UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIENCIAS HUMANAS

BRUNO JOSÉ SZLAK

Teu desejo será para teu marido e ele te dominará:
a representação da mulher ortodoxa no cinema israelense contemporâneo

São Paulo

2011

BRUNO JOSÉ SZLAK

Teu desejo será para teu marido e ele te dominará:
a representação da mulher ortodoxa no cinema israelense contemporâneo

Dissertação apresentada à Área de Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas, do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas.

Orientadora Prof^a. Dr^a. Marta Topel.

São Paulo
2011

Nome: SZLAK, Bruno José

Título: Teu desejo será para teu marido e ele te dominará: a representação da mulher ortodoxa no cinema israelense contemporâneo

Dissertação apresentada à Área de Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas, do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

A meu pai Leo Walter Szlak z”l

RESUMO

SZLAK, B. J. **Teu desejo será para teu marido e ele te dominará: a representação da mulher ortodoxa no cinema israelense contemporâneo.** 2011. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Este trabalho procura mostrar como a mulher ortodoxa judia é representada no cinema israelense. A partir da análise de três filmes: *Kadosh*, de Amos Gitai, produzido em 1999; *Hasodot (Segredos Íntimos)*, de Avi Nesher, produzido em 2007 e *Chufshat Kaitz (My Father, my Lord)*, de David Volach, produzido em 2007, busca-se compreender como se deram os processos culturais que determinaram alguns comportamentos da sociedade ortodoxa judaica em relação à mulher, enfocando os seguintes temas: fertilidade feminina, homossexualidade, a educação das mulheres e o silêncio. Como arcabouço teórico central estão as obras *Vigiar e punir* e *A microfísica do poder*, de Michel Foucault e as fontes tradicionais judaicas, como o *Talmud*, a *Bíblia Hebraica*, e outros textos canônicos, utilizadas no sentido de entender como o conhecimento se transforma em poder dentro da sociedade ortodoxa judaica e, nesse contexto, como a mulher é sujeitada por ele.

Palavras-chave: Mulher judia ortodoxa. Moderno cinema israelense. Homossexualidade feminina. Microfísica do poder.

ABSTRACT

SZLAK, B. J. **“Your desire will be for your husband, and he will rule over you”**: the representation of the orthodox woman in the contemporary israeli cinema. **2011**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

This paper seeks to show how the orthodox jewish woman is represented in Israeli cinema. From the analysis of three films: *Kadosh* by Amos Gitai, produced in 1999; *Hasodot* (The Secrets) by Avi Nesher, produced in 2007 and *Chufshat Kaitz* (My Father, My Lord) by David Volach, produced in 2007, we look to understand how cultural processes have led to some behaviors of the orthodox jewish community facing women, focusing on the following topics: female fertility, homosexuality, women's education and silence. Central theoretical framework are the works by Michel Foucault: *Discipline and Punish* and *The microphysics of power*, and the traditional Jewish sources, as the Talmud, the Hebrew Bible, and other canonical texts, used in order to understand how knowledge is transformed into power within the orthodox jewish society and in this context, as the woman is subjected by it.

Todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo.

Michel Foucault

Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir.

Michel Foucault

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
1.1	Objetivos.....	10
1.2	Metodologia.....	11
1.3	O roteiro.....	12
1.4	O mundo ortodoxo judaico.....	13
1.4.1	Israel e o nacionalismo judaico.....	15
1.4.2	A ultra-ortodoxia <i>ashkenazita</i>	17
1.4.3	Origens.....	18
1.4.4	Imigração em massa, sionismo e holocausto.....	20
1.5	A mulher na ortodoxia.....	23
1.6	Os micropoderes e o universo ortodoxo.....	24
1.6.1	As características do poder disciplinar.....	28
1.7	A mulher no cinema israelense.....	31
1.8	A análise fílmica.....	32
2	<i>KADOSH</i>: A MULHER E SEU PAPEL REPRODUTOR.....	36
2.1	A escolha de <i>Kadosh</i>	37
2.2	As mulheres em <i>Kadosh</i>	38
2.3	A mulher infértil no judaísmo rabínico.....	44
2.4	Tempo.....	46
2.5	Os micropoderes e o universo ortodoxo em <i>Kadosh</i>	49
2.6	A construção de <i>Kadosh</i>	52
2.7	A música na construção de <i>Kadosh</i>	55
3	<i>HASODOT</i> – A MULHER, O LESBIANISMO E A EDUCAÇÃO.....	57
3.1	As mulheres em <i>Hasodot</i>	58
3.1.1	Sheine.....	59
3.1.2	Sigi.....	60
3.1.3	A <i>Rosh Yeshivá</i>	61
3.1.4	Anouk.....	62
3.1.5	Michele.....	63

3.1.6	Naomi.....	65
3.2	O lesbianismo em <i>Hasodot</i>	67
3.2.1	As fontes judaicas.....	68
3.2.1.1	O texto bíblico.....	69
3.2.1.2	O <i>Talmud</i> e as codificações medievais.....	70
3.2.1.3	A ortodoxia judaica contemporânea e o lesbianismo.....	72
3.2.2	O lesbianismo no cinema.....	72
3.3	A educação da mulher na ortodoxia.....	80
3.3.1	Os tempos bíblicos e talmudicos.....	82
3.3.2	A Idade Média.....	83
3.3.3	A Modernidade e a Emancipação.....	85
3.3.4	O século XX.....	86
3.4	A Midrashá em <i>Hasodot</i>	91
4	<i>CHUFSHAT KAITZ</i> – O SILÊNCIO DA MULHER.....	95
4.1	A história contada pelo olhar de Menachem.....	97
4.2	Esther.....	99
4.3	O silêncio de Esther.....	101
4.4	<i>Chufshat Kaitz</i> e a tradição judaica.....	108
4.4.1	<i>Shiluach ha'ken</i>	108
4.4.2	O sacrifício de Itzhak-Menachem e a reação de Sara-Esther.....	110
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
6	GLOSSÁRIO.....	117
7	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	121

INTRODUÇÃO

Objetivos

Na ortodoxia judaica e de maneira geral no fundamentalismo religioso monoteísta, a separação entre homens e mulheres tornou-se uma linha simbólica focal de demarcação entre gêneros. Torna-se, por vezes, a face mais visível deste fundamentalismo a ponto de representar o signo da ortodoxia em si. Em muitos contextos ortodoxos, estas práticas da separação passam a indicar a autenticidade e o status religioso. É em busca da manifestação dessa separação que está o objetivo desta dissertação. Gênero, como tem sido usual na modernidade, tornou-se um pára-raios de processos identitários. É no cinema israelense que buscamos representações dessa condição, ou seja, de como a mulher ortodoxa judia encontra, ou não, espaço dentro de sua comunidade, quais os limites para sua expressão, através da sexualidade, da educação e da possibilidade de manifestação.

Na modernidade, entre os dilemas enfrentados pelas mulheres ortodoxas estão como e o quanto sustentar as práticas e procedimentos tradicionais, se e quando isto aparenta conflitar com os princípios mais universais e ocidentais de igualdade e dignidade. Através da história, o judaísmo, de muitas maneiras, propiciou às mulheres dignidade e proteção, mas dentro de um paradigma de subordinação que caracterizou virtualmente todas as culturas humanas patriarcais.

É na justaposição de identidades culturalmente minoritárias, a exemplo da mulher, do judeu e dos próprios ortodoxos inseridos num mundo laico que encontramos o espaço da alteridade. Conforme François Laplantine¹:

“A experiência da alteridade (e a elaboração dessa experiência) leva-nos a ver aquilo que nem teríamos conseguido imaginar, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, familiar, cotidiano, e que consideramos ‘evidente’. Aos poucos, notamos que o menor dos nossos

¹ LAPLANTINE, François. "Alteridade".em Wikipédia.

Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Alteridade>>. Acesso em: 15/ 06 /2011.

comportamentos (gestos, mímicas, posturas, reações afetivas) não tem realmente nada de ‘natural’. Começamos, então, a nos surpreender com aquilo que diz respeito a nós mesmos, a nos espiar. O conhecimento da nossa cultura passa inevitavelmente pelo conhecimento das outras culturas; e devemos especialmente reconhecer que somos uma cultura possível entre tantas outras, mas não a única.”

No cinema israelense, por meio da escolha de três filmes, buscamos a imagem dessa mulher, sob o olhar da câmera e de seus diretores. Mas é no olhar de espectadores, com a experiência e bagagem que cada um carrega em si, que poderemos conhecer outra cultura. No corpo da dissertação procuramos raízes históricas, sociais e culturais para entender melhor os posicionamentos da ortodoxia na modernidade.

Metodologia

A metodologia empregada foi a análise dos filmes escolhidos a partir de cuidadosa e repetitiva observação. A escolha dos filmes desta dissertação foi ao encontro da temática proposta, a de buscar os aspectos da representação da mulher judia ortodoxa no cinema israelense. A identificação dos conflitos principais de cada um dos filmes norteou a busca da bibliografia para que fosse possível contextualizar e entender melhor esses conflitos. Assim sendo, a questão do poder masculino no universo ortodoxo encontra sustentação nas análises de Foucault sobre os micropoderes e sobre a vigilância. Questões como a educação da mulher e sobre o lesbianismo encontram eco nas fontes hebraicas tradicionais.

A decisão de manter muitos termos em hebraico, foi tomada no sentido de estabelecer uma relação mais próxima do leitor com esse universo judaico ortodoxo, onde o papel da linguagem e dos símbolos religiosos assume papel de importância no cotidiano. No final do trabalho encontra-se um glossário com os termos empregados. Além disso, por ser uma dissertação cujos elementos base são filmes, cópias dos mesmos acompanham o texto.

O roteiro

Uma vez que este trabalho envolve três filmes, cada um deles representa um capítulo desta dissertação. Nesses filmes foram pinçados e analisados os conflitos que norteiam suas histórias.

O capítulo 1 procura apresentar um panorama do universo ortodoxo judaico, especificamente nos últimos 200 anos, abordando a passagem pela modernidade, a catástrofe do Holocausto e a criação do Estado de Israel. Dentro deste universo, pretende-se apontar a diversidade de grupos ortodoxos que o compõem e a radicalização de seu posicionamento perante o mundo laico e o Estado de Israel. Para isso, utilizou-se a teoria foucauldiana sobre os micropoderes como elemento sustentador da análise. No contexto dos filmes, pretende-se abordar a representação da mulher no cinema israelense; e traçar as bases para a análise fílmica dos filmes abordados, especialmente os pressupostos esboçados por Pierre Sorlin.

O capítulo 2 trata do filme *Kadosh* de Amos Gitai. Na temática central do filme está a questão da infertilidade da mulher judia ortodoxa e de como a comunidade ortodoxa reage a tal questão, baseada na Lei Escrita e na Lei Oral judaica. O entrelaçamento entre o comportamento do judeu ortodoxo religioso e a maneira como Gitai trabalha o tema encontram eco no trabalho de Foucault, especialmente em *Vigiar e Punir*. Ao abordar a construção fílmica de *Kadosh*, procuramos relacionar trechos em que empregou-se a análise de discurso a partir de uma perspectiva bakhtiniana e o papel da música na construção das cenas e na produção de sentidos no espectador.

O capítulo 3 tem como temas centrais a questão do lesbianismo e a educação da mulher judia ortodoxa. O filme *Hasodot* de Avi Nesher tem seus conflitos baseados nestes dois itens focais. Mais uma vez buscamos, nas fontes da Lei Escrita e da Lei Oral, o entendimento do comportamento da comunidade ortodoxa em relação à mulher nos tópicos citados. Para melhor compreender a questão do lesbianismo em *Hasodot* se analisará o chamado "filme ambíguo" e a construção das personagens do filme, de maneira que o grande público possa aceitar essa questão de maneira menos contestatória. O papel da mulher judia ortodoxa ocupando cargos de liderança e a possibilidade de que possa influenciar a lei judaica

é discutida na figura do líder de uma instituição de ensino para mulheres.

O capítulo 4 aborda o filme *Chufshat Kaitz* de David Volach, filme em que o silêncio da mulher ocupa a parte central da trama. Buscando paralelos com outras culturas paternalistas, procura-se entender como o silêncio feminino é valorizado nessas culturas. Da mesma maneira, procura-se abordar como o silêncio é tratado filmicamente e produz sentidos.

Por fim, as conclusões do trabalho estão no capítulo 5.

O mundo ortodoxo judaico

Em 1993, o *Louis Guttman Institute of Applied Social Research* publicou o resultado de uma pesquisa conduzida pelos Drs. Shlomit Levy, Hanna Levinsohn e Elihu Katz cujo objetivo era verificar as crenças, observância religiosa e interação social entre judeus israelenses. Em um estudo anterior, conduzido pelos Drs. Y. Ben Meir e P. Kedem (Index of religiosity for the jewish population of Israel) em 1979, havia sido concluído que não havia fundamentação para a crença de que ao lado de uma minoria religiosa, a maioria da população israelense é secular, em toda a extensão do termo. O estudo, que ficou conhecido como relatório Guttman, conclui inequivocadamente em seu sumário que: “...naquilo que se relaciona à prática religiosa, existe um *continuum* entre aqueles que são estritamente observantes e aqueles que são não observantes, mais do que uma grande divisão entre uma minoria religiosa e uma maioria secular.”² Segundo a pesquisa, apenas 21% dos pesquisados colocaram-se como absolutamente não observantes da tradição religiosa, enquanto que 24% colocam-se como observantes em alto grau.

Entre outras conclusões, o relatório Guttman aponta que “enquanto existe uma sensação de tensão nas relações entre grupos de diferentes graus de religiosidade e uma antipatia com relação aos ultra-ortodoxos e os anti-religiosos, a retórica de uma polarização entre seculares e religiosos, geralmente utilizada para caracterizar a sociedade israelense é

² LEVY, S.; LEVINSOHN, H. & KATZ, E. Beliefs, Observances e Social Interaction Among Israeli Jews. In: LIEBMAN, Charles S.; KATZ, Elihu, *The Jewishness of Israelis – responses to the Guttman Report*. New York: State University of New York Press, 1997, p. 31.

enganosa de um ponto de vista comportamental.” De acordo com os comentários de Menachem Friedman³ sobre o relatório na mesma publicação, a conclusão do relatório é injustificável. Se, por um lado, em muitos aspectos a maioria da população judia do Estado sente algum tipo de compromisso com o judaísmo e sua tradição, e enxerga a religiosidade ortodoxa como a expressão legítima da religião judaica e da tradição, por outro, em áreas de extrema importância social - tais como as questões políticas - a questão de servir às forças armadas, os subsídios fornecidos pelo Estado para a educação e famílias religiosas, entre outros, as fissuras entre religiosos e não religiosos são substanciais e assumem implicações importantes no dia-a-dia.

A posição de Friedman assume um ponto de partida diferente daquele utilizado pelos pesquisadores do relatório Guttman. Os autores do estudo concentraram-se primeiramente na religiosidade do judeu israelense que não é religioso e chegaram a conclusão justificável de que ele não é secular, o que não quer dizer que ele seja religioso no mesmo sentido em que o judeu ortodoxo-religioso se define como “religioso”.

Para Friedman, não importa se a maioria esmagadora de judeus em Israel acredita em Deus ou acende velas no *Shabat*, ou se metade deles mantém utensílios separados para a alimentação com carne ou leite. A sociedade ortodoxa, incluindo todas as suas variações, mantém estruturas sociais primárias, entre elas as educacionais, que são separadas daquelas não religiosas.

Em outro trabalho de pesquisa mais recente⁴, Eliezer Ben-Rafael aponta para outros números: 51% da população judaica de Israel se define com “não –religiosa”, 32% optam por “tradicional”, 11% percebem-se como “religiosos” e uma pequena minoria escolhe o rótulo de “ultra-ortodoxo”. Os ultra-ortodoxos (que representam entre 7 e 7,5% da população) tendem a ficar sub-representados na pesquisa porque, geralmente, evitam ser entrevistados (especialmente as mulheres).

Já em pesquisa conduzida pelo *Israel Democracy Institute*, em 2007, tendo sido entrevistados 1016 adultos judeus, de fala hebraica, apenas 20% da população define-se como

³Menachem Friedman é um pesquisador israelense da ortodoxia judaica de grande prestígio. Professor emérito de sociologia na Universidade Bar Ilan. Ver: LIEBMAN, Charles S.; KATZ, Elihu, *The Jewishness of Israelis – responses to the Guttman Report*. New York: New York State University of New York Press, 1997, p. 138-143.

⁴BEN-RAFAEL, Eliezer; PERES, Yochanan, *Is Israel One?* Boston: Leiden, 2005. Ver também PERES, Yochanan; BEN-RAFAEL, Eliezer. *Cleavages in Israel Society*. Tel Aviv, 2006.

secular, o número mais baixo em 34 anos. Aqueles que se definem como tradicionais somam 47% da população, enquanto os observantes e ultra-ortodoxos somam 33%.⁵

Israel e o nacionalismo judaico

Muitos pesquisadores enxergam o nacionalismo como um fenômeno da modernidade produzido pela cultura pós-iluminista. Seria um subproduto da industrialização – uma ideologia secular que supera a resistência das tradições. Hobsbawn e Ranger⁶ vêem, na nação, práticas que imprimem novos valores ao assumirem uma continuidade com o passado, produto de uma “engenharia social” moderna, substituindo laços familiares e a religião como o local das lealdades individuais⁷. Outros pesquisadores partilham uma visão que se relaciona com uma perspectiva de múltiplas modernidades. Brubaker fundamenta o nacionalismo em valores cívicos modernos e ao mesmo tempo na ideia de um coletivo unido por cultura e tradições⁸.

Religião parece ser um elemento fundador do nacionalismo, deixando fortes marcas em seu desenvolvimento posterior. O próprio nacionalismo tende a se transformar em uma “religião cívica”. O nacionalismo geralmente “bebe” no histórico religioso da população, mesmo quando explicitamente o rejeita, criando novos conceitos de identidade coletiva que transformam tradições e religião, mas raramente virando suas costas para eles. É importante que se reconheça que o nacionalismo, como ideologia, também traz novos códigos em sua modernidade engendradora, tais como liberalismo e democracia, nutrindo as reformulações nas heranças religiosas.

Nesse sentido, fica fácil perceber a forte relação entre religião e consciência nacional enraizada no judaísmo. Essa relação é um componente primordial no sionismo que efetivamente criou uma nova sociedade e ao mesmo tempo avançou nas transformações

⁵ Israel Democracy Institute - Guttman Center. Disponível em: <www.idi.org.il>.

⁶ Cf. HOBSBAWN, E. & RANGER T., eds., *The invention of Tradition*. Cambridge; Cambridge University Press, 1983. Apud BEN-RAFAEL, Eliezer. The Faces of Religiosity in Israel: Cleavages or Continuum? *Israel Studies*, vol. 13, n. 3, Indiana, Indiana University Press, 2008, p. 91.

⁷ ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities, Reflection of the Origin and Spread of Nationalism*. London: 1991. Apud BEN-RAFAEL, Eliezer, 2008, p.91.

⁸ BRUBAKER, William, *Citizenship and nationhood in France and German.*, Cambridge: Massachusetts, 1962; *Immigration and the Politics of Citizenship in Europe and North America*, London, 1989. Apud BEN-RAFAEL. 2008, p. 91.

estruturais dos axiomas religiosos. Esses axiomas foram integrados numa nova perspectiva secular na qual o “povo de Israel” passou a ser a “nação judaica”. Além disso, a noção religiosa de “*Eretz Israel*” (Terra de Israel) tornou-se o território nacional do Estado de Israel. Nessas transformações, entretanto, o nacionalismo despertou confrontos com uma variedade de forças no mundo judaico que têm outras perspectivas sobre a fé ancestral e seu significado contemporâneo.

O sionismo afasta-se do judaísmo tradicional ao oferecer redenção independentemente da devoção religiosa. Essa ruptura a favor de uma visão secular do destino judeu representa uma resposta à uma problemática que é essencialmente religiosa – a definição de diáspora não apenas como uma dispersão demográfica, mas como exílio – em hebraico, *galut*. Ao endossar pressupostos fundamentais do judaísmo, o sionismo parte do princípio de que, apesar de muitos judeus estarem alienados da fé judaica, esse povo tem apenas uma religião e esta religião tem apenas um povo. Sem esse pressuposto, o sionismo estaria fora do coletivo ao qual ele se refere.

Se pensarmos em termos mais universais, o sionismo encontra-se em desvantagem frente ao judaísmo tradicional, pois este último propõe um chamado para a “redenção de Israel”. Já o sionismo fala em redenção judaica em termos da “normalização” do povo judeu e tem como objetivo conquistar o que as outras nações conquistaram, ou seja, um estado-nação baseado em seu próprio território. Essa é a brecha que os rabinos não-sionistas encontram para embasar suas críticas de que o sionismo não passa de uma proposta de “assimilação coletiva” ao mundo não judaico, e de que trai a singularidade do judaísmo. A resposta sionista, pelo menos, nos primórdios do Estado e mesmo antes disso, está em sua tentativa de implementar uma sociedade utópica. Essa utopia, pretendida como um modelo para o mundo, concretizaria a moral judaica e sua universalidade, fazendo de Israel um “povo iluminado” e trazendo um novo significado para a noção de “Povo Escolhido”, uma “Luz para os povos”.

Passados mais de sessenta anos após a criação do Estado de Israel, fica difícil encontrar sinais de aspirações utópicas na complexa realidade israelense voltada ao pragmatismo e ao individualismo. Pode-se falar numa “judaicidade israelense” ancorada na

noção de soberania nacional e numa convicção de que há maior liberdade de ação do que em qualquer outra forma de “judaicidade”.⁹

A identidade coletiva nacional dos judeus israelenses é construída além da própria dimensão territorial, na ligação com a herança judaica, vista como uma cultura que deve ser “nacionalizada” e para muitos também secularizada, e no compromisso com a nação israelense e com o mundo judaico. Não é contraditório dizer que essa identidade coletiva também assume variadas formas e versões. Essas variantes são articuladas por meio de confrontações com aspectos da cultura dominante e, mais usualmente, por segmentos da população que podem ser distinguidos pelos seus níveis de religiosidade.

Pode-se assumir que a israelidade secular judaica que reside no coração da cultura dominante é sustentada principalmente pela classe-média educada não-religiosa¹⁰. Essa judaicidade israelense, entretanto, está longe de ser totalmente endossada por outros constituintes que exibem abordagens distintas para a relação religião-nacionalismo, como por exemplo, a comunidade *ashkenazi* ultra-ortodoxa, a população *mizrahi* conservadora e sua liderança ultra-ortodoxa (*Shas*), e os religiosos nacionalistas. Frente à cultura dominante, essas forças representam diferentes respostas a questões básicas de identidade coletiva que permanecem objeto de disputas públicas agudas em Israel.

A ultra-ortodoxia *ashkenazita*

De uma população judaica mundial de 12.000.000 de pessoas (2000), estima-se que 12% são ligados a princípios de fé e à tradição e usualmente chamados de ortodoxos¹¹. Nessa categorização da ortodoxia judaica não se pode falar de uma homogeneidade entre as diversas correntes existentes. Desde o que se pode chamar de ortodoxos modernos, passando por diversas dinastias *chassidicas*, há aqueles que são mais fundamentalistas e encontram-se numa posição mais radical no tocante à sua ortodoxia, e são chamados de ultra-ortodoxos. O

⁹ Cf. BEN-RAFAEL, Eliezer, The Faces of Religiosity in Israel: Cleavages or Continuum?. *Israel Studies*, vol. 13, n. 3, Indiana, Indiana University Press, 2008, p. 92.

¹⁰ Para maiores elementos sobre a formação do Estado de Israel e a sua cultura hegemônica ashkenazita, ver *O fim da hegemonia ashkenazita*, de Baruch Kimmerling, com tradução e notas de Gabriel Mordoch. São Paulo, Centro de Estudos Judaicos, FFLCH, USP, sem data,

¹¹ HEILMAN, S. *Defenders of the Faith*, New York: Schocken Books, 1992, p. 11

termo ultra-ortodoxo foi substituído pelo termo “*haredi*”, principalmente em Israel, onde vive cerca de mais de 50% de uma população mundial aproximada de 550.000 que se enquadra nesta categoria.¹²

A etimologia da palavra *haredi* aparece no livro de Isaías (66:5), quando o profeta adverte seu povo com as palavras: “ouçam as palavras do Senhor, vocês que temem (*haredim*) a Sua palavra” ou em outra tradução: “dai ouvido à palavra do Eterno, vós que por ela zelais”.¹³ Ainda na mesma linha, outra possibilidade de denominação da população ortodoxa é: “tementes a Deus”.

Esse texto designa os *haredim* como aquelas pessoas singulares que defendem a fé e guardam a lei e compartilham uma relação mutuamente especial com Deus. No hebraico moderno, *haredi* foi inicialmente utilizado para designar todos os judeus que eram religiosos, observantes e pios. Posteriormente, quando a distinção entre os observantes ficou mais clara, o hebraico passou a utilizar o termo *dati* como um termo genérico para religioso. *Haredi* passou a ser utilizado para aqueles que, mesmo religiosos, não se integraram num estilo de vida mais moderno. Há ainda que se diferenciar, principalmente em Israel, aqueles que, de alguma forma, são sionistas ou pelo menos não são contra a existência de um Estado Judeu daqueles que, abertamente, são contra a existência de uma entidade política judaica estabelecida por humanos, e não pela chegada do Messias.¹⁴

Parte da população ortodoxa, aqueles mais modernos, defende o sionismo e o Estado de Israel, enquanto que os ultra-ortodoxos ou *haredim* são, de maneira geral, contra a existência de um estado secular judaico. Suas posturas diferenciam-se nas diversas relações com o Estado, notadamente na prestação do serviço militar para jovens, e também nas verbas que o Estado concede para cada corrente religiosa.

Origens

Para os *haredim*, seu posicionamento, demonstrado em palavras e ações, dá primeiramente uma ênfase no tradicionalismo. Isso significa que entre as alternativas do mundo moderno, eles conscientemente escolhem um modo de vida que ideologicamente

¹² HEILMAN, S., 1992, p12.

¹³ דברו-יהוה החרדי פאל-שמעודבר...

¹⁴ CF. BEN-RAFAEL, Eliezer. 2008, p. 89-113.

coloca o passado como superior a qualquer outro tempo. Ou seja, o ontem é melhor do que o hoje, e o amanhã só faz sentido se retornar às glórias de um tempo anterior. Além do tradicionalismo, há um segundo aspecto na vida “*haredi*”: ser um dos que “temem a Sua palavra” significa compartilhar uma angústia existencial sobre a continuidade do judaísmo e do modo de vida judaico frente aos ataques da sociedade secular moderna. Vêem-se como “uma força combatendo obstáculos sem fim” convencidos que “catástrofes da existência virão como a culminação inevitável de escolhas e experiências passadas”.¹⁵

Para buscar as origens desse tradicionalismo e dessa angústia existencial é preciso recuar pelo menos 200 anos na Europa. A ortodoxia originou-se como uma reação à reforma que ameaçava a vida judaica de até então, impulsionada por três forças inter-relacionadas, no século XVIII: a industrialização, a urbanização e a mobilidade social. Esses processos levaram os judeus a fazerem opções sobre sua identidade:

- Assimilação – dentre as alternativas aparentes diante de um novo mundo, a assimilação colocou-se como o abandono absoluto de qualquer relação do sujeito com o judaísmo. Na Europa Ocidental e especialmente na Alemanha, as conversões ao cristianismo, por opção própria, possibilitavam a inserção destes sujeitos em locais e funções que mesmo já não mais proibidas formalmente aos judeus, ainda não eram bem-vindas. Exemplos estão nas universidades, nos cargos públicos e na vida intelectual.

- Aculturação representada pelos *maskilim* – “ser um judeu em casa e um cidadão na rua”¹⁶ – sem abandonar o judaísmo, a alternativa estava em encontrar um termo médio onde um judeu pudesse manter suas tradições e costumes e ao mesmo tempo estar inserido na sociedade que o rodeia. Aceitando mudanças de costumes, nas roupas utilizadas, falando e estudando a língua do país onde estavam, esse foi o movimento que granjeou o maior número de seguidores. Procurando adaptar o culto religioso aos novos costumes, surgem os movimentos conservador e reformista em contraposição aos ortodoxos. Influenciados pelos grandes movimentos europeus, notadamente os movimentos nacionalistas e o socialismo que se seguiram aos ideais da Revolução Francesa, os judeus europeus perceberam que, mesmo se aculturando, sua aceitação enquanto nação não era tão garantida

¹⁵ Ver HEILMAN, Samuel, 1992, p. 14.

¹⁶ A frase é atribuída a um pensador do século XVIII, Naftali Herz Wessely, tendo sido citada posteriormente e tornado conhecida por um ensaísta e poeta hebraico, Yehuda L. Gordon.

quanto a esperança da emancipação parecia pressupor. Consequentemente, criam-se as condições para o surgimento do movimento sionista.

Tradição – ortodoxos – rejeitam os valores e mudanças impostos pela modernidade. Apenas aqueles que permanecem leais aos caminhos judaicos, nos seus mínimos detalhes, podem sobreviver como judeus. A práxis é enfatizada, e os rituais e costumes são as âncoras que podem garantir esta sobrevivência. De acordo com o *Talmud*: “quando o modo de vida judaico é ameaçado, até trocar a cor do cadarço do sapato é proibido”.¹⁷ Para continuarem como judeus, eles tem que preservar suas práticas tradicionais e, consequentemente, não é possível ficar confortável com a sociedade que os cerca. Propositadamente, esses judeus colocam-se como “*outsiders*” na sociedade secular contemporânea (de acordo com Levítico 20:26: “Eu vos separarei das nações para que sejam por Mim”). No extremo desse espectro, há aqueles que rejeitam qualquer aproximação com a cultura na qual estão inseridos. Rejeitam as leis, desencorajam seus filhos a se alfabetizarem na língua local, vestem-se fora da moda do seu tempo, etc. Estes são os precursores dos atuais “*haredim*”.

Imigração em massa, sionismo e holocausto

Ainda na virada do século XIX para o XX e na primeira metade do século XX, três eventos cruciais garantiram a emergência e o fortalecimento dos *haredim*:

1. Imigração em massa

A possibilidade da mobilidade física, seja pela facilidade de transporte, pelas mudanças nas políticas de fronteira ou pela própria emancipação, permitiu um grande deslocamento das populações dos locais aonde viveram por gerações. América (2.250.000 de pessoas entre 1881 e 1930) e a Terra de Israel (182.000 pessoas) foram os alvos principais dessa emigração. Mesmo com a percepção de que estes locais, especialmente a América, para o judeu observante e tradicionalista, eram terra não *kasher* e sem tradição, a força da busca por melhores oportunidades de vida prevaleceu.

¹⁷ Talmud Babilônico, Sanedrin, 74b. Apud HEILMAN, S. *Defenders of the Faith*. New York: Schocken Books, 1992, p. 18.

2. Sionismo secular

O sionismo secular era um problema grave para os *haredim*. Entre as razões para tal afirmação há o argumento teológico de que se não for pela ação divina que o exílio acabará, então qualquer movimento neste sentido é ilegítimo e uma “rebelião herética contra o reinado dos Céus”.¹⁸ Já a colocação dos sionistas de que os judeus poderiam se tornar “um povo como todos os outros povos” é inaceitável para a noção ortodoxa da singularidade do judaísmo. Os ortodoxos não querem um estado judeu normal, mas um totalmente diferente, baseado nos fundamentos da *Torá*.¹⁹ Essa negativa é enfatizada se somarmos ainda que, na visão da ortodoxia, colaborar com descrentes e heréticos num movimento sionista secular era dar legitimidade à ideia de que alguém pode adequadamente expressar sua identidade judaica de maneira que não a religiosa.²⁰ Nesse sentido, o caráter cultural de Israel, propondo mudanças do novo sobre o velho, do futuro sobre o passado não parecem muito atraentes para quem vive de maneira tradicional, especialmente nos guetos da Europa Oriental.

Há ainda que se considerar uma resistência política e estratégica à ideia do sionismo. O conforto de estar em locais tradicionais supera a ideia de ir a outro lugar e se instalar em sua periferia, ou seja, fora dos círculos dominantes do poder. Como já foi dito, para esses grupos, o retorno a Sion é uma questão de fé e não uma ação programática. Ao contrário: para muitos tradicionalistas ortodoxos, qualquer ação nesse sentido é não apenas uma heresia, mas uma ação provocativa às autoridades locais, ensejando as desculpas necessárias para perseguir os judeus. Tão profunda era esta colocação que os *haredim* creditam a tais ações o advento do holocausto.²¹

3. O Holocausto

Muitos judeus ortodoxos não deixaram seus lugares de origem, especialmente no leste europeu, e lá estavam no advento do holocausto, em parte porque a grande maioria não tinha

¹⁸ Talmud Babilônico, Ketuvot, 111a e Shir ha Shirim Rabba 2:7. Apud HEILMAN, Samuel., 1992. p. 29.

¹⁹ Talmud Babilônico, Sanhedrin 63b. Apud HEILMAN, Samuel., 1992, p.29.

²⁰ Há que ressaltar o aparecimento do sionismo religioso, principalmente através do rabino Avraham Kook, estabelecendo o sionismo como um instrumento para a redenção. A ultra-ortodoxia nunca aceitou estes argumentos teológicos.

²¹ FRIEDMAN, Menachem. “The Haredim and the Holocaust”, *Jerusalem Quarterly*, vol. 53, Winter 1990. Apud HEILMAN, Samuel. 1992, p.30.

condições financeiras para emigrar. O fato de lá permanecerem causou sua dizimação e a destruição das comunidades numa proporção relativa muito maior que da população não ortodoxa. Seus líderes foram mortos. A catástrofe obrigou-os a fugir de suas comunidades. Após o holocausto, nada mais era igual. “Paradoxalmente, a destruição do judaísmo do leste europeu no século XX é que criou as condições para a difusão da ultra-ortodoxia.”²²

Ao ter que emigrar para lugares onde a cultura dominante não era a sua, uma nova moldura religiosa foi criada pelos sobreviventes. Nesses novos lugares, imerso em modernas culturas ocidentais, o indivíduo tem que estar em guarda, ansioso, preocupado. Se, em seus próprios lugares de origem, os ortodoxos tinham que levantar “altas cercas em torno da *Torá*”²³, ainda mais quando inseridos em lugares estranhos, em pequeno número e ameaçados em seu modo de vida. Essa ansiedade coube bem àqueles que se viam como sobreviventes e trouxe a estes *haredim*, em seus novos lugares de moradia, um senso especial de missão: resgatar o mundo como eles o lembravam, localizá-lo num passado mítico além do abismo do holocausto.

Isso incluía muitas vezes utilizar roupas como seus antepassados utilizavam na Europa, falar em iídiche, falar hebraico com inflexão européia, identificar-se, por exemplo, como proveniente de Belz, ou Lyadi e Ger (cidades do centro-leste europeu onde haviam grandes populações ortodoxas, importantes centros de estudo e rabinos de grande influência), mesmo sendo de Nova York ou Bnei Brak (cidade religiosa ao norte de Tel Aviv).²⁴ Longe de ser um dos movimentos mais populares entre os judeus, os judeus ortodoxos transformaram-se em uma minoria autossustentada, em enorme desvantagem para enfrentar um mundo em que, ao mesmo tempo sentem-se como estranhos mas compartilham do mesmo destino de todos os judeus. Nesse momento, era preciso encontrar caminhos para sobreviver e provar que suas vidas e valores, enquanto ortodoxos, podiam resistir num mundo diferente.

Nessa condição, os *haredim* se viram forçados a trabalhar ainda mais para “proteger suas convicções, tentando se manter incólumes aos ataques mais devastadores”. Ataques de um mundo moderno, avançando sobre valores e convicções enraizados por séculos de

²² FRIEDMAN, M. Life tradition and book tradition., apud GOLDBERG, H., org. *Judaism viewed from within and from without: antropological studies*, Suny Press, Albany, New York, 1987, p. 244. Apud HEILMAN, Samuel. , 1992,, p.31.

²³ HEILMAN, Samuel. *Defenders of the Faith*. New York: Schocken Books, 1992, p. 28.

²⁴ Ibid., p. 30.

permanência em quase isolamento do resto da sociedade,²⁵ resultando, desse processo, um maior fervor e convicção de suas posições. Para muitos, a batalha contra o sionismo agiu como uma moldura em que o tradicionalismo se tornaria mais agudo e profundo. Israel seria o lugar onde poder-se-ia ser mais *haredi* do que em qualquer outro lugar.

No Estado de Israel, a competição por se definir quem é judeu é mais vigorosa do que em qualquer outro lugar. Na diáspora e especialmente nos Estados Unidos, bastava ao tradicionalista, para manter seu modo de vida, fechar-se sobre si mesmo. Mas, em Israel, isto não bastava, uma vez que outros buscam compartilhar as definições básicas do judaísmo e do ser judeu. No entanto, é fato que os ortodoxos, em suas diversas facetas, controlam direta e indiretamente a definição de quem é judeu, provavelmente em decorrência de sua luta por conquistar espaços e negociar, com o poder central, apoio nos diversos governos parlamentares israelenses.

A mulher na ortodoxia

A história da criação do homem e da mulher é contada em dois momentos distintos na fonte bíblica. No capítulo 1 do Genesis, ambos são criados à imagem de Deus, simbolizando igualdade. Já, no capítulo 2, o homem é criado primeiro e a mulher, de sua costela, o que por si denota a primazia da criação masculina frente a feminina.²⁶

A visão bíblica da origem da mulher está expressa em Genesis 2:23-24. Criada da costela do homem como uma ajudante, sua essência como ser humano é ligada em sua função como companhia do homem. Na frase hebraica “*ezer ke'negdó*” (Genesis, 2:18), se por um lado se estabelece uma relação de companheirismo e complementaridade, também subordina a mulher ao homem. A relação entre homem e mulher em sua conotação sexual,²⁷: “o homem deve deixar seu pai e mãe e unir-se à sua mulher, tornando-se os dois uma só carne” – Genesis 2:24, é que estabelece a razão primaria para a existência de dois sexos: a necessidade

²⁵ FESTINGER, Leon & RIECKEN, Henry & SHACHTER, Stanley. *When Prophecy Fails*. New York: Harper & Row, 1956, p. 3. Apud HEILMAN, S, 1992, p. 34.

²⁶ TOPEL, Marta. *Tradição e Revelação, mulheres e homens, Deus ou Deusa? Algumas reflexões sobre o papel da mulher no judaísmo*. Trabalho no prelo, 2010.

²⁷ ALPERT, Rebecca. *Como pão no prato sagrado*. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, , 2000, p. 38.

de reprodução da espécie. A primazia na criação de Adão, no entanto, coloca como função primordial da mulher criar os filhos e cuidar da casa.

A literatura rabínica apresenta uma série de atitudes frente a mulher e uma delas é a dispensa da mulher de estudar a *Torá*, que ao longo dos séculos transformou-se em proibição.

Nas diferentes correntes religiosas judaicas, a visão e o status da mulher variam muito. Há um continuum de posicionamentos. Se nas correntes mais liberais, pode-se afirmar que é conferido à mulher a possibilidade de estar em igualdade de condições com o mundo masculino²⁸, nas correntes mais ortodoxas, cabe apenas à mulher o papel de agente reprodutor e guardador da prole, com a obrigação de manter sua casa dentro dos ditames das leis de pureza.

Os micropoderes e o universo ortodoxo

Na cena inicial de *Kadosh* (um dos filmes a ser analisado), Meir acorda e cumpre o ritual das bênçãos matinais e da colocação dos *tefilim* como deve fazer todo judeu observante. É interessante pontuar como estes rituais obedecem de alguma maneira a manifestações de poder refletidas no controle dos movimentos do corpo.

Topel observa que “o corpo ortodoxo masculino é um corpo que tem movimentos próprios”. Os movimentos durante as orações, com flexões para frente e para trás ou movimentos para as laterais caracterizam o ritual (segundo explicação de alguns rabinos, “é a alma que quer abandonar o corpo para atingir alturas celestiais”). Outras características apontadas por Topel são: orgulho pelo corpo “delicado”, frágil, mãos que revelam nunca ter executado trabalho físico; uso de óculos, revelando dedicação aos estudos e o corpo pálido, raramente exposto ao sol, tanto devido à alienação a natureza como obediência às regras de recato ao se vestir, que obriga o observante a cobrir quase todo o seu corpo. O recato é ainda

²⁸ Observe-se que a afirmação de que a possibilidade da mulher estar em igualdade de condições com o mundo masculino deve ser lida no contexto do posicionamento geral na sociedade onde o grupo está inserido. Numa sociedade machista, mesmo uma mulher judia liberal não estará em igualdade de condições com o homem.

mais rígido para as mulheres. O objetivo é esconder o corpo feminino.²⁹

Para compreender melhor os mecanismos pelos quais ocorre o exercício do poder nesse contexto, podemos tomar como base o trabalho de Foucault, especialmente expresso no livro *Vigiar e Punir*.

Foucault oferece uma meticulosa anatomia das normas institucionais e como elas situam os indivíduos. Para ele, as instituições são redes de poder que exercitam o controle sobre seus sujeitos através da distribuição entrelaçada de autoridade e regulações. A vida institucional é então olhada como diretiva e restritiva, ambas as formas produzindo e controlando as energias distribuídas em seu interior³⁰.

Para Foucault, o posicionamento do corpo constitui uma estratégia central dentro destas redes, e mesmo a base para o poder institucional. O corpo é o espaço primário concreto onde as práticas materiais e históricas que organizam a experiência são dirigidas. Em *Vigiar e Punir*, ele delineia o que chama de “economia política” e a “tecnologia política” do corpo: “...ainda que não recorram a castigos violentos ou sangrentos, mesmo quando utilizam métodos “suaves” de trancar e corrigir, é sempre do corpo que se trata - do corpo, de suas forças, da utilidade e da docilidade delas, de sua repartição e de sua submissão.³¹” E acrescenta: “mas o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais.³²

Em algumas comunidades ultra-ortodoxas, existe o que se chama de *mishmeret hat'zniut*, que pode ser traduzido como o “esquadrão da modéstia” ou “guarda da modéstia”. É um corpo vigilante, formado usualmente por jovens estudantes de *yeshivot*, que contam com um suporte velado de algumas lideranças rabínicas cuja finalidade principal é a de vigiar se o comportamento das pessoas segue as normas mais estritas de Lei Judaica. Seu poder deriva da habilidade em identificar e manipular o fanatismo da maioria *haredi*.

²⁹Cf. TOPEL, Marta. " Nunca a sós: o fardo dos mandamentos e o fardo do corpo e do uniforme na ortodoxia judaica". **Trabalho apresentado na 27a. Reunião Brasileira de Antropologia**, Belém do Pará, agosto de 2010. p. 5.

³⁰Cf. WOLOSKY, Shira. "Foucault and Jewish Feminism: The Mehitzah as Dividing Practice". *Nashim, a journal of jewish women's studies and gender issues*, n.17, 2009, p. 13.

³¹Cf. FOUCAULT, Michael,. *Vigiar e Punir*. 36ª ed. Petropolis Editora Vozes, Petropolis/ RJ, 2009, p. 28.

³²Ibid., p. 29.

Há uma série de grupos que representam diferentes seitas *haredim* que tratam desde a erradicação da venda de DVDs em bairros estritamente ultra-ortodoxos, da criação de assentos separados para homens e mulheres nas salas de espera dos postos de correio, até a supervisão estrita sobre lojas que vendem roupas femininas, assegurando que nenhuma roupa muito “justa” ou qualquer outro utensílio considerado não “modesto” seja oferecido para as mulheres ultra-ortodoxas. O filme “*be einaim pkuchot*”³³, que não será abordado nesta dissertação, mostra um destes grupos em ação.

A partir de uma outra perspectiva, Topel cita o trabalho de Marcel Mauss, “Concepto de técnica corporal”, de 1934, apontando que os movimentos do corpo são produtos de atos “eficazes tradicionais” que em nada se distinguem dos atos mágicos, religiosos e simbólicos. Mauss salienta ainda que não existe técnica nem transmissão sem tradição.³⁴

Foucault entende o poder: “como uma realidade que possui uma natureza, uma essência que ele procuraria definir por suas características universais. Não existe algo unitário e global chamado poder, mas unicamente formas dispare, heterogêneas, em constante transformação. O poder não é um objeto natural, uma coisa, é uma prática social e como tal, construído historicamente.”³⁵

A esse tipo específico de poder, Foucault chamou de disciplina ou poder disciplinar. É importante notar que: “ela nem é um aparelho, nem uma instituição, na medida em que funciona como uma rede que atravessa sem se limitar a suas fronteiras. Mas a diferença não é apenas de extensão, é de natureza. Ela é uma técnica, um dispositivo, um mecanismo, um instrumento de poder”.³⁶

Esses dispositivos e mecanismos são métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, ao mesmo tempo assegurando a sujeição constante das forças e estabelecendo uma relação de docilidade-utilidade.³⁷

³³ O título em inglês é *Eyes wide open*, de Haim Tabakman, de 2009.

³⁴ Cf. TOPEL, Marta. “Nunca a sós: o fardo dos mandamentos e o fardo do corpo e do uniforme na ortodoxia judaica.” **Trabalho apresentado na 27a. Reunião Brasileira de Antropologia**, Belém do Pará, agosto de 2010, p.3. Citação de MAUSS, Marcel. de *Sociologia y Antropologia*, Madrid, Editorial Tecnos, 1971.

³⁵ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado, 9ª. ed. Rio de Janeiro: Ed. Graal, , 1990, p. X.

³⁶ Ibid, p. XVII.

³⁷ FOUCAULT, Michael, 2009, p.133.

Por outro lado, Mary Douglas, citada no trabalho de Topel, conclui que no judaísmo o corpo é uma metáfora do santuário. O caminho que leva Douglas a essa posição está em sua análise das leis do Levítico sobre pureza e impureza. . Com a destruição do Segundo Templo em 70 pelos romanos o judaísmo rabínico estabeleceu paralelos entre os locais sagrados do templo (como o seu altar) e o corpo humano, considerando-o sagrado e passível de estar puro ou impuro conforme se obedece ou não aos mandamentos bíblicos.³⁸ É aí que o judaísmo abandona o caráter sacrificial da religião, que passa a ser ortoprática, onde o corpo constitui o centro e o meio para garantir a pureza do judaísmo e sua continuidade como grupo étnico-social.³⁹

Ainda em *Vigiar e Punir*, Foucault compara o poder disciplinar a outras modalidades de exercício do poder. Lembra que esses processos disciplinares não são novos e existem há tempos nos conventos, nos exércitos e nas oficinas. Esse exercício de poder é diferente de outras formas de dominação; diferencia-se da escravidão pois não se baseia na posse do corpo; diferencia-se da domesticidade, pois esta é uma relação de dominação que ocorre todo o tempo, envolve todos os aspectos do dia, é abrangente e não analítica; é diferente da vassalagem que é uma relação de dominação contratual e portanto codificada e por fim diferencia-se do ascetismo e das disciplinas monásticas cuja finalidade é realizar renúncias mais do que aumentar a utilidade ou produtividade do corpo e que se implicam em obediência a outrem, visam muito mais o domínio de cada um sobre seu próprio corpo.⁴⁰

Foucault tem uma atitude crítica com as práticas institucionalizadas pela mesma razão pela qual o judaísmo investe nelas: elas são as formas através das quais os indivíduos são modelados e entram numa experiência significativa.⁴¹ Tradicionalmente o sujeito é assumido como sendo o centro da individualidade e da atividade, de decisão e ação. Entretanto, Foucault sublinha a não menos poderosa implicação de que o sujeito seja um “objeto para” ou “objeto de” algum interesse ou poder externo. Em muitos escritos de Foucault, ao analisar as maneiras em que mesmo o interior de uma pessoa é parte de uma “objetivação” ambígua, o segundo sentido tende a prevalecer sobre o primeiro. O “sujeito” ao mesmo tempo atua e é submetido por poderes que o cercam. Para Foucault, o ser emerge de um processo de

³⁸TOPEL, Marta, 2007. Apud DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Purity and Taboo*. Harmondsworth: Penguin Books, 1970.

³⁹Ibid., p.4.

⁴⁰Cf. FOUCAULT, Michael, 2009, p. 132.

⁴¹Cf. WOLOSKY, Shira, 2009, p. 10.

organização cultural, mais do que essa organização emerge como uma expressão intencional dos seres.⁴²

Em *Vigiar e Punir*, Foucault localiza a intensa regulação do corpo em formações específicas como originárias dos contextos militares, tais como marchar, saudar, se colocar em formação, observar o comportamento dos pés, mãos, peito, e colocar-se em arranjos específicos em determinados lugares. Mas a regulamentação do corpo não é exclusiva do mundo militar. Ela se prolifera em outras instituições, tais como as escolas, especialmente aquelas onde as crianças são cuidadosamente colocadas em ordem por classificação de seu desempenho; os hospitais; as instituições de saúde mental; as fábricas onde se disciplina o tempo e se coloca o corpo desempenhando tarefas muito específicas. No que diz respeito ao universo ortodoxo, Wolosky observa que, da mesma maneira, a separação verificada no espaço sinagoga estende-se para fora, para outros eventos⁴³. O perigo erótico é visto como cada vez mais penetrante, requerendo assim mais e mais proteções disciplinares. Homens são vistos como compulsivamente dirigidos pelo sexo exigindo constante vigilância para que fiquem dentro de seus limites, enquanto as mulheres são vistas como provocadoras do pecado.

Nessa condição, as mulheres são colocadas não na posição de sujeito, mas como objetos portadores de uma sexualidade explosiva que requer severo controle de alocação espacial, vigilância, designação, vestimenta e conduta corporal. O que emerge são disciplinas ainda mais detalhadas para as mulheres, regulando sua maneira de sentar, comer nas festas, como se posicionar em eventos educativos ou recreativos, juntamente como uma infinidade de regulamentos de como se vestir, cobrir o cabelo ou se movimentar, o que, no mundo ultra-ortodoxo, inclui os espaços de trabalho e a movimentação pública (como andar passos atrás do homem, por exemplo).

As características do poder disciplinar

A disciplina é um tipo de organização do espaço. É uma técnica de distribuição dos indivíduos através da inserção dos corpos de um espaço individualizado, classificatório,

⁴²Cf. WOLOSKY, Shira, 2009., p. 16.

⁴³Ibid, p. 19 e 20.

combinatório, isolando em um espaço fechado, esquadrinhado, hierarquizado, capaz de desempenhar funções diferentes segundo o objetivo específico que dele se exige. Mas, como as relações de poder disciplinar não necessitam de espaço fechado para se realizar, essa é a sua característica menos importante. Certamente, Foucault, ao abordar a questão das disciplinas, estava se referindo ao sistema de produção capitalista e sua busca pela máxima eficiência produtiva por meio do estudo, sistematização e controle dos movimentos do corpo e dos espaços.

Nesse sentido, os procedimentos de separação adquirem importância crucial. A localização do corpo em locais físicos específicos, separados de outros corpos, é um modo concreto e central de como o sujeito é definido pelo qualificação de seu posicionamento em locais demarcados, hierárquicos e diferenciados. No sentido apontado por Foucault, mulheres são demarcadas como sujeitos a serem sujeitados. Elas não são “sujeitos” em termos de seus pontos de vista serem considerados, ou por participarem de discussões rabínicas que determinam o seu status, onde nenhuma voz feminina foi sequer jamais ouvida. De fato, a voz feminina é uma questão problemática. Assim como em outras culturas, as distinções de gênero no judaísmo foram moldadas em termos dos espaços públicos e privados. Ouvir e ver são dimensões paralelas destes espaços. Ao focar no que o homem pode ouvir ou ver, aquilo que a mulher vê ou ouve fica num plano secundário. Ao evitar que a mulher seja ouvida e vista, a voz e a visão da mulher ficam também bloqueadas.

Assim, mulheres são tratadas como sujeitos não ativos, tão somente como objetos sujeitos a regulações, de maneira a que os homens não as vejam, por caminhos que também bloqueiam as mulheres de verem e as escondem de serem vistas. Apenas os homens são sujeitos, no sentido de atores cujo ritual tem sentido, e o arranjo da sinagoga é construído sob seu ponto de vista.

De uma perspectiva foucauldiana, mais significativa do que a separação no espaço sinagoga, está a questão da transposição da separação para os espaços exteriores, levando a questão dos pensamentos eróticos para além da reza. Esta separação estabelece-se nos espaços sociais e práticas ortodoxas. Essa extensão é um importante elemento nas formas disciplinares. Em *Vigiar e Punir*, Foucault traça como as distribuições disciplinares e alocações movem-se para o exterior, em uma “arte de efeitos” que se torna difusa “através de todo o corpo social, capaz de codificar todos os comportamentos”.⁴⁴

⁴⁴Cf. WOLOSKY, Shira. 2009, p. 19, Apud FOUCAULT, Michel. 2009, p.137-140.

Uma segunda característica do poder disciplinar é o tempo,⁴⁵ isto é, ele estabelece uma sujeição do corpo ao tempo. Foucault mais uma vez enfoca o controle do tempo no sentido produtivo econômico, com o objetivo de produzir o máximo de rapidez e o máximo de eficácia. Sendo assim, não é basicamente o resultado de uma ação que lhe interessa, mas seu desenvolvimento. Os rituais estão ligados ao tempo. Reza pela manhã, reza ao final da tarde e reza à noite, e controlam o corpo em seu movimento diário, seja nos movimentos da colocação dos *tefilim*, seja na postura durante a reza. Conforme Foucault, em *Vigiar e Punir*: “O horário: é uma velha herança.... durante séculos, as ordens religiosas foram mestras de disciplinas: eram os especialistas do tempo, grandes técnicos do ritmo e das atividades regulares... a exatidão e a aplicação são, com a regularidade, as virtudes fundamentais do tempo disciplinar... a elaboração temporal do ato:... o ato é decomposto em seus elementos; é definida a posição do corpo, dos membros, das articulações; para cada movimento é determinada uma direção, uma amplitude, uma duração; é prescrita uma ordem de sucessão. O tempo penetra o corpo e com ele todos os controles minuciosos do poder.”⁴⁶

A vigilância é outra das características do poder disciplinar. Foucault afirma que o poder das disciplinas funciona como uma máquina, e mesmo que a organização piramidal designe um “chefe”, na verdade é o aparelho inteiro que produz “poder” e distribui os indivíduos neste campo permanente e contínuo. Isso dá ao poder disciplinar a capacidade de ser “indiscreto”, de estar em todas as partes e sempre alerta, e ao mesmo tempo “discreto,” pois funciona todo o tempo e em grande parte em silêncio.⁴⁷

Por fim, o conhecimento é mais uma destas características - é preciso registrar continuamente o conhecimento que a disciplina gerou. Ao mesmo tempo que exerce um poder, produz um saber. Este olhar que observa para controlar é o mesmo que extrai, anota e informa os postos superiores na hierarquia do poder.⁴⁸

Nos filmes que serão abordados é possível observar as estratégias disciplinares apontadas por Foucault. Essas características do poder disciplinar oferecem um entendimento

⁴⁵ Irei falar oportunamente da questão do tempo na construção fílmica, o que possibilita transportar o espectador para um outro tempo que não aquele contemporâneo, mesmo que o filme se passe na atualidade.

⁴⁶ Cf. FOUCAULT, Michael. 2009, p. 144-146.

⁴⁷ Ibid., p. 170

⁴⁸ Todas os trechos anteriores referentes às características do poder disciplinar estão em FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 9ª. ed. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1990, p. XVII.

das limitações e comportamentos observados: os espaços onde se realizam as ações e onde se permite a presença feminina ou não, afastada dos centros de controle masculino e até mesmo a penalização das transgressões no confinamento espacial; os tempos que regulam o dia-a-dia, através dos rituais que transportam o sujeito e o próprio espectador para um mundo quase atemporal; a vigilância que vislumbra através de vitrines e janelas condicionando comportamentos; e o conhecimento que permite o exercício desse poder.

A mulher no cinema israelense

Num dos poucos trabalhos que estudam a representação da mulher no cinema israelense, Orly Lubin afirma que as mulheres são repetidamente retratadas como donas de casa, prostitutas, ligadas a soldados (esposas, viúvas ou mães), ou não tendo nenhuma ocupação ou posição na vida. O trabalho dessas mulheres, quando acontece, é sempre numa posição feminina estereotipada (enfermeira, professora) ou numa profissão que é irrelevante para a narrativa.

São os homens que determinam não apenas a narrativa e ação na tela, mas também o destino das famílias e sua relação com a comunidade. Consequentemente, os filmes refletem, de acordo com o gênero (sexo), o *ethos* sionista, em que a vida profissional e em comunidade são os mais importantes componentes da materialização da ideologia para o indivíduo. Nas palavras de Lubin: “o sionismo privilegia o corpo trabalhador sobre o corpo sexual; o público, a esfera comunal sobre a privada, íntima; o profissional sobre o não profissional. Mas esta oposição também é sexualizada: o centro da cena sionista, aquele da vida profissional, em comunidade, a vida de trabalho é totalmente ocupada pelo homem, enquanto que a periferia, a vida privada, é toda deixada para a mulher. Historicamente, o cinema israelense não tentou mudar a estrita divisão entre o trabalho dos gêneros. Mulheres, nos filmes israelenses, raramente trabalham, desenvolvem uma carreira ou atuam numa profissão não femininamente estereotipada.”⁴⁹

⁴⁹ Cf. LUBIN, Orly. "Body and territory: Women in Israeli Cinema". *Israel Studies*, volume 4, n. 1, Spring 1999, Indiana: Indiana University Press.

Coincidentemente com o que Orly Lubin afirma, nos filmes que abordamos e restringindo o âmbito de nosso trabalho para o universo ortodoxo judaico, o papel da mulher encontra eco, pelo menos parcialmente, em suas colocações porém, por razões diferentes daquelas colocadas sobre o *ethos* sionista. Mesmo que, se em *Kadosh* encontramos uma médica (fora do universo ortodoxo) e em *Hasodot* tenhamos uma mulher como diretora de uma *yeshivá*, os filmes seguem a representação normativa apresentada da mulher no cinema israelense. Elas não possuem o poder para mudar a estrutura social onde os homens ocupam a centralidade e são empurradas para a periferia. Esse fracasso que impede as personagens de realizar seus desejos, carrega também a crítica à estrutura social e ao posicionamento cultural.

É preciso dizer, no entanto, que ultrapassando o que Orly Lubin afirma em seu trabalho de 1999, num panorama mais abrangente da filmografia israelense atual há uma série de filmes em que a abordagem não corresponde aos estereótipos citados.⁵⁰

A análise filmica

A análise filmica está intimamente relacionada à definição do contexto e do produto final desta análise, na medida em que ela não é uma finalidade em si mesma, mas uma prática que procede de um pedido. Pode ser requisitada pelo mundo acadêmico em teses, concursos ou pesquisas; pode ser solicitada pela imprensa escrita ou audiovisual. Ao dar lugar a uma produção escrita, é necessário limitar as formas e os eixos pelo qual a análise é feita. Os obstáculos enfrentados são de ordem material e estão na multiplicidade de dimensões que um filme enseja. Além do texto verbal “a análise filmica só consegue transpor, transcodificar o que pertence ao visual (descrição dos objetos filmados, cores, movimentos, luz, etc.) do filmico (montagem das imagens), do sonoro, (músicas, ruídos, grãos, tons, tonalidades das vozes) e do audiovisual (relação entre imagens e sons).”⁵¹

Os recursos técnicos para a análise, tais como o DVD player, permitem o estabelecimento de dispositivo para que possam ser observados aspectos relevantes, de acordo

⁵⁰ Podem ser citados: *Knafaim shvurot*, *Bikur ha tizmoret*, *Noodles* entre outros.

⁵¹ Cf. VANOYE, Francis & GOLLOT-LETÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Filmica*. 6ª. ed. Campinas: Papirus Editora, 2009, p.10.

com o eixo e formas escolhidas.. A finalidade da análise de um filme é não só examiná-lo tecnicamente, mas também trabalhar o filme em suas significações e impactos.⁵² O imenso número de imagens, colocadas aparentemente de maneira natural, leva-nos a esquecer que o filme é um produto complexo, objeto de múltiplas manipulações, construídas através de um roteiro, da decupagem técnica, da filmagem, montagem e mixagem. É essa construção fílmica que faz com que, ao se assistir um filme pela primeira vez, haja um torrente de emoções, impressões e intuições que emergem da tela e provocam os sentidos. Mas na análise não se pode ficar nas primeiras impressões. Para se entender como o filme conseguiu produzir este ou aquele sentido no espectador é preciso considerar o filme com maiores detalhes.

Para fazer isso, ou seja, analisar um filme, é preciso decompô-lo em seus elementos constitutivos, desconstruí-lo, obtendo um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Uma nova associação desses elementos isolados estabelece um todo significativo através da reconstrução do filme.⁵³ Se o filme é uma expressão artística, situada em determinado contexto, num momento histórico, ele está inserido numa determinada forma fílmica. Os filmes, assim como a literatura, a pintura, a música, inscrevem-se em correntes, em tendências ou nelas se inspiram. Nos filmes que analisamos, podemos considerar que estão caracterizados como uma narrativa fílmica “clássica”. As técnicas cinematográficas empregadas na narrativa clássica estão “subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim com o seu impacto dramático”⁵⁴.

As cenas e as sequências são ligadas por figuras de demarcação nítidas. O encadeamento se desenvolve de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva. A narrativa centra-se em geral num personagem principal ou num casal de “caráter” desenhado com bastante clareza, confrontado a situações de conflito.

Alguns elementos um pouco mais complexos, como o início dos filmes *Hasodot* e *Chufshat Kaitz*, nos quais estamos projetados no futuro diegético, sem sabermos disso e só perceberemos mais tarde, trazem essa linguagem clássica para um cinema mais moderno, sem no entanto prejudicar a facilidade de entendimento produzido. Ainda assim, há elementos, especialmente em *Kadosh*, que nos remetem a um cinema mais moderno: parcimônia dos

⁵² Cf. VANOYE, Francis & GOLIOT-LETÉ, Anne, 2009, p.12.

⁵³ Ibid., p.15.

⁵⁴ Ibid, p.27.

efeitos de montagem, planos-sequência longos, questões que ficam sem solução ou “sem final feliz” e os conflitos íntimos das personagens em crise. É no conjunto conteúdo-forma que os componentes expressivos do filme encontram sua razão de existir e de produzir sentidos no espectador. Conteúdo e expressão formam um todo. Apenas sua associação íntima é capaz de gerar significação. A análise filmica proposta neste trabalho não pretende decompor os filmes analisados em seus elementos constitutivos, a não ser quando estes elementos forem significativos para a produção de sentidos voltada ao objetivo do trabalho. Pretende-se que a partir dos filmes abordados, possa se entrar no universo ortodoxo judaico, com foco na posição da mulher, da maneira como esta mulher é representada nesses trabalhos. Partindo daí, buscar, nas fontes e na literatura, os elementos que deram origem a tal posicionamento. É importante lembrar que os diretores e a própria indústria cinematográfica israelense nada tem de ortodoxos no sentido religioso do termo, isto é, esta última está dirigida, subvencionada e composta por diretores, roteiristas e atores seculares, para não mencionar a própria audiência.

Um filme é um produto cultural inscrito num determinado contexto sócio-histórico. Os filmes não são produtos isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz e assim podemos utilizá-los para analisar uma determinada sociedade, interrogar o filme, na medida em que oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve.⁵⁵

A representação, qualquer que seja ela, carrega em si a marca de seu contexto de produção, mesmo se disser respeito a um filme histórico ou de ficção científica. Sendo o cinema dependente de uma tecnologia pesada e complexa, certamente há correlação entre ele e seu tempo - nas películas utilizadas, no emprego da cor, no som, na técnica de representação dos atores, etc.: “o que se vê em *Laranja Mecânica*, é de fato uma representação da Inglaterra do futuro pela Inglaterra de 1971”.⁵⁶

Num filme, operam-se escolhas, organizam-se elementos entre si, constrói-se um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real, idealizando e amplificando certos defeitos. O filme constitui um ponto de vista sobre algum aspecto do

⁵⁵Cf. VANOYE,, Francis & GOLIOT-LETÉ, Anne, 2009, p.55.

⁵⁶ Id. *ibid.*

mundo que lhe é contemporâneo. A estrutura do filme aparece, segundo Pierre Sorlin, colocando em evidência⁵⁷:

- os sistemas de papéis ficcionais e de papéis sociais, os esquemas culturais que identificam os “lugares” na sociedade;
- os tipos de lutas ou conflitos descritos no roteiro, os papéis ou os grupos sociais implicados nestas ações;
- a maneira como aparecem a organização social, as hierarquias e as relações sociais;
- a maneira mais ou menos seletiva de perceber e mostrar lugares, fatos, eventos, tipos sociais e relações;
- a maneira de conceber o tempo (individual, histórico, social);
- o que se solicita do espectador: identificações, simpatia, emoção com relação a determinado papel ou determinado grupo social, ou ainda por determinada ação, rejeição com relação a determinados outros, reflexão, ação, etc.

Não há dúvida que um filme cumpre uma função na sociedade que o produz. Serve como testemunha do real, influencia e age sobre as representações e mentalidades e cria tendências, além de entreter e divertir.

Adaptado ou não a um projeto deliberado, o filme preenche uma função na sociedade que o produz: testemunha o real, tenta agir nas representações e mentalidades, regula as tensões ou faz com que sejam esquecidas.⁵⁸

⁵⁷ FERRO, M. *Analyses de films, analyse de sociétés*. Paris: Hachette, 1976. Apud VANOYE, Francis & GOLIOT-LETÉ, Anne, 2009, p.56.

⁵⁸ VANOYE, Francis & GOLIOT-LETÉ, Anne, 2009, p.58.

Capítulo II - *Kadosh* – a mulher e seu papel reprodutor

Kadosh (em hebraico: sagrado) é um filme do diretor israelense Amos Gitai. Faz parte de uma trilogia ligada a cidades: *Devarim* (1995), filmado em Tel Aviv, *Iom Iom* (1997), em Haifa e finalmente *Kadosh* (1999), em Jerusalém.

Em entrevista concedida ao site Estação virtual, Gitai explica as razões para escolher a religião, mais precisamente, a ortodoxia, num filme cujo palco é a cidade de Jerusalém:

“*Kadosh* completa uma trilogia localizada em três das principais cidades de Israel. Por que você escolheu a ultra ortodoxa comunidade de *Mea Shearim*⁵⁹ como palco de sua história em Jerusalém?

Quando resolvi fazer um filme sobre Jerusalém, o assunto óbvio a ser abordado me pareceu ser a religião. Daí o título do filme - *Kadosh* - que significa "sagrado". Há mais de três mil anos Jerusalém é um centro espiritual importante. Assim cheguei a *Mea Shearim*. Este bairro é profundamente diferente, excepcional. Sua comunidade se resguarda e quer ser uma "área protegida". Eu a achei fascinante.”⁶⁰

Ainda nas palavras de Amos Gitai aparece uma afirmação que será de importância fundamental no filme *Kadosh* e que diz respeito ao status da mulher no judaísmo. Literalmente: “a mulher nas 3 grandes religiões monoteístas (judaísmo, cristianismo e islamismo) não exerce um papel participativo nas decisões religiosas. Elas exercem o papel de garantir a continuidade da sua comunidade.”⁶¹

⁵⁹*Mea Shearim*, literalmente cem portões, é um bairro no centro de Jerusalém habitado quase que na totalidade por famílias de judeus ortodoxos.

⁶⁰Entrevista concedida ao site Estação virtual: Disponível em: <www.grupoestacao.com.br/arquivo/mat1999/press_kadosh.html>. Acesso em: ?? /2010

⁶¹DVD *Kadosh* – “The Making of *Kadosh*” – Special Features.

A escolha de *Kadosh*

De acordo com Sorlin⁶², cada filme merece ser estudado por si mesmo, mas o que interessa na análise é menos a orientação deste ou daquele filme, mas o conjunto do fenômeno de transposição que se opera através do cinema. Em outras palavras: como os cineastas percebem o mundo exterior, que imagem desse mundo transmitem e, por fim, como essa imagem é recebida. Outra questão relevante é de como escolher uma amostra de filmes que permita realizar um estudo sociológico.

A proposição de Sorlin para o critério de escolha baseia-se no sucesso do filme em sua estreia, definido segundo dois parâmetros mensuráveis: a bilheteria ou a radicalidade das tomadas de posição ocasionadas pelo filme.

Kadosh, mais do que um sucesso de bilheteria, causou muita polêmica onde foi exibido, ao revelar um mundo desconhecido para a quase totalidade dos espectadores, em que o cotidiano feminino numa comunidade de judeus ortodoxos de Jerusalém apresenta várias semelhanças com a situação da mulher no fundamentalismo islâmico. *Kadosh* conta a história de duas irmãs no universo ortodoxo judaico do bairro de *Mea Shearim* em Jerusalém. Rivka é casada com Meir por mais de 10 anos e não têm filhos, o que de acordo à lei judaica ou *Halachá* dá o direito ao marido de se divorciar de sua esposa e casar-se novamente. Já Malka é solteira e obrigada pelos pais a se casar com Iossef, mesmo amando Yakov, que havia abandonado a comunidade ortodoxa e leva uma vida secular.

⁶² Ver SORLIN, Pierre. "Filme e Ideologia". In: *Sociologia del Cine*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985, p.169-206

As mulheres em *Kadosh*

Rivka e Malka, as duas irmãs protagonistas de *Kadosh*, nos oferecem diferentes reações para a mesma problemática da mulher ortodoxa judia frente ao mundo masculino paternalista e dominador. Enquanto Rivka mostra-se subserviente à condução de seu destino pela comunidade, representada pela autoridade rabínica do pai de Meir, Malka rebela-se contra esta mesma determinação.

Ambas são mulheres judias ortodoxas, jovens, inseridas em suas comunidades. Assim se comportam, assim se vestem. Rivka trabalha para que seu marido, Meir, possa estudar, fenômeno muito disseminado em comunidades ortodoxas israelenses. É o que vemos logo nas cenas iniciais (filme 10:00). É o que ouvimos na queixa de Malka ao falar sobre o seu futuro casamento, em uma conversa com Rivka (filme: 44:00):

Malka: você sabe o que as pessoas dizem? Elas dizem que eu me casarei na próxima semana. Com Yossef. É isso que elas dizem. Eu vou me casar com Yossef. É isso que elas dizem. Você quer saber? Eu sou uma boa menina, não? É verdade, eu não gosto de cozinhar ou de lavar. Eu vou estudar contabilidade, tal como você estudou. Desta maneira eu poderei sustentar minha família e o meu marido poderá estudar. Meu marido poderá estudar. E então eu cortarei meu cabelo e passarei toda a minha vida grávida...⁶³

Essa fala de Malka resume o papel esperado da mulher judia ortodoxa. A tomada é feita em um único plano durante toda a fala. É nas expressões faciais de Malka em primeiro plano que estão as nuances de ironia, desespero e revolta pela situação.

Mais adiante, na cena onde Rivka traz o vestido de casamento para Malka experimentar, encontramos outra das questões que caracterizam o papel e os limites impostos às mulheres ortodoxas judias. São as questões de educação e os limites até mesmo do direito de ir e vir (filme 50:00):

Rivka: eu recebi uma carta há poucos dias. Ela dizia que uma mulher sem

⁶³ Todos os diálogos dos filmes citados nesta dissertação foram traduzidos do hebraico pelo autor.

filhos é melhor se estivesse morta.

Malka: e quem mandou esta coisa?

Rivka: eu não sei. Eu perguntei ao Meir. Eu às vezes penso que meu problema não é a esterilidade, mas sim, a vergonha. Está em seus olhos, nossa mãe tem vergonha de mim. Mesmo Meir tem vergonha de mim.

Malka: e o que ele disse sobre a carta?

Rivka: que foi copiada do Talmud.

Malka: o Talmud, Rivka, o Talmud. Mulheres não estudam o Talmud. Nosso pai diz que o Talmud contém tudo e o seu oposto também. Nenhuma mulher se atreve a dizer isto, mas os homens não querem que nós saibamos. Desta maneira eles podem fazer o que querem conosco. Veja as leis de menstruação. Eles são proibidos de nos tocar. Tudo o que tocamos fica impuro, não podemos nem entregar uma xícara de chá. Tudo isto está escrito no Talmud?

Rivka: o que você está dizendo? Que é que você tem? Esta é a lei que eu acredito e você também!

Malka: verdade? E você também acha que a mulher é instável e que seu coração é inconstante? Também nisso você acredita? E por que não podemos tocar na Torá?

Rivka: é permitido.

Malka: não é. Eu falo do direito de carregá-la! Eu gostaria de parar dentro da sinagoga e segurá-la com as duas mãos, com se fosse um homem.

Rivka: você está louca!

Malka: olhe para as outras. Elas vivem de maneira diferente. Elas assistem televisão, escutam rádio. Olhe para elas quando estão em seus carros. Essas mulheres usam manga curta. Elas podem rir, elas podem dirigir. Uma vez uma mulher com os braços descobertos passou pela rua. Os *hassidim* imediatamente atiraram pedras sobre ela. Você acha que estamos vivendo uma vida normal?

Rivka: você diz isto, mas você nunca nos deixará.

As saídas que Malka e Rivka encontram para as situações em que foram colocadas é diferente para cada uma delas. Rivka, após sair de sua casa em consequência do divórcio e do novo casamento de Meir, cala-se. Em seu pequeno quarto, Rivka entrega-se a um estado quase que catatônico de existência. O silêncio, fruto da opressão, coloca Rivka como marginal

na sociedade que sempre viveu. Não há futuro possível dentro desse universo de valores. O seu silêncio prenuncia que a morte é sua única alternativa. Sua única fala é quando recebe a visita de Malka e Rivka passa a contar que escutava uma música infantil vinda da rua (filme 1:41:00):

Malka: Rivka, venha comigo! Há um mundo diferente lá fora. É tão grande! Nosso mundo não é tudo que existe, Rivka!

Rivka: eu escutei pessoas cantando lá fora. “Coloque sua mão em minha mão, eu sou tua e você é minha...”

Malka: eu não posso continuar assim. Eu estou sufocada. Eu estou sufocada.

Rivka: é agradável aqui. É tão calmo. Tão calmo.

Malka: não, Rivka. Não é agradável. Não é nem um pouco.

Malka, por sua vez, se não estivesse inserida no universo ortodoxo, poderia ser tomada como a jovem rebelde que contesta o sistema, qualquer que seja ele. Há várias cenas onde Malka utiliza-se das regras estabelecidas para contestar e estabelecer a sua própria agenda. Uma delas (filme 1:09:34) ocorre no banho ritual em que Malka conversa com sua mãe a respeito de uma mancha de sangue que aparece em sua calcinha. As leis de pureza familiar estabelecem as regras para que possa haver a relação sexual, especialmente a proibição durante o período em que a mulher está “impura” devido a menstruação. É através do banho ritual que a mulher “se purifica” para estar sexualmente disponível a seu marido. Malka vai consultar a mulher do rabino a respeito e ouve, como resposta, que não deve ser nada, apenas uma mancha velha. Mas afirma que Malka deveria colocar um pano em sua vagina (procedimento normal para a verificação do estado de pureza da mulher), aguardar o aparecimento das 3 primeiras estrelas no céu e se houvesse alguma mancha de sangue, então ela estaria impura. Sua mãe pergunta o que aconteceu e a resposta de Malka é de que havia sangue. A mãe pergunta se ela contou ao marido e a resposta transgressora é não. O silêncio que segue e o enquadramento mais fechado no rosto de Malka produzem no espectador a convicção de que Malka faz o seu marido “pecar” propositadamente.

Nessa mesma linha de transgressão e provocação (filme 1:26:40), Malka, após visitar Rivka e constatar o sofrimento da irmã, volta para casa. Deitados em suas camas (é costume entre os casais ortodoxos que marido e mulher durmam em camas separadas para que não se

corra o risco de transgredir as leis de pureza (vemos estas cenas tanto em *Kadosh* como em *Chufshat Kaitz*), Malka começa a contar a seu marido que Rivka havia ido a uma ginecologista e que ela foi conversar com a médica. Segue o seguinte solilóquio:

Malka: ela (a médica) acha que eu sou mais forte que minha irmã. Rivka ficou nua em frente a esta mulher! Muito mais do que eu fico frente a você. (Rivka sacode Yossef, que está deitado de costas para ela e não a encara; o seu tom de voz e sua expressão facial são provocativos). E ela deitou. A médica perguntou se era a primeira vez que ela fazia o exame. Rivka disse que sim. E a médica disse para ela não se preocupar. E ela pediu que Rivka abrisse suas pernas. E ela diz que Rivka não devia ficar tensa. (Malka sobe o tom de sua voz e sacode mais ainda Yossef). E depois que Rivka fez o que médica pediu, ela enfiou os seus dedos dentro de sua vagina! E ela colocou até o fim, realmente até o fim, como nós fazemos para verificar se há sangue após o período menstrual. É assim que ela a examinou. Você me escuta? (Malka sacode mais ainda Yossef e este apenas geme e vira novamente para dormir).

A câmera fecha o foco sobre Malka, que volta para sua cama. Sua expressão é de descontentamento. Sua fala é provocativa, erótica, como esperando que Yossef reaja sexualmente a sua provocação. Uma mulher ortodoxa não fala desta maneira com seu marido, menos ainda iria a uma médica não religiosa para falar sobre sexo.

E finalmente, a grande transgressão de Malka é ir se encontrar com Yakov para manter relações sexuais com ele no bar onde trabalha como cantor, no meio da noite, deixando seu marido em casa dormindo. Transgressão que já aponta sua saída do universo ortodoxo. Em sua volta para casa, na manhã seguinte, mais provocações:

Malka: você não foi estudar? você está vendo como estou vestida?⁶⁴ Sabe onde eu estive?

⁶⁴ Para o espectador leigo, a roupa de Malka não parece muito diferente daquelas utilizadas normalmente pelas mulheres ortodoxas. Apenas é mais provocativa, permite antever a curva dos seios, mostra um pouco mais do colo do que deveria.

Yossef: Eu já não disse para você entrar?

Malka: Quer que eu te conte? O que vocês fizeram com a minha irmã? Eu amo mais do que tudo no mundo. (Yossef tira o cinto para bater em Malka e Malka tira a touca de seu cabelo). Veja o meu cabelo!

A cena segue com a agressão de Yossef e a fuga de Malka.

Toda a cena é feita com a câmera também estática, posicionada em direção à porta do quarto onde os dois vivem. O movimento é feito apenas pelos personagens. Em alguns momentos não podemos ver o que está acontecendo, mas sabemos pelo som e pela própria sequência dos acontecimentos. Somos colocados na posição de *voyeurs*, olhando pelo olho da câmera.

Há ainda que citar outras duas personagens femininas em *Kadosh*. Uma delas é a mãe de Rivka e Malka, Elisheva. Mulher judia ortodoxa, responsável pelo banho ritual (*mikve*) representa aparentemente a expressão de bondade e sabedoria “popular”. No entanto, seu posicionamento é de subserviência. Não encontra espaço dentro de si mesma para apoiar suas filhas. Aceita que Rivka seja separada do homem que ama e consente com o casamento de Malka, mesmo sabendo que a filha não o quer. Numa única cena, em um diálogo com o rabino, Elisheva tenta impedir que Meir se case com Haya, mas acaba por realizar o banho que permitirá o casamento (filme 1:21:04):

Elisheva: rabino. Eu peço, eu peço um segundo pensamento, uma reconsideração. Eu não posso fazer isso!

Rabino: por que não?

Elisheva: Rivka é tudo o que me restou. Nós não somos anjos, somos seres humanos, feitos de carne e sangue.

Rabino: carne e sangue...

Elisheva: eu não posso, eu não posso banhar a Haya. Ela está tomando o lugar de uma mulher que é amada. E o mandamento sobre paz em casa? Por que destruir uma família? Rivka é minha filha, é tudo o que tenho!

Rabino: Faça o que nossa religião manda fazer. (e o rabino a abençoa) Meu filho Meir terá um filho de Haya.

Servindo de contraponto para as mulheres ortodoxas do filme, temos a médica ginecologista. Mulher laica, veste roupa colorida por baixo do jaleco, usa brincos e passa batom nos lábios. Seu cabelo está descoberto. É interessante notar que, ao mesmo tempo em que recita a proibição de inseminação artificial⁶⁵ para Rivka (o que denota que esta médica atende frequentemente mulheres ortodoxas), começa a sugerir uma série de opções constrangedoras (no universo ortodoxo) para que Rivka excite Meir. Para Rivka, tirar a roupa e submeter-se ao exame é quase uma violação.

Após o exame, a médica volta e diz:

“que surpresa! Nem sempre as mulheres são culpadas de tudo! Há casos onde a ciência e a medicina podem ajudar e que são melhores do que qualquer amuleto. Que surpresa! Há situações em que o homem é o estéril. Este é o teu caso Rikva, mas, será que isso vai ajudar em algo? De acordo com todos os exames, você pode ter filhos. Talvez tenha chegado o momento que devemos convidar o teu marido... Meir deve ter o seu espermatozóide analisado. Sei que exame de espermatozóide é algo “proibido”: “não desperdice o vosso sêmen”.

Mesmo sabendo que Rivka estudou contabilidade e por esse motivo não pode ser taxada de ignorante, ao longo do filme há uma percepção de que as mulheres ortodoxas não são educadas, ficando seu conhecimento restrito às leis de pureza familiar, como observado no diálogo entre Rivka e Malka, sobre o *Talmud*. A médica, por outro lado, além de seu conhecimento acadêmico, também desfila conhecimento da lei judaica, seja na questão da inseminação artificial, seja na questão do sêmen. E é aqui, exatamente no ponto onde está o encontro entre o mundo laico e o mundo ortodoxo, que somos levados, pelo filme, a identificar a ignorância de maneira mais clara. Na estrutura fílmica, o papel da médica é o de enfatizar essa ignorância e, certamente, como em todo o filme, mostrar o posicionamento ideológico de seu autor.

⁶⁵Posição controversa no universo judaico, especialmente do judaísmo ortodoxo e que vai se abrandando nas correntes religiosas mais liberais.

A mulher infértil no judaísmo rabínico

Em *Kadosh*, a infertilidade é discutida numa cena entre Meir e Rivka (filme 39:11)

Rivka: Estive na Mikve hoje.

Meir: Sim.

Rivka: Eu já não estou no período de proibição.

Meir: Eu estou exausto, Rivka. Tive um dia difícil. Quero dormir.

Rivka: Você acha que nos é proibido fazer isso?

Meir: Sim.

Rivka: Mas, se não tentarmos, como teremos filhos?

Meir: Já se passaram 10 anos, Rivka. Nós não teremos filhos.

Rivka: Nós ainda podemos tentar, Meir.

Meir: A infertilidade é uma maldição. Não sairemos disso.

Rivka: E os nossos laços? Isto não é um mandamento sagrado?

Meir: Por favor, Rivka, chega! O que você quer de mim, diga-me? Faz 10 anos que não estudo. Antes de nosso casamento eu era um estudante brilhante. Eu era o primeiro a reconhecer qualquer passagem do Talmud. E agora, Rivka? O que posso fazer? Diga-me o que fazer?

Rivka: Deixe-me provar que Deus abençoa a nossa união. Que fomos feitos um para o outro, Meir.

Meir: Eu não sei

O fato de um casal não ter filhos é percebido nas comunidades ortodoxas como um grande infortúnio, tanto para o homem como para a mulher. No entanto, o fracasso de um homem por não conseguir gerar descendentes vai contra o preceito religioso segundo o qual o homem deve deixar descendência. Importante lembrar que a primeira ordem dada por Deus ao homem é que se multiplique (Gen. 1:28). Ainda em Genesis 35:11, Jacob é ordenado na 2ª pessoa do singular, do masculino, para “crescer e multiplicar”. De acordo com o *Talmud* babilônico *Pesahim* 113b, o homem sem filhos é reconhecido como *menudeh*, ou seja, excluído de sua comunhão com Deus, como se tivesse transgredido algum preceito divino. Ainda no *Talmud* babilônico *Nedarim* 64b, entre outros textos, considera-se como se ele já

estivesse morto, junto com os leprosos, os cegos e os paupérrimos.

Na *Mishná*, o preceito *haláchico* sobre procriação é encontrado em *Yevamot* 6:6 e depois elaborado em *Yevamot* 65b:66a:

“Nenhum homem deve se abster de cumprir a lei “seja fértil e se multiplique” (Genesis 1:28), a não ser que ele já tenha filhos: de acordo com a Escola de Shamai, dois filhos; de acordo com a Escola de Hillel, um filho e uma filha, porque está escrito: “homem e mulher Ele criou” (Genesis 5:2). Se ele casou com uma mulher e viveu com ela 10 anos e ela não teve filhos, não é permitido que ele se abstenha (de cumprir a obrigação legal). Se ele a divorciar, ela poderá se casar com outro e o segundo marido pode viver com ela 10 anos. Se ela tiver um aborto, o período de 10 anos é medido de quando ocorreu o aborto. A obrigação de ser fértil e multiplicar recai sobre o homem, mas não sobre a mulher. R. Yohanan ben Baroka⁶⁶ discorda desta visão e diz: sobre os dois está escrito: “Deus abençoou-os e Deus disse: sejais férteis e multiplicai-vos”. (Genesis 1:28).⁶⁷

Na discussão em *Yevamot* 65b:66a, a maioria das opiniões tende a considerar a procriação como sendo uma obrigação masculina. Alguns codificadores da lei, no entanto, sentem-se desconfortáveis com a isenção da mulher no processo, resultante da modificação do imperativo plural de “sejais férteis e multiplicai-vos”, em Genesis 1:28, para o singular masculino, em Genesis 35:11.

Uma vez que a obrigação da procriação é masculina, para que o homem possa cumprir o preceito, o *Tosefta Yevamot* 8:5 (acréscimo medieval ao texto talmúdico), preconiza que o homem, na situação de não ter tido filhos após 10 anos, deve se divorciar e devolver o contrato nupcial. Uma vez que não há prova de que a causa da infertilidade seja um problema feminino, o homem deve se casar novamente, “porque, talvez, ela não merecesse ser

⁶⁶Sábio da 2a. ou 3a. geração de tanaítas (século II). A *Mishná* utiliza, em seu nome, muitas das regras halachicas e outras regras são citadas na Baraita. Disponível em:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Johanan_ben_Baroka>. Acesso em: 10/03/2011

⁶⁷Citado no artigo "Infertile Wife In Rabbinic Judaism", de Judith R. Baskin, do site Jewish Women's Archive, pg. 1, tradução do inglês feita pelo autor. Disponível em: <<http://jwa.org/encyclopedia/article/infertile-wife-in-rabbinic-judaism>>. Acesso em: 10/03/2011

fecundada por este homem” (cf o Tosefta Yevamot 8:5).

É impossível mensurar o número de casamentos que terminam em divórcios decorrentes de infertilidade, mas é importante salientar que os rabinos deploram a dissolução do casamento, mesmo quando a questão da descendência masculina está em jogo. Em muitas passagens na literatura rabínica, há casos em que a felicidade do casal por estar junto supera a obrigação da reprodução. Utilizando o exemplo das matriarcas, a tradição aponta que a eficácia da oração e a crença em Deus superam a opção do divórcio e possibilitam que a infertilidade seja vista como não mais do que algo passageiro que pode ser resolvido pela fé. Mas há o aspecto social a ser considerado. Numa sociedade ortodoxa, espera-se que a mulher cumpra seu papel como reprodutora. É a existência de filhos que assegura à mulher o seu status na comunidade. Entretanto, não é somente a mulher que sofre pela infertilidade. Os homens são dolorosamente conscientes de haverem falhado em cumprir com suas obrigações, e é assim que são vistos pela comunidade.

Tempo

Na primeira cena de *Kadosh*, o protagonista Meir inicia as orações do dia. Durante 7 minutos observamos Meir cumprir lentamente com os rituais determinados pela *halachá* para o início do dia. Uma sequência de benções culmina com o agradecimento a Deus por não tê-lo feito mulher. Somos convidados a nos transportar para um mundo onde o tempo corre de maneira diferente. Essa sensação é gerada pelo posicionamento da câmera, estático; o tempo fílmico equivalente ao tempo real, sem a existência de cortes, faz com que nos coloquemos como espectadores pacientes. Tais recursos fílmicos nos produzem uma sensação de atemporalidade com relação a nosso próprio tempo, ou mesmo ao tempo diegético. Mesmo que saibamos por detalhes que observamos em algumas cenas, tais como o fogão ou o telefone, que estamos na contemporaneidade, a sensação que permanece é de que o tempo fílmico poderia nos colocar em qualquer tempo. No caso em questão, provavelmente numa pequena cidade da Europa dos séculos XVIII ou XIX.

Na construção fílmica, qual o papel do tempo? Na medida em que o filme se desenrola, as unidades de base (conteúdo das imagens, sons, tomadas) modificam-se. O

tempo fílmico não é um tempo vivido, puramente subjetivo e abandonado à fantasia do espectador. É, como em todo o filme, um tempo construído.

Sorlin afirma que o cinema, diferentemente da linguagem escrita, não possui inflexões ou tempos verbais que sinalizem os diferentes tempos, mas encontra vários recursos que fazem essa indicação, tais como trocas de roupas, mudanças de decoração de um ambiente, o envelhecimento ou rejuvenescimento repentino de um personagem. Mesmo permanecendo no presente, o cinema encontra maneiras de desregular a marcha dos acontecimentos ao precipitá-los por elipses ou fazê-la mais lenta, por repetições e outros recursos.⁶⁸

Em *Kadosh*, o tempo parece neutralizado. Na maior parte das cenas, preponderantemente internas, é quase impossível saber em que ano ou mesmo século estamos. Por que isso é assim? Poderíamos, por exemplo, tentar identificar o período em que se passa o filme pelo estilo de roupas dos personagens, por eventuais sinais externos, como a música de fundo, ou mesmo pelo tipo de construção e/ou decoração dos ambientes. Entretanto, os ortodoxos vestem-se da mesma maneira há 200 anos, tentando reproduzir ou imitar os judeus observantes da Europa dos séculos XVIII e XIX. Televisão, rádio, jornais mundanos? Nem pensar. A língua falada especificamente no filme é o hebraico, que, apesar de modernizado pelo movimento sionista no início do século XX, acompanha o povo judeu ao longo de sua existência (é verdade que nos séculos em questão, XVIII e XIX, a língua falada pelos judeus da Europa Central e Oriental era o iídiche, e nos países árabes, o ladino e o árabe). E assim podemos entender que o tempo representado poderia estar em qualquer época.

E onde então, no filme, aparece o tempo, a época em que vivem realmente os personagens? Predominantemente nas cenas externas e nas cenas em que não está o mundo ortodoxo, além de nos pequenos detalhes, como os já citados acima. Mesmo assim, muitas das cenas externas, que ocorrem no bairro de *Mea Shearim* de Jerusalém, poderiam facilmente passar por recriações de uma cidade medieval, pela característica das construções. Apesar disso, nessas cenas externas, em meio ao contexto “medieval”, há sempre um elemento de modernidade: um carro, um container, um limpador mecânico de ruas, etc.

Ainda assim, esse transporte no tempo para outras épocas é reforçado por elementos

⁶⁸Cf. SORLIN, , 1985, p. 169-206.

típicos de comunicação das feiras medievais: cartazes colados nas paredes dos prédios do bairro com diferentes tipos de informações, como por exemplo quem nasceu, quem morreu; ou informando sobre esta ou aquela atividade. E mais: em algumas cenas, um dos personagens faz “propaganda” sobre as atividades da sinagoga. É como se fosse o arauto que sai às ruas das feiras medievais e anuncia os eventos. O que o distingue e nos informa que se trata dos dias atuais? A comunicação é feita de um carro, com um megafone elétrico.

É também interessante observar que em algumas das cenas em que se utiliza o megafone e se convida os “outros” judeus a se redimirem, a verbalização do tempo é feita pelo calendário gregoriano. O ano 2000 se aproxima e anuncia o fim dos tempos. É uma datação explícita e coloca claramente o espectador dentro da contemporaneidade. Todavia, é importante assinalar que o calendário gregoriano nada significa no universo ortodoxo que segue o calendário judaico, mesmo quando se trata de datas escatológicas. Então por que está sendo utilizado no filme? Dentro do espaço fílmico, a sequência coloca o “arauto” dizendo que o Messias chegará em breve e que os judeus serão “vingados” por todas as perseguições que sofreram. Insta os transeuntes seculares a juntarem-se nessa luta. Nesse sentido, busca uma identificação e estabelece uma comunicação através de um enunciado que é compreensível a todos os judeus, especialmente os laicos. Na relação com o espectador, além de situar esses espectadores cronologicamente, coloca para públicos que não conhecem a cultura judaica ortodoxa e sua datação, uma perspectiva clara “do fim dos tempos”, bem como o anseio messiânico ortodoxo.

Para os ortodoxos, sua vida oscila entre um passado mítico e a memória do que consideram tempos melhores e um futuro messiânico, num anseio pela chegada do Messias, que os redimirá. O presente parece ser apenas um intervalo entre os extremos. Essa característica é reforçada no filme pelas longas cenas onde aparentemente nada acontece. O dia decorre exatamente como o dia anterior e como o dia seguinte ocorrerá. Mas há uma organização diária: as rezas ocorrem em determinados horários, as refeições também, os personagens vão dormir. Atividade e descanso repartem a passagem do tempo.

É coerente em *Kadosh* a relação entre as ações que ocorrem na tela e a temporalidade como um todo. O tempo não é um mero detalhe ou um recurso da ficção, como elipses, acelerações ou *flashbacks*. O tempo está presente na imagem e que se simultaneamente faz com que nos lembremos sempre que há algum “tempo” sendo colocado, nos confunde sobre

que tempo é este. Essa perspectiva é fundamentalmente ideológica, posto que implica uma relação entre a história narrada e a colocação do grupo retratado, os ortodoxos, como vivendo em “outro tempo”.⁶⁹ Este é claramente um tempo socializado, conjunto de convenções que permitem medir e classificar as atividades de um determinado grupo humano. A escolha de algumas dessas convenções, por exemplo, no caso de *Kadosh*, o ritual diário das rezas e estudos, a visão de um futuro messiânico e de um passado pretensamente glorioso revelam uma maneira de descrever e classificar os fenômenos sociais. Segundo Sorlin: “a maneira como as três temporalidades (social, fictícia e narrativa) se articulam constitui, com igual direito que a extensão do visível, um dos instrumentos através dos quais o cinema transpõe o universo sensível e a análise dos filmes como expressões ideológicas passa por uma avaliação de seu funcionamento temporal.”⁷⁰

Os micropoderes e o universo ortodoxo em *Kadosh*

Centro da vida espiritual judaica na diáspora, a sinagoga é o espaço onde o judeu ortodoxo pode colocar em prática o ritual diário de suas orações. Na sinagoga ou no *Beit Midrash* (local eminentemente de estudo ou instituição de estudo religioso, mas não um local de reza) os homens estudam os mais diversos textos considerados sagrados. Nesse espaço fechado, espera-se que cada judeu cumpra com os rituais, exigindo-se um comportamento de introspecção e obediência, e mesmo quando o chefe espiritual está ausente, a obediência é devida à entidade divina. No filme, observamos por exemplo, o cartaz na parede, escrito: “não converse durante o horário das orações”, como ocorre em praticamente todas as sinagogas, o que significa - “submeta-se a uma disciplina através do ritual”.

A minúcia do ritual ainda está presente em outra cena que se passa na sinagoga, mais uma vez colocando a organização do espaço como produtor de algum tipo de disciplina: Meir discute o aspecto da lei judaica de como se fazer o chá no *Shabat* (filme 15:15). É pertinente perguntar se fora desse espaço controlado, essa discussão faria algum sentido. Parece que o simples fato de estar neste espaço condiciona o limite dos assuntos que são tratados.

A análise foucauldiana do espaço disciplinar é relevante na medida em que ocorre a proliferação das práticas de separação entre gêneros nos espaços ortodoxos judaicos.

⁶⁹SORLIN, Pierre, 1985, p.169-206

⁷⁰SORLIN, Pierre, 1985, p.195

Enquanto em algumas comunidades tal prática encontra moderação ou mesmo o desaparecimento, em outras ela se fortalece, espalhando-se em outras esferas da vida social, além das sinagogas ou festas, como vemos em *Hasodot* e *Chufshat Kaitz*. Hoje, por exemplo, há algumas linhas de ônibus em Israel que cruzam bairros ortodoxos em Jerusalém, nas quais há assentos separados para homens e mulheres.

Kadosh está localizado num bairro de população eminentemente ultra-ortodoxa, em Jerusalém, chamado de *Mea Shearim*. Pelo filme, podemos observar que suas ruas são estreitas, suas edificações são baixas e antigas, lembrando as características de um gueto - espaço fechado, confinado dentro de seus próprios muros. Mais do que um confinamento espacial, há um confinamento cultural que reduz todos os indivíduos a uma determinada identidade. Da mesma maneira, as casas ou moradias (no filme vemos a casa de Meir e Rivka, a casa de Malka, o quarto para onde Malka se muda depois de casar e finalmente o quarto para onde Rivka vai ao separar-se de Meir) são mostrados como locais escuros, onde o cenário, iluminação e enquadramento produzem a sensação de opressão e de penúria física e emocional. E mais: os locais para onde Malka e Rivka mudam-se parecem ainda mais pobres e deteriorados, denotando por sua própria arquitetura uma posição menor e dominada, fruto de suas “deformidades” sociais, além do que explicitam a pobreza econômica da comunidade. É como se Rivka, ao ter sua incapacidade de procriar sacramentada pela lei judaica e portanto sem sua capacidade “produtiva”, deva ser reduzida a alguém que não merece mais do que aquele espaço deteriorado como ela. Malka, por sua vez, por ser caracterizada como rebelde, aos olhos da comunidade, deve ser “castigada” e morar num local frio e lúgubre.

O espaço confinado, somado à visão de mundo ortodoxa que estimula a denúncia de atos heréticos, permitem que cada um vigie o outro, que cada um observe se seu companheiro está desempenhando o seu papel corretamente, como observamos na cobrança que o pai de Meir faz em certa cena na sinagoga: “*por que você não veio à aula?.....Você estuda? Você diz suas orações corretamente?*” (filme 34:00). Pouco antes, o pai de Meir, rabino ou chefe da congregação pede àqueles que lá estão rezando que se retirem para que pudesse conversar com o filho, estabelecendo uma clara hierarquia de poder no espaço. Este é o terceiro aspecto do poder disciplinar: a vigilância é um de seus principais instrumentos de controle. Não uma vigilância que reconhecidamente se exerce de modo fragmentar e descontínuo; mas que é preciso ser vista pelos indivíduos que a ela estão expostos como contínua, perpétua, permanente, ilimitada, e que ao penetrar nos lugares mais recônditos, esteja presente em toda

a extensão do espaço. “Indiscrição” relativa a sobre quem ela é exercida e que tem como correlato a maior “discrição” possível da parte de quem a exerce. Isso é o que ocorre nos encontros entre Malka e Yaacov. Tentam se esconder dos olhares, mas buscam continuamente saber se são observados através da vitrine da loja do tio de Malka, onde ela trabalha (filme 10:48). Os bairros ortodoxos israelenses parecem ter incorporado e/ou ser um exemplo do olhar invisível – como o Panopticon de Bentham, que permite ver tudo sem ser visto – que deve impregnar quem é vigiado de tal modo que este adquira de si mesmo a visão de quem o olha.⁷¹

No filme de Gitai, os detalhes e os movimentos ficam ressaltados pelo posicionamento estático da câmera, que acompanha os pequenos movimentos, especialmente aqueles mais ritualizados ou as cenas de amor, colocadas quase que num mesmo patamar ao da observação minuciosa, como se um cuidado especial fosse dado a cada minúcia de movimento. Como já observado anteriormente, isso ocorre na cena de Meir em sua oração matinal, as cenas de amor entre Meir e Rivka e ainda na cena de Rivka na *Mikve*, em seu banho ritual.

No universo ortodoxo há um sem número de regulações e procedimentos que são detalhados e minuciosamente executados. Desviar-se do modelo configura um “não pertencer ao grupo”. Exemplos de como colocar o xale ritual, como cortar o pão no *Shabat* (cena que vemos no início de *Chufshat Kaitz*), de como cumprimentar as pessoas em determinadas ocasiões, entre outros, configuram essa preocupação com os detalhes ritualizados. Todos esses movimentos rituais estão relacionados ao que Foucault chama de “microfísica do poder”. Em suas palavras: “técnicas sempre minuciosas, muitas vezes íntimas, mas que tem uma importância: porque definem um certo modo de investimento político e detalhado do corpo, uma nova “microfísica” do poder; e porque não cessaram, desde o século XVII, de ganhar campos cada vez mais vastos, como se tendessem a cobrir o corpo social inteiro.... A disciplina é anatomia política do detalhe.”⁷² E prosseguindo na mesma linha: “em todo caso, o “detalhe” era já há muito tempo uma categoria da teologia e do ascetismo: todo detalhe é importante, pois aos olhos de Deus nenhuma imensidão é maior que o detalhe, e nada há tão pequeno que não seja querido por uma dessas vontades singulares.”⁷³

⁷¹Todos os trechos citados referentes às características do poder disciplinar encontram-se em FOUCAULT, Michel, *Microfísica do poder*, 1990., p. XVII

⁷² FOUCAULT, Michael, *Vigiar e Punir*. 36ª Edição., Petrópolis:, Editora Vozes , 2009, p. 134.

⁷³ FOUCAULT, Michael, *Vigiar e Punir*. 36ª Edição., Petrópolis:, Editora Vozes , 2009, p. 135

Por fim, observemos ainda que as vestimentas utilizadas pelos grupos ortodoxos judaicos os identificam e diferenciam claramente dos não ortodoxos. A ortodoxia exerce um controle rígido sobre o corpo físico de seus seguidores. É necessário aceitar as regras de recato ao se vestir para fazer parte do grupo.⁷⁴ Topel cita L. B. Arthur: “O corpo interno é controlado, no sentido de a emoção ser retraída, a voz e o riso silenciados e o apetite por comida, conhecimento e sexo, reprimidos. O corpo externo, porém, é reprimido de modo mais visível. Códigos austeros para vestir-se são postos em prática porque a roupa é considerada o símbolo da religiosidade. Consequentemente, a roupa se transforma em um símbolo do controle social no momento em que controla o corpo externo”.⁷⁵

A construção de *Kadosh*

Kadosh tem uma construção clássica, em que a narrativa é contínua. Os elementos dramáticos estão colocados desde o início e há uma progressão em direção a uma solução. Sorlin, mais uma vez, aponta que a maioria das narrativas se desenvolve ou por desafios ou por falhas. O desafio é necessariamente conflitivo, supondo a designação de adversários. No caso de *Kadosh*, o conflito principal, que ocorre na relação de Meir e Rivka é decorrente de mais de 10 anos de casamento sem filhos, ocorrência que de acordo com a Lei Judaica obriga o marido a se separar da mulher. Um segundo conflito que ocorre no filme é vivido por Malka, irmã de Rivka, apaixonada por Yacov (que deixou a vida ortodoxa para se tornar músico) e é obrigada a se casar com Yossef. As soluções para a mesma espécie de conflito são radicalmente diferentes, apesar de que ambas as irmãs “saem” do universo ultra-ortodoxo, uma através da própria morte e a outra, saindo dos “muros” da comunidade ultra-ortodoxa, simbolizada na cena final do filme, pela visão dos muros da cidade velha de Jerusalém.

O ritmo do filme é criado pela movimentação da câmera, ao fazê-la observar meticulosamente os rituais, seja em cenas de amor ou em cenas religiosas. O movimento da câmera (ou a falta dele) e o movimento dos objetos em cena criam duas geometrias, uma

⁷⁴TOPEL, Marta. "Nunca a sós: o fardo dos mandamentos e o fardo do corpo e do uniforme na ortodoxia judaica". **Trabalho apresentado na 27a. Reunião Brasileira de Antropologia**, Belém do Pará, agosto de 2010. p. 4,

⁷⁵Ver TOPEL, Marta 2010, p. 4. Apud ARTHUR, L.B. *Religion, Dress and the Body*. Oxford: Berg, 1999. .Tradução da autora.

utilizada para descrever a outra. Dessa maneira, o filme é um vasto ritual em si mesmo, observado e vivido pelo espectador. A atemporalidade percebida é fruto desta postura. A primeira geometria configurada pela câmera estática, em que o fundo e os cenários não deslocam a atenção do espectador, fazem com que esta segunda geometria, a dos movimentos medidos e ritualísticos, assumam toda a atenção. É assim na cena em que Malka e Yakov se encontram no bar onde este canta (filme 1:35:00). No fundo com um vidro translúcido iluminado por trás no calor de uma luz vermelha em contraponto a uma luz azul fria, com um leve movimento de aproximação da câmera, os dois se beijam e tudo indica que consumarão um ato sexual.

Um filme narra uma história. Acontecimentos que se sucedem, mobiliza personagens que poderiam ser também narrados em prosa, o que efetivamente é feito pelo roteiro. Daí concebe-se o filme como a representação visual e sonora, a reprodução mais fiel possível de um drama. Isto não significa que se efetivamente presenciássemos a história que ele nos conta, veríamos o mesmo que o filme nos mostra. O ponto de partida, as idéias e os fatos são os materiais básicos pelos quais o cineasta escolhe sobre o que se diz e sobre o que se cala. Os pontos de vista dos personagens em momentos diversos sucedem-se como uma máquina de linguagem para gerar sentidos diversos no espectador. Como afirma Merleau-Ponty: “Trata-se do privilégio da arte em demonstrar como qualquer coisa passa a ter significado, não devido a alusões, a idéias já formadas ou adquiridas, mas através da disposição temporal ou espacial dos elementos”. E ainda, “...um filme não é pensado e sim, percebido.”⁷⁶

Nesse sentido, uma sequência em *Kadosh* é emblemática (filme 35:00). A cena ocorre na sinagoga onde presenciamos um diálogo entre Meir e seu pai, que é quem emite a maior parte dos enunciados. Recorremos a Bakhtin para analisar este discurso.

Segundo ele, um enunciado concreto compreende duas partes; a parte percebida ou realizada em palavras e a parte presumida. A característica distintiva dos enunciados concretos consiste no fato de que eles estabelecem conexões com o contexto extra verbal e uma vez separados deste contexto, perdem quase toda a significação.⁷⁷ Ou seja, se

⁷⁶MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 1983, p. 103-117

⁷⁷Cf. VOLOSHINOV, V.N. "O discurso na vida e o discurso na arte". In: BRAIT, Beth. *Bakhtin – Conceitos Chaves*. São Paulo: Contexto, 2005. Em tempo, alguns estudiosos crêem que os trabalhos atribuídos a

colocássemos apenas as palavras do pai de Meir, sem estarem conectadas com o contexto extra verbal, elas seriam incompreensíveis ou compreendidas de maneira totalmente equivocada. Dentre os fatores extra verbais, Bakhtin⁷⁶ salienta os seguintes:

a) **horizonte espacial comum dos interlocutores:** no caso de *Kadosh*, Meir e seu pai estão na sinagoga, andam em círculos e tem a mesma visão. Mais do que isso, no filme como um todo, os horizontes são comuns, representados por ambientes pobres, quartos sempre fechados, ruas sem pessoas, lojas fechadas, ou seja, transmitem a opressão do tempo presente e reforçam o anseio pela era messiânica.

b) **Conhecimento e compreensão comuns:** ambos são judeus ortodoxos, estudaram os mesmos livros, observam os mesmos rituais, tem as mesmas crenças. Compreendem que, de acordo à Lei Judaica, essas são as razões pelas quais Meir deveria separar-se. Compreendem que é necessário que a prole ortodoxa seja grande para garantir o futuro e permitir, além do cumprimento dos mandamentos divinos, vantagens políticas.

c) **Uma avaliação comum da situação comunicada:** Meir, apesar de seus receios se separa, como única saída possível.

Na cena em questão, o pai de Meir começa a argumentar por meio de um gênero discursivo caracteristicamente religioso, sobre o papel da mulher na sociedade judaico-ortodoxa, enfatizando que a maternidade é uma benção e o único papel que pode torná-la feliz. Ao longo deste discurso, Meir e seu pai caminham, dando voltas ao redor do altar em sentido anti-horário. Em determinado momento, ambos param e o sentido do movimento é invertido, girando ambos em sentido horário. Nesse momento, o gênero discursivo muda, deixando de ser um discurso eminentemente religioso para se transformar em discurso político, ao afirmar a necessidade da proliferação demográfica dos judeus ortodoxos para a obtenção do controle do governo e posteriormente do estado, de maneira a concretizar o ideal de criar um estado judeu teocrático.

Na fala do pai de Meir:

“Você sabe que a única tarefa da de uma filha de Israel é dar nascimento a

Voloshinov foram realmente escritos por Bakhtin (postura adotada pela autora da citação), apesar de ainda ser objeto de debate.

crianças. Dar nascimento a crianças judias e possibilitar que seu marido estude. Deus criou o homem para estudar a Torá e a mulher foi dada a sabedoria para participar indiretamente no cumprimento da Torá ao manter sua casa limpa, preparar as refeições, e principalmente criar seus filhos. Que outra alegria pode ter a mulher a não ser criar os seus filhos” (filme 35:00)

A música na construção de *Kadosh*

A música em *Kadosh* é utilizada em momentos específicos do filme. Um tema é recorrente, agindo sobre os sentidos como um fator de intensificação e aprofundamento da sensibilidade, uma vez que a câmera fica praticamente estática nas cenas⁷⁸ em que há uma relação intensa dos personagens, até mesmo no ritual pessoal de sua relação com o Divino. Ouve-se o tema quando Meir faz suas orações matinais, até o ponto em que a música é interrompida para que o espectador possa ouvir Meir dizer com toda a clareza: "Bendito, sejas tu meu Deus, por não me fazer mulher", reforçando o efeito dessa afirmação, que tematiza todo o filme. Há outros momentos onde o tema musical está presente, tais como na cena em que Rivka vai rezar no Muro das Lamentações, ou nas relações sexuais entre personagens, quando transparece o envolvimento afetivo dos personagens. Nas cenas onde o envolvimento sexual não está acompanhado de uma relação afetiva, a música não está presente, como por exemplo: na cena de Malka em sua noite de núpcias, ou na última relação entre Meir e Rivka, quando ele não reage e prenuncia a morte de Rivka.

Nessa perspectiva, Marcel Martin, em *Linguagem Cinematográfica*, cita o compositor italiano Giovanni Franco, autor de músicas de filmes de Antonioni e *Hiroshima, mon amour*, de Resnais:

Ele a faz (a música) intervir apenas nos momentos mais importantes do filme (que nem sempre são os mais cruciais da ação aparente, mas aqueles decisivos na evolução psicológica dos personagens)...sua função, penso eu, é somente dilatar o complexo espaço-duração e acrescentar à imagem um

⁷⁸MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 120.

elemento de ordem sensorial, mas que procede mais do intelecto que da afetividade. A música intervém geralmente sob a forma de um solo de instrumento (piano, sax) e é de uma extrema discrição, sua recusa de toda paráfrase servil da ação corresponde a uma vontade de desdramatização da música de filme, age como totalidade afetiva, como espécie de uma mensagem secundária que se dirige antes ao inconsciente”.⁷⁹

⁷⁹ MARTIN, Marcel, 2007, p. 9.

Capítulo III- *Hasodot* – a mulher, o lesbianismo e a educação

Hasodot (Segredos íntimos)⁸⁰ é um filme dirigido por Avi Nesher, com roteiro dele mesmo e de Hadar Galron., lançado em 2007. Avi Nesher é um diretor festejado e dirigiu um musical de muito sucesso (*Haleaka – The Troupe*, sem tradução para português - 1978) quando tinha apenas 24 anos. Mudou-se para Hollywood e voltou para Israel para dirigir outro filme muito bem sucedido (*Sof haolam, smola – Turn Left at the End of the World*, sem tradução para português - 2004).

Hasodot conta a história de uma amizade profunda entre duas jovens mulheres ortodoxas que se encontram numa escola de estudos religiosos na cidade de *Tzfat* (Safed – é considerada uma das 4 cidades sagradas para o judaísmo, juntamente com Jerusalém, Hebron e Tiberias. Foi um centro importante de desenvolvimento da cabalá e do misticismo judaico no século XIV, com o afluxo de judeus espanhóis após as expulsões promovidas pelos reis cristãos e o advento da inquisição). Naomi (Ania Bukstein) é a filha de um rabino ortodoxo, diretor de uma *yeshiva*, cujo interesse nos estudos judaicos é superior à média do que se espera de uma mulher ortodoxa. Excepcionalmente educada na Lei Judaica após a morte de sua mãe, Naomi convence seu pai a adiar seu casamento com o melhor aluno da *yeshiva* e possível sucessor como seu chefe, de maneira a que ela possa aprofundar seus estudos.

No seminário, dirigido por uma diretora que compartilha com Naomi os desejos de igualdade entre homens e mulheres na esfera religiosa ortodoxa, Naomi conhece Michelle (Michal Shtamler), uma de suas três companheiras de quarto. Michelle é uma francesa que, no princípio, aparece mal-humorada, gerando uma relação conflituosa com Naomi, mas que vai mudar ao longo do filme, quando as duas são designadas para levar comida para Anouk (Fanny Ardant), uma mulher francesa e moribunda com um passado escandaloso e misterioso.

Anouk passou 15 anos de sua vida na prisão por ter matado seu amante, um pintor israelense da cidade de *Tzfat*, por quem ela abandonou seu marido e filhos e o seguiu para

⁸⁰ Ao caracterizar os segredos como íntimos, o título em português altera a direção do olhar, conduz o espectador a buscar algo mais interno, pessoal.

Israel. Anouk, que não é judia⁸¹, insiste que o homicídio não foi premeditado, mas um ato de auto-defesa. Após a sua libertação da prisão na França, diagnosticada com problemas no coração e um câncer terminal, Anouk volta a *Tzfat* em busca de perdão e reparação (*tikun*). Por razões não claramente explicadas, Anouk insiste com Naomi e Michelle para que a guiem num processo de reparação através de rituais cabalísticos de purificação. É pela vontade de Michelle que se produz o *tikun* a partir da imersão nos escritos sagrados e em conjunto com o conhecimento e desenvolvimento de Naomi

Neste processo, Naomi e Michelle se aproximam, e numa visita de Michelle à casa de Naomi na festa de *Chanucá* acabam por realizar um ato sexual. Se para Naomi este momento torna-se um ponto de descoberta de sua sexualidade e afetividade, para Michelle passa a ser uma relação ambígua e conflituosa, já que, simultaneamente, Michelle está interessada em Yankale (Adir Miller), um clarinetista, dono de uma farmácia e que toca música *klezmer*.

A trama se desenvolve bifurcada no processo de reparação e rituais cabalísticos para permitir o arrependimento de Anouk e a resolução das relações amorosas conflituosas entre Naomi, Michelle e Yankale.

As mulheres em *Hasodot*

Naomi, Michelle e Anouk são as personagens femininas principais em *Hasodot*. Em papéis secundários, temos Sigi, Sheine e a *Rosh Yeshivá*, além da irmã de Naomi, Rachel. Presença feminina “não presente” é a mãe de Naomi, cuja *shivá* (período de luto por sua morte) dá início ao filme.

Não há em *Hasodot* nenhum contraponto com o universo laico, a não ser em algumas falas que traduzem a dificuldade de uma mulher ortodoxa galgar papéis mais importantes na hierarquia religiosa judaica. Mesmo a personagem de Anouk, que é uma cristã, não é representada como oposta ao que se vê em todas as mulheres do filme: roupas semelhantes e a *kashrut*, por exemplo.

⁸¹Esta informação só é disponibilizada para o espectador e para as personagens decorridos aproximadamente 3/4 do filme.

Nessa representação da mulher ortodoxa, especialmente das jovens, entendemos que o tempo diegético é o contemporâneo, ou seja, o espectador percebe que está inserido na Modernidade. Mais uma vez, costumes, roupas, maneira de falar, as cenas externas produzem esse sentido.

Naomi, Michelle, Sigi e Sheine formam um grupo que estuda na *Midrashá* de *Tzfat* e compartilham o mesmo quarto. Todas são jovens que vivem no universo da ortodoxia judaica, à exceção de Sheine (como veremos a seguir). Cada uma delas apresenta um diferente tipo de conflito com essa identidade, revelando ambivalências características de vidas que estão próximas de algum tipo de fronteira identitária.

Sheine

Sheine representa a “menina tonta” cujo objetivo principal para ir a *Midrashá* é que a *Rosh Yeshiva* lhe encontre um bom marido. Não há um conflito identitário explicitado. Já em sua cena inicial, quando Sheine encontra-se com Naomi no ônibus que as leva para *Tzfat* e ao descer do mesmo vêem um casal de noivos sendo fotografados, ocorre o seguinte diálogo (filme 8:40) :

Sheine:ela é tão bonita...Você acha que é sinal para nós?

Naomi: eu estou noiva.

Sheine: ahn, você está noiva? Parabéns! Se o seu noivo tiver algum amigo solteiro...mesmo aqueles não tão bem sucedidos, a esta altura, estou disposta a me comprometer. Todas as minhas amigas solteiras pediram que eu rezasse por elas porque ouviram que em *Tzfat* há uma conexão direta com Deus.

Sheine é aquela que melhor representa o que se espera de uma menina ortodoxa dentro da comunidade: que seja uma boa esposa, que procrie e que cuide bem de sua prole. É recorrente em todas as suas falas a questão do casamento. É ela o contraponto nos conflitos das outras jovens, pois não produz nenhum conflito.

Sigi

Por sua vez, Sigi, é *chozeret bi'tshuvá*, ou seja, vem do mundo laico e se torna ortodoxa. Mais uma vez, é em sua primeira cena que obtemos tal informação. Sigi entra no quarto que compartilhará com as outras três jovens e pega uma maçã para comer. No judaísmo ortodoxo, para cada coisa que se come, é necessário fazer uma benção antes de colocar o alimento na boca. Ela não o faz, esquece-se disso e é advertida por Naomi, que a faz lembrar do preceito. Na mesma linha, ela promete algo e mais uma vez comete um erro, pois no judaísmo não se devem fazer promessas e nesses casos é costume acrescentar a expressão: *bli neder*, ou sem compromisso:

Sigi: Graças a Deus que estou aqui. Posso (pega uma maçã)?

Naomi: É da Sheine.

Sheine: Fique à vontade.

Sigi: Dá para sentir a espiritualidade desta cidade! Já encontraram com a *Rabanit* aqui?

Naomi: Há uma reunião com ela em meia hora.

Sigi: A mulher é um anjo. Ela me salvou. Seu eu não a tivesse conhecido, minha vida estaria numa situação muito difícil.

Sheine: Dizem que assim como ela é campeã em *Torá*, ela também é grande casamenteira. (neste momento, Sigi morde a maçã e Naomi a observa assombrada e diz:)

Naomi: Você esqueceu de abençoar. (Sigi cospe o pedaço de maçã e diz a benção:)

Sigi: “Abençoado seja, Senhor, criador do fruto da árvore.” Eu sou nova nesta coisa de religião. Provavelmente cometerei erros e esquecerei detalhes, então, por favor, me avisem, não se envergonhem de me avisar. Juro por Deus que não ficarei ofendida.

Naomi: É proibido jurar...Por isso sempre se diz: sem compromisso.

Sigi: Uau, certo...Obrigado por me dizer, isto é muito importante. (E escreve no caderno:) Sem compromisso, obrigado!

Sigi representa, dentro dos conflitos apresentados e das ambivalências, a vida na fronteira entre o laico e o ortodoxo, buscando ser aceita pelo grupo escolhido. É característica dessa fronteira a recepção e aceitação calorosas por parte da comunidade ortodoxa. É também característica dessa posição a necessidade que o *chozer bi'tshuva* tem de demonstrar o quanto ele é capaz de ser semelhante ao grupo central e “demonstrar a sua fidelidade ao grupo”, mais do que aqueles que fazem parte do grupo por naturalidade. É assim que Sigi “exige” de Anouk em seu ritual de purificação que ela se arrependa do prazer e do amor que sentia por seu amante. Não aceita, contrariamente a Naomi, Michelle e Sheine (que fazem parte da ortodoxia por naturalidade), que Anouk possa ter seu arrependimento pessoal, e não conforme algum cânone rígido. É Sigi, que na sequência, denuncia toda a trama do *tikun* para a *Rosh Yeshiva*, buscando aceitação através de sua “lealdade” para com a visão oficial do grupo. Filmicamente, a partir daí, em várias cenas, Sigi está fisicamente ao lado da *Rosh Yeshiva* representando a afirmação de sua atitude “correta” e sua aceitação. Sua fala final para Michelle é (filme 1:30:55):

Sigi: (para Michelle)...Eu entendo que você esteja zangada comigo, mas eu tive que contar para a diretora. Um dia, com a ajuda de Deus, você entenderá que fui enviada para salvar vocês. Não espero que você entenda agora.

Michelle: Verdade? Justamente por uma fofoqueira que é religiosa há apenas 6 meses? É uma surpresa que Deus tenha te escolhido como porta-voz.

A Rosh Yeshiva

A posição de uma mulher como responsável por uma *Yeshivá* ou *Midrashá* (mesmo que seja um instituição apenas para mulheres ou meninas) é bastante incomum no judaísmo ortodoxo. Além de ter que se destacar como alguém que tenha conseguido obter conhecimento aprofundado das leis, do *Talmud* e da Bíblia, esta mulher dificilmente poderá ter uma vida familiar normal dadas as características deste tipo de instituição e da dedicação requerida para preencher o cargo. No entanto, talvez mais importante do que estes dois fatores, está o fato de vencer o determinismo que o mundo masculino ortodoxo tem com

relação ao papel da mulher em ser primordialmente mãe e responsável pelo lar judaico. Em uma cena de *Hasodot*, temos estas referências: é a conversa de Naomi com a *Rosh Yeshiva* em sua primeira visita à casa desta. Observamos que a *Rosh Yeshiva* vive só, parece não ter constituído família. Nas falas:

Rosh Ieshiva: Para mim, em tua idade, não havia esta opção (de estudar numa Midrashá). E eu lamento que este nosso processo de libertação seja mais difícil do que o processo de libertação da mulher laica, porque nós nos defrontamos não só com o establishment masculino, mas também com a Halachá que foi escrita pelos homens há 2000 anos de acordo com a posição da mulher de então. Eu espero não estar te assustando...

Naomi: não, não, ao contrário...

Rosh Ieshiva: nós estamos passando agora por uma revolução silenciosa. É proibido falar em voz alta, mas, talvez, queira Deus, ainda em nossa geração, uma mulher será *rav*, *rav* de verdade. Imagine você...

Anouk

Anouk não é judia. Mas passados 64 minutos de filme, nós, espectadores e as protagonistas do filme não sabem disso. Suas vestes, a manutenção de comida kasher em sua casa, e o fato de estar numa cidade reconhecidamente judaica e religiosa, nos leva a crer que Anouk é judia. É Naomi, ao olhar uma fotografia de Anouk com seus filhos, que percebe a cruz que Anouk carrega numa corrente em seu pescoço. É neste momento que descobrimos que Anouk não é judia, juntamente com as personagens do filme.

Naomi irá comentar o fato com Michelle no momento em que elas estão no ônibus para sair no feriado judaico de *Chanucá* em direção à casa do pai de Naomi:

Naomi: pressinto que ela não está nos contando a verdade.

Michelle: demorou um pouco, mas no final, ela nos contou sobre Joseph e nos mostrou as pinturas.

Naomi: ela não é judia!

Michelle: o quê? Como sabe?

Naomi: Na foto, ela usa um crucifixo. Se ela não diz a verdade, o *tikun* é inútil. Quem sabe o que ela quer mesmo de nós?

Michelle: Naomi, você é a mais inteligente do mundo, mas, às vezes, pensa demais. É o certo. No íntimo, mesmo ela não sendo judia. Talvez ela não tenha nos contado porque teve medo de não fossemos ajudar. Certo?

Ou seja, tanto nas falas, como no momento cênico, onde não há nenhuma expressão não verbal de mudança dos sentimentos das personagens em sua relação com Anouk pelo fato de não ser judia, somos levados a pensar e sentir da mesma maneira, como uma questão que não tem maior significado na trama.

Parece que uma possível motivação para haver no filme uma personagem não judia como Anouk está relacionada ao fato de que se deseja mostrar na trama que uma personagem não judia, ao buscar relacionar-se com o mundo religioso ortodoxo judaico para obter algum tipo de expiação e perdão, é acolhida sem preconceito. Mesmo a expulsão de Naomi e de Michelle da *midrashá* ocorre não porque os rituais cabalísticos foram feitos para uma não judia, mas simplesmente porque foram feitos.

Michele

Não é coincidência a atração de Naomi por Michele. Se Naomi identifica-se com Anouk, como observaremos a seguir, Michele, por sua vez, representa muito do que Anouk simboliza: ambas falam francês, ambas fumam, ambas vestem roupas coloridas, ambas parecem ser mulheres mais independentes do que as outras. Michele e Anouk habitam uma fronteira comum, onde há uma contestação velada de seus papéis sociais nas comunidades em que vivem: Anouk como mãe de família, que tudo abandona em nome de seu amor por um amante que representa um mundo diferente; Michele, como filha de uma família ortodoxa rica da França, que é mandada para uma *Midrashá* em *Tzfat*, pois havia sido expulsa de outras instituições na França. Essa contestação gera pouco ou nenhum efeito sobre o lugar da mulher em comunidade. Em verdade, a contestação é punida com o “afastamento” da sociedade que

a cerca. No caso de Anouk, com a prisão e o desprezo de sua família, e no caso de Michelle, como já observado, com sua ida para *Tzfat*. Além disso, Michelle, ao final do filme opta, pelo menos aparentemente, por casar-se com Yanke. Em sua fala para Naomi, ela diz (filme 1:46:04):

Michelle: Escute...Tenho pensado muito no assunto

Naomi: E?

Michelle: Eu não sou assim...

Naomi: O que quer dizer: “não é assim”?

Michelle: Como assim?

Naomi: Assim como, Michelle?

Michelle: Certo, vou dizer direto.

Naomi: Pode falar.

Michelle: Eu gosto muito, muito mesmo de você...mas vou me casar com Yanke. Não consigo fazer isso. Você entende? Quero uma família normal.

Naomi: E eu não sou normal? Diga Michelle, eu não sou normal?

De fato, a contestação velada de Michelle ao status quo da mulher ortodoxa judia está mais presente como uma contestação adolescente aos desígnios familiares do que a clara manifestação de um inconformismo com a situação da mulher em seu meio social. Seu casamento com um músico e farmacêutico de *Tzfat*, ainda que ortodoxo como ela, parece ser o limite do que pode ser considerado como “rebeldia”. Dessa maneira, resta apenas ao espectador perceber a ambiguidade dos sentimentos de Michelle e intuir a possibilidade de uma vida dupla futura, formando um triângulo entre ela, Yanke e Naomi.

Naomi

Já percebemos em uma das cenas iniciais do filme é que Naomi apresenta uma certa inquietude. Na *shivá* de sua mãe, Naomi está conversando com seu noivo, Michael, e na seqüência, com sua irmã, Rachel, Naomi manifesta o seu desejo de estudar com mais profundidade a Lei Judaica, papel que a mulher na ortodoxia não pode ter. Naomi se “rebela” ao comentar com sua irmã sobre a fala de Michael (“Ele nos faz de “*catchkes*”- palavra em iídiche que significa literalmente “patas”, mas que tem sentido de frívolas) que diz que sairia da sala, pois não participa de “conversas frívolas” de mulheres. Nos recursos fílmicos é apenas através da manifestação verbal que tal estado de espírito se revela, não há nenhum outro recurso visual, de corte ou sonoro que denote essa inquietude. Ela é explícita. Importante na representação de Naomi, enquanto jovem judia ortodoxa em idade de se casar, é deixar para o espectador a sensação de que há um inconformismo e uma inquietude que se aprofundará ao longo do filme.

Em seu discurso mais explícito, o filme nos apresenta Anouk como sendo aquela que está em busca de reparação e expiação espiritual. Seu desejo é de se redimir pelo abandono dos filhos, e não por ter matado seu amante, fato que, segundo ela, teria ocorrido em legítima defesa.

Mas, ao longo do filme, somos convidados a perceber que Naomi apresenta uma identificação com Anouk. Em um recurso fílmico muito utilizado, há uma cena na qual Naomi passa pela janela da casa de Anouk, olha para dentro e vê Anouk, enquanto nós espectadores, vemos a sobreposição do rosto de Naomi sobre a imagem de Anouk, como se ao ver sua imagem refletida na janela, Naomi vê a si mesma em Anouk. Em outra cena (filme 55:48), na qual Anouk mostra os quadros onde seu amante a pintou nua, Michelle comenta que há uma expressão de êxtase e prazer em seu rosto. Anouk responde: *“O corpo tem desejo próprio. Nem sempre podemos controlá-lo... Eu disse que odeio o meu corpo. Sinto que ele esconde coisas de mim”*.

O que vemos na tela durante a fala, alternando-se entre tomadas de Michelle e Anouk é Naomi, como se ela fosse a emissora desse discurso. Nesse aspecto, se Naomi propõe uma série de rituais para que Anouk possa expiar seu pecado, é ela, Naomi que acaba passando pelo processo de expiação.

No primeiro dos rituais de expiação, o mergulho na *mikve* do Arizal⁸² (*mikve* permitida apenas para **homens** - grifo meu), introduzido por uma das músicas tema do filme, a câmera passeia e se alterna entre Naomi e Anouk. A utilização da câmera lenta associada a essa alternância de closes em primeiro plano, revela-nos a conexão entre Naomi e Anouk, o que sugere que a expiação é de ambas as personagens. Antes de entrar na água, na sequência Naomi fala de sua mãe, e de como ela se sentia bem com o seu corpo após entrar na *mikve*. Durante sua fala a música sobe de nível, como se quisesse pontuar a importância dessa fala; antes disso, Michele ao explicar o ritual para Anouk, enfatiza a importância de ficar em posição fetal, relacionando mais uma vez a cena com a ideia da maternidade.

Naomi vai ainda mais longe quando, no segundo dos rituais, utiliza o saco de estopa sobre o corpo e vai dormir com ele, experimentando-o antes de Anouk:

Michelle: por que você está vestindo isso?

Naomi: É para mim...

Michelle: Como para você?

Naomi: como você pode fazer “tikun” para outra pessoa se você mesma...

Michelle:...

Naomi: Sou uma pessoa horrível. Egoísta. Na *mikve*, de repente, entendi que nem chorei no enterro de minha mãe.

Durante o ritual de queima das pinturas eróticas de Anouk, em que ela está usando o saco de estopa, Naomi entra em crise asmática. Ambas passam mal e Naomi mais uma vez lembra de sua mãe. Novamente o foco fílmico do ritual não é Anouk e sim Naomi. Assim, somos convidados outra vez a acompanhar Naomi em sua expiação, agora através do fogo.

Na expiação de Naomi há dois elementos que parecem estar relacionados à questão da mulher na ortodoxia. Um deles é o desconforto por querer ocupar um papel social

⁸² Conhecido estudioso e místico judeu, cujo nome era Isaac Luria, viveu em *Tzfat* entre os anos de 1534 e 1572 e é considerado o pai da *Cabalá* contemporânea.

“masculino” e portar um corpo feminino, e o outro é a culpa por nada ter feito com relação à subserviência e papel secundário que sua mãe ocupava. Na morte da mãe há a recusa de Naomi em ocupar o mesmo papel, determinado por seu noivado com Michael.

O lesbianismo em *Hasodot*

Naomi e Michelle encarnam uma relação homossexual. As duas são representadas como mulheres bonitas, jovens, de uma classe social elevada. Seu tempestuoso encontro na *midrashá* em *Tzfat* já prenuncia que entre elas algo de especial acontecerá. Na construção de circunstâncias que permitirão o desenvolvimento desse relacionamento está o cuidado que elas terão com a personagem de Anouk. Na construção fílmica da personagem de Naomi encontramos uma jovem de singular beleza, inquieta com a sua condição de mulher no universo religioso ortodoxo. Confundem-se os aspectos relacionados ao posicionamento feminino, enquanto possibilidade de aprendizado e estudo de seu papel social como sujeito “que tem algo a dizer” em meio à comunidade, com a questão de sua sexualidade. Parece que a afirmação do sujeito que tem “algo a dizer” passa pela aproximação com outra mulher com quem estabelece um relacionamento sexual, o que a tornaria masculina. Sua defesa da relação é veemente, ao citar trechos da *Torá* onde não há proibição explícita do relacionamento lésbico:

Michelle: uff... Eu não consigo mais...Vamos conversar

Naomi: você disse que não temos o que conversar

Michelle: por que você faz disso uma grande coisa?

Naomi: coisa? Para você isso é coisa que acontece todos os dias? Quantas vezes isto já te aconteceu?

Michelle: enlouqueceu? Na vida, não! Nem sequer na imaginação.

Naomi: eu também, nunca. Nunca pensei nisso. Eu nem sequer sabia ser possível se sentir assim. O que foi para você, um jogo?

Michelle: nem pensar. Mas é proibido!

Naomi: em nenhum lugar está escrito que é proibido! Eu verifiquei.

Michelle: não é possível!

Naomi: fato! O *Shulchan Aruch* proíbe que homem se deite com homem. Escrito literalmente: "Homem que se deita e não mulher que se deita". Que quando se deitam homens há desperdício de sêmen, que de acordo com o Rashi "é fazer o mal perante os olhos de Deus". As mulheres não têm sêmen, então não há a proibição.

Michelle: então o que fizemos não foi uma desgrça?

Naomi: não. Se alguma vez na vida você tivesse aberto algum livro...

Michelle: por que você fala comigo assim. Olhe para mim! Eu estou totalmente destruída. Você de verdade nunca chora.

Naomi: quem dera eu pudesse.

O lesbianismo tem despertado pouco interesse na literatura ao longo da história judaica. Apenas a partir do século XX é que aparecem manifestações a esse respeito no interior do movimento feminista da sociedade em geral. As revoluções sociais das décadas de 1960 e 70 tornaram possível à mulher assumir publicamente sua sexualidade, seja ela homossexual ou heterossexual.⁸³

As fontes judaicas

O lesbianismo não é mencionado explicitamente na Bíblia judaica. Já o homossexualismo masculino é caracterizado por proibição explícita e punido com a pena de morte. Em Levítico 18:22 está escrito: “com homem não te deitarás, como se mulher fosse: é abominação” e em Levítico 20:13 está a punição: “se um homem se deitar com um homem como se deita com uma mulher, os dois realizaram uma abominação, devem ser condenados à morte – que o seu sangue culpado recaia sobre eles.”

Segundo Alpert, a ausência de discussão sobre o lesbianismo sugere que o relacionamento homossexual feminino não era considerado um comportamento sexual, uma vez que em tempos antigos associava-se a relação sexual necessariamente com a emissão de sêmen. Teoria assemelhada sugere que aquilo que uma mulher faz sem um homem não tem significado, pois a mulher não era considerada uma pessoa completa pelos padrões bíblicos.

⁸³ALPERT, Rebecca. *Como Pão no Prato Sagrado*. Rio de Janeiro: Record/ Rosa dos Tempos, 2000.

Pode-se argumentar que o comportamento lésbico não foi estigmatizado, exatamente pela consideração da pouca importância da mulher no contexto da vida judaica. Outra possibilidade é a de que aqueles que escreveram a Bíblia nada conheciam sobre relações entre mulheres e, portanto, não poderiam escrever sobre o assunto.⁸⁴

A visão bíblica sobre a mulher é expressa em Gênesis 2:23-24. A mulher foi criada para servir ao homem como sua ajudante, formada de uma costela tirada do primeiro homem, Adão, e sua essência como ser humano é estar ligada com sua função de companheira do ser masculino.⁸⁵

O paradigma bíblico de relação humana é entre homem e mulher. De acordo com Alpert⁸⁶, este pressuposto pode ser questionado, uma vez que diversas sociedades reconhecem a capacidade do indivíduo de funcionar sem companheirismo heterossexual e em grupos predominantemente homossexuais. A cultura judaica, tal como as culturas pré-modernas, principalmente em seus círculos tradicionalistas, é homossocial, enfatizando a rígida separação dos sexos, especialmente nas dimensões da vida pública.

O texto bíblico

Como já citado, a proibição do homossexualismo masculino está explicitada em Levítico 18:22 e a punição com a morte contida em Levítico 20:13.

As interpretações de Levítico 18:22 dependem da palavra *to'evah*, geralmente traduzida como abominação. Segundo Alpert, o significado é obscuro e não explica porque, apenas diz que deitar-se com um homem é *to'evah*. Segundo Bar Kapparah, comentarista do século II, ele significa "*toeh ata ba*" – "você se desencaminhará por causa disso".⁸⁷ Escritos posteriores ao comentário de Bar Kapparah procuram esclarecer se suas palavras dizem que participar de atos homossexuais são um mal intrínseco ou se esses atos tem consequências negativas.

⁸⁴ ALPERT, Rebecca. *Lesbianism, Jewish Women's Archive, Jewish Women - A comprehensive historical encyclopedia*, 2005. Disponível em < <http://jwa.org/encyclopedia/article/lesbianism>>. Acesso em 23/09/2010.

⁸⁵ *Enciclopedia Judaica*, CD-ROM. Referência: Woman – Created Status

⁸⁶ ALPERT, Rebecca, 2000, p. 38.

⁸⁷ Citado em ALPERT, Rebeca, 2000, p. 42. In: *Talmud Babilônico*, Nedarim, 51b.

Já a crítica ao lesbianismo parece estar baseada no que está escrito em Levítico 18: 2-3 e refere-se aos costumes e leis do Egito e Canaã: “ não fareis segundo as obras da terra do Egito, em que habitastes...nem andareis em seus estatutos.” Ou seja, nada é explicitamente colocado contra o lesbianismo, mas ainda assim foi usado como a base para os comentários posteriores na proibição do comportamento lésbico.

O Talmud e as codificações medievais

As primeiras discussões sobre o homoerotismo feminino aparecem em *Sifra*, um comentário pós-bíblico do livro de Levítico, editado no segundo século a.d.. O *midrash* em *Sifra* é *Aharei Mot* 8-9 e fala exatamente sobre as práticas dos ancestrais no Egito e Canaã através da frase: “E o que eles fizeram? Um homem casa-se com outro homem, uma mulher casa-se com outra mulher e sua filha, e uma mulher casa-se com dois homens.” Há aqui uma distinção entre estas transgressões, consideradas pelos sábios como “não naturais” e aqueles contatos sexuais efetivamente proibidos, tais como o incesto e relações com uma mulher impura (menstruada, por exemplo).⁸⁸

Já no *Talmud* (tratado *Yevamot* 76a) a questão que se coloca é sobre mulheres que praticam *mezolelut*. A abordagem não está em discutir a questão do lesbianismo em si, ou mesmo julgá-la, mas, se estas mulheres podem ou não se casar com um *cohen*, visto que os *cohanim* só podem se casar com virgens, e a discussão está ligada à dúvida se a prática de *mezolelut* tira esta condição da mulher. A discussão prossegue com o questionamento se a mulher que pratica *mezolelut* será colocada na categoria de *zonut* (prostituição) ou na categoria de *prizut* (geralmente traduzido como obscenidade, mas que pode ser entendido como uma leve infração), sempre considerando se essa mulher é adequada para casar-se com um *cohen*.

O significado do termo *mezolelut* não é claro. A edição Soncino do *Talmud* define: “mulheres que praticam lascívia uma com as outras”.⁸⁹ Outra possibilidade é que o termo

⁸⁸ZEIDMAN, Reena. *Marginal Discourse: Lesbianism in Jewish Law*. Kingston: Queen's University, 1997, p.2.

⁸⁹ ZEIDMAN, Reena. Op. cit., p.3.

represente uma relação sexual onde não há penetração. Trata-se do equivalente hebraico para “tribade”, termo usado nas culturas greco-romanas para mulheres que praticavam atividade sexual esfregando seus órgãos genitais uma nas outras.⁹⁰ É no comentário de Rashi sobre esta passagem talmúdica que o termo é identificado como uma prática sexual lésbica: “Como numa relação entre homem e mulher, elas esfregam a sua feminilidade (genitais) uma contra a outra”.

Séculos mais tarde, Maimônides, em seu *Mishne Torá* (século XII), aborda o assunto, compila os textos anteriores e ainda estabelece qual punição deve ser aplicada:

“As mulheres são proibidas de praticar o *mezolelut* entre si, sendo isto “as obras do Egito”, contra as quais fomos advertidos, uma vez que é dito: “Não fareis segundo as obras da terra do Egito...” (Levítico 18:3). Nossos sábios disseram: “O que fariam eles? Um homem casaria com um homem, ou uma mulher com mulher, ou uma mulher casaria com dois homens”. Embora esse ato seja proibido, seus perpetradores não estão sujeitos a apedrejamento, uma vez que não há mandamento específico negativo que o proíba, nem há coito concreto envolvido de qualquer tipo. Em consequência, estas mulheres não estão desqualificadas para o sacerdócio por causa de prostituição, nem uma mulher é proibida a seu marido por causa disso. Convém à corte de justiça, no entanto, administrar o açoitamento previsto para a rebeldia, uma vez que elas praticam um ato proibido. O homem deve ser particularmente rigoroso com a mulher nesse assunto e impedir que mulheres conhecidas que se entregam a essa prática a visitem e que ela as visite.”⁹¹

Maimônides coloca que a situação, além de envolver a relação lésbica, afeta a vida familiar e discorre sobre o cuidado que o marido deve ter para evitar a convivência de sua mulher com mulheres que praticam *mezolelut*. Mesmo assim, a qualificação da transgressão é leve, e estabelece que a punição seja aplicada pelas autoridades da comunidade e não apenas pelo marido afetado.

⁹⁰ALPERT, Rebecca, 2000, p.46.

⁹¹MAIMONIDES, Moises. *Mishne Torá*, Issurei Biah, 21:8. In: ALPERT, Rebecca, 2000, p. 48.

A ortodoxia judaica contemporânea e o lesbianismo

No mundo ortodoxo, a questão do lesbianismo continua a não despertar maior interesse, sendo muito pouco abordada. Segue as linhas tradicionais já colocadas, sendo considerada uma transgressão leve, mas que não deve ser tolerada dentro da comunidade. Entretanto, a resposta ortodoxa tem sido mais rigorosa em decorrência da maior visibilidade do lesbianismo alcançada pelos movimentos feministas do final do século XX. Michael Kaufman já não qualifica o lesbianismo como transgressão leve e declara que é proibido pela Lei Judaica. Segundo ele, o lesbianismo é não só legalmente proibido, mas também uma “perversão da natureza e da ordem divina” e “intrinsecamente repugnante”.⁹²

O lesbianismo no cinema

Antes de abordar especificamente a representação do lesbianismo em *Hasodot*, paralelos podem ser encontrados em outros filmes, que não necessariamente tematizam o judaísmo ou Israel, mas que abordam a questão lésbica. Ao tentar estabelecer quais filmes abordam o relacionamento feminino como um relacionamento sexual homoerótico, Teresa de Lauretis⁹³ observa diferenças entre filmes que representam relações entre mulheres (como mães e filhas, amigas íntimas, irmãs, etc.) e filmes onde há relações homossexuais eróticas, pois crê que estes dois tipos de relação são de natureza totalmente diferente; enquanto a primeira envolve uma identificação narcisística entre mulheres, a segunda é baseada em relações de desejo homoerótico.

Sendo assim, de Lauretis não enxerga um continuum lésbico em sua apreciação de filmes que tematizam o relacionamento entre mulheres, em contraposição a formulação feita

⁹² Cf. KAUFMAN, Michel. *The woman in Jewish Law and Tradition*, 1994, p. 127-128. In: ALPERT, Rebecca, 2000, p.49.

⁹³ HOLLINGER, Karen. "Theorizing Mainstream Female Spectatorship: The case of the Popular Lesbian Film". *Cinema Journal* 37, n. 2, Winter 1998, p. 5. Apud DE LAURETIS, Teresa, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 1994

por Adrienne Rich,⁹⁴ que concebe uma visão do lesbianismo unindo-se com outras formas de laços femininos num “termo guarda-chuva” chamado de “identificação da mulher”. De Lauretis argumenta que para muitas outras teóricas do feminismo e do lesbianismo, o continuum proposto por Rich “tanto super-simplifica e romantiza a noção da resistência feminina ao patriarcado através da identidade da mulher e ao mesmo tempo não enfatiza a dimensão sexual do lesbianismo.”⁹⁵ Para de Lauretis, o lesbianismo é muito diferente da sexualidade feminina heterossexual, pois combina elementos de uma série de componentes distintos que não estão presentes em outras formas de relacionamento feminino.

Nas relações homoeróticas, de Lauretis descreve duas formas de estereótipos correspondentes aos papéis lésbicos: o da “mulher-macho” e o da “fêmea”. A “mulher-macho” expressa características de conotação masculina porque desta maneira entende-se que elas estão mais pré-codificadas culturalmente para conduzir e expressar a sua atividade (no sentido de ser a parte ativa) sexual e o seu domínio sobre a mulher. Já para o papel de “fêmea”, o desejo do sujeito pela perda ou negação do corpo feminino é significado por uma “fantasia de feminilidade”: “...a demonstração exagerada de feminilidade na fantasia da “fêmea” representa o poder sexual e a sedutividade do corpo feminino quando oferecido para a “mulher-macho” de maneira a realizar os desejos narcisísticos mútuos.”⁹⁶

Esses dois tipos de filmes podem ser melhor caracterizados por enquadrarem-se num espectro de representações cinematográficas que vão desde a amizade feminina, irmandade, e relações mãe-filha e que não têm implicações eróticas, até filmes lésbicos totalmente abertos, que escancaram a natureza sexual do relacionamento representado. Entre esses dois polos ficam os filmes lésbicos ambíguos, um tipo de filme que granjeou considerável sucesso tanto na comunidade lésbica como no público heterossexual, pela recusa de ser rotulado inequivocamente como uma representação de amizade feminina ou de romance lésbico, pois nesses filmes a orientação sexual das personagens nunca é tornada explícita, e os espectadores ficam livres para fazer suas próprias interpretações. Exemplos de filmes que se tornaram objeto de culto entre a comunidade lésbica e também tiveram sucesso entre espectadores

⁹⁴ RICH, Adrienne. "Compulsory heterosexuality and lesbian existence".. *Signs* 5, n. 4, United Kingdom, 1980, p. 631-660.

⁹⁵ DE LAURETIS, Teresa, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 190-192. In : HOLLINGER, Karen. *Theorizing Mainstream Female Spectatorship: The case of the Popular Lesbian Film*. *Cinema Journal* 37, n. 2, p. 5, Winter, 1998, University of Texas Press.

⁹⁶ Ibid., p. 264.

homossexuais são *Entre Nous*⁹⁷ e *Tomates Verdes Fritos*⁹⁸. Segundo Christine Holmund, nestes filmes observam-se características que:

- instigam os espectadores com pinceladas de caráter lésbico em suas duas personagens principais, permitindo assim que as espectadoras lésbicas vejam estas personagens como amantes e ao mesmo tempo que a audiência heterossexual as vejam como amigas. *Tomates Verdes Fritos* e em *Entre Nous* focam na relação entre duas mulheres cujas relações matrimônios estão desgastadas o que as leva a um envolvimento afetivo e a compartilhar a vida, ainda que, em nenhum momento dos filmes a relação entre elas seja explicitada como lésbica;

- usam estratégias diversas para promover a incerteza entre os espectadores. As personagens mulheres são usualmente retratadas como fêmeas, lésbicas que são conservadoramente atraentes e femininas em sua aparência de maneira a que possam ser facilmente reconhecidas tanto como lésbicas como heterossexuais. Apesar de alusões serem feitas ao lesbianismo ou a algum estilo de vida alternativo, o foco é claramente dirigido para os fortes laços afetivos e a troca de longos e amorosos olhares entre duas mulheres, o que pode ser interpretado tanto como amizade ou como desejo erótico.⁹⁹ Holmlund ainda aponta:¹⁰⁰ “clichês contra-convencionais em edição contínua” que marcam o relacionamento

⁹⁷Filme produzido em 1983, dirigido por Diane Kurys França. Sinopse: em 1942, na França ocupada pelos nazistas, uma refugiada judia casa-se com um soldado para escapar da deportação para a Alemanha. Enquanto isso, uma rica estudante de arte perde seu primeiro marido. Na libertação, ela conhece um ator, fica grávida e se casa com ele. As duas protagonistas encontram-se numa escola infantil em Lyon, em 1952 e a intensidade de seu relacionamento tensiona ambos os casamentos até um ponto de ruptura. Fonte: www.imbd.com. Acesso em: 13/06/2010.

⁹⁸Filme produzido em 1991, dirigido por Jon Avnet, Estados Unidos. Sinopse: Evelyn Couch é uma dona de casa emocionalmente reprimida, que habitualmente afoga suas mágoas comendo doces. Ed, o marido dela, quase não nota a existência de Evelyn. Toda semana eles vão visitar uma tia em um hospital, mas a parente nunca permite que Evelyn entre no quarto. Uma semana, enquanto ela espera que Ed termine sua visita, Evelyn conhece Ninny Threadgoode, uma debilitada mas gentil senhora de 83 anos, que ama contar histórias. Através das semanas ela faz relatos que estão centrados em uma parente, Idgie, que desde criança, em 1920, sempre foi muito amiga do irmão, Buddy. Assim, quando ele morreu atropelado por um trem (o pé ficou preso no trilho), Idgie não conseguia conversar com ninguém, exceto com a garota de Buddy, Ruth Jamison. Apesar disto Idgie era bem doce, apesar de nunca levar desaforo para casa. Independente, ela faz seu próprio caminho ao administrar uma lanchonete em Whistle Stop, no Alabama. Elas tinham uma amizade bem sólida, mas Ruth faz a maior besteira da sua vida ao se casar com Frank Bennett, um homem estúpido que espanca Ruth, além de ser secretamente membro da Ku Klux Klan. Inicialmente Ruth tentou segurar a situação, mas quando não era mais possível Idgie foi buscá-la, acompanhada por dois empregados. Idgie logo dá a Ruth um emprego em sua lanchonete. Por causa do seu jeito de se sustentar sozinha, enfrentar Frank e servir comida para negros no fundo da lanchonete, Idgie provocou a ira dos cidadãos menos tolerantes de Whistle Stop. Quando Frank desapareceu misteriosamente muitos moradores suspeitaram que Idgie, Ruth e seus amigos poderiam ser os responsáveis. Disponível em: www.adorocinema.com. Acesso em: 13/06/2010

⁹⁹HOLMLUND, Christine. "When is a Lesbian Not a Lesbian? The Lesbian Continuum and the Mainstream Femme Film", *Camera Obscura*, 25-26,, January-may 1991, p. 145.

¹⁰⁰HOLMUND, Christine. "Cruisin' for Bruisin': Hollywood Deadly (Lesbian) Dolls". *Cinema Journal* 34, n.1, Fall 1994, p.36.

entre duas personagens femininas como possivelmente envolvidos num relacionamento de desejo lésbico: “tomadas em plano e contra-plano de duas mulheres olhando longamente uma para a outra; tomadas do ponto de vista onde uma mulher espia a outra e duas tomadas onde duas mulheres se abraçam, brincam ou dançam”. Todas estas marcações visuais e narrativas de uma atração homoerótica sugerida podem ser facilmente interpretadas e certamente o são por muitos espectadores meramente como indicadores de admiração e afeto entre amigas.

A.D. Miller¹⁰¹ sugere que retratos ambíguos da homossexualidade constroem “sujeitos homossexuais duvidosos da validade e até mesmo da realidade de seu desejo”. Filmes ambíguos sugerem para sua audiência que aquilo que parece ser lesbianismo é na verdade somente amizade feminina, parecendo negar a própria existência da identidade lésbica. Mas esses filmes possuem qualidades lésbicas afirmativas. Pelos menos eles evitam a homofobia que, por muito tempo, caracterizou a representação da homossexualidade nos filmes populares. Seus personagens lésbicos são apresentados como sinceros e amorosos, mais do que maus ou predatórios, o relacionamento sexual feminino não é explorado pornograficamente e as “amantes” não são punidas no final, com a morte ou separação.

A representação do lesbianismo no cinema, ao longo dos anos, cobriu uma larga gama de variações, mas poucas destas variações foram positivas. Até recentemente, o lesbianismo estava barrado no cinema popular, ou quando raramente aparecia, era representado como algo sórdido, depressivo e de comportamento marginal, resultando de alguma deformidade ou um desenvolvimento psicológico deficiente. Personagens lésbicos eram e ainda são, em muitos casos, apresentados como sinistros, vítimas de doenças mentais, desvios culturais ou como chamarizes pornográficos para a audiência masculina. Essas imagens homofóbicas são utilizadas mais frequentemente para validar a superioridade da heterossexualidade.

Richard Dyer¹⁰² descreve uma fórmula de trama heterossexista que é vista como central em muitos filmes lésbicos: a história envolve a luta pelo controle da personagem feminina central numa competição entre homem e mulher. A mulher que está no centro da luta é retratada como sem caráter, mal formada, um nada. E porque sua sexualidade é

¹⁰¹ MILLER, A. D., "Anal Rope". In: *Inside/out: Lesbian Theories: Gay Theories*. New York: Routledge, 1991, p. 119- 141.

¹⁰² DYER, Richard. *Stereotyping, Now you see it*, London, Routledge, 1990, pg. 34. In: HOLLINGER, Karen. "Theorizing Mainstream Female Spectatorship: The case of the Popular Lesbian Film", *Cinema Journal* 37, n. 2, p. 10, Winter 1998.

maleável, ela pode ser de qualquer um. No conflito, o competidor lésbico é normalmente derrotado e o personagem masculino triunfa, “conseguindo a garota”, e sugerindo “que a verdadeira definição sexual da mulher é heterossexual e que ela obtém esta definição de um homem”. Dentro da trama, a homossexualidade é usada meramente como uma maneira de reforçar como a heterossexualidade é apropriada, e cuja hegemonia nunca é realmente desafiada.

Criar um sujeito lésbico em um filme é mais do que substituir um casal heterossexual por outro lésbico, o que muitos filmes populares fazem ao apresentar a história de amor lésbica pelas convenções de um romance heterossexual. Eles apresentam uma visão padronizada e homogeneizada do lesbianismo que nega a diferença por meio de uma definição relativamente assexuada do amor lésbico.¹⁰³ Similarmente, o filme coloca seu conteúdo lésbico dentro de “uma linha de trama padronizada” de um romance heterossexual, o que desveste a história de suas implicações sociais e políticas e a reduz completamente ao nível pessoal.¹⁰⁴

Muitos filmes “borram” a distinção entre a subjetividade lésbica e o sujeito heterossexual, representando o lesbianismo não como um tipo diferente de sexualidade para as mulheres, mas equivalente à heterossexualidade. A lésbica é simplesmente representada como uma mulher que deseja como um homem, e nenhuma luz é jogada sobre a especificidade do desejo lésbico.

Segundo Northrop, na década de 90 o lesbianismo tornou-se uma novidade a ser consumida, um produto de moda descoberto pela grande mídia.¹⁰⁵ É preciso considerar como essa emergência “da lésbica” é construída, caracterizada e emoldurada pela mídia, que tipo de lésbica foi permitido que se apresentasse ao grande público, de que maneira ela é representada, e como seu corpo é retratado e descrito.

¹⁰³ HOLMUND, Christine, January-may 1991, p. 166.

¹⁰⁴ MEREK, Mandy. "Desert Hearts". *Independent 10*, n.6, July 1987, p. 16. In: "HOLLINGER, Karen, Theorizing Mainstream Female Spectatorship: The case of the Popular Lesbian Film", *Cinema Journal* 37, n. 2, p. 12, Winter 1998, University of Texas Press.

¹⁰⁵ NORTHROP, Ann. Apud JETTER, Alexis. "Goodbye to the last taboo". *Vogue*, July 1993, p. 86. In: Ciassulo, Ann. "Making Her (In)visible: cultural representations of lesbianism and the lesbian body in the 1990s". *Feminist Studies* 27, n. 3, Fall 2001.

As mais recentes representações do lesbianismo na grande mídia normalizam e heterossexualizam as lésbicas através do corpo da fêmea. Seu corpo é ao mesmo tempo sexualizado e dessexualizado. Por um lado, ela é transformada num objeto de desejo para audiências heterossexuais por intermédio de sua heterossexualização, um processo obtido pela representação da lésbica incorporando uma feminilidade hegemônica e, dessa maneira, “parecem-se com” mulheres heterossexuais convencionalmente atraentes. Por outro lado, na medida em que a representação do desejo entre duas mulheres é usualmente suprimido das imagens, ela é des-homossexualizada. Além disso, a heterossexualização é conseguida pelo alinhamento de sua feminilidade a atributos raciais e sócio-econômicos: o corpo da fêmea é quase sempre branco, de alta classe social. Como corolário dessa proposição, aquelas lésbicas que não podem ser caracterizadas como fêmeas tornam-se invisíveis nas representações midiáticas, e quando aparecem são usualmente patologizadas, o que parece um contra-senso pois, no imaginário popular, a imagem da lésbica é a da “mulher-macho”. Para que o lesbianismo pudesse ser representado e “aceito” na grande mídia, a “mulher-macho” teve que desaparecer para surgir a nova imagem lésbica de fêmea chique, mais interessada em maquiagem e roupas do que em feminismo.

A representação da lésbica é atenuada por meio de sua feminilização. Assim, imagens de mulheres bem vestidas (com roupas femininas), cabelos bem cortados e penteados, economicamente seguras, as identificam como qualquer mulher heterossexual de classe média ou superior, ou seja, uma “boa menina”.¹⁰⁶ A produção discursiva desse corpo lésbico no roteiro funciona da mesma maneira que a produção de sua imagem: apresenta um corpo lésbico convencionalmente desejável, um corpo marcado por glamour e que é, acima de tudo, semelhante à imagem do corpo heterossexual.

Voltando ao filme *Hasodot*, na construção filmica é marcante como Naomi, após o fim de seu “relacionamento” com Michelle, é representada mais ainda como “fêmea”, por meio da mudança de cor e forma de suas roupas. Se antes seu corpo não ficava visível através das roupas largas e escuras que usava, no momento em que o relacionamento supostamente termina, as roupas tornam-se claras e passam a marcar suas formas femininas. O recurso da narrativa circular é utilizado, já que na cena inicial vemos Naomi rezando no túmulo de

¹⁰⁶ NORTHROP, Ann, apud Alexis Jetter, "Goodbye to the last taboo", *Vogue*, July 1993, p. 86. In: CIASSULO, Ann. "Making Her (In)visible: cultural representations of lesbianism and the lesbian body in the 1990s". *Feminist Studies* 27, n. 3, Fall 2001.

alguém. O dia está claro, a roupa de Naomi é clara. Essa cena retornará perto do final do filme. É quando Naomi resolve ir ao casamento de Michelle. Como já abordado anteriormente, a visita de Naomi ao túmulo de sua mãe (o que só sabemos neste momento, pois no início do filme onde aparece esta cena, não temos qualquer informação para identificar o que está acontecendo) marca o final de seu processo de expiação. Simbolicamente, suas roupas tornam-se claras, significando a pureza de quem passou por um processo de arrependimento e de assunção de sua sexualidade. O filme enfatiza essa possibilidade, não apenas na cor da roupa mas em seu próprio formato.

Pode-se notar ainda que o corpo lésbico feminilizado é usualmente mostrado junto de outra lésbica convencionalmente feminina ou de um homem. Virtualmente, nenhuma representação coloca a fêmea lésbica com uma “mulher-macho” ou uma lésbica masculinizada. Talvez esta configuração sirva para “deslesbianizar” o sujeito para as audiências majoritárias. Sem a presença da “mulher-macho”, o lesbianismo da fêmea desaparece, ou, mais precisamente, nunca aparece em primeiro lugar. Isso dá lugar a uma representação positiva do lesbianismo, porém a lésbica escolhida como “representativa” desaparecida de sua “mulher-macho” - o que ajudaria a significar o lesbianismo para o grande público - transforma-se em uma “não-lésbica”. Assim sendo, no mesmo momento em que o lesbianismo é representado para o grande público, desafiando sua longa invisibilidade, ele é imediatamente reinserido nessa invisibilidade. Há de se pensar também se o estereótipo de “mulher-macho” malvada, largamente utilizado e presente como possibilidade dessa representação, esgotou-se como modelo e os filmes contemporâneos procuram fugir dessa figura rechaçada pelo grande público, que claramente não aceita o processo de masculinização da mulher, nem a feminilização do homem.

Essa “confusão” ou ambiguidade também está presente na construção filmica de *Hasodot*. Até a expulsão de Naomi da *midrashá*, nas cenas externas em que ela está presente, observamos condições climáticas cinzentas, de chuva e vento, culminando com a abertura repentina da janela na casa de Naomi, provocada pelo vento, durante o jantar de *chanucá*, que precede o ato sexual entre Naomi e Michelle. “A tradição cinematográfica ensinou-nos a ver na tempestade e no vento exteriores que fazem as cortinas dançarem, o símbolo de uma tempestade mais interior, a que habita os personagens”.¹⁰⁷ Após sua saída da *midrashá* (e do

¹⁰⁷VANOYE, François & GOLLOT-LETÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. 6a. ed. São Paulo: Papirus, 2009, p. 75.

final de seu processo de *tikun*) e aparente resolução de seu conflito interno, as cenas externas (compra de flores para receber Michelle em sua casa, visita ao túmulo de sua mãe e sua chegada à *Tzfat* para o casamento de Michelle) ocorrem sob céu limpo e muito sol. Mas quando Naomi resolve ir ao casamento de Michelle com Yanke, a sequência filmica retoma e reforça a ambiguidade sexual do relacionamento de Naomi e Michelle. Fica para cada espectador, de acordo com suas crenças e repertório de valores, escolher como interpretar tais cenas. Isso possibilita que o filme seja visto e aceito pelo grande público.

Numa sequência que começa num improvável encontro de rua entre Naomi e a *rosh yeshiva*, fica evidenciada uma nova postura contestadora de Naomi ao se contrapor a ela :

Rosh yeshiva: Eu entendo o que você sente porque você me faz lembrar tanto a mim mesma na tua idade...

Naomi: Você não é parecida comigo. Eu não sou medrosa.

Na cena seguinte, Naomi chega à cerimônia de casamento e finalmente consegue extravasar suas emoções ao chorar. Signo de feminilidade e fragilidade para o grande público, as lágrimas de Naomi parecem “curá-la” de sua “masculinidade”. Sua dança frenética com Michelle na cena final do filme deixa mais uma marca de ambiguidade, reforçada pelo olhar de Yanke. A cena pode ser interpretada tanto como uma relação entre amigas como um triângulo amoroso que é aceito por seus protagonistas.

Nos filmes lésbicos ambíguos, fica sempre colocada a possibilidade de “curar” o homossexualismo. Ao deixar dúvidas nos espectadores de que a personagem é lésbica por um desvio ou porque não encontrou ainda o homem que a satisfizesse, a representação permite que, ao final, exista a possibilidade, e mesmo a promessa, de que a lésbica deixe de ser lésbica.

A educação da mulher na ortodoxia

“Se conseguirmos incutir em nossas
estudantes que o objetivo de seus estudos
é aspirar a emular nossas matriarcas,
que não estudaram, então nós obtivemos
sucesso em educar nossas filhas”
– Rabi Avraham Yosef Wolf, fundador e diretor da
Escola para meninas Beit Yaacov em Bnei Brak.¹⁰⁸

“Nenhuma parte da história da educação é tão obscura
quanto aquela da educação de meninas.
A obscuridade per si é sugestiva já
que pouco se sabe porque há pouco a saber.”¹⁰⁹

Nas cenas iniciais de *Hasodot*, na *shivá*¹¹⁰ da mãe de Naomi, começamos a perceber que a questão da educação da mulher será um dos temas abordados ao longo do filme. No diálogo entre as duas irmãs, essa questão se presentifica do seguinte modo:

Rachel: Naomi, escolheram o melhor dos partidos para você casar. Aposto contigo que em sete anos ele será chefe da *yeshivá*, como nosso pai. E você ...E os teus filhos...Talvez quatro, quem sabe, cinco, se Deus quiser. Esperarão por ele em todas as noites..

Naomi: Rachel, pare!

Rachel: como assim, pare! O que você tem?

Naomi: nada. Você falou chefe da yeshiva? Você lembra que quando era pequena eu queria ser chefe da yeshiva como o papai?

Rachel: sim, mas você era pequena. Você passava a mão no queixo como se tivesse barba, imitando o gesto de papai.

¹⁰⁸EL-OR, Tamar. *Educated and Ignorant, Ultraorthodox Jewish Women and Their World*. Boulder: Lynne Rienner Publishers, 1994, p. 65.

¹⁰⁹ADAMS, E. Education of Jewish Women. *Enciclopedia Judaica*. Apud . Beard, M. *Women as Force in History: A Study in Traditions and Realities*, 1946, p. 23.

¹¹⁰*Shivá*, do hebraico: sete, significa o período de sete dias de luto mais rigoroso de uma família enlutada. A família da pessoa morta deve “sentar” em sua casa durante sete dias onde recebe as condolências da comunidade.

A cena seguinte é ainda na casa do pai de Naomi, à noite, e estão presentes apenas Naomi e seu pai. É quando Naomi pede permissão para adiar o casamento e para ir a uma *midrashá* para estudar. Ocorre o seguinte diálogo:

Naomi:... antes que eu constitua uma família gostaria de me concentrar totalmente nos estudos. Eu quero vivenciar Deus como você o vivencia. E num lugar em que nada interfira em minha concentração. Num ambiente de santidade.

Pai de Naomi: não há ninguém mais feliz e orgulhoso por ter conseguido te inculcar o amor aos estudos. Mas, você não tem nenhuma necessidade de ir a *Midrashá*. Sua mãe, de memória abençoada, não terminou os estudos quando me casei com ela. Ela foi uma esposa maravilhosa, mãe devotada. Não há nada mais importante do que constituir uma família.

Naomi: eu sei.

Pai de Naomi: “A sabedoria da mulher construiu sua casa”

Naomi: eu sei. Mas, pai, “não se respeita uma mulher senão por seu conhecimento”

Nessas cenas, fica estabelecido que, na ortodoxia, não se aceita facilmente a possibilidade do estudo mais profundo do judaísmo pela mulher. No mundo ortodoxo, as mulheres letradas nos textos rabínicos são minoria, e são mal vistas pelas comunidades. São frequentemente tachadas de mulheres “problemáticas”, uma vez que se furtam ao principal papel esperado de uma jovem: casar e ter filhos. Em *Hasodot*, particularmente, em função de a família de Naomi ter uma linha religiosa que tende para uma ortodoxia mais moderna (simbolizada pelas roupas utilizadas e pelo estilo de barba que o noivo de Naomi utiliza) existe a possibilidade de a mulher ir a uma *midrashá*, ainda que para o noivo de Naomi tal situação seja apenas um “capricho”.

É importante ressaltar que a educação religiosa da mulher judia foi institucionalizada e organizada apenas no começo do século XX. A Lei Judaica ou *Halachá* isenta a mulher dos estudos, assim como a isenta do cumprimento de alguns mandamentos positivos (ou seja, aqueles mandamentos que requerem ação mais do que abstenção) que devem ser realizados em um determinado momento do dia, isso porque os sábios determinaram que elas deveriam

ter a disponibilidade para cuidar das necessidades dos membros da família. Ainda que as isente do estudo, não há na *Halachá* nenhuma proibição formal ao estudo feminino.

As cenas trazidas do filme *Hasodot* refletem as observações de Tamar El-Or em seu trabalho *Educated and Ignorant, Ultraorthodox Jewish Women and their World*: a educação das mulheres judias deve estar sob rígido controle masculino. Os limites e possibilidades dessa educação, principalmente naquilo que é importante no universo ortodoxo, ou seja, a *Torá*, a Lei e os costumes devem estar restritos ao próprio universo feminino, não permitindo alterar situações de poder na comunidade como um todo. Às mulheres cabe apenas estudar ou tomar conhecimento daquelas partes da lei alusivas a suas ações nas atividades cotidianas, especialmente na condução dos afazeres domésticos, na criação dos filhos e, finalmente, à questão de sua pureza para o relacionamento sexual com seu marido. O poder/saber na ortodoxia é essencialmente masculino.

Os tempos bíblicos e talmúdicos

Nos tempos bíblicos, a educação de ambos os sexos era similar. Há imagens bíblicas de mulheres exercendo papéis de liderança dentro da comunidade. É o caso de Débora, a profetisa, a 4a. e única mulher juíza do período pré-monárquico em Israel. Sua história é contada nos capítulos 4 e 5 de Juízes na Bíblia. Essas passagens são significativas, pois são algumas das mais antigas que retratam mulheres fortes. Débora foi uma das sete profetisas cujas profecias estão registradas na *Torá*.

As leis e instituições que formalizaram o judaísmo foram construídas na época talmúdica. É dessa época que vem a formulação dos sábios de que a mulher fique isenta da obrigação de estudar. A base dessa formulação está documentada no *Talmud* babilônico em *Berachot* 20b e *Kiddushim* 34a, utilizando o texto de Deuteronômio 11:19: “E ensina-lás-eis a vossos filhos...” . De acordo com *Sifra*, 46, que é um comentário do Deuteronômio do século IV: “seus filhos e não suas filhas”. A polêmica prossegue em duas posições extremas, uma que coloca a obrigação do pai em educar sua filha e a outra que diz: “aquele que ensina para sua filha *Torá* é como se ensinasse frivolidades”. A norma legislativa ou o costume prático não se fixaram em nenhum destes extremos. A maioria das mulheres em grande parte das

comunidades ao longo dos séculos tornou-se gerenciadora de um bom lar judaico: “aquela que “leva seus filhos para a escola e recebe seu marido quando volta para casa”.¹¹¹ Para que a mulher pudesse manter um lar *kasher*, preparar sua casa para o *shabat* e as festas e criar seus filhos numa atmosfera religiosa, além de se ater às leis de pureza perante seu marido, era preciso que ela fosse instruída em aspectos da lei e tradição.

Voltando ao filme, em mais uma cena onde Naomi e Michelle vão estudar com o pai de Naomi, o trecho escolhido para o estudo é justamente aquele que fala sobre o mérito das mulheres para ganhar o paraíso. Seu mérito, diferentemente dos homens, é o de “acompanhar” e “facilitar” o mundo masculino. Na aula, o pai de Naomi lhes explica:

“fala Rav para rav Chia: “Mulheres, qual é seu mérito?”. Mulheres, qual o seu mérito? Por mandar seus filhos para a sinagoga. Por mandar seus maridos para a Casa de Estudo. O que nos ensina Rav, realmente? Pelo que as mulheres ganham seu lugar no paraíso? Sabemos que o homem ganha o seu lugar no paraíso pelo estudo e por cumprir as mitzvot. Por que as mulheres estão liberadas?”

Entre as questões importantes que os codificadores judeus tiveram que solucionar não estão apenas aquelas que estabelecem se é permitido ensinar uma mulher, mas o quanto elas podem aprender e se elas devem aprender apenas as leis ou também as interpretações das leis; se devem aprender pelos textos ou apenas pelo exemplo, ou quem pode ensinar e sob que estrutura funcional.

A Idade Média

Se nos ativermos às fontes em si, o porquê dessas restrições não é claro, uma vez que nada é explicitado quanto às proibições ou limitações. Entretanto, se pensarmos que a ortodoxia é uma estrutura patriarcal, em que o papel da mulher é social e culturalmente

¹¹¹ WEISSMAN, Deborah. "Education of Jewish Women". *Enciclopedia Judaica Year Book*, 1986-87 .

subordinado ao homem, então essas limitações tornam-se mais facilmente compreensíveis. Assim como a liberação da mulher do cumprimento dos mandamentos positivos, nenhuma explicação é entendida como normativa. A maior parte das fontes parece pregar que a mulher deve ser isenta do estudo, porque sua capacidade intelectual é inferior a do homem. Essa visão é ilustrada por algumas fontes que são citadas da Enciclopédia Judaica. Maimônides, no século XII, afirma: “uma mulher que aprende *Torá* tem sua recompensa, mas não a mesma que um homem, uma vez que ela não é obrigada a estudar. E mesmo que ela tenha uma recompensa, os sábios determinaram que um homem não deve ensinar *Torá* a sua filha, uma vez que a maioria das mentes das mulheres não é moldada para ser ensinada, e elas transformam as palavras da *Torá* em bobagens. Os sábios disseram: “qualquer um que ensine sua filha é como se ele tivesse ensinado frivolidades”. A que isto se refere? À lei oral. Mas, mesmo a lei escrita preferivelmente não deve ser ensinada, mas se ele a ensinou, não é como se ele tivesse ensinado frivolidades.” (*Hilchot Talmud Torá* I, 13).

No século XIII, um dos comentaristas do *Talmud*, Rav Menahem Meiri ¹¹² afirma que: “a inteligência de uma mulher não é suficiente para o correto entendimento, e mesmo pensando que ela tenha dominado o material, ela badala como um sino para mostrar sua sabedoria a todos” (comentário sobre o tratado de *Sota* 20b, *Talmud*).

O rabino Yaacov ben Moshe Levi Moellin, ¹¹³ no começo do século XV, escreve que: “Mulheres não devem ser ensinadas, porque seria como ensinar bobagens... E se alguém quiser que elas aprendam para que possam observar as *mitzvot*, elas podem aprender pela tradição (observando suas mães).”

O Rabi Moses Isserles ¹¹⁴ coloca: “Não obstante, uma mulher deve aprender as leis que se aplicam a ela. “ (*Ioreh deah* 246,4) ¹¹⁵

¹¹²Um dos grandes trabalhos escritos sobre o *Talmud* é o *Beit HaBechirah* de Rav Menachem Meiri, nascido na Provença em 1249. Esse trabalho é menos um comentário e mais uma coletânea de todos os comentários feitos na *Guemará* e arranjados de maneira similar à da *Guemará* - apresentando primeiro a *Mishná* e depois colocando as discussões que foram levantadas acerca do assunto. Este comentário cita a maior parte dos grandes comentaristas, referindo-se a eles não por seus nomes mas, por seus títulos. Disponível em: <<http://www.chaburas.org/13cent.html>> . Acesso em: 14/08/2010

¹¹³Talmudista e autoridade na lei judaica no século XV é conhecido por sua codificação dos costumes dos judeus alemães. Conhecido também como o *Maharil*, acrônimo em hebraico de “nosso professor, o rabino Yaakov Levi. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Yaakov_ben_Moshe_Levi_Moelin>. Acesso: 22/02/2011

¹¹⁴Eminente rabino *ashkenazita*, talmudista e comentarista, viveu entre 1520 e 1572. Renomado por seu trabalho intitulado *HaMapah*, que é um comentário sobre o *Shulchan Aruch* de Iosef Caro, estabelecendo junto com este

A Modernidade e a Emancipação

Após a Revolução Francesa, o movimento de emancipação judaica nos séculos XVIII e XIX, na Europa Ocidental e Central, conhecido como *Hascalá*,¹¹⁶ coloca como uma de suas idéias programáticas a reforma do sistema educacional judaico através da introdução de matérias laicas no currículo escolar. Conforme Elboim-Dror, “uma das estratégias para promover e ampliar esta nova educação era a de tratar com partes da população que nunca receberam atenção no sistema educacional tradicional e assim aproveitar-se da objeção dos setores ortodoxos em abrir novas escolas. Entre estes elementos menosprezados da população estavam as meninas...”¹¹⁷. Assim, foram criadas escolas seculares judaicas, mas o ensino do *Talmud* e de aspectos intrincados da lei ficam excluídos do currículo. Paralelamente, dada a não obrigatoriedade de estudar *Torá* para as meninas, muitos pais encaminharam suas filhas para escolas não-judaicas. Dessa maneira, as meninas adquiriram habilidades e conhecimentos que seus irmãos, estudantes das escolas tradicionais ou *yeshivot*, não tinham.

Já na Europa Oriental, a situação era diferente. Mesmo com a ascensão de movimentos nacionalistas, não houve paralelo na criação de movimentos religiosos que divergissem da ortodoxia tradicional, especialmente dada a força do movimento *hassídico*. Ou seja, não há paralelo na educação feminina no mundo ortodoxo da Europa do leste e a da Europa Ocidental e Central. Nesse contexto histórico e geográfico, jovens de ambos os sexos começam a estudar em escolas não-judaicas, adquirindo a língua local, engajando-se nos movimentos nacionalistas ou socialistas da época.¹¹⁸

a codificação da lei judaica. Conhecido também como Rema ou Rama, acrônimo em hebraico de Rabi Moses Isserles - Disponível em: < http://en.wikipedia.org/wiki/Moses_Isserles >. Acesso: 22/02/2011

¹¹⁵As quatro citações acima estão em WEISSMAN, Deborah R. "Education of Jewish Women." *Enciclopedia Judaica*, 1986-87.

¹¹⁶O processo de emancipação judaica aparece na esteira dos movimentos libertários europeus, notadamente a Revolução Francesa, tornando os judeus cidadãos com igualdade de direitos ao restante da população. As conquistas napoleônicas difundiram a emancipação judaica para o resto da Europa. O processo de emancipação judaica passou por várias etapas, variando com as condições de cada país, regimes, difusão do anti-semitismo e a aparição de correntes de pensamento e movimentos progressistas. In: *Mini Enciclopédia de Israel e do Povo Judeu dos Nossos Dias*. Org. Reuven Meltzer. São Paulo: FISESP, 1977-78, p.34.

¹¹⁷R. ELBOIM-DROR. *Hachinuch haivri be eretz Israel*, vol 1. Israel: 1986, p. 50. In: WEISSMAN, Deborah R. "Education of Jewish Women", 1986-87. Nossa tradução.

¹¹⁸WEISSMAN, Deborah R. "Education of Jewish Women". *Enciclopedia Judaica*, 1986-87.

O século XX

A mudança significativa para que as mulheres da comunidade ortodoxa pudessem estudar de maneira organizada e institucionalizada surgiu com a fundação da primeira escola Beit Yaacov no ano de 1917, em Cracóvia, na Polônia, por iniciativa de Sara Schnirer, cracoviana nascida em uma família *hassídica* (1883- 1935). Schnirer teve contato com a nova ortodoxia germânica no período em que viveu em Viena, durante a I Guerra Mundial, e foi especialmente influenciada por um certo Rabi Dr. Flasch, que pregava um renascimento espiritual através do fortalecimento do estudo pelas mulheres.¹¹⁹

O suporte para a difusão e crescimento das escolas Beit Yaacov foi dado por uma figura importante do judaísmo da Europa Oriental, o rabino Hafetz Haim, líder espiritual ortodoxo no primeiro terço do século XX. Quando questionado sobre a validade da educação formal para mulheres, ele respondeu que, no passado, não havia necessidade de ensinar a tradição de maneira institucional pois as mulheres podiam simplesmente seguir o que viam em suas casas e comunidade. Entretanto, isso não ocorria no presente:

“Agora, para nosso grande desalento a tradição de nossos ancestrais ficou muito enfraquecida...’É então uma grande *mitzvá* ensinar as meninas o Pentateuco e também outros livros das escrituras (os profetas e os escritos) e a ética dos rabinos.....e então nossa fé sagrada poderá ser verificada por elas. Porque, senão, as meninas poderão perder-se completamente do caminho do Senhor e transgredir os fundamentos de nossa religião. Que Deus não permita.”¹²⁰

Ou ainda citando o mesmo Hafetz Haim:

¹¹⁹ EL-OR, Tamar. *Educated and Ignorant, Ultraorthodox Jewish Women and Their World*. Boulder: Lynne Rienner Publishers, 1994, p. 67.

¹²⁰ WEISSMAN, Deborah H. "Education of Jewish Women". *Enciclopedia Judaica*., 1986-87

“Quando eu ouvi que judeus religiosos voluntariaram-se para fundar uma escola Beit Yaacov para ensinar *Torá*, o temor a Deus, e o comportamento ético para as meninas, eu desejei fortalecer-lhes as mãos. Este é um grande assunto de nossos dias; especialmente desde que o fluxo da apostasia torna-se desenfreado e os livre-pensadores roubam as almas de nossos irmãos e todos aqueles que são tementes a Deus. É recompensador colocar a filha de alguém nesta escola. Todas as dúvidas sobre a proibição de se ensinar a *Torá* a uma menina são sem fundamento em nossos dias porque nossa geração é diferente da geração anterior quando cada casa judia seguia os caminhos da *Torá* e os seus preceitos, e lia-se o Tsena Urena cada *shabat*. Hoje é diferente. Nós devemos tentar incrementar o número dessas escolas e salvar aquilo que pudermos”.¹²¹

As palavras do Hafetz Haim apontam o que mudou neste final de século XIX e começo de século XX para que a ortodoxia aceitasse a institucionalização da educação feminina. Ainda assim, nessas mudanças há algumas colocações de limites, como por exemplo a limitação de estudar apenas a Lei Escrita e não a Lei Oral.

No final do século XIX e começo do século XX, a cultura moderna, estranha aos ortodoxos, estava por todos os lados. A ortodoxia tinha perdido um significativo número de membros que se aproximaram de outras expressões de judaísmo, como o sionismo, o Bund (partido operário judaico na Polônia), o movimento reformista e a neo-ortodoxia. Mesmo rejeitando todas estas expressões, não há como não apontar a dependência dessas comunidades ortodoxas, especialmente as da Europa Oriental, em termos econômicos e políticos, de elementos externos a sua própria comunidade. Assim, segundo Heilman, economicamente, a filantropia moderna ajudou a sustentar aqueles que permaneceram na vida religiosa. Politicamente, aqueles do mundo moderno que tinham contato com o mundo não-

¹²¹ KAHN, Rabi Moshe. "Jewish Education for Women". Apud ATKIN, Abraham. **The Beth Jacob Movement in Poland**. (Ph.D. Dissertation) Disponível em: <www.lookstein.org/articles/jed_women.htm#_edn14>. Nossa tradução. Acesso em: 14/03/2011

judaico, forneciam a intercessão necessária para aqueles que ainda estavam nos guetos ou pequenas aldeias.¹²²

Essa situação traz a percepção de que aqueles que se associam à cultura moderna tornam-se fortes, enquanto aqueles que ficam na ortodoxia são fracos e suplicantes, levando a um temor de que os jovens optem pelo caminho moderno e abandonem as tradições. Construir uma rede de proteção à sua volta é uma das prioridades do mundo ortodoxo. Em decorrência disso, o sistema educacional, que tem como alvo proteger os jovens das atrações demolidoras da modernidade, torna-se uma de suas principais preocupações. É justamente nessa direção, e como resposta ao declínio da ortodoxia e da necessidade de fortalecê-la, que ocorre, neste período, a institucionalização do estudo feminino.

A crescente força do sionismo e as ondas migratórias, saindo da Europa no início do século XX para as Américas e para a Palestina, criaram essa situação de ameaça ao mundo ortodoxo. Não há mais como a liderança ortodoxa, através de seus rabinos, negar a instauração de dezenas de escolas Beit Yaacov, sendo que a instalação da primeira delas na Palestina ocorre em 1936. Na Palestina primeiro e, posteriormente, no Estado de Israel, essas escolas competiam com as escolas públicas e as escolas sionistas, oferecendo além da educação religiosa, uma educação laica, permitindo que as jovens ortodoxas pudessem se qualificar para os trabalhos domésticos e criando as condições para que elas tivessem meios de geração de renda, desobrigando seus maridos, voltados aos estudos nas *yeshivot*, a qualquer tipo de trabalho produtivo.

No final da II Guerra Mundial, e nos anos 1950, essa educação que misturava o ensino religioso e o ensino secular prático é reforçada ideologicamente com mensagens antisseculares, antinacionalistas e antimodernas. Confrontados com as possibilidades de integração, assimilação e a criação de um judeu secular, a ortodoxia se fecha mais ainda e cria o seu discurso de contracultura, determinando o crescimento da necessidade da educação feminina segundo os moldes dos judeus observantes, e determinando a sua natureza.

Segundo El-Or, a institucionalização da educação feminina no universo ortodoxo foi influenciada por dois fatores externos à escolaridade das mulheres. Um refere-se à situação do judaísmo ortodoxo frente a sociedade maior; o outro refere-se ao estado de escolaridade

¹²² HEILMAN, S. & FRIEDMAN, M.. "Religious Fundamentalism and Religious Jews: The Case of the Haredim". In *"The Fundamentalism Project"*, vol. 1. Martin E. Marty & R. Scott Appleby eds., 1991.

dos homens dentro da sociedade judaica. Esses dois fatores moldaram a natureza da educação feminina em termos de sua extensão, conteúdo, sua realização na sociedade ortodoxa, seu efeito no status da mulher e o papel da mulher na comunidade.¹²³

El-Or vai além ao afirmar que, paradoxalmente, se por um lado há a necessidade de educar suas meninas para fazer frente às ameaças do mundo moderno, por outro, o que se espera da mulher ortodoxa é que ela seja semelhante às matriarcas, ou seja iletrada.¹²⁴ Na medida em que a educação formal feminina foi criada como uma resposta a alguma ameaça externa e não como um movimento de origem interna, ela é permanentemente questionada pelo mundo ortodoxo, ainda mais que, no período pós II Guerra, a situação física da parcela ortodoxa da população deixou de ser ameaçada. Além do mais, em Israel, os subsídios governamentais obtidos pelas sucessivas políticas de coalizão com partidos religiosos nos diversos governos, permitiram que a sociedade ortodoxa pudesse se manter economicamente, mesmo que num limiar próximo à pobreza. Como exemplo do questionamento, uma carta publicada em *Marve latsamé*, periódico publicado pela *Organização das Filhas de Israel* e pela *Juventude Haredi em Israel*, em Bnei Brak diz:

“Nós devemos nos rebelar contra mulheres judias que estudem filosofia ou cabalá, especialmente quando elas estão em seu período de impureza e menstruação, e especialmente quando jovens homens as ensinam; esta é a verdade da Torá e nenhum vento do mundo afastará a verdade deste ponto.”¹²⁵

A afirmação acima permite refletir sobre duas questões: a desconfiança de setores rabínicos em relação ao estudo por parte das mulheres ortodoxas e o fato concreto e reconhecido de que há grupos de mulheres ortodoxas, especialmente as norte-americanas, que ultrapassam as fronteiras do que deveria ser estudado por uma mulher e entram nas regiões

¹²³ EL-OR, Tamar. *Educated and ignorant – Ultraorthodox Jewish Women and Their World*. Boulder: Lynne Rienner Publishers Inc., 1994, p.66.

¹²⁴ Ibid, p. 72.

¹²⁵ palavras do Admor de Klausenberg In: *Marve laTsame*, edição 56, 1973. Apud EL-OR, Tamar, 1994, p.77. O Admor (é o acrônimo em hebraico de *Adoneinu*, *Moereinu* ve *Rabeinu* – nosso mestre, nosso professor e nosso rebe) de Klausenburg foi o título dado a Yekutiél Yehuda Halberstam, rabino ortodoxo fundador da dinastia chassídica de Sanz-Klausenburg. 1905-1994.

“proibidas” da *cabalá* e do *Talmud*. Essas mulheres pertencem à corrente da neo-ortodoxia e tem pouca expressão em Israel, tendo alguma expressão apenas nos Estados Unidos.

Uma vez que o judaísmo ortodoxo não é monolítico e se caracteriza por múltiplas divisões e subdivisões, numa corrente determinada, os limites do que é aceito e permitido pode ser diferente do que em outras.

Ainda assim, a educação formal feminina é um fato. As meninas vão para a escola dos 5 aos 20 anos e mesmo depois de casadas continuam a frequentar algum tipo de curso ou aulas. A questão que se discute é: qual a relevância destes estudos dentro do atual contexto da sociedade ortodoxa em Israel? Uma vez que a sociedade ortodoxa é patriarcal, seu foco claro está em garantir o estudo dos homens e a manutenção de suas *yeshivot*, fornecendo instrumentos para sua confrontação e luta com o mundo secular. O ideal de todo estudante de uma *yeshivá* é se tornar um “*talmid chacham*” (o estudante sábio), uma vez que o conhecimento da *Torá*, nesse universo, é mais reverenciado do que qualquer outra coisa. É um título honorífico almejado, pois propicia a seu detentor privilégios e prerrogativas, além de obrigações. A educação feminina, criada por razões econômicas (dar as condições para que a mulher sustente o marido que deve estudar em academia rabínicas até os 41 anos para ficar isento do serviço militar obrigatório), levou contraditoriamente ao estado de pobreza. A maioria delas, treinadas para serem professoras, retroalimentando o sistema escolar, não encontram emprego no seio das comunidades ortodoxas e são forçadas a buscar trabalho na sociedade secular, arriscando-se assim a serem “mal faladas” em sua comunidade e a estar em contato com o mundo secular, sendo que a ortodoxia defende o isolamento quase absoluto da sociedade moderna. Entende-se então o porquê do questionamento da educação feminina. A educação contém o potencial para a mudança e, como já observamos, mudar é o que o mundo ortodoxo menos quer. Resulta daí que a educação feminina deve ser mantida sob um rígido controle.

Basicamente, o que observamos nas várias cenas abordadas no filme *Hasodot* é que elas refletem os mesmos conflitos vividos pela comunidade ortodoxa no que se refere à educação da mulher. Apenas em pequenos segmentos menos radicais é dado à mulher a possibilidade de se aprofundar nos estudos judaicos. Ainda assim, esta possibilidade não parece permitir nenhuma mudança nas estruturas de poder e não tem influência sobre o comportamento da comunidade como um todo. Além do mais, na medida em que as ameaças

externas (atração pelo mundo moderno) são percebidas como menores, especialmente no Estado de Israel, sob a proteção do Estado e dos subsídios econômicos, menos razão há para que qualquer mudança seja tolerada ou permitida.

A midrashá em Hasodot

Em outra cena de *Hasodot*, na qual acontece o diálogo entre Naomi e a *rosh yeshivá*, fica evidenciada a situação em que os limites e possibilidades do status da mulher refletem claramente que o poder na ortodoxia é de domínio masculino. O diálogo aponta para a situação da mulher que, no momento em que procura participar ativamente da vida ortodoxa, em seus escalões mais altos, enfrenta barreiras que elas gostariam de ver quebradas, e comparam o processo de quebra dessas barreiras àquele enfrentado pela mulher laica:

Rosh yeshivá: Para mim, em tua idade, não havia esta opção (de estudar numa midrashá). E eu lamento que este nosso processo de libertação seja mais difícil do que o processo de libertação da mulher laica porque nós nos defrontamos não só com o establishment masculino, mas também contra a halachá que foi escrita pelos homens há 2000 anos de acordo com posição da mulher de então. Eu espero não estar te assustando...

Naomi: não, não, ao contrário...

Rosh yeshivá: nós estamos passando agora por uma revolução silenciosa. É proibido falar em voz alta, mas, talvez, queira Deus, ainda em nossa geração, uma mulher será *rav*, *rav* de verdade. Imagine você...¹²⁶

Certamente, a proibição e limitação do estudo do *Talmud* para as mulheres reflete a manutenção do poder masculino, através de seu monopólio de conhecimento. Este símbolo de capital cultural está associado ao status, autoridade e à capacidade para moldar o modo de vida ortodoxo. O valor fundamental e o poder do conhecimento fazem dele a base para as relações de poder entre aqueles que o detém e aqueles que não. Mulheres que estudam

¹²⁶No caso específico desta *midrashá*, o papel de *rosh* ou chefe é de um mulher ainda que supervisionada por um rabino homem. Para o homem ortodoxo, o máximo de sua aspiração é se tornar um *rav*. Tornar-se um *rav* significa obter prestígio e poder e um status elevado em sua comunidade.

Talmud desafiam essas relações, mesmo estando compromissadas com o discurso tradicional.¹²⁷ Sua negociação passa por ter acesso ao conhecimento, assim como a seu status e a possibilidade de influenciar pelo menos as características do subcampo em que elas atuam, ou seja, a educação da mulher.

As *midrashot* são os locais nos quais a mulher estuda o *Talmud*. Essas instituições seguem o modelo do que se chama de *yeshivot esder* para homens, onde paralelamente ao estudo avançado de *Torá*, os jovens entre 18 e 23 anos prestam algum tipo de serviço militar. Esse tipo de *yeshivá* está ligado ao movimento ortodoxo nacionalista. Esta foi uma maneira em que o exército e os setores religiosos nacionalistas encontraram para, ao mesmo tempo, permitir o estudo dos meninos em *yeshivot* e para o serviço militar no período em que jovens da mesma idade lá estão. Significa, para as mulheres, que, além do estudo propriamente dito, há tempo e espaço para que possam aprender a exercer o papel de mães ou para as tarefas domésticas, o que sem dúvida é a primeira preocupação do papel da mulher na sociedade ortodoxa.¹²⁸

O primeiro papel dessas *yeshivot* é proporcionar uma estrutura para os estudos de maneira intensa, absorvendo todas as horas do dia, como se fossem internatos. Muito destes estudos são realizados nas salas e acontecem em pares (que recebe o nome de *chavruta*). O controle do tempo, desde a manhã até a noite, incluindo o estudo, horário para as refeições, e até mesmo o momento de dormir, é feito pelos chefes da *yeshivá*. O contato com o mundo exterior é limitado, seja pela falta de tempo ou até por sua localização geográfica. Em função dessas características, aparece o segundo papel da *yeshivá*: além de sua função precípua de ensinar, os professores tem a responsabilidade pela educação como um todo, ou seja, pela formação do caráter, do rumo de vida, etc.¹²⁹ Dada essa necessidade de educação quase permanente no decorrer do dia e da noite, é bastante difícil encontrar professoras, pois na comunidade ortodoxa a primeira função da mulher é cuidar da casa e de sua família, o que seria virtualmente impossível com tal carga de trabalho.

¹²⁷ FEUCHTWANGER, Ruth. "Knowledge versus Status: Discursive Struggle in Women's Batei Midrash", *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies and Gender*, n. 18, 2009, p. 168.

¹²⁸ COHEN, Stuart A.. "The Hesder Yeshivot in Israel: A Church-State Military Arrangement". *Journal of Church and State*, 35, Winter 1993, p. 113-130.

¹²⁹ COHEN, Stuart A., 1993, p. 170.

Por outro lado, a similaridade entre a *yeshivá* masculina e a *midrashá* feminina tem implicações práticas. O modelo e protótipo de realização e excelência a ser atingido pelas mulheres é o homem, que por muitos anos estudou numa *yeshivá*. É relevante observar que as mulheres ortodoxas que vão para uma *midrashá* pertencem a segmentos da ortodoxia mais modernos, notadamente os setores nacionalistas em Israel e a moderna ortodoxia nos Estados Unidos, e é por isso que essa imagem do homem estudante, mas engajado num contexto social mais amplo, faz parte do dia a dia destas mulheres.

Segundo Feuchtwanger, no papel do ensino propriamente dito, o objetivo da *midrashá* é de ofertar conhecimento, concebido como um campo de habilidades intelectuais que requer muitos anos de esforço para ser alcançado. Seu foco está no conteúdo, metodologia, extensão do aprendizado e volume de conhecimento. Nesse discurso, a percepção é de que a *midrashá* é um espaço neutro quanto ao gênero (assexuado, no sentido de que não importa se são homens ou mulheres). No entanto, o que ocorre de fato é que os homens tem mais opções para adquirir o conhecimento, o que os transforma em modelos a serem seguidos. Nesse sentido, as mulheres percebem o mundo do estudo como um mundo masculino, onde o objetivo de ser como um estudante de *yeshivá* é inalcançável.¹³⁰

Quanto ao segundo papel da *midrashá*, o de encampar todos os aspectos do dia-a-dia e da vida das estudantes, tem como objetivo desenvolver uma estudante que tenha confiança em suas habilidades e um sentimento de pertinência ao mundo da *Torá* e, além disso, fornecer suporte espiritual, humano e social. Pelo fato de muitos professores e diretores de *midrashot* serem homens, apresenta-se como problema a falta de modelos de professores e diretores do sexo feminino, fundamentais para o cumprimento deste segundo papel das *midrashot*, além de expressar uma mensagem de que, mesmo estudando *Talmud* durante anos, dificilmente uma mulher chegará a ser uma professora de alto nível, ou mesmo diretora de uma instituição religiosa ortodoxa. Poucas são as mulheres que se dispõem a trocar o modelo tradicional da mulher como dona do lar e que seguem para estudos mais aprofundados numa *midrashá*.

Em alguns círculos, discute-se se uma mulher poderia ocupar a posição de chefe da *midrashá*. Percebe-se que em termos de conhecimento específico de *Talmud*, *Torá* e de tudo que esteja relacionado com o que acima chamamos do papel principal da *midrashá*, as

¹³⁰ FEUCHTWANGER, Ruth, 2009, p. 173.

mulheres, por força de todas as limitações impostas a seu estudo desde crianças, não são reconhecidas como candidatas adequadas à função, mesmo por outras mulheres que já estudaram e que são professoras. No entanto, se o segundo papel que apontamos tem peso similar ao papel principal, então essa função de chefe da *midrashá* requer habilidades que estão relacionadas não só ao estudo propriamente dito, mas à liderança, visão, educação como um todo, atividade social e habilidades administrativas também, o que torna possível que uma mulher assuma o posto cogitado.¹³¹

Ao se definirem as necessidades de tempo de acordo com o calendário judaico e considerando a disponibilidade quase que permanente da presença física nas jornadas diárias, torna-se ainda mais difícil para as mulheres assumirem esses postos, lembrando sempre que a função primeira da mulher no universo ortodoxo é procriar e cuidar do lar e de sua família. Além do filtro do conhecimento e capacidade intelectual, há o filtro dos papéis desempenhados no dia-a-dia e a disponibilidade da mulher para cumprir com suas obrigações.

¹³¹ FEUCHTWANGER, Ruth, 2009, p. 174-179.

Capítulo IV: *Chufsaht Kaitz* e o silêncio da mulher

Chufsaht Kaitz (My Father, my Lord)¹³² é um filme de produção israelense de 2007, roteirizado e dirigido por David Volach. Conta a história de uma família ortodoxa, que em determinado ponto faz uma viagem de férias (por um dia) para o Mar Morto. No centro da história estão o pai, Avraham (Assi Dayan), rabino respeitado de uma sinagoga; a mãe, Esther (Sharon Hacohen Bar) e seu filho único, Menachem (Ilan Grif). O filme remete à história bíblica do sacrifício de Itzhak, filho de Avraham e Sara, seja pela configuração familiar similar (pais idosos de um único filho), seja por uma série de cenas onde a história do sacrifício de Itzhak é abordada e pelo próprio desenrolar do filme, que culmina com a morte de Menachem.

A tragédia que se abate sobre a família produz um conflito íntimo entre a crença absoluta de Avraham e o silêncio divino. Conflito entre a existência humana e suas dores e a esperança de redenção. De acordo com o diretor:

“É uma tragédia clássica, onde o herói é punido por seu orgulho. Contrariamente a “arrogância” do herói das tragédias gregas, onde o seu pecado é a falta de reconhecimento aos deuses e a auto-confiança em seu próprio poder, neste filme, a “arrogância” do herói é exatamente a sua obediência cega a Deus e sua confiança absoluta nele”.¹³³

Chufshat Kaitz é um filme de silêncios. Longas sequências filmicas onde não há verbalização, apenas olhares ou gestos. Silêncio decorrente da posição da mulher na comunidade ortodoxa, pouco educada e sem possibilidade de expressar os seus sentimentos mais profundos e doloridos. Mas o maior silêncio, como veremos, é aquele de Deus, que não responde. Talvez a cena mais significativa de todo o filme seja a sequência final, em que não há diálogos ou música. Apenas silêncio. É final do serviço de *Shabat* na sinagoga após a

¹³²O nome do filme em inglês nada tem a ver com o nome original em hebraico. *Chufshat Kaitz* significa férias de verão.

¹³³DVD do filme - anexos

morte de Menachem. Estão sós: Avraham, sentado na parte de baixo da sinagoga, local dos homens, e Esther, na parte de cima, local das mulheres. Esther começa a despejar os livros de oração para baixo, uma transgressão à qual Avraham não reage. Seu olhar está perdido. Esther, por sua vez, cai no chão e fica com o olhar esgazeado, olhando para o nada. E aqui se apresenta o maior conflito: a câmera foca o rosto de Avraham, enquanto ele olha para cima, para os céus, em busca de Deus, em busca de respostas. O enquadramento muda e vemos o que Avraham vê. Apenas o forro da sinagoga, as luminárias acesas. Não há Deus, ou Deus não responde, seu silêncio preenche todo o espaço. As tomadas se alternam entre o rosto e o olhar de Avraham e o forro da sinagoga. É o final do filme.

O amor está presente entre Avraham, Esther e Menachem, o que faz de *Chufshat Kaitz* um filme diferente de *Kadosh* em sua crítica ao modo de vida na ortodoxia judaica. Mesmo com toda a crítica ao exercício da autoridade patriarcal cega, o filme produz no espectador sentimentos de carinho e afeição. Os laços emocionais entre Avraham, Esther e seu filho são palpáveis em cada olhar trocado nas cenas. Mesmo quando Esther discorda do comportamento autoritário de Avraham, a expressão de seus sentimentos é feita através da escrita em um papel, e não com algum comentário áspero. É bem verdade que, depois de ter feito suas orações noturnas, Esther não “pode” mais falar, e se comunica através da escrita. Quando Avraham lê o que Sara escreve, seu corpo sacode-se de vergonha como se pedisse desculpas.

O interesse nesse filme no contexto desta dissertação está em explorar o silêncio de Esther. Seu papel enquanto mulher na comunidade ortodoxa patriarcal e suas possibilidades de expressão, inclusive da dor pela morte de seu filho único, Menachem, estão alicerçadas nas limitações e fronteiras de seu universo. O paralelo claro está na similaridade com a história bíblica do sacrifício de Itzhak e o que nos conta a tradição sobre a reação de Sara, sua mãe. No entanto, diferentemente da história bíblica, Menachem não será salvo.

O filme tem uma narrativa circular, pois em seu início tal como em suas cenas finais vemos que Avraham entra na sinagoga, vai a seu lugar no púlpito e olha em direção a uma cadeira vazia, onde está escrito o nome de Menachem. A história, ou parte dela contada pelo olhar da criança, nos lança então à sequência da narração de como ocorrerá a morte de Menachem.

A história contada pelo olhar de Menachem

Assim como muitas crianças, Menachem instintivamente gosta de animais. Depois de observar que um cachorro sobe numa ambulância para tentar acompanhar sua dona que está morrendo, ele pergunta a seu pai se os animais têm alma e se há um paraíso para animais. Seu pai explica rispidamente que não, pois “os animais não têm vontades, não têm almas e não observam os mandamentos”. Em outra cena, o menino observa uma pomba, cujo ninho está no parapeito de uma janela de sua escola. O pai aproveita para cumprir um mandamento obscuro e ambivalente da *Torá*, em que a mãe deve ser mandada para longe do ninho e de seus filhos. Pelo fato de que não há uma resposta simples quando Menachem pergunta o porquê deste mandamento, ele responde: “ nós fazemos tudo que está escrito na *Torá* sem perguntar porque.” A mãe, Esther, se apressa em garantir que a mãe voltará depois para o ninho e suas crias.

Seguir os preceitos da lei ou da *Halachá*, mesmo quando esta é incompreensível faz parte do cânone ortodoxo. Nas longas cadeias de sábios que interpretaram a lei escrita (a *Torá*) e a lei ¹³⁴oral (o *Talmud* e todos os escritos posteriores), resumidos por Maimônides em seu *Mishne Torá* e por Iossef Caro em seu *Shulchan Aruch*, estabeleceu-se o corpus das leis, como expressa Maimônides:

“Estes princípios aplicam-se pelos julgamento, decretos, ordenanças e costumes que foram estabelecidos após a conclusão do Talmud. Entretanto, compete a todo povo judeu seguir todos os assuntos mencionados pelo Talmud babilônico. Nós devemos compelir toda e qualquer cidade e cada país a aceitar todos os costumes que foram colocados em prática pelo sábios do Talmud, sancionar decretos paralelos a seus decretos e observar suas ordenanças, uma vez que todos os assuntos no Talmud babilônico foram aceitos por todo o povo judeu.”¹³⁵

¹³⁴ O preceito citado será abordado na sequência do trabalho

¹³⁵ MAIMÔNIDES, Moises. *Mishne Torá*. Disponível em:

<http://www.chabad.org/library/article_cdo/aid/901701/jewish/Part-3.htm>. Acesso em: 01/05/2011

No original em inglês, tradução do autor: “These [principles apply regarding] the judgments, decrees, ordinances, and customs which were established after the conclusion of the Talmud. However, all the matters mentioned by the Babylonian Talmud are incumbent on the entire Jewish people to follow. We must compel

Um dia, Menachem traz para casa uma figurinha que mostra um membro de uma tribo africana trocada com um colega de escola, parte de um álbum que o menino preenche com as figuras de vários animais. Depois de dizer que isso é idolatria e que não tolerará tal presença em sua casa, Avraham ordena a seu filho que rasgue a figurinha na presença de seus pais. Menachem obedece, mas não sem derramar uma lágrima. Nessa relação com a natureza e com os animais é que Menachem encontrará a sua morte, tentando capturar um peixinho às margens do Mar Morto.

Também pontuadas por silêncios, as expressões de curiosidade de Menachem, especialmente com os animais, são consideradas, especificamente no judaísmo ortodoxo, como desprezíveis e de menor importância. Reflexos de um mundo material/natural que não é valorizado no judaísmo ortodoxo, os animais servem de contraponto no filme para amenizar a solidão de Menachem e até mesmo para uma “humanização” dos animais. Afinal, não vemos Avraham derramar uma lágrima por seu filho morto (o que não quer dizer que não está sofrendo), mas vemos um cachorro “chorar” quando sua dona entra na ambulância.

Esse olhar “transgressor” de Menachem coloca-o como candidato a um desfecho diferente daquele da história bíblica. É na escola que vemos Menachem aprendendo sobre a passagem bíblica. Primeiro através de música, cantada em hebraico e simultaneamente em *íidiche*. Posteriormente, nas cenas que antecedem a viagem para o Mar Morto, vemos as crianças colando no quadro negro as diversas personagens da história. Numa clara mensagem para nós espectadores, de que o final de Menachem não será igual ao final de Itzhak, o carneiro que seria sacrificado em lugar de Itzhak não consegue ser colado por Menachem no quadro negro e persistentemente cai ao chão, imagem clara de que Menachem não será substituído em seu sacrifício por nenhum carneiro.

Esther

A única presença feminina no filme é Esther, mãe de Menachem, casada com Avraham. Uma senhora ortodoxa, não tão jovem, com um filho pequeno. Não é preciso que o filme se desenvolva muito para que percebamos que Esther representa Sara, casada com Avraham e mãe de Itzhak, conforme a história bíblica. Fundamental para a consecução do princípio bíblico de crescer e multiplicar,¹³⁶ as famílias ortodoxas entendem que devem ser prolíficas e gerar muitos filhos.¹³⁷ Esther, mãe tardia de filho único, parece conformar-se com seu destino, apesar de este aspecto não ser abordado no filme.

Esther aparece pouco no filme. Fala ainda menos. Pelas roupas que usa, pelo cabelo coberto ou pelo uso da peruca, pela atitude de dona de casa humilde, não há como não perceber em Esther sua identidade de mulher ortodoxa judia. Na maior parte das vezes, as cenas em que ela aparece são cenas do interior de sua casa, executando tarefas domésticas. Condutora do jovem Menachem em seu papel de mãe, Esther não trabalha fora de casa. Avraham, como rabino de uma congregação, parece prover as poucas necessidades materiais da família.

Todas as cenas apontam para a submissão de Esther ao mundo masculino dominado por Avraham e, especialmente nos poucos diálogos travados, somos levados a constatar a ignorância de Esther até mesmo em assuntos religiosos. Ela estudou o suficiente para observar os mandamentos referentes à pureza ritual pessoal e de sua casa, nada mais.

Isso se presentifica na cena em que Menachem traz para casa a figurinha de um homem parecendo ser membro de uma tribo africana e mostra para a mãe: (filme 20:45)

¹³⁶“ 27 E Deus criou o homem à Sua imagem, à imagem de Deus o criou; macho e fêmea criou-os. 28 E Deus os abençoou e Deus lhes disse: “Frutificai e multiplicai, enchei a terra...”(Gn1). *Bíblia Hebraica*. Trad, David Gorodovits e Jairo Frindlin. São Paulo: Livraria e Editora Sefer, 2006.

¹³⁷“17 Multiplicarei a tua posteridade como as estrelas do céu, e como a areia na praia do mar. Ela possuirá a porta dos teus inimigos”(Gn 22). *Bíblia Hebraica*. Trad, David Gorodovits e Jairo Frindlin, São Paulo: Livraria e Editora Sefer , 2006, e ainda “ 4 Multiplicarei tua posteridade como as estrelas do céu, dar-lhe-ei todas estas regiões, e nela serão benditas todas as nações da terra” (Gn 26). *Bíblia Hebraica*. Trad. David Gorodovits e Jairo Frindlin, Livraria e Editora Sefer, São Paulo, 2006.

Esther: Alguém está tocando tambor.

Menachem: Eles estão reverenciando um ídolo?

Esther: Eu não sei. Papai, você pode vir aqui?

Esther: Isto é idolatria?

Avraham: Isto é idolatria. É sim!

Menachem: Eles estão reverenciando um ídolo?

Avraham: Menachem, eu não sei se eles estão reverenciando um ídolo, mas isto é idolatria. Idolatria. Isto precisa ser rasgado! Rasgue isso, Menachem!

Menachem: rasgue isso! (subindo a voz). Rasgue isso, Menachem. Você gostaria que houvesse idolatria nesta casa? Gostaria? Rasgue isso já! (gritando). Você me entende?

Esther: Papai...

Avraham: não haverá idolatria nesta casa! Rasgue já!

Esther: Papai...Talvez se o Menachem rasgar isso, nós arrumaremos outra figurinha para ele.

Avraham: uma recompensa por se livrar de idolatria? Em seguida, você o recompensará por observar o Shabat? Rasgue isso, Menachem!

São três os desvios considerados mais graves pelo judaísmo: a idolatria, o assassinato e o incesto. É apenas nestes casos que um judeu deve entregar sua vida para não transgredir o mandamento de santificar o divino. Mais uma vez, conforme Maimônides no Mishne Torá:

Halachá 1

“Toda a casa de Israel é comandada para santificar o grande nome de Deus, como instituído (Levítico 22:32): “E eu serei santificado entre as crianças de Israel” Ainda, eles são advertidos para não desacralizar (o seu santo nome) como o verso acima: “e eles não devem desacralizar o meu santo nome”.

E o que isto implica? Se um gentio força um judeu a violar um dos mandamentos da *Torá* a custo de sua vida, ele deve violar o mandamento ao invés de ser morto porque Levítico 18:5 estabelece relativamente às *mitzvot*: “que um homem deve se comportar e viver por

elas”. (Elas foram dadas de maneira a que) possa-se viver por elas e não morrer por causa delas. Se uma pessoa morre em lugar de transgredir, ela é considerada responsável por sua vida.

Halachá 2

Quando o que está acima se aplica? Com relação as outras *mitzvot*, com exceção de idolatrar a outras deuses, relações sexuais proibidas e assassinato. Entretanto, com relação a estas três transgressões, se alguém é ordenado: “transgrida uma delas ou será morto”, é preferível sacrificar a sua vida do que transgredir.”¹³⁸

O silêncio de Esther

Esther pouco fala no filme. Seus silêncios expressam muito mais do que suas falas.

Um número de fatores que contribuem para a percepção do silêncio feminino em diversas sociedades pode ser identificado. Entre eles se incluem a dominação masculina, o controle masculino da linguagem, de instituições tais como a igreja e a escola que ensinam as mulheres a serem silenciosas, os valores tradicionais da comunidade e o medo de ser caracterizada como insana, má ou rabugenta, especialmente em culturas em que há predominância da religião como regra de comportamento.¹³⁹

Se as mulheres são referidas como silenciosas, é preciso examinar o contexto que as torna “sem voz”. O silêncio tem implicações ideológicas para homens e mulheres. O terreno no qual a ideologia opera é condicionado por forças sociais que incluem gênero, classe e raça.

¹³⁸ MAIMÔNIDES, Moisés. "Sefer Madá, Iesodei hatorá". *Mishne Torá*. Disponível em: <http://www.chabad.org/library/article_cdo/aid/904980/jewish/Chapter-Five.htm> Acesso: 02/06/2011 nossa tradução.

¹³⁹ GUZANA, Zingisa. "Exploring Women's Silence in Isixhosa Written and Oral Literature", *Agenda Feminist Media*, n. 46, 2000, p. 75-81.

Uma vez que “a análise de gênero não é sinônimo de estudos femininos” (estudos, especificamente, da mulher como um grupo social), isso permite o exame do homem também. Gênero é um conceito que inclui tanto o homem como a mulher e pode ser definido como: “maneiras de ver e representar pessoas e situações baseadas na diferença sexual”. Gênero é uma categoria social e cultural, influenciada por estereótipos de comportamento “feminino” ou “masculino” que existem em nossas atitudes e crenças. Estas crenças são usualmente consideradas como “culturalmente produzidas” ou “construídas”.¹⁴⁰

No judaísmo tradicional, como em muitas outras sociedades culturalmente patriarcais, o silêncio é percebido como um aspecto importante no comportamento da mulher que demonstra submissão.

Entretanto, o silêncio pode ser associado com o poder e com a falta de poder. Os grupos dominantes controlam os canais de comunicação. Mulheres são posicionadas então como um grupo dominado que deve calar e submeter-se à vontade masculina: seja do pai, do marido e das autoridades religiosas.

São os homens que decidem que o silêncio é uma virtude para a mulher¹⁴¹ e ela é “boa” na medida de seu silêncio. A forma de silenciamento é, em outras palavras, um meio pelo qual o comportamento das mulheres é controlado. Como ilustração temos o versículo 5 do capítulo 1 da *Ética dos pais*:

“Yossi ben Yochanan de Jerusalém, disse: Seja a tua casa espaçosamente aberta [para os hóspedes]; trate os pobres como membros de sua família; e não prolongue em conversar com uma mulher. Eles o dizem a respeito da própria esposa, quanto mais a esposa do próximo. Por isso, os Sábios disseram: Todo aquele que conversa excessivamente com uma mulher prejudica a si próprio, negligencia o estudo de Torá e por fim herdará o Guehenon (Purgatório).

E ainda, Maimônides, no século XII afirma:

¹⁴⁰GUZANA, Z., 2000, p.75-81.

¹⁴¹ Em sociedades e culturas patriarcais.

“uma mulher que aprende Torá tem sua recompensa, mas não a mesma que um homem, uma vez que ela não é obrigada a estudar. E mesmo que ela tenha uma recompensa, os sábios determinaram que um homem não deve ensinar Torá a sua filha, uma vez que a maioria das mentes das mulheres não é moldada para ser ensinada e elas transformam as palavras da Torá em bobagens. Os sábios disseram: “qualquer um que ensine sua filha é como se ele tivesse ensinado frivolidades”, a que isto se refere? À lei oral. Mas, mesmo a lei escrita deve ser preferivelmente não ensinada, mas se ele a ensinou, não é como se ele tivesse ensinado frivolidades.” (Hilchot Talmud Torá I, 13).¹⁴²

Zingisa aponta que o silêncio da mulher é, acima de qualquer coisa, a ausência da voz feminina nos aspectos mais relevantes dos registros lingüísticos de uma sociedade, tais como: religião, cerimônias, retórica política, discursos legais, ciência e poesia. Nesses conjuntos, a voz feminina, em sua maioria, é silenciada. Não se trata de afirmar que as mulheres não falam: elas são regular e explicitamente impedidas de falar, seja por tabu e restrição seja pela mais sutil tirania dos costumes e da prática.

Já no campo cinematográfico, Robert Bresson diz: “O filme falado inventou o silêncio”.¹⁴³ Quando o silêncio tornou-se não um condição do meio, como no cinema mudo, mas uma escolha lingüística, os diretores de som puderam optar por se colocar para além do diálogo, de maneira a representar significados através do silêncio.

Essa construção privilegia o signo visual sobre os signos sonoros, uma perspectiva comum (ou tendenciosa) nos estudos de cinema, que mostrou uma preferência marcada ao longo dos anos da análise da imagem sobre a análise do som.¹⁴⁴ Com a intenção de redirecionar a atenção crítica para o uso artístico dos sons, Elizabeth Weiss (neste caso

¹⁴²WEISMAN, Deborah R. "A educação das mulheres judias". *Enciclopedia Judaica*, 1986-1987.

¹⁴³BRESSON, Robert. *Notes on Cinematography*. Tradução para o inglês de Jonathan Griffin, New York: Green Integer, 1997.

¹⁴⁴HEMMETER, Thomas. "Hitchcock's melodramatic silence", *Journal of Film and Video* 48, 1-2 Spring-Summer 1996.

particular, ela o faz sobre filmes de Hitchcock) coloca o som em direta oposição ao silêncio. Analisando o papel temático do silêncio em vários filmes, Weis conecta o silêncio a uma série de esforços negativos para exercer controle: uma espreita sigilosa de um assassinato, a tentativa de controlar as emoções através da supressão, a guarda de segredos culposos, a inadequação emocional ou paralisia.¹⁴⁵

No judaísmo ortodoxo, guardar e lembrar o *Shabat* é um dos preceitos mais importantes a ser observado. Na listagem dos dez mandamentos, este precede inclusive o mandamento de respeitar pai e mãe. Mas, além de guardar e lembrar o *Shabat*, há o princípio de obter “deleite” ou “prazer” do (em hebraico, *oneg*) *Shabat*.

Em Isaías 58:13-14 expressa-se a palavra divina prometendo recompensas caso a pessoa deixe o seu cotidiano.¹⁴⁶ Encontramos ainda no livro de rezas, o *Sidur*, mais uma citação que incorpora o conceito de “deleite”.¹⁴⁷ Apesar de nada estar escrito “proibindo” a tristeza no *Shabat*, entende-se que todo o esforço deve ser feito para que ele seja honrado com alegria. Esse conceito foi incorporado pela ortodoxia, que exige de seus membros mostrar alegria no *Shabat* independentemente dos problemas que o indivíduo esteja enfrentando.

Em *Chufshat Kaitz*, estão sentados à mesa para a refeição da noite de *Shabat*, Avraham e Esther. Este é o primeiro *Shabat* depois da morte de Menachem. Enquanto Avraham entoa um cântico que precede o *Shabat*, Esther está em silêncio, e sua face revela profundo sofrimento. A câmera alterna imagens em close de Avraham e Esther no momento do cântico *Iedid Nefesh*, que antecede o recebimento do *Shabat*:

¹⁴⁵ WEIS, Elizabeth, *The Silent Scream: Alfred's Hitchcock's Sound Track*, Rutherford: Farleigh Dickinson UP, 1982, p. 141-58.

¹⁴⁶ “Se por causa do Shabat, retraíres o teu pé, não atendendo aos teus assuntos no Meu santo dia e chamares ao Shabat “deleite”, o dia santificado por Adonai, “honrado”, e o honrares não seguindo os teus caminhos cotidianos, abstendo-se de te ocupares dos teus assuntos e de falar sobre questões profanas, então te deleitarás em Adonai e Eu te farei montar às Alturas da terra e te nutrirei com o patrimônio do teu pai Yaacov, pois assim falou à boca de Adonai”. In: *Sidur Tehilat Hashem, nussach Arizal, Merkos L'inyonei Chinuch*. Tradução de Michoel Regen. RJ: Editora Beith Lubavitch, 2006, p. 240.

¹⁴⁷ “Aqueles que observam o Shabat e o chamam um deleite se regozijarão em Teu reinado; a nação que santifica o sétimo dia, todos seus membros haverão de saciar-se e deleitar-se em Tua bondade. Te satisfizeste com o sétimo dia e o santificaste; Tu o chamaste o mais apreciado de todos os dias”. In: *Sidur Tehilat Hashem, nussach Arizal, Merkos L'inyonei Chinuch*. Op. cit., p. 160.

“Glorioso, resplandecente luz do universo, minha alma está doente de amor por Ti. Eu Te suplico, ó Deus, por favor, cura-a ao revelar a doçura de Teu esplendor e assim ficará fortalecida e curada e experimentará júbilo eterno”,

Lágrimas descem pela face de Esther, e Avraham diz: “Esther, é proibido chorar no Shabat!”. Avraham segue entoando o cântico: “Piedoso, que se desperte Tua misericórdia e tem compaixão por Teu filho amado...”¹⁴⁸. Esther não suporta, levanta-se da mesa, chorando, corre para o quarto e ouve-se um longo grito de sofrimento.

Na construção filmica, o som que ouvimos (o cântico entoado por Avraham) parece não conseguir penetrar o silêncio profundo do sofrimento, e ao fazer o contraponto dessa expressão através do som, o silêncio fica ainda mais acentuado. O som do ritual parece mecânico, desprovido de emoção. A emoção está toda no silêncio. A fala de Avraham de que é proibido chorar no *Shabat* reforça essa chave. Após a saída de Esther e seu grito, a câmera fecha sobre o rosto de Avraham e, mais uma vez, é em alguns segundos de silêncio que a expressão do sofrimento se revela. Para reforçar, ao voltar a entoar o cântico, o ângulo de câmera muda e Avraham é focalizado em plano aberto de uma posição superior. Perdemos a emoção, volta a mecânica.

Ao analisar o papel temático do silêncio em vários filmes, Elizabeth Weiss conecta o silêncio a uma série de esforços negativos para exercer o controle, como numa campana de um assassinato, por exemplo. Ao alinhar silêncio com repressão e violência, e os sons como uma expressão de libertação, Weiss cria um continuum de comunicação em que o silêncio está em um extremo e os gritos estão em outro. O silêncio aparece como um comportamento moral negativo numa construção dualística que posiciona a expressão verbal como positiva. No entanto, esta oposição pode não ser tão claramente polar como Weiss a coloca. Sua construção depende de uma visão que se baseia na tradição expressionista em que o grito é uma manifestação de angústia interna.¹⁴⁹ Há uma outra tradição expressionista em que a tentativa

¹⁴⁸ Cf. *Sidur Tehilat Hashem, nussach Arizal, Merkos L'inyonei Chinuch*. Tradução de Michoel Regen. Rio de Janeiro: Editora Beith Lubavitch, 2006, p. 144.

¹⁴⁹ WEISS, Elizabeth. *The Silent Scream: Alfred's Hitchcock's Sound Track*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1982, p. 162

dramática de revelar o transcendental aponta que silêncio e grito não estão em oposição, mas são duas expressões hiperarticuladas de busca da verdade espiritual.¹⁵⁰

O silêncio é ao mesmo tempo o problema e a solução na busca pela articulação plena da verdade no melodrama. Ao analisar o que ele chama de “o texto da mudez” no melodrama, Brooks observa o aparecimento frequente, no teatro melodramático, de personagens mudos cuja inabilidade em falar é um dos muitos obstáculos físicos para a revelação da verdade oculta que é necessária para concluir essas peças.

Se vamos mais uma vez ao final de *Chufshat Kaitz*, o silêncio não é só de Esther, mas também de Avraham. E pior, há também o silêncio Divino. Se, ao longo do filme, podemos até entender que a mudez de Esther é uma convenção social, o silêncio final aponta para uma resolução. Apesar de *Chufshat Kaitz* não ser tipicamente um melodrama, podemos nos apropriar de algumas afirmações de Thomas Hemmeter¹⁵¹: “tipicamente, os melodramas caminham em direção a cenas com momentos de clímax e crise, onde a fala é silenciada e a narrativa é presa para oferecer uma representação fixa e visual das reações para a peripécia (*mudança de destino da personagem*¹⁵²)”. Deus, que acompanha a vida das personagens ao longo de todo o filme, na infindável recitação de benções para qualquer atividade, já não está. Não está porque nunca esteve ou não está porque já cumpriu com a sua “tarefa” de levar Menachem para perto de si? O olhar perdido de Esther, mirando o vazio; o olhar de Avraham que só percebe o forro da sinagoga atingem o clímax da dúvida. Cabe ao espectador decidir.

Entre as formas melodramáticas há a retenção de valores contraditórios do silêncio. Apesar de ser uma ausência de som, o silêncio do tableau no melodrama não é, de maneira alguma, uma ausência de comunicação: é uma presença intensa, uma comunicação direta. Sua contrapartida sonora é o grito, o uivo. No filme, ambos os extremos de som e silêncio carregam a hiperarticulação do melodrama, não para atingir a pura virtude ou o transcendente, mas o seu vestígio: a morte. A morte é a verdade dramática que requer uma linguagem hiperarticulada onde tanto o grito como o silêncio expressam a mesma mensagem: horror

¹⁵⁰HEMMETER, Thomas. Hitchcock's melodramatic silence. *Journal of Film and Video* 48, 1-2, Spring-Summer 1996.

¹⁵¹HEMMETER, T., 1996.

¹⁵²Nossa explicação.

diante do mistério da morte, sua negação da identidade e a afirmação do caos e da perda, e neste caso específico, do questionamento da própria existência Divina.¹⁵³

A linguagem verbal por vezes trabalha para criar um vácuo. Palavras criam silêncio. Esse tipo de silêncio existe na linguagem fílmica propriamente dita. Brooks observa que os melodramatistas veem a inadequação da linguagem verbal convencional para expressar a totalidade do significado da emoção como um vazio, como um silêncio no sistema linguístico¹⁵⁴.

Como Fred Camper observa: o silêncio remove uma imagem de sua ligação com o mundo natural e coloca o espectador em um estado de isolamento¹⁵⁵. Esse sentido de isolamento e perda é capturado em várias imagens, por exemplo, onde a câmera logo no início do filme se detém no nome de Menachem gravado em seu lugar na sinagoga, acompanhando o olhar de Avraham ao local vazio onde deveria estar seu filho. Essa mesma câmera silenciosa retira-se da sinagoga nos levando para um flashback. Em outra cena, que antecede a morte de Menachem, a câmera posiciona-se à distância, nos afastando e isolando, preparando-nos para o que parece ser inevitável. A cena começa com o grupo de homens em sua reza vespertina. Vemos o entardecer e o Mar Morto se agitando pelo vento e o único som presente é o do vento. Como já observado anteriormente, vento e tempestades externas representam fílmicamente inquietudes ou perturbações interiores. A tomada muda e vemos apenas o movimento da água. Há uma trilha musical e finalmente alguém irá avisar aos homens que estão rezando que alguma coisa aconteceu. Toda essa longa sequência é feita sem que nenhum diálogo seja travado. Há apenas sons ambientes. Avraham recita um salmo e olha para o céu, a espera da ajuda Divina.

Nos olhares mudos das personagens está o meio apropriado para expressar o isolamento humano perante a morte. Stanley Civil, no seu capítulo de *The World Viewed*, sobre o silêncio no cinema, postula que imagens silenciosas têm um poder fenomenológico para representar o isolamento humano.¹⁵⁶ Contemplando a morte com silêncios, o filme fala da experiência isoladora da morte, e da ausência da transcendência.

¹⁵³Id. Ibid.

¹⁵⁴BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination*. New Haven: Yale UP, 1976, p. 66-67.

¹⁵⁵CAMPER, Fred. *Sound and silence in narrative and nonnarrative cinema. Film Sound: Theory and Practice*. Elizabeth Weis and John Belton eds. New York: Columbus UP, 1985, p. 380.

¹⁵⁶CAVELL, Stanley. *The world viewed*. Cambridge: Harvard UP, 1979, p. 159.

O silêncio de Esther, nas cenas em que todos rezam juntos um salmo pela salvação de Menachem, soma não só a angústia existencial da mãe perante a perda do filho, mas todo o peso de uma cultura em que a mulher judia é silenciada.

***Chufshat Kaitz* e a tradição judaica**

Shiluach ha'ken

“se alguém, por acaso, encontrar um ninho, onde uma ave está cuidando de suas crias ou ovos, não se deve pegar os ovos ou as crias enquanto a mãe estiver cuidando deles. Ao invés, deve-se expulsar a mãe e assim poder pegar as crias ou os ovos para si.”
Deuteronomio, 22:6

Numa seqüência que se inicia quando Avraham e Esther vão buscar Menachem para a viagem no Mar Morto, nos deparamos com este preceito judaico (filme 39:00): a *mitzvá* de *Shiluach ha'ken*. O mandamento de expulsar a mãe de um ninho é um daqueles mandamentos cuja explicação lógica não é fácil, embora a *Torá* diga que cumprir essa *mitzvá* é “bom para você e prolongará os seus dias”.

Os *rishonim* (primeiros)¹⁵⁷, no entanto, oferecem um número de possíveis explicações para o cumprimento do mandamento de *Shiluach ha'ken*. Maimônides¹⁵⁸ explica que o mandamento mostra a misericórdia divina para com suas criaturas, similar à proibição de se sacrificar uma mãe animal e suas crias no mesmo dia, pois os animais instintivamente amam suas crias e sofreriam por isso.

Já Nachmanides rejeita a explicação de Maimônides, e diz que o assunto não se refere ao sentimento dos animais, mas a ensinar as pessoas a terem compaixão; a habituar as pessoas a agirem com misericórdia entre si. Entende-se que Nachmanides pensa que a mãe, ao não

¹⁵⁷Comentaristas bíblicos do início do primeiro milênio E.C.

¹⁵⁸MAIMONIDES, Moisés. *More Nevuchim* 3:48.

ver que seus filhos lhe estão sendo tomados, sofrerá menos. Nesse sentido, esse é um ato de misericórdia.

O *Zohar*, livro principal da *Cabalá*, obra da mística judaica, explica que esse mandamento tem a função de despertar e intensificar a misericórdia divina para com as suas criaturas. A dor que uma mãe pássaro sofre quando ela é expulsa e forçada a abandonar suas crias “acorda as forças de misericórdia no mundo” e liberta uma torrente de misericórdia dos céus que aliviam todo o tipo de sofrimento humano.¹⁵⁹

No filme, Avraham é chamado por um de seus discípulos da escola, que mostra a existência de um ninho onde estão a mãe e suas crias. É raro que alguém se depare com um ninho em seu caminho onde estejam mãe e filhotes, e portanto tal oportunidade deve ser aproveitada para que a *mitzvá* possa ser cumprida.

Avraham sobe ao parapeito onde está o ninho e força a janela para que se abra. Em mais um recurso fílmico que gera inquietude no espectador, o vidro da janela é quebrado e a tomada muda para enquadrar Esther e Menachem que ficaram no ônibus e se assustam com o barulho do vidro quebrado. Avraham manda a mãe-pássaro embora, mas não pega os filhotes, como deve ser o preceito, segundo a maioria dos legisladores¹⁶⁰. Menachem observa a cena e conta para Esther que aquela era a pomba que estava no parapeito de sua escola. Esther pergunta se ela tinha filhotes, e Menachem responde que sim, que ela tinha dois filhotes.

Na viagem ao Mar Morto, as férias de verão da família prosseguem em silêncio, até que Avraham pergunta para Menachem se ele conhece o preceito de *shiluach ha' ken* e conta a respeito. Menachem pergunta o porquê deste preceito. Avraham responde que é um mandamento da *Torá*. Menachem pergunta o que acontece com os filhotes. Avraham responde que eles estão lá, ou você os devolve para o ninho. E o que acontece com a mãe? (pergunta Menachem). “O que acontece com a mãe? Eu penso que ela voltará para lá”. responde Avraham. “E se ela não voltar? Os filhotes não terão mais mãe?” - pergunta Menachem. “Claro que ela voltará, Menachem”, fala Esther finalmente participando da conversa: “por que ela não voltaria?” A conversa prossegue com Avraham dizendo que

¹⁵⁹ Disponível em: <<http://torahsearch.com/page.cfm/1810>> weekly halacha, by Rabbi Doniel Neustadt, Young Israel, Cleveland Heights. Acesso em: 17/10/2010

¹⁶⁰ Disponível em: <<http://torahsearch.com/page.cfm/1810>>, weekly halacha, by Rabbi Doniel Neustadt, Young Israel, Cleveland Heights. Acesso em: 17/10/2010

aquilo que está escrito na *Torá* deve ser cumprido, pois estas são as leis do Todo Poderoso. E volta a questão da mãe que foi tirada de seu ninho e afastada dos filhotes, dizendo:

“ A verdade é que depois que mandamos a mãe embora do ninho, o todo poderoso vê a sua tristeza e sua compaixão é despertada pela destruição do segundo templo e pelo exílio do povo de Israel e esta é a tristeza real que existe no mundo. Isto é extraordinário! O mandamento de *shiluach ha'ken* é uma promessa de filhos. Nossos sábios, de abençoada memória, dizem o seguinte: fala o santo abençoado: “se você não tiver filhos, eu te darei filhos”, querendo dizer, “ porque está dito: “mande a mãe embora”. E qual a recompensa?: “pegue os filhos”.

Esta longa sequência termina com Esther descendo do ônibus. Ela irá para a praia das mulheres e Avraham e Menchem irão para a praia dos homens. Em Israel há praias para uso exclusivo da população ortodoxa onde é feita a separação física dos espaços para que homens e mulheres possam utilizá-la sem se verem. Essa separação é feita normalmente com altas divisórias ou com uma distância maior entre as praias.

Nesse aspecto, não há como dissociar a questão do *shiluach ha'ken* com a saída de Esther. A mãe está sendo “expulsa” de seu ninho e já coerentemente com a história que está sendo contada, intuímos mais uma vez que Menachem será “pego”. A música pontua esta sequência final, e acaba quando Esther desce do ônibus. Importante notar que na cena final há uma mudança de ponto de vista. Ao longo de toda a sequência (com uma pequena exceção do ônibus sendo visto de fora) estamos dentro do ônibus acompanhando o diálogo; no momento de despedida, a tomada é feita de fora como se houvesse um olhar externo “comandando” a ação, e este "ser externo" é quem está realizando o preceito de *shiluach ha'ken*.

O sacrifício de Itzhak-Menachem e a reação de Sara-Esther

Uma das passagens mais conhecidas e ao mesmo tempo intrigantes da *Torá* é conhecida como o sacrifício de Itzhak. No livro de Genesis 22:2 está escrito: "E disse: “Toma,

rogo, teu filho, teu único, a quem amas, a Itzhak, e vai-te à terra de Moriá, e oferece-o ali como oferta de elevação, sobre um dos montes que te direi.”¹⁶¹

Essa é uma história de poucos diálogos narrados na qual se presentifica a concisão bíblica que torna inesgotável a análise do texto. Quase ninguém fala. Deus fala no início e no fim. No meio, apenas o silêncio. Avraham só fala o essencial.

Se partirmos do pressuposto de que o filme é inspirado na perícopes do sacrifício de Itzhak, encontramos uma relação fílmica clara entre a personagem de Esther e Sara. Nesse contexto, cabe a pergunta: qual foi a reação de Sara no episódio do sacrifício de Itzhak? A fonte bíblica nada descreve a respeito. O trecho que conta a história do sacrifício termina sem a presença de Sara. Além disso, o texto do capítulo diz: “ E Avraham voltou a seus moços, e levantaram-se e foram juntos a Beer-Sheva e Avraham morou em Beer-Shevá.”(Gn 22:19)¹⁶².

O trecho sugere que Sara já não está mais presente. Estranhamente, o trecho seguinte leva o curioso nome de “A vida de Sara”¹⁶³. O estranhamento advém da constatação de que o trecho começa exatamente com a morte de Sara: ¹ “E a vida de Sara foram 127 anos - os anos da vida de Sara. ² E Sara morreu em Kiriath-Arba - que é Hebron - na terra de Canaã; e Avraham veio para lamentar Sara e pranteá-la.”(Gn 23:1-2)¹⁶⁴

Não há qualquer explicação de como Sara morreu. Alguns *midrashim* procuram estabelecer uma ligação entre o final da *parashá* anterior e esta, relacionando o sacrifício de Itzhak com a morte de Sara.¹⁶⁵

Um deles, origina-se de Rabi Eliezer, comentarista dos séculos I e II, através de seu trabalho *Pirkei De Rabi Eliezer*, em que são feitos comentários sobre os livros bíblicos de *Genesis*, *Exodus* e *Números*, e descreve o episódio da morte de Sara da seguinte forma:

¹⁶¹ *Bíblia Hebraica*. Tradução de David Gorodovits e Jairo Frindlin. São Paulo: Ed. e Livraria Sefer Ltda., , 2006, p. 27.

¹⁶² *Bíblia Hebraica*. Tradução de David Gorodovits e Jairo Frindlin. São Paulo: Ed. e Livraria Sefer Ltda., 2006, p. 28.

¹⁶³ A leitura semanal da bíblia hebraica está dividida por núcleos temáticos chamados *parshiot* (plural de *parashá*) e não em capítulos ou versículos.

¹⁶⁴ *Bíblia Hebraica*. Tradução de David Gorodovits e Jairo Frindlin. São Paulo: Ed. e Livraria Sefer Ltda., 2006, p.28.

¹⁶⁵ *Pirkei de Rabi Eliezer* 32.

“E quando veio Avraham do Monte Moriá, Semaél ficou irado ao ver que não havia conseguido anular o seu filho da Avraham, nosso pai. O que fez? Foi e disse a Sara: hei, Sara, você não ouviu o que foi feito no mundo? Respondeu: não, falou para ele. O seu velho marido pegou o jovem Itzhak e o colocou no altar para o sacrifício e o jovem chora e geme que não pode se salvar. Logo começa a chorar e gemer. Chorou três choros como se fossem três toques de shofar, três gemidos como se fossem três soluços e sua alma foi-se e morreu.”¹⁶⁶

Já havíamos comentado que o silêncio predomina em toda a passagem bíblica que envolve o sacrifício de Itzhak. Sara não está lá, assim como Esther não estava no momento do “sacrifício” de Menachem. Sara não tem voz ativa, não participa do ritual, assim como Esther não participa dos rituais masculinos. Restou a Sara, assim como restou a Esther, o grito. A diferença das situações está em que se Itzhak vive, salvo pelo anjo de Deus, e Sara morre, enquanto que em Chufshat Kaitz, Menachem morre, Esher vive e não há nenhuma resposta Divina.

Não encontramos em nenhuma das fontes qualquer manifestação verbal de Sara, nenhuma expressão de revolta ou inconformismo. O silêncio bíblico de Sara aponta para o silêncio fílmico de Esther. Esther grita apenas uma vez (na cena do *Shabat*) e não a vemos, apenas a ouvimos. A morte de Menachem é acompanhada pela morte espiritual de Esther. Se as poucas palavras ditas por Esther ao longo do filme podem ser associadas à questão cultural e ao posicionamento da mulher na comunidade ortodoxa judaica, o seu silêncio após a morte de Menachem aponta para uma morte espiritual, um questionamento da própria existência de Deus e o vazio encontrado em seu lugar refletidos nos livros sagrados empurrados do alto do balcão e pela expressão vazia de um olhar perdido que nada vê.

¹⁶⁶ ELIEZER, Rabi, *Pirkei de Rabi Eliezer* 32

Capítulo V: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chufstat Kaitz, *Kadosh* e *Hasodot* foram escolhidos nesta dissertação porque representam peças importantes na atual filmografia israelense. São filmes de importantes diretores que tem reconhecimento internacional. Foram também escolhidos por tratarem de temas polêmicos e especialmente por trazerem algumas representações da mulher dentro do universo ortodoxo. Há em comum entre eles um olhar carinhoso para com a mulher. Esse olhar poderia ser atribuído a laicidade dos diretores buscando produzir em nós, espectadores, alguma identificação com estas personagens. Se não chegamos a torcer por elas em busca de finais felizes, nos identificamos com seus conflitos, gostaríamos de poder intervir e dar-lhes consolo ou atenuar sua dor.

Chufshat Kaitz e *Hasodot* estão imersos quase que permanentemente no universo ortodoxo. Especialmente em *Chufshat Kaitz* não há a presença do mundo laico ou, se há, é apenas como um recurso secundário da trama (a cena onde a ambulância leva a senhora morta e que seu cachorro sofre ou quando o helicóptero está em busca do corpo de Menachem). Em *Hasodot*, apenas Anouk poderia representar o contraponto laico mas, de fato, ela nos é apresentada na chave da ortodoxia. É bem verdade que *Hasodot* apresenta uma ortodoxia mais moderna que *Chufshat Kaitz* ou *Kadosh* e podemos nos permitir colocar os filmes num continuum que vai de uma ortodoxia mais leniente como em *Hasodot* até uma mais estrita, em *Chufshat Kaitz*, passando por *Kadosh* entre eles.

Kadosh, por sua vez, apresenta nas personagens de Malka e Yossef o permanente conflito entre o mundo laico e o mundo ortodoxo, fazendo com que a crítica ao mundo ortodoxo esteja muito mais presente nesse filme. Se em *Hasodot* ou *Chufshat Kaitz* não nos sentimos incomodados com as regras, relações e comportamentos exigidos dos ortodoxos ou da mulher ortodoxa, em *Kadosh* o incômodo é claro. O filme é construído na crítica à intransigência e nos leva, enquanto espectadores, a também desenvolver um olhar crítico a um grupo que causa sofrimento nas heroínas do filme em nome de antigas leis.

Em suma: *Kadosh* faz uma análise de valor. Ao privilegiar valores tais como a liberdade, a individualidade e o respeito à mulher, estabelece que a sociedade secular oferece possibilidades de felicidade à mulher que o mundo ortodoxo não pode permitir.

Por outro lado, há um filme que está além dos objetivos desta dissertação, cujo nome em hebraico é *Ushpizim*, ou *Visitantes*, que tem a peculiaridade de ser a primeira produção feita por membros da comunidade ortodoxa em colaboração com membros laicos, o que enseja uma visão diferente sobre a vida na comunidade ortodoxa. Há um olhar mais complacente, mais cálido. O ator principal e sua esposa (na vida real e no filme) são “*chozrei b’tshuva*”, ou seja, tornaram-se ortodoxos, o que por si já caracteriza e dá o tom do filme.

O filme conta a história do casal, também já em idade adulta, sem filhos, que, em sua pobreza, não tem como construir a “*sucá*”, a habitação provisória em que os judeus devem ficar durante uma semana na festa de *Sucot*, para lembrar o tempo em que o povo judeu vagou pelo deserto no Exodo e teve que dormir em tendas e barracas. Pedindo por um milagre para poder comprar as espécies rituais necessárias para cumprir os preceitos da festa, o casal é contemplado com uma doação e pode então fazer essa compra. Moshe (o marido) compra um *etrog* (uma espécie de limão siciliano) caríssimo, pois pela tradição, o suco do *etrog*, após as bênçãos que são feitas sobre ele, tem o poder de engravidar a mulher. O filme prossegue com a visita de dois ex-condenados que fazem parte do passado de Moshe e tornam-se os “visitantes”¹⁶⁷ de sua *sucá*. É um olhar mais romântico sobre o universo ortodoxo e sem nenhuma crítica ao modo de vida, às condições financeiras e ao status da mulher. Por ter elementos ortodoxos em sua produção, tais como os atores, colocou-se a condição de que o filme não podusse ser exibido nos sábados ou nos dias santos judaicos.

Em termo fílmicos, *Kadosh* e *Chufshat Kaitz* empregam a mesma linguagem. São caracterizados por longos planos-sequência e poucos cortes. As músicas são minimalistas e apenas de fundo, funcionando como reforço para a produção de sentidos. *Hasodot* está mais próximo do estilo americano de filmes ao propor tomadas mais curtas, cortes mais rápidos e a utilização da música como um elemento importante do

¹⁶⁷ Na tradição judaica, em cada uma das sete noites que se passa na *sucá*, o espírito de um patriarca e de sábios do passado vêm fazer uma visita à *sucá*. Daí o nome de *ushpizim*, visitantes.

filme (Avi Nesher utiliza em todos os seus filmes elementos musicais como parte integrante da trama) e não apenas como algo que está sendo colocado subliminarmente.

Os três filmes são fiéis na composição de personagens e cenários ao se proporem a retratar o mundo ortodoxo. A posição da mulher, apesar de variar entre as diversas tendências e diferenças dos grupos ortodoxos, permanece sendo a de dominada e subordinada ao mundo masculino, o que transparece claramente em todos os momentos dos filmes.

Foucault apresenta importantes considerações para o entendimento de como funcionam os mecanismos de poder dentro de grupos sociais. *Vigiar e Punir*, ao detalhar as características do poder disciplinar, permite-nos visualizar em cada um dos filmes como estes mecanismos operam. Os olhares através das vitrines em *Kadosh*, por exemplo, são emblemáticos. A separação de gêneros no espaço sinagoga também, a mesma separação que ocorre em *Chufshat Kaitz* na ida das personagens para praias diferentes para homens e mulheres. Mas é a permanente regulação do tempo como poder disciplinador que melhor registra os mecanismos de dominação, observados nos horários de reza definidos e a obrigação de sentir “alegria” no *Shabat*, apesar do drama familiar ocorrido em *Chufshat Kaitz*. Os mecanismos refletem-se ainda nos movimentos do corpo, nas roupas utilizadas e na onipresença do ritual como regulador da vida, constituindo-se em preceitos cuja transgressão pode causar diferentes tipos de punição, desde o ostracismo por parte da comunidade até mesmo a excomunhão.

Não encontramos na pesquisa bibliográfica nenhum trabalho que aborde filmes israelenses que tratam da ortodoxia. Há inúmeros trabalhos sobre filmes israelenses que se dedicam a analisar aspectos tais como a questão da absorção dos imigrantes orientais nas décadas de 1950 e 1960, a questão palestina, sionismo e mesmo a homossexualidade. Parece que os filmes que abordam tal questão somente começaram a aparecer em 1999 (*Kadosh* é emblemático neste sentido).

Nesta última década, há produções distintas que enfocam a ortodoxia¹⁶⁸, além das abordadas nesta dissertação. A sociedade israelense, em sua modernidade, passa por processos rápidos de mudança e de reequilíbrios sociais entre seus diferentes grupos. O cinema, entre as várias expressões culturais, trata dos conflitos e das inquietudes que permeiam esta sociedade. A questão da ortodoxia, e em particular a questão da mulher na ortodoxia estão nesta pauta.

Entendemos que o pioneirismo deste trabalho não está na possibilidade de estabelecer abordagens que mesclam a análise social com a expressão artística cinematográfica, pois tal já foi realizado inúmeras vezes em outros contextos. Ele está na análise da sujeição de um grupo específico – a mulher judia ortodoxa – como círculos dentro de círculos (o mesmo poderia ser dito sobre a mulher em outras comunidades e sociedades ao longo da história e em distintos contextos geográficos) e de como esta sujeição é retratada no cinema. Essa particularidade do trabalho permite que caminhos sejam abertos para que outros trabalhos sejam elaborados. Nós, os espectadores, certamente saímos enriquecidos, pois a função do cinema apontada por Vanoye - de testemunhar o real, tentar agir nas representações e mentalidades, regular as tensões ou fazer com que sejam esquecidas - foi integralmente cumprida.

¹⁶⁸ Como *Ushpizim*, já citado e *B'einaim Pkuchot* entre outros.

GLOSSÁRIO

Asquenazita (ou ashquenazita): judeus descendentes das comunidade medievais europeias. O termo designa em hebraico medieval a região da Alemanha. Posteriormente com os êxodos populacionais, os judeus da Europa central e oriental também são assim designados.

Chanucá: é uma festa judaica que comemora a reconquista do Templo de Jerusalém do domínio grego através da revolta macabeia no segundo século antes da era comum.

Chassídico ou hassídico: relativo ao chassidísmo

Chassid(im) ou hassidim: membro(s) do grupo que professa o judaísmo sob a linha do chassidísmo.

Chassidismo ou hassidismo: o termo é aplicado para denominar a tendência que se desenvolveu na primeira metade do século XVIII, na Europa Oriental, com o rabino Baal Shem Tov, em reação ao judaísmo legalista. É um movimento dentro do judaísmo ortodoxo que promove a espiritualidade, através da popularização e internalização do misticismo judaico, como um aspecto fundamental da fé judaica.

Choz(er)et be tshuvá: literalmente, os que voltam ao caminho ou à resposta, expressão utilizada para designar aqueles judeus laicos que se tornam ortodoxos.

Cohen: literalmente sacerdote na época do Templo. Na divisão no povo de Israel no deserto do Sinai, a classe dos sacerdotes foi chamada de cohanim (plural de cohen) em contraposição aos leviim (plural de levi – auxiliares de sacerdotes) e israel (o povo propriamente dito). Por conta desta classificação, os cohanim estão sujeitos a leis e preceitos diferentes do resto do povo, especialmente nas leis relativas à pureza e ao casamento. Hoje, o status sacerdotal inexistente.

Halachá: é o conjunto de todas as leis judaicas, incluída a lei bíblica, as leis talmúdicas e os adendos rabínicos posteriores.

Haláchico: relativo à halachá

Haredi(im): é o termo moderno empregado para designar os judeus ultra-ortodoxos, especialmente em Israel.

Kasher: é o termo empregado significando que um alimento é adequado de acordo com as leis de pureza alimentar

Kashrut: são as leis de pureza alimentar determinadas pela halachá,

Midrash: é uma forma narrativa criada por volta do século I a.C. O termo se refere a toda compilação de ensinamentos homílicos da Bíblia. É uma maneira de interpretar histórias bíblicas que vão além da simples explanação dos ensinamentos religiosos, legais ou morais. Preenche muitas lacunas deixadas pela narrativa bíblica com relação a eventos e personalidades que são apenas citadas ou mencionadas.

Midrashá: instituição equivalente para mulheres à yeshivá embora o termo yeshivá possa ser usado também para uma instituição mista ou de mulheres.

Mikve (ou mikvá): é o banho ritual judaico utilizado principalmente para fins de purificação. Seus usos principais são: pelas mulheres para adquirir pureza ritual após a menstruação ou dar a luz; para os homens em busca de pureza ritual; como parte do processo de conversão ao judaísmo e para a purificação de utensílios utilizados nas refeições para fins de kashrut.

Mishná: é a primeira grande redação na forma escrita da tradição oral judaica, chamada a Torá Oral. Provém de um debate entre os anos 70 e 200 da Era Comum por um grupo de sábios rabínicos conhecidos como 'Tanaim' e redigida por volta do ano 200.

Mitzvá(ot): referem-se aos preceitos e mandamentos conforme ordenados por Deus na Bíblia. Pode também se referir como termo empregado num ato de bondade humana.

Mizrahi: oriental. Utilizado para denominar a população israelense cuja origem é dos países árabes e do norte da África

Parashá: é uma porção do texto bíblico

Rabanit: feminino do termo rav; rabina. Termo pouco utilizado nas correntes ortodoxas que vêem com muita reserva tal condição da mulher. Nas correntes liberais há uma grande quantidade de mulheres que assumem esta posição.

Rashi: Acrônimo de Rabi Shlomo Itzhak, foi um rabino medieval francês (século XII), um dos primeiros que realizou comentários do Talmud e da Torá.

Rav/Rabi/Rebe: rabino.

Rosh Yeshivá: é o dirigente de uma yeshivá, seu chefe.

Shabat: é o dia do descanso semanal judaico, simbolizado pelo sétimo dia do Genesis, após os 6 dias da criação. Sábado

Shivá: é o período de luto de 7 dias observado no judaísmo. O costume é que a família enlutada nada faça neste período e receba as condolências e conforto da comunidade.

Shulchan Aruch: é a codificação e compilação da lei judaica. Escrito por Yosef Caro em 1563

Talmud (ou Talmude): é um registro das discussões rabínicas que pertencem à lei, ética, costumes e história do judaísmo. É um texto central para o judaísmo rabínico, perdendo em importância apenas para a Bíblia hebraica. O Talmud tem dois componentes: a Mishná (c. 200 d.C.), o primeiro compêndio escrito da Lei Oral judaica; e o Guemará (c. 500 d.C.), uma discussão da Mishná e dos escritos tanaíticos que freqüentemente abordam outros tópicos.

Tikun: literalmente, conserto. O conceito vem da Mishná, indicando que as boas ações devem ser feitas não porque estão comandadas pela lei, mas porque eles previnem o

caos social. No contexto do filme e da dissertação, o termo é empregado no sentido de reparação pessoal e arrependimento.

Torá: é o nome dado aos cinco primeiros livros da Bíblia hebraica e que constituem o texto central do judaísmo. Pentateuco.

Yeshivá (ot): é o nome dado às instituições para estudo da Torá e do Talmud dentro do judaísmo. As yeshivot geralmente são instituições judaicas ortodoxas, e geralmente abrigam rapazes ou homens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1) Filmes analisados:

CHUFSHAT KAITZ (My Father, My Lord). Direção: David Volach. Produção: Eyal Shiray. Intérpretes: Assi Dayan, Sharon Hacoheh Bar, Ilan Griff e outros. Roteiro: David Volach. (S.I.): Cinema Project, Golden Cinema, 2007. DVD (72 min), son., color.

HASODOT (Segredos Íntimos). Direção: Avi Nesher. Produção: Avi Nesher e David Silber. Intérpretes: Fanny Ardant, Ania Bukstein, Michal Shtamler, Adir Miller e outros. Roteiro: Hadar Galron e Avi Nesher. (S.I.): United King Films; Artomas Communications; Metro Communicatios; Tu va voir!, 2007. DVD (120 min), son., color.

KADOSH. Direção: Amos Gitai. Produção: Amos Gitai e Michel Propper. Intérpretes: Yael Abecassis, Yoram Hattab, Meital Barda, Uri Klauzner e outros. Roteiro: Eliete Abecassis e Amos Gitai. (S.I.): Agav Hafakot; MP Productions, 1999. DVD (110 min), son., color.

2) Geral:

A Biblia Hebraica. Tradução David Gorodovits e Jairo Frindlin. São Paulo: Livraria e Editora Sefer, 2006.

ALPERT, Rebecca. *Como Pão no Prato Sagrado*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 2000.

BEN-RAFAEL, Eliezer; PERES, Yochanan, *Is Israel One?*. Boston: Leiden, 2005.

_____. "The faces of Religiosity in Israel: Cleavages or Continuum?". *Israel Studies*, Volume 13, number 3, Indiana-EUA: Indiana University Press, 2008.

BRESSON, Robert. *Notes on Cinematography*. Tradução para o inglês de Jonathan Griffin. New York: Green Integer, 1997.

CIASSULO, Ann. "Making Her (In)visible: cultural representations of lesbianism and the lesbian body in the 1990s", *Feminist Studies* 27, n. 3, Fall 2001.

COHEN, Stuart A. "The Hesder Yeshivot in Israel: A Church-State Military Arrangement". *Journal of Church and State* 35, winter 1993.

DE LAURETIS, Teresa. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

DYER, Richard. *Stereotyping, now you see it*. London: Routledge, 1990.

EL-OR, Tamar. *Educated and Ignorant, Ultraorthodox Jewish Women and Their World*, Boulder: Lynne Rienner Publishers, 1994.

Enciclopedia Judaica. CD-ROM. referência: Woman – Created Status.

Enciclopedia Judaica . CD-ROM. referência: Education of Jewish Women.

FEUCHTWANGER, Ruth. "Knowledge versus Status: Discursive Struggle in Women's Batei Midrash". *Nashim, A journal of Jewish Women's Studies and Gender*, n. 18, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 9ª. Edição. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1990.

FOUCAULT, Michael. *Vigiar e Punir*. 36ª Edição. Petropolis: Editora Vozes, 2009.

GUZANA, Zingisa. "Exploring Women's Silence in Isixhosa Written and Oral

Literature". *Agenda n. 46, The Politics of Writing*. Agenda Feminist Media, 2000.

HEILMAN, Samuel. *Defenders of the Faith*. New York: Schocken Books, 1992.

HEILMAN, Samuel & FRIEDMAN, Menachem. Religious Fundamentalism and Religious Jews: The Case of the Haredim. In: *The Fundamentalism Project*. Martin E. Marty & R. Scott Appleby eds. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

HEMMETER, Thomas. "Hitchcock's Melodramatic Silence". *Journal of Film and Video* 48, 1-2, Spring-Summer 1996.

HOLLINGER, Karen. "Theorizing Mainstream Female Spectatorship: The case of the Popular Lesbian Film". *Cinema Journal* 37, n. 2, Winter 1998.

HOLMLUND, Christine. "When is a Lesbian Not a Lesbian? The Lesbian Continuum and the Mainstream Femme Film". *Camera Obscura*, 25-26. Duke: Duke University Press, January-May 1991.

HOLMLUND, Christine. "Cruisin' for Bruisin': Hollywood Deadly (Lesbian) Dolls". *Cinema Journal* 34, n.1, University of Texas Press, Fall 1994.

LIEBMAN, Charles S. & KATZ, Elihu. *The Jewishness of Israelis – responses to the Guttman Report*. New York: State University of New York Press, 1997

LUBIN, Orly. "Body and territory: Women in Israeli Cinema". *Israel Studies*, v. 4, n. 1, Indiana University Press, Spring 1999.

MAIMÔNIDES, Moisés. *Mishné Torá*. Jerusalém: Mossad HaRav Kook, 1993.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007

MEREK, Mandy. "Desert Hearts". *Independent* 10, n.6, July 1987

MERLEAU-PONTY, Maurice. "O cinema e a nova psicologia". In: Xavier, Ismail (org.). *A experiência do cinema*, São Paulo: Graal, 1983.

MILLER, A. D. "Anal Rope". In: *Inside/out: Lesbian Theories: Gay Theories*. New York: Routledge, 1991.

PERES, Yochanan; BEN-RAFAEL, Eliezer. *Cleavages in Israel Society*. Tel Aviv: 2006.

RICH, Adrienne. "Compulsory heterosexuality and lesbian existence". *Signs* 5, n. 4, 1980.

Sidur Tehilat Hashem nussach Arizal. Merkos L'inyonei Chinuch. Tradução de Michoel Regen. Rio de Janeiro: Editora Beith Lubavitch, 2006.

SORLIN, Pierre. "Filme e Ideologia". In: *Sociologia del Cine*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1985.

TOPEL, Marta. "Nunca a sós: o fardo dos mandamentos e o fardo do corpo e do uniforme na ortodoxia judaica". Trabalho apresentado na **27a. Reunião Brasileira de Antropologia**, Belém do Pará, agosto de 2010.

TOPEL, Marta. *Tradição e Revelação, mulheres e homens, Deus ou Deusa? Algumas reflexões sobre o papel da mulher no judaísmo*. No prelo, 2010.

WOLOSKY, Shira. "Foucault and Jewish Feminism: The Mehitza as Dividing Practice". *Nashim, a journal of jewish women's studies and gender issues*, n.17, 2009.

VANOYE, François & Goliot-Lété, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 6a. ed. São Paulo: Papirus, 2009.

VOLOSHINOV, V.N. "O discurso na vida e o discurso na arte". In BRAIT, Beth. *Bakhtin – Conceitos Chaves*. São Paulo: Contexto, 2005.

WEIS, Elizabeth. *The Silent Scream: Alfred's Hitchcock's Sound Track*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1982.

ZEIDMAN, Reena. *Marginal Discourse: Lesbianism in Jewish Law*. Kingston: Queen's University, 1992.