao episódio.

A apresentação do protagonista continua. Sobre um plano de Faraj ao lado de outro menino mais novo, a legenda diz *“Um ano depois”*. Há um corte para um novo plano fechado no rosto de Faraj, agora visivelmente mais desenvolvido fisicamente, em casa, em frente a uma janela. Ele novamente se dirige a alguém sentado fora de campo: *“Claro que jogo pedras, você também jogaria. [...] Eles têm fuzis e armas nucleares, nós só temos pedras pra nos defender”*.

Uma vez introduzida a imagem de Faraj aos 12 anos de idade, já não serão incluídas outras imagens do menino captadas em 1997. Com essa passagem de tempo justaposta na montagem, o documentário demonstra que a indignação de Faraj com sua situação como refugiado continua. Ainda que as duas falas do menino sejam breves, nota-se que, enquanto em 1997 ele relembra uma experiência pessoal e concreta, em 1998 a opinião emitida dá conta de uma situação mais ampla. Aos doze anos, Faraj parece já estar desenvolvendo uma noção de justiça a partir de reflexões sobre reciprocidade e igualdade. No seu entendimento, há um desequilíbrio entre os dois lados em conflito, o que justificaria reações desesperadas por parte dos palestinos. Essa reflexão condiz com o ingresso no estágio autônomo do desenvolvimento moral, atingido conjuntamente com o estágio operatório-formal.

O documentário prossegue e, após a apresentação de todos os protagonistas, aborda os pontos de fiscalização, localizados entre os territórios palestinos e Israel para conter a passagem de palestinos sem permissão para se locomover no território, como Faraj e Sanabel. Imagens dos pontos de fiscalização ilustram a narração do diretor, e são entremeadas pelo depoimento de Faraj: *“Postos de fiscalização separam os israelenses dos árabes. Para nos revistar e humilhar. Sou árabe. Os árabes são proibidos de entrar em Israel [...] Para um judeu, dizem: ‘Bem-vindo!’. Para um americano: ‘Bem-vindo!’. Eles podem ir para onde quiserem.”*

Trata-se da mesma entrevista realizada em 1998, cujo trecho utilizado na apresentação de Faraj está sob a legenda *“Um ano depois”*. Mais uma vez é possível perceber a noção de justiça de Faraj, que já apresenta características do estágio operatório-formal e do estágio de autonomia moral. Faraj está entre os mais velhos dos protagonistas, sendo mais jovem apenas que os gêmeos Yarko e Daniel. No entanto, apresenta capacidades de reflexão e expressão sobre o tema discutido mais desenvolvidas que as dos irmãos israelenses. Faraj se expressa com segurança, demonstrando reflexão prévia sobre as questões de que fala, ao

contrário dos gêmeos, que parecem elaborar suas opiniões à medida que os problemas lhes são apresentados pelo diretor B.Z.

Pensando a questão pela perspectiva da teoria de Kohlberg, essa diferença entre o desenvolvimento dos meninos, detectada nesta análise especificamente no que diz respeito à percepção das crianças sobre o conflito, pode ser explicada pela experiência dos protagonistas. A vida de Faraj, em um campo de refugiados na Cisjordânia, colocou-o em contato com a violência dos conflitos armados ainda muito jovem. A repressão militar das forças de ocupação gera reações e discussões na comunidade em que vive. Esses estímulos podem acelerar o processo de desenvolvimento, sobretudo moral, e são percebidos nessas breves falas de Faraj.

No documentário, a participação de Faraj, especialmente neste início, é orientada por essas características do menino. As falas de Faraj abordam o conflito em toda a sua complexidade, e dão conta da presença de dois lados opostos com objetivos definidos. Por conta disso, não é necessário que imagens de Faraj em seu dia-a-dia ou que a narração de B.Z. discorram sobre sua história ou seu ambiente, como ocorre com outros protagonistas, e as cenas de entrevista com Faraj servem para introduzir reflexões mais abstratas e gerais sobre o conflito.

Até esse ponto, no entanto, o documentário não chega a elaborar muito sobre a personalidade e a vida de Faraj, concentrando-se em suas opiniões. Mas aos 33 minutos de filme, uma nova participação de Faraj parece dedicada a mostrar aspectos da vida pessoal do menino, sem se preocupar com entrevistas.

Surgem imagens de um ônibus, com meninos, e a legenda informa que as imagens são da Cisjordânia. Dentre os passageiros, Faraj aparece em pé, cantando e batendo palmas com entusiasmo. O menino veste o que parece ser um uniforme desportivo com as cores da Palestina. A narração do diretor entra

para explicar que Faraj foi escolhido para participar do primeiro campeonato de atletismo palestino, representando Deheishe. Há imagens do evento, de diversos adultos que parecem ser autoridades locais, que o documentário não apresenta, e das crianças participantes. Faraj está visivelmente contente e entusiasmado. Ele aparece então agachado com Ziad e B.Z., e diz para Ziad: “*Se eu chegar primeiro, você me dá um presente!*”. Ziad Abbas, como é possível descobrir nos créditos e nos Extras do DVD, é um dos produtores do filme, e o responsável por um projeto, desenvolvido junto às crianças de Deheishe, que promove ações culturais envolvendo a cultura e a identidade palestinas. Provavelmente, foi a associação de B.Z. Goldberg e Justine Shapiro a Ziad que permitiu a penetração da equipe de produção no campo de refugiados.

A corrida acontece, mas Faraj fica em segundo lugar. Ele passa mal ao cruzar a linha de chegada, e concentra as atenções de diversos adultos à sua volta. Amparado, o menino levanta, mas logo um novo plano mostra Faraj bem, porém chorando, visivelmente frustrado.

Essa cena da corrida rompe com a forma como Faraj estava sendo mostrado até agora. Nada na cena faz referência ao conflito entre palestinos e israelenses, e o menino não aparece, em nenhum momento, em situação de entrevista. O entusiasmo de Faraj no ônibus, cantando com os outros meninos, e apostando que iria ganhar com Ziad e B.Z. lembram ao espectador que se trata, afinal, de uma criança, envolvida com brincadeiras, esporte, competições. O evento esportivo foge à rotina de Faraj, e ele está claramente eufórico com a oportunidade, mas sua frustração com a derrota e a reação de choro contrastam com sua expressão séria e segura ao falar sobre as injustiças do conflito político, mostrada nas cenas anteriores.



Figuras 33 e 34 – Faraj entusiasmado durante a competição de atletismo

Com isso, o documentário permite compreender que, apesar de os estímulos do ambiente em que vivem terem permitido a Faraj desenvolver aptidões de raciocínio e julgamento moral de forma precoce, na relação com outras crianças, de competição e brincadeira, o garoto ainda demonstra estar desenvolvendo capacidades de socialização e cooperação.

Além de permitirem construir um retrato complexo do protagonista, relacionando o posicionamento crítico do indivíduo à dimensão afetiva de suas relações, a inclusão da cena da competição é introduzida no documentário de forma a criar uma relação entre Faraj e os gêmeos Yarko e Daniel. Apesar de viverem em ambientes totalmente distintos, e demonstrarem posicionamentos diferentes em relação ao tema do documentário, a relação com o esporte e com a frustração da perda é justaposta de maneira a sugerir que, no que tange às questões típicas da infância, os meninos se parecem. O fato serve ainda de pretexto para, no documentário, os gêmeos tomarem conhecimento da existência de Faraj, interessando-se em perguntar a B.Z. sobre o palestino.



Figuras 35 e 36 – Faraj e Yarko choram após derrota em competições esportivas

Mais adiante, uma nova cena traz Faraj outra vez em situação de entrevista, com imagens feitas também em 1998. Em primeiro plano, Faraj diz à pessoa localizada ao lado da câmera: “*Tenho provas de que essa terra é nossa, e tenho o direito de construir nela!*”. O trecho está inserido em uma sequência de entrevistas de todos os protagonistas, falando sobre o direito à terra.

As entrevistas introduzem o tema, mas é a partir da entrevista de Faraj que se desenvolve a cena. Após um trecho de uma entrevista de Moische, Faraj volta a aparecer manuseando alguns papéis, detalhados pelo contraplano. Um novo plano revela a avó de Faraj ao seu lado, no sofá: “*São muito velhas, vovó. Esta aqui é de 1942*”. Compreende-se então que são documentos sobre a propriedade da família, hoje localizada em território israelense, de onde os avós de Faraj foram expulsos antes de se estabelecerem em Deheishe.

A explicação detalhada é dada pela narração de B.Z., sob imagens feitas dentro de um veículo, em uma estrada. Ele elucida que Faraj e a avó foram levados pela produção até Israel, escondidos dentro do carro, com placas israelenses, ao local onde ficava a propriedade da família. As imagens mostram Faraj e a avó dentro do furgão, comemorando o fato de terem passado pelo posto de fiscalização sem serem parados.

Na forma como é apresentada a façanha, é difícil determinar se o plano de levar Faraj e a avó irregularmente até a cidade de Ras Abu Ammar já havia

sido concebido com antecedência pelos diretores, como um elemento importante na estrutura do documentário, ou se o fato foi decorrente do acaso durante a realização, como um produto da relação que se desenvolveu entre a equipe e a família, como que tentando interferir na situação de injustiça que o documentário denuncia.

Ao chegarem ao local, a câmera acompanha, em recuo, a avó mostrando ao neto onde ficava a casa da família. Faraj parece revoltado: “*Se tivessem resistido unidos, não teriam sido derrotados*”. A avó responde: “*Unidos? Houve um massacre e levaram as mulheres. Quem quer ver a filha ou a mulher mortas?*”. Faraj conclui: “*Então vocês fugiram*”.

As imagens continuam mostrando Faraj e a avó visitando o local, até que o áudio da entrevista de Faraj, em casa, é inserido sob as imagens: “*Tenho o direito de voltar pra vila. O problema não é só os postos de fiscalização. É a liberdade de movimento. [...] Se não for na minha geração, quem sabe na próxima*”. Vê-se então a imagem da entrevista, confirmando que essa última fala de Faraj foi captada antes da ida dele à cidade de seus avós, em Israel.

A cena tem um importante papel na construção do protagonista, uma vez que contextualiza, a quem não está familiarizado com a situação dos refugiados, a forma como o apego à terra de origem da família é transmitido de geração a geração. A conversa entre Faraj e a avó, e a reverência da família às escrituras da terra e à chave da antiga casa indicam o motivo por que a condição de “refugiado” é um tema constante na reflexão e na expressão de Faraj.

Há um corte para um plano de uma manifestação, com cartazes, gritos de guerra e bandeiras, de palestinos. Há vários fotógrafos e cinegrafistas registrando o acontecimento. No meio da massa, estão Faraj - carregando um estilingue, símbolo da Intifada -, Sanabel, a irmã Fida, e os amigos das crianças, Ahmad e Motassim. Eles estão de mãos dadas no meio da manifestação e cantam

junto com o grupo. Um novo plano então mostra Faraj sendo entrevistado, em árabe, por uma equipe de televisão. O repórter pergunta o nome de Faraj, e onde ele mora, e depois completa: “*De onde você é originalmente?*”. Faraj responde com o nome da cidade de seus avós, em Israel. “*Meu sonho é voltar para minha terra. Se eu não conseguir voltar, vou dar a chave para meus filhos e netos. Assim como meus avós deram para mim*”.

Apesar de não estabelecer nenhuma relação aparente com a cena em que Faraj e a avó são levados a Israel pela equipe de realização, a cena do protesto pelas ruas de Deheishe mantém a mesma função de compreender o modo com que Faraj se aferra ao direito de voltar à cidade de origem de seus avós. Mais do que isso, a cena demonstra que não apenas Faraj, mas todos os refugiados compartilham esse sentimento. Eles não se consideram naturais de Deheishe – o que fica evidente na pergunta do repórter a Faraj – e consideram o campo um lugar temporário que reúne pessoas de diferentes origens.



Figuras 37, 38 e 39 – A chave como símbolo do apego às origens

Mais uma vez Faraj é o protagonista que serve, no documentário, para abordar a dimensão mais ampla do conflito, fugindo do foco individual que as outras crianças propiciam. Dessa vez, no entanto, não é através da expressão do ponto de vista de Faraj, pela fala no formato de entrevista, que esse objetivo é atingido, e sim pelo encadeamento de ações bastante significativas que o documentário acompanha. Um importante elemento simbólico, a chave da antiga casa da família, sintetiza esse encadeamento nas cenas. Primeiramente vemos Faraj recebendo a chave de sua avó, na visita a Ras Abu Ammar, e depois o menino com a chave, que deverá passar também para seus filhos. Uma vez que o simbolismo da chave para aquela família fica estabelecido, uma chave muito semelhante aparece, durante a cena da manifestação, nas mãos de outra pessoa presente. Partindo da situação particular de Faraj, que ganha significado e causa empatia pela individualidade e pelo afeto com que o protagonista é apresentado, o documentário amplia seu foco, permitindo ver que a mesma situação se aplica a muitos outros indivíduos.

Após duas inserções de Faraj sem ênfase nas entrevistas, as opiniões do menino sobre o conflito voltam a aparecer aos 59 minutos de filme. Novamente suas falas estão dentro de uma sequência de entrevistas com três dos protagonistas, falando sobre como árabes e judeus percebem uns aos outros. A cena de Faraj é um trecho da entrevista de 1998, em que o menino está sentado em casa. *“Quando vejo um judeu, me dá vontade de jogar uma pedra nele. Ou no carro dele. Eu penso até em matar.”* Entra então um trecho da fala de Moishe, e Faraj volta a aparecer: *“Qualquer judeu que olhar pra mim vai pensar que sou um terrorista. Eles ficam lembrando dos seus pais e tios que foram mortos. Então, a gente pensa a mesma coisa. Todo mundo fica pensando nos parentes que foram mortos pelo outro lado. E, aí, queremos matar o outro!”*.

Faraj, aqui, volta a estar sério e seguro, falando sobre o conflito. Suas declarações contrastam com as de Moishe e Mahmoud, que aparecem intercaladas na montagem. Enquanto os outros meninos, cerca de dois anos mais

jovens que Faraj, apresentam declarações sobre os indivíduos da outra etnia sem nenhum embasamento na observação ou no raciocínio lógico, Faraj mais uma vez demonstra identificar a existência legítima e real de um outro em oposição a si no conflito. É através da percepção de dois interesses conflitantes que o garoto reconhece e justifica sua hostilidade em relação ao outro, ao mesmo tempo em que demonstra compreender o ciclo de ações e reações que esse embate acarreta.

Este trecho já introduz a proposta de B.Z. aos participantes do documentário de que as crianças se conheçam. Isso fica explícito numa resposta de Moishe, no início da sequência. É partir desse ponto do filme, portanto, que o encontro final começa a se delinear. Faraj aparece em duas ocasiões diferentes conversando com outras crianças de Deheishe (Ahmad, Motassim, Sanabel e Fida). Essas cenas estão descritas na participação de Sanabel, e mostram a resistência de Faraj em relação ao encontro, contrastando com o entusiasmo do resto do grupo. Mesmo discutindo com outras crianças, Faraj mantém a postura cética ao discutir a possibilidade de paz entre palestinos e israelenses, demonstrando ter ciência das influências do meio na formação futura das crianças judias.

No entanto, um pouco mais adiante, Faraj aparece novamente em casa, conversando com B.Z., e essa conversa volta a mostrar Faraj entusiasmado, como na cena da competição de corrida. Pelas roupas e pelo ambiente, essas imagens foram realizadas no mesmo momento que a entrevista de 1998. Faraj está no quarto sentado sobre a cama, na mesma posição em que gravou a entrevista. O enquadramento aberto mostra B.Z. sentado ao seu lado, e ambos têm fotos polaróides nas mãos. Faraj pergunta a B.Z. se ele tem o telefone de Yarko. Ele segura a perna do diretor quando fala. B.Z. parece inseguro quanto à resposta, e olha para alguém sentado no extracampo quando responde que tem o número de telefone. Um corte mostra os dois no mesmo local, do mesmo ângulo, agora sentados lado a lado mais à beira da cama. Faraj está apoiado sobre as pernas de

B.Z., que segura um aparelho celular com um fio conectado ao equipamento de som. Após falar com Yarko, B.Z. passa o telefone a Faraj. Os dois tentam conversar em inglês com um pouco de dificuldade. Ouve-se a voz de Yarko perguntar sobre corrida, e Faraj responde. Então o menino palestino parece mais confiante, sorri e levanta a cabeça. Ele pede para falar com Daniel, e pergunta sobre a escola. Quando o israelense pergunta se ele gosta de pizza, Faraj responde que no campo de refugiados não há pizza. Ele parece aproveitar a oportunidade para brincar com Daniel, e há um tom de deboche quando ele começa a brincar que só come homus, mas a piada parece ser tanto sobre o desconhecimento de seu interlocutor sobre os palestinos como sobre a própria situação dos refugiados. Entretanto, Faraj está visivelmente animado com a conversa, e B.Z. também mostra estar se divertindo, sorrindo para as pessoas atrás da câmera. Eles conversam então sobre futebol e a Copa do Mundo, quando Faraj explica, agora novamente falando com Yarko, que ele não pode ir a Jerusalém, e convida os meninos para irem a Deheishe.



Figuras 40, 41, 42 e 43 – Faraj pede a B.Z. para falar com Yarko e Daniel por telefone

A cena mostra uma mudança definitiva na postura de Faraj durante o documentário. Inicialmente, o menino parece ter desenvolvido capacidades de percepção e raciocínio lógico, especificamente no que diz respeito à opinião sobre o conflito, que resultavam em uma posição de revolta e desesperança. Uma postura mais infantil pode ser percebida em Faraj apenas quando as questões políticas são deixadas de lado, durante uma atividade empolgante com meninos de sua idade. Mesmo durante o longo processo em que B.Z. sugere o encontro entre as crianças, Faraj não se mostra interessado, apontando racionalmente os motivos para a ineficácia da experiência.

Nessa ocasião, no entanto, Faraj se permite abandonar a lógica e deixar-se envolver pela idéia. Há diversos elementos nas imagens que permitem supor a razão da mudança. A cena demonstra claramente a relação afetiva que se desenvolveu entre Faraj e a equipe de filmagens, especialmente o diretor B.Z. Até este momento, a tônica na participação de Faraj havia sido a seriedade e o foco nas reflexões sobre política, e a disposição espacial de Faraj em frente à câmera e o diretor B.Z. atrás da câmera, observando ou fazendo perguntas, só havia sido formalmente rompida em um brevíssimo plano, durante a competição de atletismo, em que o contato dos dois era intermediado por Ziad Abbas. Nesta cena, no entanto, a relação entre Faraj e B.Z. parece ter desenvolvido uma dimensão muito mais profunda, e o diretor deixa transparecer uma certa surpresa e um grande entusiasmo a cada fala ou movimentação do menino.

Essa mesma cena se inicia com Faraj demonstrando curiosidade pelos gêmeos. Uma mensagem gravada por Yarko, convidando Faraj a se encontrarem, é inserida. A partir daí, há uma quebra na estrutura de entrevista, com Faraj sentado ao lado de B.Z., ambos totalmente relaxados, olhando algumas fotos, sem perguntas e respostas. A impressão é de que a tomada se dá em uma espécie de “intervalo” da entrevista, e a cumplicidade que se desenvolve entre ambos, parece possibilitar uma postura menos defensiva de Faraj. Estimulado pela conversa ao telefone, Faraj se mostra cada vez mais entusiasmado, e esse crescendo continua

até o encontro entre os meninos, quando Yarko e Daniel vão a Deheishe conhecer Faraj e Sanabel, além de Fida, Ahmad e Motassim.

As cenas que mostram esse encontro começam com uma sequência de Faraj encenando para a câmera sua rotina para se aprontar para receber os convidados. A câmera o mostra arrumando o quarto e penteando os cabelos no banheiro. O garoto passa perfume e parece vaidoso. A cena parece querer mostrar uma certa ansiedade de Faraj em relação ao encontro, mas ele brinca com a câmera, reforçando o caráter de encenação.

Um corte passa para um plano dentro do carro da mãe de Yarko e Daniel. A pessoa que opera o equipamento está sentada no banco do carona, e a câmera está fechada em Yarko, enquanto se ouve a voz de Daniel perguntando se haverá gente do Hamas em Deheishe. Nesse momento, no carro, não é possível determinar quem opera a câmera, mas certamente há apenas uma pessoa da equipe presente no carro.

Ao passar por um posto de fiscalização, a mãe dos meninos mostra os árabes esperando para serem revistados e Yarko reage indignado, manifestando solidariedade aos palestinos. A mãe contemporiza: *“É a terra deles, mas não queremos que joguem bomba na gente. É complicado.”* Os garotos acompanham com atenção policiais palestinos e a paisagem em geral.

Seguem-se então imagens gerais de Deheishe, e Faraj correndo para o ponto de encontro. As cinco crianças (Faraj, seus amigos Armed e Motassim, Sanabel e a irmã Fida) estão esperando na calçada e avistam o carro se aproximando. A partir daí, a mãe dos gêmeos não aparece mais em quadro.

Os meninos descem do carro e todos se cumprimentam com apertos de mão. A câmera mostra os adultos e crianças, na rua, acompanhando o fato com curiosidade, enquanto os garotos tentam se comunicar em inglês. Faraj mostra pelas ruas as marcas da Intifada, ainda visíveis nos muros da cidade, e as

pichações apoiando o Hamas. Ele fala em árabe para a câmera, talvez esperando que sua fala seja posteriormente traduzida aos convidados, mas logo volta a falar inglês para Daniel, contando de seu amigo que foi morto durante o conflito.

Faraj parece entusiasmado em seu papel de cicerone do grupo, falando sobre o conflito para os visitantes. Um plano mostra Faraj aconselhando Yarko, Daniel e B.Z., como quem conta um segredo, a não falarem hebraico no campo de refugiados, para evitarem problemas.

Já na casa de Faraj, são recebidos pela mãe do menino, e brincam e almoçam na sala. Os planos acompanham as brincadeiras, e as crianças palestinas parecem preocupadas em serem gentis com os dois israelenses. O grupo vai então brincar ao ar livre: os meninos jogam futebol, manejam um estilingue, e Sanabel ensina passos de dança a B.Z. e Yarko.

Nota-se um grande esforço coletivo para que o encontro corra de acordo com as expectativas. Tanto os gêmeos israelenses como as crianças palestinas de Deheishe parecem agir com muito tato e diplomacia. Apesar de algumas das crianças se manifestarem mais do que as outras durante nas imagens, a postura de todo o grupo segue bastante parelha. A artificialidade do encontro gera uma espécie de acordo tácito de comportamento, em que as diferenças nas opiniões e na forma de expressão de cada uma das crianças são diplomaticamente encobertas.



Figuras 44 e 45 – As crianças palestinas recebem Yarko e Daniel

Ao fim das brincadeiras, B.Z. e Ziad reúnem todos na sala de Faraj para uma conversa, lembrando que os tradutores estão presentes. É possível que B.Z. se referisse a ele próprio e a Ziad, já que eram as duas únicas pessoas em quadro além das crianças, e que ambos dominam os idiomas falados pelos meninos.

As crianças falam sobre as impressões do dia, de terem se conhecido, e logo o assunto se volta às mortes e ao fato de palestinos e israelenses matarem uns aos outros. A posição da maioria das crianças é positiva, apesar da reação emotiva de Motassim ao lembrar a morte de seu irmão. Como acontece durante a conversa entre as crianças de Deheishe sobre a proposta de conhecer crianças judias, todos parecem acreditar que o encontro confirma a possibilidade de que palestinos e israelenses possam compreender melhor uns aos outros e viver em paz.

Ao final da conversa, porém, a câmera se volta para Faraj, que está chorando: *“Hoje à tarde, comecei a pensar. O B.Z. vai embora logo. E agora, ficamos amigos do Daniel e do Yarko. E eles vão esquecer da nossa amizade, assim que o B.Z. for embora. E todo o nosso esforço vai ser em vão”*. Novamente Faraj volta a demonstrar o posicionamento crítico e cético do início do documentário. O choro demonstra uma certa decepção, de quem se deixou levar pelo entusiasmo, como uma criança, para depois perceber que, do ponto de vista de um adulto, consciente do contexto social e político, qualquer esperança

advinda desse encontro seria uma ilusão. Há *inserts* de B.Z. também chorando, e a cena termina com essa previsão de Faraj.



Figuras 46, 47 e 48 – Na conversa ao final do encontro, Faraj e B.Z. choram

Dois anos após o encontro, Faraj volta a ser entrevistado, como os outros protagonistas. Ele é o primeiro a aparecer, criando uma continuidade com o trecho anterior, em que o encontro termina com o garoto chorando. Faraj se encontra em um ambiente fechado, com o enquadramento fechado em seu rosto. Ele está bastante desenvolvido fisicamente, e desvia o olhar para cima e para os lados enquanto fala. *“Eu sinto que o mundo mudou para pior. Não há paz. Há guerras e catástrofes. Não podemos nem pensar no nosso futuro ou resolver nossos problemas. Nossos planos para o futuro podem nem acontecer. Porque a vida que a gente leva não permite que a gente realize nossos sonhos.”*

A fala de Faraj, a mais pessimista de todas na sequência, abre o epílogo permitindo compreender que as tentativas do documentário de promover a paz, ao menos entre aquele pequeno grupo, não tiveram muito êxito. É apenas depois das

entrevistas dos gêmeos que entendemos que Faraj tentou manter contato com os israelenses, mas o interesse não foi recíproco. Esse fato explica o desinteresse e a apatia de Faraj ao falar para a câmera, muito mais do que um eventual agravamento da situação política na Cisjordânia. A negatividade de Faraj, e o desinteresse de Yarko e Daniel se sobressaem ao clima final do documentário, contrariando o tom de esperança que tenta mostrar as crianças como uma esperança de um novo mundo.

A grande mudança em Faraj, entretanto, pode ser notada no reencontro entre ele e a equipe de filmagens, em agosto de 2004, para o vídeo *Quatro anos depois*, presente nos Extras do DVD. Faraj aparece, com 18 anos, vivendo nos Estados Unidos, trabalhando como caixa em uma rede de supermercados. Falando inglês fluentemente, ele se esforça em parecer feliz e totalmente adaptado à vida no Ocidente, e seu discurso agora prega a capacidade de todas as etnias conviverem em perfeita harmonia, como ocorre nos Estados Unidos. Em total contraste com a capacidade de observação e argumentação que demonstrava, em entrevistas, aos 12 anos de idade, a fala artificial de Faraj adulto só encontra explicação em sua situação de asilado no país, sobrevivendo de acordo com as expectativas dos expectadores ocidentais de pregar a paz sob quaisquer circunstâncias.

3.6 Moishe

O último protagonista a ser apresentado é Moishe Bar Am, um menino judeu de 10 anos que vive no assentamento de Beit-El. Tal como se passou com os outros protagonistas, a apresentação de Moishe é precedida por um mapa e uma explicação, narrada por B.Z. Goldberg, sobre a origem dos assentamentos na Cisjordânia. Antes de vermos a primeira imagem de Moishe, B.Z. faz questão de

dizer que, apesar de ter crescido perto de Beit-El, ele nunca visitou um assentamento antes.

Logo vemos um plano em que Moishe, ladeado por dois meninos mais ou menos de sua idade, sentados em um sofá, fala para alguém no extracampo, em pé ao lado da câmera, que está na altura dos meninos: “*Deus prometeu a terra de Israel. Os árabes vieram e tomaram a terra! Estou cercado de árabes!*” Moishe fala com veemência e tenta parecer indignado. Domina a entrevista, não permitindo que os outros garotos falem. Ouve-se a voz de B.Z. como o entrevistador.

Moishe é caracterizado, já em sua apresentação, pelas falas bastante hostis em relação aos palestinos. Aos 10 anos de idade, sua expressão sobre o tema parece imitar a fala de adultos bastante extremados com quem Moishe convive. A forma como se porta e como se impõe perante as outras crianças ao falar, na primeira cena em que aparece, parece ter sido escolhida pela montagem para caracterizar sua personalidade. Seguindo-se ao plano do menino com os amigos no sofá, uma cena mostra Moishe na cozinha com a família. A montagem infere que a família toma café enquanto Moishe, sentado à mesa, dá suas opiniões sobre política. Ainda no plano anterior, garoto diz que sonha em ser comandante em chefe quando crescer, o que permite ao espectador pensar que, ao se expressar sobre o tema, Moishe brinca de interpretar um comandante em chefe. Imitando um adulto, ele fala sobre política à mesa, durante as refeições.

Um novo corte mostra planos de Moishe andando de bicicleta nas ruas do assentamento, enquanto sua voz em *off* se apresenta. As falas do menino são incisivas: “*Se pudesse escrever o futuro, todos os árabes sumiriam da face da Terra.*” Durante o passeio, Moishe fala, sentado sobre a bicicleta, para alguém que está no extracampo, sobre a proteção ostensiva do exército israelense e sobre o perigo da proximidade com uma aldeia árabe. Pelo olhar de Moishe, que hesita

entre dois pontos mais altos, supõe-se que havia pelo menos dois adultos atrás da câmera.



Figura 49 – Moishe impede que os amigos se manifestem em entrevista

A fala do menino continua, mas passa a ser coberta por um passeio pela rua, em que a câmera deixa de se focar em Moishe andando de bicicleta para mostrar os soldados israelenses treinando tiro ao lado da via, enquanto a voz do garoto continua falando sobre a proteção do exército ao perigo dos árabes que o cercam: *“Se os soldados tiverem mira ruim, azar: capaz de acertarem um árabe!”*

O documentário procura apresentar as influências do meio em que Moishe vive, entre as falas do garoto. Vê-se a presença constante dos militares, as cercas e barricadas, e como o assentamento parece se fechar para o ambiente hostil e perigoso que, segundo Moishe, o cerca: os árabes. Por sua idade, a capacidade de abstração de Moishe ainda está em desenvolvimento. Tendo vivido sempre em um ambiente fechado, que se vê como uma ilha de resistência à ocupação palestina, Moishe, ao contrário dos meninos judeus de Jerusalém, nunca teve contato com palestinos. A palavra “árabe”, para Moishe, ainda está relacionada à denominação do inimigo, pouco conhecido, que habita além dos limites de seu assentamento. Em sua fala, essa distinção em relação às outras crianças judias do documentário é notável.

Inicia-se uma nova cena e a legenda informa que um ano se passou. Vemos a residência de Moishe, e um novo plano dentro da casa mostra B.Z.

estendendo a mão para o garoto, que está em frente ao computador. A irmã menor de Moishe, que tem 9 anos, está ao lado e logo avisa que não pode apertar a mão de B.Z., por motivos religiosos. A montagem então deixa Moishe de lado para mostrar a menina Raheli discursando para as leis religiosas do Sabá. A câmera a acompanha pela casa, enquanto a menina trabalha e explica as orientações que devem ser seguidas. Ela recita cada ordem e proibição como uma cartilha e tenta desastradamente encenar tarefas domésticas, olhando às vezes para um adulto que está em pé no extracampo, atrás da câmera. Ela passa a descrever como será seu futuro como esposa e mãe, e como deverá passar o Sabá com sua família.

Da mesma forma como ocorreu com outros protagonistas em suas apresentações, especialmente com Faraj, Moishe é mostrado se apresentando e falando sobre suas opiniões sobre palestinos e israelenses durante o primeiro encontro com a equipe de filmagens, em 1997. A seguir, ainda nessa primeira aparição, a legenda introduz imagens captadas em 1998. Nessa ocasião, ao chegar à casa de Moishe, o diretor e a equipe de filmagens parecem ter tido sua atenção voltada para a pequena Raheli, em sua *performance* para a câmera (e para os adultos estranhos presentes) acerca do Sabá. O interesse do documentário por Raheli vai além do caráter anedótico e insólito da expressão da menina. A cena exerce uma importante função para caracterizar e permitir compreender melhor o personagem de Moishe. Descobre-se, assim, que a sociedade em que as crianças vivem tem papéis bastante distintos para homens e mulheres: cabe a elas se ocupar do lar, preparar o Sabá, garantir que a família siga as leis religiosas no âmbito doméstico. Logo, aos homens cabe o papel de discutir questões políticas e cuidar da administração e defesa da sociedade.



Figuras 50 e 51 – A irmã de Moishe rouba a cena com sua *performance*

A participação de Raheli também evidencia que, na comunidade ortodoxa do assentamento de Beit-El, sobretudo na família de Moishe, as crianças, desde pequenas, são preparadas para as funções que deverão exercer quando adultas. As brincadeiras de Raheli consistem em um “ensaio” para aquilo que ela deverá se tornar. Assim, é possível enxergar o modo como Moishe se porta também como uma preparação, encorajada pela família, para o que o menino deve se tornar quando adulto – um chefe de família e um membro ativo daquela sociedade que se preocupa, acima de tudo, em ocupar e defender a terra que acreditam ser sua e que sentem estar ameaçada pela presença dos palestinos.

Na segunda locação, aparentemente realizada em 1998, a tomada traz Moishe sentado em uma cadeira, em frente a uma estante de livros, em casa. A câmera está à altura dos olhos de Moishe, que se direcionam brevemente para um ponto um pouco acima. Há apenas uma fala: “*Quando um árabe me vê, ele pensa que fui eu que tomei a terra dele. Eles acham que a terra é deles, e nós, que é nossa. Sabemos que é nossa.*” Logo o plano é sucedido por trechos de entrevistas dos outros protagonistas falando sobre a mesma questão.

Volta o plano de Moishe em frente à estante, agora com a Torá aberta no colo enquanto procura algo no texto. Ele então encontra um trecho das escrituras que, segundo o menino, justificam que a terra pertence ao povo judeu, e recita-o para a câmera.

Além da presença forte, na expressão de Moïshe, da influência clara que o contato com forças militares tem em seu discurso, aqui é a religião que se faz presente como justificativa para o posicionamento político. Moïshe tem 11 anos, e deveria estar começando a desenvolver sua autonomia, no que diz respeito ao seu desenvolvimento moral, para rever a validade de regras e leis, além de demonstrar a capacidade de entender a subjetividade de um conjunto de normas em uma situação em que as mesmas estão sendo questionadas. Entretanto, o garoto apresenta um raciocínio que utiliza as leis religiosas como absolutas e inquestionáveis, para justificar uma conclusão. Essa reação de Moïshe pode significar que, em seu desenvolvimento, alguns indícios da fase anterior, em que a observação às leis e normas é absoluta. Porém, suas falas também indicam que a religião e as leis morais de seu grupo são utilizadas por ele como formas de responder ao questionamento de estranhos sobre a legitimidade dos seus argumentos.

Mais adiante, uma breve fala do menino simplesmente explicita o posicionamento extremo do garoto. Novamente vemos Moïshe em casa, em frente à estante de livros, desta vez em um plano bastante fechado. Esse plano está inserido em uma sucessão de trechos de entrevistas dos protagonistas, em que as crianças falam sobre a solução para o conflito e a convivência entre palestinos e israelenses. Moïshe diz que gostaria de expulsar todos os árabes de Jerusalém. Nessa ocasião, o protagonista tem 11 anos, e novamente demonstra falta de crítica ou questionamento à moral dos adultos a que está exposto. Ele expressa uma repulsa desmedida a algo que é absolutamente desconhecido por ele – os “árabes” – que desenvolveu com base apenas nos discursos de ódio que escuta.

Moïshe volta a aparecer mais adiante no documentário, após outros trechos de entrevistas das crianças. O menino está no centro de um plano fechado, em contra-plongé, com jornais colados na parede localizada atrás dele. Ele olha para alguém aparentemente agachado, à direita da câmera: “*Foi numa quarta-feira. Umás 5 da tarde. Morreu. Assassinado.*” Vemos a foto de um menino,

aparentemente com a mesma idade de Moishe, colada logo acima, na parede. O protagonista começa a descrever a morte de seu amigo, em um atentado terrorista. Ele está em seu quarto, vemos uma escrivaninha com livros, cadernos e um bicho de pelúcia, além de fotos de futebol e outros papéis colados na parede.

São intercaladas imagens de arquivo, com um carro vazio e policiais em volta. Não é possível saber se as imagens são realmente do evento em que o amigo de Moishe morreu ou de alguma outra cena de atentado. Inicia-se então uma cena de Moishe indo ao cemitério visitar o túmulo do menino morto. Novamente imagens de arquivo são intercaladas, mostrando um enterro. Moishe está agachado ao lado do túmulo: *“Assassinado. E eu tenho provas. Em seu túmulo, está escrito: ‘Deus vingará seu sangue’. Só escrevem isso em caso de assassinato”*. Novamente Moishe apresenta uma argumentação sem nenhuma lógica, encadeando fatos concretos e leis religiosas como se isso levasse a alguma conclusão. Como acontece quando o menino justifica com as escrituras o direito à terra, Moishe parece se voltar à religião como regra suprema e inquestionável não por valores espirituais, como acontece com Schlomo, mas por uma necessidade de encontrar argumentos para questões políticas. Essa postura ressalta uma atitude heterônoma do menino, que se apega aos argumentos dos adultos como certezas quando é questionado.

Quando Moishe está à beira do túmulo do amigo, porém, permite-se expressar um desejo contraditório à religião, e encontra uma maneira de expressá-lo sem abandonar por completo o discurso religioso de que seu amigo está bem, no céu. É quando diz que deseja a volta do amigo morto: *“Se eu pudesse fazer um pedido, eu pediria que Deus enviasse o Messias. E aí, todos os mortos ressuscitariam”*.

Essas imagens, certamente o trecho mais longo dedicado a Moishe no documentário, permitem algumas suposições para contextualizar as falas violentas do menino durante o resto do filme. No geral, Moishe não é apresentado de

maneira a provocar simpatia no espectador. A distante relação entre ele e o diretor, que não têm qualquer contato em frente à câmera, complementam essa impressão. A cena dedicada à morte de seu amigo em um atentado, que poderia ter sido utilizada para construir um paralelo com a morte do melhor amigo de Faraj, tampouco promove empatia com a perda de Moische. Entretanto, compreende-se como a educação sob um discurso extremista acarreta um cerceamento do desenvolvimento da criança. Nessas cenas, Moische deveria estar em plena transição para os últimos estágios de seu desenvolvimento mental e moral. No entanto, vivendo em um ambiente em que as leis ortodoxas e a necessidade de subjugar o inimigo se impõem, Moische é desencorajado a construir abstrações, a partir da observação do concreto, e a desenvolver o raciocínio lógico. Até mesmo a capacidade de fabulação é sufocada pela observação das leis religiosas, e Moische precisa recorrer a uma brecha nos preceitos do judaísmo para poder expressar uma fantasia, como o desejo de ter seu amigo de volta.



Figuras 52 e 53 – Moische busca provas de que a terra pertence aos judeus na Torá e no túmulo do amigo

O documentário segue, e a tentativa de encontro entre as crianças começa a se desenrolar. Há uma sequência de trechos das crianças respondendo para a câmera sobre se querem conhecer crianças judias ou árabes. Em um plano fechado, Moische, em casa, diz apenas que não conhece nem quer conhecer nenhum árabe. São mostradas as respostas de outros protagonistas, e novamente Moische aparece no mesmo enquadramento dizendo: “*Muitas crianças árabes*

podem virar terroristas. Pense nisso.” É difícil, com base nas imagens e entrevistas que o documentário apresenta de Moishe, compreender o quão genuínas são as colocações violentas do menino, e se por acaso há uma provocação por trás das intenções dele. Ao contrário do discurso anti-semita de Mahmoud, que é encadeado na narrativa para compor uma representação completa do menino, algumas frases de Moishe, como esta última, parecem soltas na montagem, não transmitindo nada além de uma antipatia gratuita ao protagonista.

No reencontro com B.Z. em 2000, uma curta aparição de Moishe permite notar apenas algumas mudanças no garoto. Ele está claramente mais velho, sentado em casa em frente a uma parede com livros. O plano é fechado e o garoto está de frente para a câmera. Ele olha bastante para baixo e para os lados. *“Não há chance de paz sem reuniões entre árabes e judeus. Mas eu é que não vou me encontrar com os árabes e fazer essas coisas Isso deve ser feito por pessoas que tenham 30 anos ou mais. Ministros e membros do Parlamento devem encontrar os árabes e começar a fazer alguma coisa para resolver o problema”*.

O jovem já não parece tentar imitar um adulto quando fala. Sua voz sai baixa e ele já não é tão veemente quando se expressa. Agora um pré-adolescente, Moishe parece ter perdido um pouco o interesse pelas questões políticas. Continua pouco tolerante com os palestinos, mas a mudança que ocorre em Moishe se parece muito com a notada nos outros protagonistas. O distanciamento de B.Z. e da equipe de filmagens, e o ingresso na adolescência claramente arrefeceram o entusiasmo da participação no documentário e das discussões sobre o conflito.

No reencontro com B.Z., em 2004, para a gravação do vídeo dos Extras do DVD, Moishe pode ser visto com 17 anos. Ele parece ainda mais tímido do que aos 13 anos, no epílogo, contrastando com a segurança e a expansividade com que falava aos 10 ou 11 anos. No entanto, mais uma vez é sua irmã Raheli que

rouba a cena em sua participação. A menina, agora com quinze anos, também é entrevistada como os outros protagonistas, sentada em seu quarto. Ela é extremamente simpática, e se apresenta como “a menina da cadeira”, em referência à cena em que aparece no documentário tentando mover uma cadeira na cozinha.

Moishe continua definindo seu posicionamento como “de direita”, apesar de já não querer ser militar ou Comandante em Chefe. A entrevista de Raheli é intercalada com a de Moishe, fazendo um contraponto: enquanto o irmão defende a “deportação” (como ele define a expulsão de palestinos do território sob domínio israelense), menina mostra um ponto de vista muito mais liberal, dizendo que não faz sentido expulsar as pessoas. Além de representarem dois pólos nas opiniões políticas, a oposição das entrevistas de Moishe e Raheli também constroem uma diferença na dimensão afetiva do encontro com o diretor. Moishe é extremamente frio na recepção de B.Z. à porta de sua casa; durante a entrevista, permanece sério, olhando para baixo na maior parte do tempo enquanto fala. Já nas cenas com Raheli se estabelece, através do direcionamento do olhar, da expressão corporal e da fala, uma relação entre a menina e o extracampo. É através de sua fala, ao mencionar uma atitude do diretor (*“você me explicou que elas [as pessoas] riam porque achavam bonitinho”*), que a presença de B.Z., que está atrás da câmera, é evocada. Com essa construção, o vídeo argumenta que o meio não define, necessariamente, o indivíduo. Enquanto Moishe teve algumas mudanças em sua personalidade, seu ponto de vista permanece o mesmo que mostrava em sua infância, e ele parece ter se tornado exatamente o jovem adulto que se imaginaria ao vê-lo quando criança. Já Raheli, que se desenvolveu no mesmo ambiente e na mesma família, demonstra ser uma jovem completamente diferente das expectativas da menina que recitava as regras do Sabá aos oito anos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar o filme **Promessas de um Novo Mundo** sob o aspecto da expressão das crianças como protagonistas do documentário social, compreende-se que realmente há um diferencial na forma como a direção lida com seus sujeitos. Como visto neste estudo, muitos documentários se propuseram a ouvir a criança por acreditar que alguma peculiaridade desses atores sociais pudesse propiciar uma abordagem diferente de um determinado tema. Se, por um lado, acredita-se que as crianças expostas a situações difíceis e conflituosas possam ajudar a comover os espectadores, por outro há quem defenda, como os realizadores de **Promessas de um Novo Mundo**, que as crianças podem oferecer uma perspectiva diferente sobre uma sociedade na qual ainda não têm o poder de tomar decisões.

A escolha deste estudo por compreender, através da epistemologia genética e da formação moral do indivíduo, as características da forma como as crianças raciocinam e expressam seu pensamento, confirmaram uma constatação inicial de que o documentário analisado se caracteriza por uma singular sensibilidade na forma como os realizadores compreendem seus sujeitos, e como escutam e traduzem seus discursos. Essa peculiaridade reflete uma concepção do realizador, que permite essa estrutura. Em **Promessas de um Novo Mundo**, é a enunciação das crianças que constrói a argumentação do documentário, e a complexidade e a autenticidade da expressão dos protagonistas é viabilizada pelos diretores.

A observação da direção esteve subjacente durante todo o processo de análise da expressão das crianças, seja no que diz respeito à tomada, seja em relação a elementos de pré e pós-produção. Essas reflexões logo explicitaram uma dicotomia em relação à atuação dos diretores, que se posicionam em duas

diferentes e bem delimitadas instâncias, permitindo que se pense na existência de duas direções em **Promessas de um Novo Mundo**.

A primeira delas está na figura de B.Z. Goldberg, que aparece também como protagonista no filme. B.Z. tem um importante papel principalmente durante as tomadas, nas entrevistas e decorrer das ações registradas em vídeo. Em uma equipe composta majoritariamente por norte-americanos e israelenses, é B.Z. quem se comunica com os atores sociais, seja em hebraico, árabe ou inglês. Nas narrações, as observações estão sempre em primeira pessoa, e remetem à relação pessoal de B.Z. com a experiência de viver em Jerusalém. Dessa forma, sua identificação como o indivíduo responsável pelo filme se desenvolve naturalmente não apenas para o espectador, mas também entre os entrevistados. A análise das tomadas permite identificar que, na maioria das cenas em que os atores sociais aparecem sozinhos em quadro, eles estão se dirigindo a B.Z. Na cena final do encontro entre as crianças palestinas e israelenses no campo de refugiados, Faraj se refere ao fim da experiência de participar do documentário dizendo: “*agora o B.Z. vai embora*”, relacionando explicitamente toda a situação criada à presença do diretor.

Por outro lado, a direção do documentário é assinada por B.Z. Goldberg juntamente com Justine Shapiro, e ainda conta com a figura de um co-diretor, Carlos Bolado. Sabe-se, portanto, que é a esse grupo de pessoas que couberam decisões sobre a escolha dos protagonistas, a estrutura do roteiro, a escolha de locações e conteúdo das entrevistas e, principalmente, sobre a montagem.

Essas considerações são levantadas aqui, sobretudo, para contribuir com uma reflexão mais contundente sobre o envolvimento pessoal e a dimensão do afeto que está presente no processo de realização documental, e que pode ser percebida no produto do trabalho. É justamente o afeto que determina o caráter único da obra e, no documentário, ele atua principalmente na relação entre o realizador e seu sujeito. Em **Promessas de um Novo Mundo**, cada protagonista

é apresentado de maneira única, ainda que haja uma certa padronização inicial na estrutura. É perceptível, durante as cenas, que houve uma maior identificação ou aproximação entre B.Z. e determinados personagens. De certa forma, essa identificação pode ser percebida pela interação do diretor com as crianças em frente à câmera. Porém, a percepção dessa relação está presente, ainda que de forma menos explícita, também na pós-produção. Moíshe, por exemplo, não é mostrado em nenhum momento junto do diretor ou engajado em atividades cotidianas, como brincando ou estudando. Sanabel, por sua vez, aparece em diversas cenas em que a trilha sonora e a ausência de narração e de falas procura acentuar os aspectos dramáticos ou ternos da vida da menina. Esses indicadores revelam um pouco do caráter afetivo da realização do documentário que vão além da relação diegética, que se desenvolve em frente à câmera, como nas cenas em que as crianças interagem com B.Z. Goldberg. Mais do que isso, refletem uma relação de afeto desenvolvida não apenas pelo indivíduo B.Z. Goldberg, diretor e protagonista, mas pela direção composta por B.Z., Justine Shapiro, e por outros membros da equipe de realização.

Um ponto importante na estrutura pensada na pré-produção do documentário é a captação de imagens por um longo período de tempo, permitindo que mudanças significativas, tanto nos protagonistas como no contexto político e social, desenvolvam-se dentro da diegese. No documentário em questão, por conta da idade dos protagonistas, essa prática cria contrastes significativos entre os diversos materiais captados, o que permite novas interpretações para o que cada protagonista tem a dizer.

A dinâmica dessa estrutura em muito se assemelha aos estudos longitudinais com crianças¹⁰, como os desenvolvidos por Jean Piaget e Lawrence Kohlberg. Nesses trabalhos, os indivíduos são acompanhados em diversas

¹⁰ A utilização de pesquisas longitudinais tem sido recorrente em trabalhos na área da Sociologia da Infância, em que autores como William Corsaro delas se valem por considerarem-nas como “o método ideal para documentar as associações, envolvendo crianças em suas culturas e focalizando os períodos de transição da vida delas” (DELGADO e MÜLLER, 2005, p. 171).

ocasiões, em períodos espaçados de tempo, e têm sido uma forma consagrada de verificar o desenvolvimento humano.

A opção dos diretores de **Promessas de um Novo Mundo**, ao estender por cerca de quatro anos o registro de seus protagonistas, certamente objetivou conseguir captar essas mudanças, sobretudo no discurso e na fala das crianças. Além de perguntar a opinião dos sujeitos sobre o conflito entre palestinos e israelenses, o projeto era um pouco mais ousado, e instigou as crianças, ao longo do período de convivência, a tomarem conhecimento da existência de outros pontos de vista.

A forma como as entrevistas com as crianças protagonistas são conduzidas em **Promessas de um Novo Mundo** se assemelha ao método usado por Piaget em suas pesquisas sobre o desenvolvimento do juízo moral, abordado neste trabalho no primeiro capítulo. Para verificar como as crianças que participavam de sua pesquisa compreendiam e assimilavam as regras de um jogo, Piaget primeiro pediu-lhes que explicassem as regras, exatamente como elas conheciam e como lhes foram transmitidas por aqueles que lhes ensinaram, para então provocá-las a pensar sobre o surgimento e a validade universal dessas regras.

B.Z. Goldberg valeu-se de contatos iniciais com as crianças de seu documentário para acompanhar suas vidas, deixando que elas falassem, para a câmera, sobre como compreendiam a situação de conflito que dominava o ambiente em que elas viviam. Enquanto alguns se limitavam a falar sobre como o seu cotidiano era afetado pelo conflito, outros repetiam o discurso político que ouviam dos adultos à sua volta. Nesse momento, B.Z. Goldberg estava pedindo aos protagonistas uma explicação do sistema de normas e códigos morais e de valores que regiam seu ambiente, tal como Piaget fez na primeira etapa de seu estudo sobre o jogo.

Naquele período, esses sete protagonistas, que tinham idades entre nove e doze anos, encontravam-se entre os estágios operatório-concreto e operatório formal, e ainda traziam indícios de algum tipo de egocentrismo e incapacidade de compreender abstrações. De acordo com os estudos de Jean Piaget sobre a formação do juízo moral, algumas dessas crianças estariam recém saindo de um estágio de heteronomia em relação à compreensão e assimilação das regras, em que as normas são aceitas sem que seu conteúdo ou sua validade sejam questionados. Dessa forma, é possível ouvir, nas entrevistas realizadas nesse primeiro período da realização do documentário, falas como “*Se a terra é deles [dos judeus], por que o Alcorão diz que Maomé fugiu de Meca para a Mesquita Al Aqsa em Jerusalém?*”, dita pelo palestino Mahmoud, ou “*Deus prometeu a terra de Israel. Os árabes vieram e tomaram a terra*”, expressa pelo israelense Moishe. Essas respostas, mesmo sem o conhecimento de tudo o que foi dito e feito durante a interação criança-diretor, permitem compreender que a visão dessas crianças acerca do conflito entre israelenses e palestinos ainda é uma repetição das normas que ouviram de seus familiares. Como o próprio Piaget considera em sua obra, as relações afetivas entre os pais e as crianças, exercem um papel importantíssimo na formação dos sentimentos morais no indivíduo.

O documentário **Promessas de um Novo Mundo** apresenta cada uma dessas crianças, com imagens captadas durante esse primeiro contato sempre integradas ao seu ambiente: em seus bairros, escolas, ou em suas casas, junto às famílias. A voz *over* do diretor traz algumas informações para complementar a compreensão de cada contexto social. Essa escolha da construção dos personagens permite que o espectador possa compreender melhor as diferenças entre os ambientes de cada um, como uma espécie de “repertório de regras morais” a que cada criança foi exposta.

É a partir dos contatos posteriores, alguns depois de um intervalo de um ano, que o diretor, durante as entrevistas, começa a provocar as crianças (no caso de elas não se manifestarem voluntariamente) sobre reflexões considerando a

existência do “outro lado”. Tal como Piaget em seu estudo sobre o desenvolvimento moral, B.Z. começa, naquele então, a questionar a validade universal do sistema de normas vigente. Nesse momento, a maior parte dos meninos está em uma fase de transição para o estágio operatório-formal, em que a percepção do mundo já não se dá de um ponto de vista egocêntrico. Sua capacidade de expressão, neste estágio, já permite realizar abstrações, ou, pelo menos, raciocinar sobre questões mais amplas e abstratas através de dados concretos. E, em relação ao desenvolvimento moral, ainda segundo os estudos de Piaget, já teriam passado da fase heterônoma à fase autônoma de compreensão das normas, em que há a legitimação das regras de acordo com o questionamento de seu conteúdo e de sua validade.

O desenvolvimento individual de cada criança nesses períodos em que se deram as entrevistas, criou oportunidades extremamente profícuas para que esses atores sociais pudessem refletir, em frente às câmeras, sobre sua posição em relação ao conflito, tema do documentário – ainda que isso não tenha sido deliberadamente planejado pela equipe de realização. A partir desses novos contatos, as crianças já começaram a refletir sobre a legitimidade do “outro” (tanto no caso dos palestinos como dos israelenses) em seu direito a ocupar o espaço em disputa. Como os estudos sobre o desenvolvimento psicológico e do juízo moral prevêem, o julgamento da situação, não mais de maneira egocêntrica ou tomando as leis recebidas pelos pais (e adultos em geral), não significa, necessariamente, um posicionamento de oposição às leis assimiladas tal como lhes foram passadas durante a fase heterônoma. Como bem notam Piaget e Kohlberg, o processo de desenvolvimento moral tem origem principalmente nas relações afetivas com a família e na sua compreensão como um ser social, e esses elementos não cessam de influenciar essas crianças, mesmo à medida que elas começam a desenvolver a capacidade de perceber o mundo como algo existente muito além delas mesmas.

Por esse motivo, ao trabalhar com um grupo de personagens escolhidos

para representarem diferentes contextos sócio-políticos de uma região, **Promessas de um Novo Mundo** inicia sua representação da infância nos arredores de Jerusalém de maneira presentificada, concentrando-se nas diferenças entre a situação de cada personagem. É o método de trabalho longitudinal, porém, que determina o aprofundamento na individualidade de cada personagem que se desenvolve ao longo do documentário. A dimensão afetiva, que determina o resultado desse tratamento individualizado, é também afetada pelo aspecto longitudinal, uma vez que as relações tendem a se desenvolver de maneira mais profunda durante os contatos. Assim, quando Bernardet afirma que na seleção de protagonistas pelo processo de amostragem as falas dos entrevistados servem apenas para corroborar o discurso do realizador/narrador, o autor se refere a um modelo de documentário que não se aplica a **Promessas de um Novo Mundo**; neste caso, as falas dos protagonistas são o elemento principal utilizado na construção do discurso do documentário, e as intervenções do narrador, em primeira pessoa, apenas complementam e esclarecem as situações registradas.

Destarte, as entrevistas têm papel fundamental na estrutura do documentário. Do ponto de vista técnico, há uma notável preocupação dos diretores na posição da câmera, do entrevistador e da criança durante a tomada. O espaço da entrevista, tal como caracteriza Bernardet, é bastante tradicional, com a câmera em frente ao entrevistado, que dirige seu olhar ao entrevistador no extracampo. No entanto, tem-se em **Promessas de um Novo Mundo** uma peculiaridade que diz respeito à altura física dos entrevistados, que estão, no momento da entrevista, cercados por uma equipe de adultos, muito mais altos.

Nas entrevistas registradas, a câmera sempre se encontra posicionada à altura dos olhos da criança, de forma que ela, sentada ou em pé, não seja registrada olhando para cima, numa posição de inferioridade ou subordinação. Nota-se que também seu interlocutor, na maioria das vezes o diretor B.Z. Goldberg, posiciona-se no extracampo de maneira a se situar também à altura dos

olhos da criança. Assim, as conversas buscam criar uma situação de igualdade e reciprocidade para diminuir qualquer diferença hierárquica que pudesse se estabelecer entre adulto e criança. Essa aproximação da ação à altura da criança também é notada na postura de B.Z. Goldberg nas cenas em que aparece em alguma ação junto aos protagonistas: estando em pé ao seu lado, ele se abaixa para ouvi-los falar, de modo que o próprio enquadramento da câmera possa direcionar-se mais para baixo.

A situação de entrevista, criticada por Bernardet por se centrar na figura do realizador, que mesmo no extracampo se faz presente pelo direcionamento do olhar do entrevistado (2003, p. 286), repete-se nas situações de entrevista de **Promessas de um Novo Mundo**. B.Z. Goldberg, como o interlocutor das crianças nas entrevistas, é fortemente evocado mesmo quando não está em quadro. Em diversos momentos, essa disposição convencional do espaço de entrevista é quebrada quando B.Z. entra em frente à câmera e a situação passa a ser de registro da interação entre o diretor e a criança, com especial atenção ao contato físico entre ambos. A imposição da presença de B.Z. nas entrevistas, no entanto, serve à estrutura do documentário, uma vez que o diretor está estabelecido, desde a apresentação inicial do filme, como o primeiro dos protagonistas. Dessa forma, contrariando a crítica de Bernardet, as entrevistas não estão necessariamente centradas na figura do diretor, e sim na relação entre entrevistador e entrevistado, ambos os personagens, mesmo quando o primeiro não aparece no plano.

Outro elemento que exerce um papel importante na estrutura do documentário é o conflito político entre palestinos e israelenses. A escolha dos protagonistas tem como critério selecionar diferentes indivíduos que estejam expostos ao mesmo conflito, que permanece, durante o documentário, como o foco das conversas dos entrevistados com o diretor. Entretanto, a forma como a narrativa se desenvolve difere de um modelo inspirado na narrativa ficcional, que se preocupa em mostrar como o protagonista luta para superar as adversidades de um conflito.

Em **Promessas de um Novo Mundo**, no entanto, há uma ênfase na fala dos protagonistas, em detrimento da ação. O conflito está presente na narrativa como tema para a reflexão, e, quando alguma ação acontece, como a ida clandestina de Faraj e sua avó a Israel ou o encontro das crianças em Deheishe, ela é posta em cena para provocar uma reação, buscando produzir novas falas dos personagens. Ao contrário de grande parte dos documentários com crianças expostas a uma situação de conflito, como visto anteriormente, o filme aqui estudado parece preocupar-se mais em ouvir a criança do que em ver o que acontece com ela.

Conclui-se, assim, que as entrevistas realmente são o ponto principal do documentário. É nesses momentos que as crianças são instigadas pelos realizadores a refletir sobre o tema da discussão. É também nesses momentos que se fazem notar indícios da presença do diretor e da relação que se estabelece entre adulto e criança, ainda que nem sempre ambos apareçam juntos em quadro.

As falas dos protagonistas, durante as entrevistas, demonstram, sob uma análise mais detida, influências do meio em que vivem e das particularidades de sua expressão devido aos estágios de desenvolvimento em que se encontram. Isso resulta em um material composto por falas que podem parecer, à visão de um espectador menos familiarizado com a teoria do desenvolvimento humano, por vezes extremistas e preconceituosas. A construção do documentário com essas falas das crianças, sem uma preocupação com a contextualização e relativização do que os indivíduos expressam, poderia acarretar a construção de uma representação desses personagens de forma maniqueísta. Ao buscar dar voz ao outro, o realizador precisa exercer também um papel de intérprete, permitindo que os sistemas de valores através dos quais esse outro se expressa estejam disponíveis ao espectador.

Ao lidar com crianças, os diretores de **Promessas de um Novo Mundo** claramente compreenderam que as falas de seus protagonistas não expressavam,

necessariamente, a forma como eles compreendiam e sentiam o tema em questão. Os depoimentos das crianças, portanto, não poderiam ser interpretados da mesma forma que a fala de um adulto nessas mesmas condições. Assim, a construção do documentário, apesar de focada nas entrevistas, busca inserir também imagens das crianças que componham um retrato do contexto em que vivem. Essas cenas são compostas tanto por situações cotidianas, como as escolas de Mahmoud e Schlomo, ou Faraj, Daniel e Yarko praticando esportes, como por situações aparentemente inusitadas, como a visita dos gêmeos ao Muro das Lamentações ou sua conversa sobre religião com o avô. Elas formam, dentro do documentário, uma espécie de sistema de interpretação para que se compreenda com maior profundidade aquilo que as crianças expressam.

A combinação dessas escolhas do documentário, ao trabalhar com um formato longitudinal de registro dessas crianças, centrando-se sobretudo em sua fala, através do formato de entrevista, e preocupando-se em contextualizar a forma como essas crianças se expressam, resulta em uma experiência muito feliz de realização documental preocupada em dar voz à criança. A montagem, que mescla diferentes momentos de convivência da equipe com cada uma das crianças, busca respeitar a sua ordem cronológica do crescimento, tornando ainda mais profícua a experiência de percepção do desenvolvimento e reflexão de cada protagonista ao longo do filme.

Ao decidir fazer um documentário sobre crianças que testemunham o conflito entre israelenses e palestinos em seu cotidiano, a questão social se estabeleceu como um determinante dos rumos que a produção deveria tomar. A intenção dos realizadores era a de fazer um filme que motivasse as pessoas a respeito de um problema que, para eles, provoca uma inquietação pessoal.

Ao mesmo tempo em que o documentário apresenta fortes características jornalísticas, como a fotografia, a ênfase no formato tradicional de entrevistas e a narração que explica e situa o que é mostrado, os diretores não se

atêm à explicação do longo e complexo histórico dos conflitos na região. Para o espectador sem algum conhecimento prévio, as breves explicações da narração de B.Z. sobre os mapas do território não se fazem suficientes para entender o contexto. Isso porque, apesar de inicialmente estarem motivados a criar um filme que sirva para conscientização do público, durante o processo de realização a dimensão afetiva que surge da relação com os protagonistas se sobrepõe ao caráter informativo. Assim, os diretores se voltam para a força que os depoimentos de cada uma das crianças têm para construir um retrato da situação composto por diferentes olhares como uma forma única de tocar o espectador.

Dessa forma, os diretores decidem mergulhar nas interações com as crianças e, com extrema sensibilidade, tentar compreender seus interlocutores, em todas as suas peculiaridades, para estabelecer uma relação autêntica. O resultado dessa busca é um filme que se constrói a partir de protagonistas complexos, cujas manifestações fogem da puerilidade e da inocência com que as crianças costumam ser retratadas. Assim, o verdadeiro valor do documentário **Promessas de um Novo Mundo** está justamente na forma que encontra de validar o olhar da criança como um sujeito-enunciador, equiparando-o ao de qualquer outro entrevistado adulto.

REFERÊNCIAS

ASPESI, Cristiana de Campos; DESSEN, Maria Auxiliadora e CHAGAS, Jane Farias. Os conceitos de estágio e transição no desenvolvimento. In: COSTA JUNIOR, Anderson Luiz e DESSEN, Maria Auxiliadora. **A ciência do desenvolvimento humano: uma perspectiva interdisciplinar**. São Paulo: Artmed, 2005.

BERNARDET, Jean Claude. A entrevista. In: **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BESSA, Valeria da Hora. **Teorias da Aprendizagem**. Curitiba: IESDE Brasil S/A, 2008

BIAGGIO, A. M. B. Kohlberg e a "Comunidade Justa": promovendo o senso ético e a cidadania na escola. In: **Psicologia: Reflexão e Crítica**, Porto Alegre, v. 10, n. 1, 1997. p. 47-69.

BOCK, Ana Mercês Bahia. A adolescência como construção social: estudo sobre livros destinados a pais e educadores. In: **Revista Semestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional (ABRAPEE)**, Vol. 11, nº 1, Janeiro/Junho 2007, p. 63 - 76

BOCK, Ana Mercês Bahia; FURTADO, Odair; e TEIXEIRA, Maria de Lourdes Trassi. **Psicologias: uma introdução ao estudo da psicologia**. São Paulo: Saraiva, 2001

BURTON, Julianne. **The Social Documentary in Latin America**. Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press, 1990.

_____. Toward a History of Social Documentary in Latin America. In: **The Social Documentary in Latin América**. Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press, 1990.

BUTLER, Justine. **Giving an Account on Oneself**. Nova Iorque: Routledge, 2005.

CHIAROTTINO, Zélia Ramozzi. Os "estágios" do desenvolvimento da inteligência. In **Coleção Memória da Pedagogia**, nº 1: Jean Piaget . Rio de Janeiro: Ediouro, São Paulo: Segmento-Duetto, 2005.

CRUZ, Sílvia Helena Vieira. **A criança fala: a escuta de crianças em pesquisas**. São Paulo: Cortez, 2008.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2008

GARCIA ESCUDERO, José Maria. **Cinema e problema social**. Lisboa: Aster, 1961

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Campinas: Papyrus, 2011

HABERMAS, Jürgen. **Para a reconstrução do materialismo histórico**. São Paulo: Brasiliense, 1990

KOHLBERG, Lawrence. **Psicologia del desarrollo moral**. Bilbao : Desclée de Brouwer, 1992.

LA TAILLE, Y. **A dimensão ética na obra de Piaget**. Série Idéias n. 20. São Paulo: FDE, 1994. p. 75-82.

_____. **Piaget, Vygotsky, Wallon**: teorias psicogenéticas em discussão. São Paulo: Summus, 1992

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003

MASSI, Maria Palmira; BLÁZQUEZ, Bettiana Andréa. **Exploiting DVDs' Extra Features: An Added Bonus in the EFL Class**, 2008. Disponível em <http://www.hltmag.co.uk/aug08/mart03.doc>. Acesso em 20 jun.2010.

MENIN, Maria Suzana de Stefano. Desenvolvimento moral: refletindo com pais e professores. In: MACEDO, Lino de. (org.) **Cinco estudos de educação moral**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1996 (Coleção psicologia e educação). (p. 37-104)

MENIN, Maria Suzana de Stefano. Representações sociais de justiça em adolescentes infratores: discutindo novas possibilidades de pesquisa. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, vol.13 n.1. Porto Alegre, 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79722000000100008, acesso em 14 abr.2012

MORIN, Edgar. **Crônica de um Filme**. In: MORIN, Edgard; ROUCH, Jean. **Crônica de um Verão: textos**. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2007 (Edição especial) NICHOLS, Bill. **La representacion de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental**. Barcelona: Paidós Iberica, 1997.

PIAGET, Jean. **Evolução intelectual da adolescência à vida adulta**. Tradução de Tânia B.I. Marques e Fernando Becker. Porto Alegre: UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Educação, 1993. Texto digitado.

- _____. **A psicologia da criança**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998
- _____. **Seis estudos de psicologia**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991
- _____. Os procedimentos da educação moral. In: MACEDO, Lino de. (org.) **Cinco estudos de educação moral**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1996 (Coleção psicologia e educação), p. 1-36
- PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário**: da pré-produção à pós-produção. Campinas: Papirus, 2009.
- RAPPAPORT, Clara Regina. Modelo piagetiano. In: **Psicologia do desenvolvimento**. São Paulo: E.P.U., 1981-1982.
- SAMPAIO, Leonardo Rodrigues; CAMINO, Cleonice P. dos Santos e ROAZZI, Antonio. Justiça distributiva em crianças de 5 a 10 anos de idade. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, vol.20, no.2. Porto Alegre, 2007. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79722007000200004, acesso em 14 abr.2012
- SMITH, Debbie James. Big-eyed, wide-eyed, sad-eyed children: Constructing the humanitarian space in social justice documentaries. In: **Studies in Documentary Film**. Volume 3, Number 2, 2009, p.159-175.
- WINSTON, Brian. **Claiming the real**: the Griersonian documentary and its legitimations. Londres : BFI, 1995.
- WAUGH, Thomas (org). **"Show us life"**: toward a history and aesthetics of the committed documentary . Metuchen : Scarecrow, 1984

FILMOGRAFIA

- ANNA dos 6 aos 18 (*Anna: Ot Shesti do Vosemnadtsati*). Direção: Nikita Mikhalkov. Rússia, França (1994). 1 Vídeocassete (100 min), color.
- A INVENÇÃO da infância. Diretora: Liliana Sulzbach. Brasil, 2000. 1 DVD (26 min), color

CRÔNICA de um verão (*Chronique d'un Été*). Direção: Edgar Morin e Jean Rouch. França, 1961. 1 DVD (85 min), P&B

FALCÃO: meninos do trafico. Produção: MVBill, Celso Athayde e Central Única de Favelas. Brasil, 2006. 1 DVD (56 min), color.

HOMELESS: the motel kids of Orange County. Direção: Alexandra Pelosi. Produção: HBO. EUA, 2010. 1 DVD, color.

INVISIBLE children. Direção: Jason Russell, Bobby Bailey e Lauren Poole. EUA, 2003. 1 DVD (55 min), color.

NASCIDOS em bordéis (*Born Into Brothels: Calcuttas Red Light Kids*). Direção e roteiro: Zana Briski e Ross Kauffman. EUA, 2004. 1 DVD (85 min), color.

NOSSO verão em Teerã (*Our summer in Tehran*). Direção e Roteiro: Justine Shapiro. EUA, 2009. 1 DVD (59 min), color.

PROMESSAS de um novo mundo (*Promises*). Direção: B.Z. Goldberg, Justine Shapiro e Carlos Bolado. EUA, Palestina e Israel, 2001. 1DVD (116 min), color.

SER e ter (*Être et Avoir*). Direção: Nicolas Philibert. França, 2002. 1 DVD (104 min)