UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIENCIAS HUMANAS

BRUNO JOSÉ SZLAK

Shtisel: a ortodoxia judaica chega à televisão

São Paulo
2017

BRUNO JOSÉ SZLAK

Shtisel: a ortodoxia judaica chega à televisão
Versão Corrigida

Tese 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 Doutor em Letras.

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

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

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Nome: SZLAK, Bruno José

Título: Shtisel: a ortodoxia judaica chega à televisão

Tese 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 Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

A minha mãe Halina Rittner Szlak z”l

A minha esposa Joyce, companheira de longas jornadas e de muitas séries

A meus filhos Daniel e Julie

A todas as músicas e musas inspiradoras

A minha orientadora Prof. Dra. Marta Topel por me colocar nos trilhos

Ao Prof. Dr. Paulo Menezes por produzir sentido

RESUMO

SZLAK, B. J. **Shtisel: a ortodoxia judaica chega à televisão.** 2017. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Este trabalho procura mostrar aspectos de dois fenômenos contemporâneos que se entrecruzam e que convergem em Israel: a disseminação e importância das séries televisivas e a visibilidade adquirida pela ortodoxia judaica na sociedade israelenses a partir dos anos 1990. Dessa maneira, a partir da análise de uma série produzida para a televisão israelense, *Shtisel*, busca-se compreender quais são os mecanismos que operam para que audiências das mais diversas, espalhadas pelo mundo, possam se identificar com um grupo tão específico como a ortodoxia judaica. No decorrer do trabalho, para que também se possa entender o fenômeno da visibilidade da ortodoxia nas telas, analisa-se a expansão de um cinema de comunidade, como aqueles produzidos por e para judeus ortodoxos.

Palavras-chave: Ortodoxia Judaica. Séries de TV. Cinema Ortodoxo.

ABSTRACT

SZLAK, B. J. **Shtisel: jewish orthodoxy reaches television. 2017.** Thesis (Doctorate) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

This work seeks to show aspects of two contemporary and interwoven phenomena: the dissemination and importance of television series and the visibility acquired by Jewish orthodoxy in Israeli society from the 1990s. Thus, from the analysis of a series produced for the Israeli television, *Shtisel*, the work seeks to understand what are the mechanisms that operate so that audiences of the most diverse, scattered around the world, can identify themselves with a group as specific as Jewish orthodoxy. In the course of the work, in order to understand this phenomenon of the visibility of orthodoxy on the screen, we analyze the expansion of a community cinema, such as those produced by and for Jewish Orthodoxy.

Key words: Jewish Orthodoxy. TV Series. Orthodox Cinema.

Nu, nu, nu!

Sholem Shtisel

Yasher coach!

Akiva Shtisel

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
1.1	Objetivos.....	14
1.2	Metodologia.....	16
1.3	Roteiro.....	16
2	A TELEVISÃO.....	19
2.1	Séries televisivas.....	24
2.1.1	Produção das séries.....	32
2.1.2	Estética dos programas narrativamente complexos.....	35
2.1.3	Fórmulas narrativas.....	37
2.1.4	Espaços públicos e privados – a divisão por gêneros.....	40
2.1.5	Tipificando as séries.....	41
2.1.6	Séries evolutivas e ganchos.....	45
2.1.7	Universos ficcionais.....	47
2.1.8	Intimidade.....	48
2.1.9	Personagens.....	49
2.1.10	E para concluir o capítulo.....	51
3	CONSTRUÇÕES DA ORTODOXIA JUDAICA NAS TELAS.....	54
3.1	A TV Israelense	54
3.2	Construções e Estereótipos.....	65
3.3	Os ortodoxos em Israel e sua relação com o Sionismo.....	73
3.4	A construção da alteridade na tela israelense.....	86
3.4.1	A apresentação da ortodoxia judaica ao longo do tempo	88
4	SHTISEL.....	110
4.1	A narrativa.....	110
4.2	As personagens.....	115
4.3	Tempo.....	145
4.4	Mecanismos de identificação.....	148
4.4.1	Transgressão.....	148
4.4.2	Exatidão.....	150
4.4.3	Reflexividade.....	151

5	SHTISEL E A SOCIEDADE ISRAELENSE.....	153
5.1	A relação da ortodoxia com o sionismo em Shtisel.....	153
5.2	Conflitos e Identificações em Shtisel.....	156
5.3	A repercussão na imprensa israelense.....	156
6	O FINANCIAMENTO DA PRODUÇÃO ORTODOXA.....	161
6.1	Encorajando o estudo judaico.....	165
6.2	Promovendo a cultura judaica na mídia.....	168
6.3	A Avi Chai na imprensa.....	173
7	A NOVA INDUSTRIA DE CINEMA E SÉRIES ORTODOXAS	178
7.1	Filmes Masculinos	185
7.2	Filmes Femininos	201
7.2.1	Emoções à venda	202
7.2.2	As projeções	206
7.2.3	O fazer e ver feminino ortodoxo	209
7.2.4	A Lei Judaica e o cinema ortodoxo	210
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	213
9	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	217

1. INTRODUÇÃO

Em minha trajetória de vida algumas questões me inquietaram e ainda permanecem vivas como perguntas que ao longo dos anos podem mudar de forma, mas mudam muito pouco em termos de sua busca. Sou um judeu-brasileiro (ou um brasileiro-judeu?). A ordem dos fatores parece-me importante, mas ainda não sei como expressar a minha identidade hifenizada e esse aspecto emocional da minha identidade sempre me aproximou da cultura judaica e em especial da cultura e da sociedade israelenses. Através de manifestações como a literatura, a música e especialmente o cinema e a televisão, procuro manter essa relação acesa, buscando entender não apenas a mim mesmo mas, especialmente, em relação ao cinema e à televisão israelenses, entender quem são os atores sociais envolvidos no show business israelense ou em sua cultura midiática, como esses atores se relacionam entre si, dentro de sua diversidade interna e como eles se relacionam com o mundo não judaico ou não israelense. Seria uma pretensão imensa e ingênua buscar uma “teoria” que pudesse explicar essa complexidade, uma vez que não existem teorias prontas capazes de explicar fenômenos empíricos singulares em sua totalidade. Assim, percebo que buscar alguma resposta para essas inquietudes pressupõe limitá-las a alguns espaços e tempos onde seja possível abrir uma pequena cortina e poder olhar através de frestas e ter a esperança que as luzes que por aí penetrem possam iluminar meu conhecimento. Foi assim que na elaboração de meu mestrado, parti de um imenso mundo que pensei poder abarcar e paulatinamente, à medida que descobria que as pequenas coisas tornavam-se imensas, tive que ir limitando o objeto de minha investigação e o campo de trabalho. Naquele momento escolhi o cinema como sendo o veículo por onde eu poderia descortinar uma dimensão da sociedade israelense, a exemplo de como a mulher judia ortodoxa é vista por esse cinema. Meu campo de interesse – tanto na pesquisa de mestrado como na de doutorado - passa pelas relações que se desenvolvem dentro da sociedade israelense em particular e no mundo judaico em geral, principalmente no que se refere aos campos religioso e secular. Mas, além de olhar para essas relações em si, me interessa como as manifestações culturais refletem essas relações. A televisão é um desses meios nos quais as manifestações culturais penetram nas casas das pessoas, quase que sem pedir licença, quase como um outro membro da família, às vezes não percebido, às vezes tornando-se o centro

das atenções. Sem dúvida alguma, a TV continua ocupando um lugar central na formação cultural de uma sociedade produzindo e reproduzindo determinados padrões estilísticos, refletindo tendências ou mesmo as criando. No que diz respeito à minha tese de doutorado, interessa a recepção de certo tipo de produto televisivo, e mais precisamente, de que maneira foi recebido pela audiência israelense¹. Na limitação do campo de pesquisa e de meu interesse, a abordagem aqui mais uma vez caminha para seriados que abordam e apresentam o judeu religioso ortodoxo na pequena tela em programas de ficção. Quem assiste a esses programas? Que sentidos são produzidos? Eles mudam conforme a característica de cada grupo receptor? Será que quem produz algum programa para a televisão pensa nos diversos públicos que assistirão a esse seu produto? E como os pensa?

Ao analisar a representação do setor ortodoxo judaico (e aqui já há a necessidade de limitação do campo de pesquisa, pois há tantos e tão distintos grupos de judeus religiosos, que se faz necessário um corte limitador), um dos meios que eu poderia utilizar para a análise seria o cinema. Poderia ainda, nesse mesmo meio, olhar para os filmes de ficção e para os filmes documentários. Como já mencionei, a televisão é outro meio, com características próprias. Na televisão poderia também olhar para os programas de ficção, como as séries ou poderia também olhar para os documentários sobre diferentes dimensões da vida das comunidades ortodoxas. Num primeiro momento, pensei estabelecer uma “matriz” comparativa desses 4 veículos nos quais o judeu religioso é apresentado. Buscar similaridades e buscar diferenças nessas construções.

Entretanto, ao longo do processo de pesquisa, percebi que o universo tanto do material empírico (filmes, séries, documentários), bem como de material de embasamento teórico, era imenso e que não havia como trabalhar tantos gêneros distintos numa tese de doutorado. Então, em mais um processo reducionista, optei por voltar meu olhar para dois campos distintos: um seria a análise de seriados televisivos e o outro, a análise de um ponto muito peculiar no universo ortodoxo: a

---

¹ É preciso observar que os espectadores de televisão israelenses são seculares. É difícil imaginar que os setores religiosos assistam televisão por todas as restrições que a religião impõe com relação a diferentes temas, tais como o corpo humano mostrado, relações entre homens e

produção de filmes por e para ortodoxos. No veículo televisão, optei por ficar apenas com as produções de séries de ficção.

Por que essa opções? Umberto Eco, no seu clássico *Como se Faz uma Tese*, afirma que é prudente escolher um tema de tese levando em consideração a disponibilidade do material de pesquisa, pois, por vezes, fica impraticável desenvolver um trabalho sem material de pesquisa ao alcance. É claro que, hoje em dia, com o advento da Internet e outras facilidades de pesquisa e busca, essas limitações são menores, mas, ainda persistem.

A opção pela escolha do veículo televisivo ocorreu porque na era da globalização e do avanço das novas tecnologias, a televisão trouxe uma nova visibilidade e assim proeminência para muitos aspectos da vida humana, social e cultural anteriormente ignorados. Ela mostra o interior da casa de outras pessoas e o mais profundo dos oceanos e sua vida marinha; modos de consumo que estão ao nosso alcance e ao mesmo tempo, a pobreza desesperadora e a miséria dos conflitos tribais do interior da África.

Mas, acima de tudo, a televisão deu visibilidade para os aspectos emocionais da vida, tanto privada quanto pública, de grupos e indivíduos dos mais diversos tipos. A TV nos permitiu olhar de muito perto o que antes era distante ou invisível: podemos ver de perto a face dos políticos ou a vida privada de “celebridades”. Podemos ver pessoas como nós passando por momentos de forte emoção em documentários ou em reportagens de telejornais. Nós procuramos na face das pessoas sinais de emoção, procurando acima de tudo uma garantia de que essa emoção é sinceramente sentida. Buscamos algum tipo de identificação e se ela estiver acompanhada de alguma catarse que nos produza algum sentido, então podemos dizer que nos sentimos menos solitários, que encontramos nos outros sentimentos que também são muito nossos. Anseios, medos, alegrias ou tristezas.

Não que os documentários não possam produzir os sentidos acima mencionados. Certamente um bom documentário emociona, esclarece, mobiliza. A ficção, com uma certa liberalidade narrativa e temática, com nuances de melodrama ou de comédia trabalha para mobilizar emocionalmente o espectador mais. Podemos

torcer por uma personagem, ter raiva de outra, saber que o que estamos vendo na tela é inverossímil, e ainda assim acreditar que aquilo pode ser real. Por essas nuances e construções é que optei pela ficção neste trabalho.

Já para os filmes produzidos por e para ortodoxos, é preciso observar peculiaridades muito específicas do setor e a mais gritante delas é a produção por gêneros. Filmes feitos por homens para espectadores masculinos e filmes feitos por mulheres para mulheres.

1.1 Objetivos

O objetivo principal dessa tese é mostrar como o judeu ortodoxo é mostrado na televisão israelense em séries de ficção. Buscar quais são os mecanismos que operam para que se estabeleça a ligação entre espectador e a série. Através das produções de séries, filmes, e documentários, a televisão – que em seu princípio entrava nos lares basicamente através dos noticiários – começa a entrar nas casas com outro tipo de programação e torna-se parte da vida familiar. Em sua diversidade de temas e focos faz ser possível “viver” a vida do outro, dar voz, imagem e cores para aqueles que parecem estranhos, mas que vivem do nosso lado. No que diz respeito a essa tese, o foco é a vida de um segmento que tem obtido importância crescente na sociedade israelense: os judeus observantes de sua religião nas mais diversas correntes e denominações.

Outro objetivo importante é a análise de como fenômenos sociais, tais como a relação desses grupos com o restante da sociedade e com o Estado de Israel são apresentados nas séries de TV (ou até mesmo deliberadamente escamoteados), ou seja, como determinados grupos religiosos têm aparecido nos últimos anos na TV do país. Desvelamos também como grupos financeiros, através de fundações de incentivo a produção artística, estabelecem agendas próprias para construir uma imagem mais positiva do grupo ortodoxo perante o restante da sociedade israelense.

Por outro lado, o cinema torna-se uma manifestação artística dentro do próprio setor ortodoxo, em produções próprias, que para além do lazer, acabam por servir de instrumentos de construção de identidades e preenchimento de anseios de uma

comunidade que busca estabelecer seu lugar dentro da sociedade israelense preservando seus espaços conquistados nos últimos anos.

Nessa tese abordarei uma série de ficção produzida pela televisão israelense chamada *Shtisel*. O mundo abordado por esse seriado é o mundo religioso judaico. Engana-se quem pensa haver uma uniformidade nesse mundo. Ele vai desde uma profunda ortodoxia fundamentalista até uma religião tradicionalista, todas elas sob o guarda-chuva do que se conhece como religião judaica.

Na análise da evolução dessas construções no contexto da sociedade israelense, definida como uma sociedade de clivagens étnico-culturais e religiosas, a minha hipótese é que as séries televisivas, em grande medida produzidas, criadas, dirigidas e atuadas por judeus pertencentes ao setor secular, “pasteurizam” o religioso que consideram ser o outro². As séries pretendem mostrar que esse outro não é “tão outro” através de mecanismos e recursos dramáticos, mas especialmente ao retirar do quadro cênico todos os conflitos e posições ideológicas que o grupo religioso professa e pratica. Se por um lado, a televisão é um veículo comercial e para que possa atingir grandes audiências é preciso buscar escapismos, ainda mais numa sociedade em permanente tensão social como a israelense, não apenas por conta dos conflitos bélicos, mas pelo confronto cada vez mais acirrado entre os diferentes setores sociais³, por outro lado, pareceria existir interesses ideológicos na produção de seriados sobre ortodoxos. Em *Shtisel*, o objetivo pareceria ser integrar a ortodoxia à sociedade israelense e deixar de vê-la como um grupo marginal nessa mesma sociedade. Esses dois lados se juntam para produzir uma “pasteurização” das personagens e fazer com que a audiência secular comece a ver o grupo ortodoxo com um outro olhar, um olhar em que se naturalize a presença do grupo na sociedade maior (lembrando sempre que a audiência é composta quase que exclusivamente pelos setores seculares da sociedade) e que facilite a agenda

---

² Certamente há muitos “outros” para a elite hegemônica ashkenazita (judeus de origem ocidental) da sociedade israelense: árabes palestinos, trabalhadores estrangeiros ilegais, o negro judeu, os imigrantes russos, etc.

³ É importante lembrar que a sociedade israelense é pluriétnica e multicultural, com judeus seculares e ortodoxos, árabes israelenses, palestinos nos outrora territórios ocupados, e sob outras classificações, judeus de origem ocidental (originários da Europa Central e Oriental e seus descendentes) e judeus de origem oriental (provenientes dos países árabes e muçulmanos e seus descendentes).

ideológica e política do grupo frente aos problemas nacionais, ainda que subrepticiamente.

1.2 Metodologia

No caso da série *Shtisel*, a metodologia empregada foi a análise a partir de cuidadosa e repetitiva observação. A escolha da série foi ao encontro da temática proposta, a de buscar os aspectos da apresentação e construção do segmento religioso dentro da sociedade israelense. O universo da série será contextualizado e analisado historicamente e socialmente. Assim, através da análise de cenas levando em conta os diferentes eixos temáticos, a análise da estrutura do seriado; a comparação com outros seriados com temática similar; a contextualização do universo ortodoxo representado em *Shtisel* com análises sociológicas e antropológicas sobre o setor ortodoxo da sociedade israelense e um contraponto entre *Shtisel* e filmes realizados por ortodoxos para o público ortodoxo poderei tentar lançar luz sobre as hipóteses propostas e mergulhar no que há de particular e específico na série escolhida e encaminhar a tese a suas conclusões.

Acrescente-se à metodologia acima citada, a realização de uma entrevista com a produtora Dikla Barkai da série. A entrevista realizou-se na sede da produtora Abot Barkai em Tel Aviv, Israel, no mês de dezembro de 2013.

A decisão de manter muitos termos em hebraico, foi tomada com o objetivo de estabelecer uma relação mais próxima do leitor com esse universo judaico ortodoxo, no qual o papel da linguagem e dos símbolos religiosos é de fundamental importância no cotidiano dos indivíduos. As notas de rodapé procuram traduzir e explicar os termos empregados⁴.

1.3 Roteiro

No capítulo 1 encontra-se a apresentação do que procuramos abordar nessa tese e de como encaminhamos nossa pesquisa para chegar às conclusões finais.

---

⁴ Para o desenvolvimento do trabalho, todas as traduções, tanto do inglês, bem como do hebraico foram realizadas pelo autor.

No capítulo 2 abordamos a televisão como veículo e como se constrói a relação entre esse veículo e o espectador. Nos debruçaremos sobre uma análise das séries televisivas, sua taxonomia e suas narrativas através de alguns modelos que sistematizam e classificam principalmente as séries americanas de televisão.

O capítulo 3 abordará, num panorama mais amplo, as construções de imagens dos ortodoxos no cinema e na TV, em como esse outro é apresentado e construído, além de um breve histórico sobre a televisão israelense. Apresentamos também no capítulo quem são os ortodoxos em Israel e como é sua relação com o Estado.

Já no capítulo 4, entraremos na série Shtisel, a análise de sua narrativa, quem são suas personagens, como funcionam os tempos reais, os tempos diegéticos e os tempos do espectador. Vamos olhar quais os mecanismos e recursos que a trama utiliza para fidelizar o espectador a voltar cada semana para assistir um novo episódio.

No capítulo 5 se fará um contraponto entre Shtisel e abordagens sociológicas sobre a sociedade israelense destacando o fato de que na série, a ortodoxia aparece despida de seus posicionamentos políticos e ideológicos, fenômeno curioso numa sociedade na qual os confrontos entre os setores secular e ortodoxo são cada vez mais acirrados e permeiam diferentes dimensões da vida pública e privada dos cidadãos israelenses. Por fim, no capítulo se analisarão diversos artigos publicados na imprensa israelense com as críticas sobre a série.

O capítulo 6 adentra especificamente em aspectos do financiamento das produções israelenses que trazem o ortodoxo como elemento central, tanto por trás das câmeras enquanto produtor ou como personagem construído à frente das lentes. Salientaremos a agenda ideológica desse financiamento, fenômeno originado na última década.

No capítulo 7, complementarmente à série abordada, abre-se um painel mais amplo das produções de filmes por ortodoxos e sua estética particular. Uma vez que para a ortodoxia a separação de gêneros é fundamental, analisaremos a produção feita por

mulheres para mulheres e a produção de DVDs com filmes “de ação” voltados para o público masculino ortodoxo e por esse elaborado.

No capítulo 8 constam as conclusões desse trabalho. Veremos em *Shtisel* a recorrência dos temas que atraem qualquer audiência a uma série televisiva no mundo inteiro: conflitos amorosos, sexualidade, inveja, traições, entre outros. São esses os motores do sucesso de qualquer série? Sejam alienígenas, hindus, religiosos, africanos? Nesse panorama, poderemos refletir sobre o resultado de uma pretensa verossimilhança de uma sociedade, onde os conflitos sociais são pano de fundo para o dia-a-dia de pessoas que são percebidas minimamente como diferentes, por usarem outro tipo de roupa, por falarem determinadas expressões que não são utilizadas pelos judeus israelenses seculares. *Shtisel* opera para que busquemos um reconhecimento de nós mesmos, em suas personagens que vivem uma expectativa de amor, de felicidade e de outras necessidades e conflitos inerentes à condição humana.

2. A TELEVISÃO

A televisão é capaz de dar expressão ao emocional, mas, ao mesmo tempo, as emoções que nela encontramos são construídas. Elas nos são mostradas por indicadores mais ou menos convencionais, por expressões ou gestos, por diálogos, que compõem uma linguagem que pode ser tanto espontânea como conscientemente construída. Alguém que transmita uma certa insegurança na frente da câmera pode estar sendo extremamente sincero no que diz, mas, sem dúvida, nervoso em ter que dizer isso. Pode ser que os espectadores percebam muito mais o nervoso do que a sinceridade e o resultado da produção de sentidos seria o de desmerecer o conteúdo dito.

Para John Ellis (2009), performance, sinceridade e emoções andam juntos. Na percepção do público a credibilidade do objeto televisivo apenas acontece quando esses três aspectos ocorrem. O desenvolvimento na construção dessa habilidade não ocorreu de um dia para outro, mas passou por diferentes estágios. Foi a evolução da ficção televisiva que aportou uma contribuição significativa na performance das emoções sinceramente sentidas (HILL, 2004). A televisão desenvolveu uma indústria de ficção em séries que produziu muitos episódios de um mesmo formato apresentando o mesmo conjunto principal de personagens. No início, essas personagens eram os mesmos de episódio em episódio em cada série por um determinado espaço de tempo. Mas, posteriormente, a TV passou a agregar outros elementos, em conjunto com essas personagens, possibilitando outros tipos de episódios e histórias paralelas. Além disso, as séries produzidas industrialmente começaram a mostrar personagens que se desenvolviam emocionalmente, intercalando esse desenvolvimento da personagem com o passar dos eventos.

Como explicar a relação do espectador com essas personagens, uma vez que elas envolvem uma complexa relação daquilo que é visto com aquilo que é mostrado? Relação entre ver, acreditar e sentir.

No que diz respeito ao objeto que aqui nos interessa, as séries televisivas, essa relação requer que o espectador reconheça o status do outro como pessoa. Indiscutivelmente, o rápido desenvolvimento do audiovisual contribuiu, através de

sua habilidade de apresentar o distante como um simulacro de presença, para uma maior aceitação da personificação dos outros distantes e diferentes. Ela permitiu e talvez tenha até mesmo requerido, o reconhecimento da personificação para as muitas diferenças entre os seres humanos.

Se há algo que opera no nível dos sentimentos provocados por eventos distantes assistidos através do audiovisual, qual é o papel da estrutura textual, que também trabalha para a emergência desses sentimentos? Conforme Ellis (2009, p.67-76), sempre há uma expectativa associada a qualquer experiência audiovisual, não importa o quão curta em duração ou trivial em conteúdo ela seja. Assim como num filme produzido ou num boletim de notícias, um clipe no Youtube carrega consigo um peso de expectativas contextuais. Nós somos destinatários dos textos que testemunhamos, que, por sua vez são produzidos por agentes que tem suas intenções comunicativas. Nós nos relacionamos com eles voluntariamente, esperando receber, apesar de todas as reservas intelectuais que possamos ter, algum tipo de comunicação. Qualquer texto audiovisual vem com um denso conjunto de expectativas e promessas, carregadas pelo texto e ao mesmo tempo esperadas pelo espectador. Qualquer texto, igualmente, trará a cada espectador múltiplas instâncias de recepção, de tentativas de comunicação. E é importante frisar que através do audiovisual, observamos tentativas de comunicação, mais do que experimentamos a comunicação. As tentativas comunicativas nunca são transparentes. Elas vem de alguém e de algum lugar. Elas encontram espectadores que estão localizados em diferentes lugares e diferentes tempos. Assim, a recepção é incerta, ambígua e não unívoca. Aspectos dessas tentativas de comunicação podem funcionar, outros podem falhar. E isso pode ser diferente até no nível individual, apesar de que generalizações possam ser feitas.

A distinção entre o que acontece no nosso nível intelectual e o que ocorre com as nossas emoções, ainda que provisória, parece ser útil para esclarecer os sentimentos conflitantes e misturados que são provocados no espectador. Esse é um conflito de ambiguidade emocional, de saber o que se sente, e ao mesmo tempo não saber como se deve sentir. Ainda conforme Ellis (2009, p. 67-76), essa ambiguidade emocional é sustentada pela ambiguidade constitutiva do audiovisual, seu status de presença ainda que textualidade. Essa ambiguidade emocional é

resolvida, mas fora do texto. Pensamos sobre isso, falamos sobre isso, chegamos a algum tipo de conclusão ou desprezamos o todo como um show que passa sem grandes consequências. O extratextual resolve a ambiguidade do textual. Essa ambiguidade emocional é a produção, dentro do próprio texto, da “distância apropriada” como a chama Silverstone (2007, p. 172-3). Silverstone, no entanto, pontua, que a “distância apropriada” não é atualmente encontrada nas transmissões televisivas. Ele afirma:

...por um lado, nos encontramos posicionados pelas construções da mídia como se distantes das vidas e mundos de outras pessoas que parecem estar além dos limites, além do alcance da compaixão e certamente além de qualquer ação produtiva ou significativa. (...) e na contramão dessa mesma construção, tão frequente como familiar, temos o outro como semelhante de nós mesmos, como recuperável sem distúrbios em nosso próprio mundo e valores. Talvez, ainda que mais benignamente, acabamos com a mesma consequência: recusamo-nos a reconhecer não apenas que o outro não é como nós mesmos, mas que ele não pode ser feito para ser como nós. Esse neoimperialismo cultural representa o outro lado da imoralidade da distância, na recusa em aceitar a diferença, na sua resistência em reconhecer e valorizar o estranho.

Ainda conforme Ellis (2009, p. 67-76): “...há um mundo de distância entre reconhecer indivíduos que são ‘assim como nós’ do que ‘como nós’. Para testemunhar indivíduos distantes e reconhece-los como pessoas que podem compartilhar um determinado repertório cultural, sensitivo e emocional conosco é inevitável ter que vê-los “como nós”. Esse reconhecimento envolve tanto semelhança e distância, a tentativa imaginativa de sentir o que eles estão sentindo e o conhecimento simultâneo de que eles são eles e nós somos nós. A posição em que observamos é móvel, envolve mudanças mais do que uma posição fixa de identificação ou rejeição. Nós vemos não apenas aqueles que podemos construir “assim como nós” mas outros também, na mesma cena ou na tomada seguinte: outros que podem ser mais ou menos compreensíveis, mais ou menos autoritários, persuasivos, mais ou menos de acordo com as nossas próprias fantasias.

Pareceria que mais coisas acontecem aos personagens na TV do que a nós espectadores. Por outro lado, as histórias contadas nas séries de TV normalmente fornecem aos espectadores a resolução dos incidentes narrativos mais do que a conclusão definitiva da narrativa com todas as “pontas soltas” resolvidas e/ou a

felicidade total de alguém ou a morte da má personagem. Ellis (2009) afirma: "...é mais uma coisa de 'agora a vida continua' do que 'e eles viveram felizes para sempre'". As personagens que permanecem nas séries parecem aprender dos incidentes e são transformados por eles, de maneira que ficam plantadas as sementes de futuros incidentes narrativos: uma nova relação entre vizinhos ou um divórcio de um casal que era muito feliz. Parece que esses incidentes narrativos são suficientes para satisfazer a demanda por histórias satisfatórias e que os finais definitivos não são necessários.

Uma vez que na maioria das séries não há finais definitivos, cada personagem pode aprender de seus erros e se redimir. O que vemos aqui é que a televisão parece oferecer através desse processo uma forma moderna e secular de salvação. Conforme Ellis (2009, p. 108): "Salvação neste mundo e não no mundo vindouro e ver os resultados disso de imediato". Aqueles que se redimem são salvos pelo aprendizado, através da experiência e o entendimento dessa experiência. O aprendizado e com ele, a salvação, toma a forma da transformação da personagem. Personagens de má índole ou antissociais começam a mostrar sinais de consideração e generosidade. Personagens agressivos controlam sua fúria normalmente com evidente esforço. Haverá recaídas e reincidências como para qualquer "pecador" arrependido, mas eles serão tratados como personagens que estão em "evolução" à medida em que a série se desenvolve. Essa transformação através dos relacionamentos é um tema de maior importância nas séries de ficção.

Como audiência, vemos com imensa clareza a imperfeição das personagens. Conhecemos suas falhas assim como suas forças. Na medida em que a TV se desenvolveu, os heróis de antigamente, modelos ideais de virtude e força, deram lugar a personagens centrais que são pessoas mais vulneráveis ou machucadas: Dr. Kildare deu lugar a Dr. House⁵. Para os espectadores, a imperfeição das

---

⁵ Dr. Kildare foi um drama médico exibido pela NBC de 27 de Setembro de 1961 a 9 de Setembro de 1965, por 5 temporadas. Kildare" contava a história de um jovem interno, James Kildare, interpretado por Richard Chamberlain, que trabalhava num grande hospital metropolitano, o Blair General e tentava, ao mesmo tempo, aprender sua profissão, lidar com os problemas dos pacientes. House, M.D. ou simplesmente House (no Brasil, Dr. House), é uma aclamada série médica norte-americana criada por David Shore e exibida originalmente nos Estados Unidos pela Fox de 16 de novembro de 2004 a 21 de maio de 2012. Seu personagem principal é o Dr.

personagens é a fonte do drama contínuo. Nesse caso, os espectadores aprendem a não julgar tão rapidamente uma personagem, que pode ser diferente do que a princípio parece ser, e que certamente pode mudar ao longo da trama. As personagens estão ali para compartilhar conosco uma boa parcela de tempo, às vezes meses, às vezes anos, recebendo sua carga semanal de incidentes e não há como saber como eles terminarão. Elas acabam sendo parte da rotina e da vida das pessoas como se fossem amigos ou parentes verdadeiros, além de nos fazer companhia. Quando uma série acaba, o espectador sente um vazio. Uma nova complexidade emocional foi trazida para o dia-a-dia. A TV borrou as fronteiras entre as esferas públicas e domésticas, entre diversão e informação, e entre o emocional e o racional na vida pública.

O nível duplo de narrativa dos seriados, no qual, por um lado, cada episódio apresenta uma série de peripécias e por outro, há uma continuidade temporal nos episódios ao longo do tempo é um traço da indústria de séries televisivas⁶. As séries de sucesso são meticulosamente planejadas em seus incidentes individuais, de maneira a que cada episódio funcione eficientemente para a conclusão desses pequenos incidentes. Mas, a história maior é trabalhada na medida em que a série se desenvolve. Gripsrud (1995) observa que o time de redatores se baseia num documento que descreve as personagens e seus backgrounds, suas vidas antes que a série tenha se iniciado, um cabedal de potenciais revelações à medida que a história se desenvolve. É fator importante no progresso da história, a popularidade de uma determinada personagem, seu sucesso, mais do que o roteiro básico, ou até mesmo a renovação de contrato do artista com a produtora. Para Ellis (2009), esses são aspectos da indústria, externos ao mundo da ficção, mas que fornecem o contexto e o potencial para o desenvolvimento da história.

É interessante observar que a produção televisiva de seriados e minisséries evoluiu tremendamente nos últimos anos, passando a apresentar um padrão de qualidade similar ou mesmo superior à produção cinematográfica, tanto nos seus aspectos técnicos, como nos roteiros e temas, bem como contando com atores consagrados

---

Gregory House, interpretado pelo ator inglês Hugh Laurie. Enquanto Dr. Kildare era atencioso e angelical com seus pacientes, Dr. House era irascível e agressivo com todos.

⁶ É possível considerar ainda um terceiro nível da narrativa: o desenvolvimento das personagens ao longo da trama, em cada episódio e no arco narrativo.

na grande tela. Não cabe analisar nesta tese o fenômeno citado, apenas apontar que ele foi um dos motivos para ter escolhido uma série para analisar.

2.1 Séries Televisivas

Se telenovelas e minisséries, herdeiras do folhetim, são constituídas por capítulos, unidades narrativas não independentes e organizadas numa determinada sequência, as séries ou seriados⁷ podem abrigar capítulos, episódios e/ou unidades que combinem qualidades de narrativa independente em cada episódio sem perder um arco narrativo mais abrangente que se apresenta em toda a vida da série. Embora não pareça haver a capacidade de distinguir com rigor as diversas nomenclaturas dadas aos programas serializados, pode-se pensar na importância de suas unidades constitutivas como um critério classificatório: capítulos nos seriados; episódios nas séries e nas séries episódicas e; um misto de capítulo e episódio na série serializada, conforme Buonano e outros⁸. Assim, uma das grandes contribuições desses autores em relação a outros estudiosos do campo, está em valorizar a estrutura dramática das “fatias” desses programas (episódios, capítulos ou um misto de ambos). Certamente não há pureza nas classificações acima mencionadas. É de se esperar que haja uma mescla de características de capítulo e de episódio. Segundo Sydenstricker (2012), essas unidades constitutivas “mistas” são escritas em pelo menos duas camadas: uma, destinada ao telespectador que desconhece o programa, mas que, de algum modo, está familiarizado com o ritmo e as estratégias dramáticas das séries; e, outra, para o telespectador fiel ao programa, guardião de sua memória, “graduado” a ponto de compreender que nem tudo será resolvido ou explicado numa única exibição. Esse último sabe que os fatos estão conectados, estruturados em redes de conflitos mais ou menos complexas refletidas em uma complexidade narrativa.

---

⁷ Entretanto, é interessante mencionar que segundo Cleise Mendes (Mendes, 2010), série e seriado têm o mesmo significado: *“sempre me pareceu inadequado o termo ‘seriado’, no sentido de ‘um seriado’! A palavra é um adjetivo substantivado que foi tomando o lugar do termo próprio ‘série’. Como se diz um enlatado, um cozido, um trançado, etc. Na verdade, me parece que o uso popular foi aproximando os termos ‘série’ e ‘programa seriado’ até simplificar em ‘um seriado’. Por isso, não vejo como fazer distinção substancial entre série e seriado, em bom português. [...]”*

⁸ Buonanno, Milly e Bechelloni Giovanni, Il Campo, Observatorio sulla fiction italiana, citado em Taxonomia das séries audiovisuais: uma contribuição de roteirista

Mas o que é exatamente a complexidade narrativa? Conforme Mittell (2012,p.36), em seu nível mais básico, é uma redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série – não é necessariamente uma fusão completa dos formatos episódicos e seriados, mas um equilíbrio volátil. Recusando a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, a complexidade narrativa privilegia histórias com continuidade que transitam por diversos gêneros. Somado a isso, a complexidade narrativa desvincula o formato seriado das concepções genéricas identificadas nas novelas. Assim, muitos programas complexos (embora certamente não sejam todos) contam histórias de maneira seriada ao mesmo tempo em que rejeitam ou desconsideram o estilo melodramático. Desconsideram ainda a atenção dada pelas novelas aos relacionamentos em detrimento da trama, o que também distancia os programas contemporâneos das conotações culturais do referido gênero novelístico. A narração nas novelas certamente pode ser complexa e requer um alto nível de postura ativa do público para engrenar na rede de relações e histórias prévias evocadas em cada virada da trama. Em contrapartida, na programação narrativamente complexa, o desenvolvimento da trama tem posição muito mais central, possibilitando emergir um relacionamento e um drama associado às personagens a partir do desenrolar do enredo e, dessa forma, atribui ênfase de maneira reversa às novelas.

Estes programas da televisão americana entre os anos 1970 e 1980 tendiam a atrelar histórias episódicas e seriadas a regras genéricas típicas – histórias de relacionamento atravessavam episódios, como nas novelas, mas nos casos policial e médico, por exemplo, a ligação se fazia dentro de um episódio. Já a partir dos anos 1990, os programas basearam-se nas inovações dos anos 1980 expandindo o papel dos arcos históricos entre episódios e temporadas.

The X-Files exemplifica o que é provavelmente a marca central da complexidade narrativa: uma interação entre as demandas da narração episódica e seriada. Dramas complexos como *X-Files*, *Buffy the Vampire Slayer*, *Angel* e *The Sopranos* frequentemente oscilam entre a narração com arco alongado e episódios isolados. Como Sconce (2004) aponta, qualquer dos episódios de *X-Files* pode se concentrar na *mitologia* de longo prazo, uma trama conspiratória contínua, altamente elaborada

com solução indefinidamente adiada ou pode oferecer histórias autônomas trazendo um *monstro-da-semana* que geralmente existe fora do espectro mitológico.

Se toda a televisão lúdica ou informativa parece possuída por uma mania do gesto cerimonial, ou pelo menos, cúmplice, consagrado à “ligação” entre um programa, um apresentador e “o” público, o único gênero ficcional capaz de manter a regularidade telespectadorial é a série. De fato, a série é concebida para se inscrever na ritualidade receptiva: a sua programação obedece à lei do regresso do mesmo, constituindo cada episódio uma promessa feita aos telespectadores de obedecer exatamente e sem estados da alma a uma fórmula narrativa sempre perfeitamente respeitada. (ESQUENAZI, 2011, p.26)

Conforme Angenot, citado por Esquenazi (1975):

... Reencontramos personagens familiares, uma espécie particular de vizinhos, todos os dias no mesmo sofá. Enquanto gênero, a série corresponde exatamente às exigências da programação televisiva; é o exemplo de programação ideal, como foi, por exemplo, o romance de folhetim nos primeiros jornais populares do século XIX.

Precisamente, a série responde de forma dupla ao inscrever-se na grade de programas de forma simples, semana após semana – adapta-se facilmente à ritualidade familiar e apresenta um programa cujas regularidades são aparentes e explícitas: o telespectador reconhece-as facilmente e pode reencontrar-se nelas sem qualquer dificuldade.

A série de obras ficcionais inscreve-se geralmente no interior de um gênero literário, que o teórico da literatura popular, John Cawelti (1977, p.6) define como “uma combinação ou uma síntese de certo número de convenções culturais específicas de uma forma ou de um modelo narrativo mais universal”. Um gênero, portanto, está associado a um tipo de modelo narrativo utilizado no interior de um universo cultural característico. Deve-se aqui acrescentar um traço importante. Qualquer gênero está associado a um método convencional de tratamento da narrativa; o western é narrado na perspectiva da personagem genérica do pioneiro que não teme penetrar em territórios desconhecidos enquanto a história policial é contada a partir do ponto de vista do detetive. É raro, senão impossível, encontrar alguma narrativa médica

ficcional contada pelo ponto de vista do paciente. Não que tenha havido e haja experiências narrativas de sucesso alterando os pontos de vista de onde a história é contada. É o caso de *Dexter* (que é ao mesmo tempo legista e assassino serial), com a óbvia concessão que ele está do lado do “bem”.

A serialidade televisiva parece mais rigorosa do que outras formas de serialidade porque obrigações várias levam os programadores a criarem fórmulas de uma exatidão impressionante. Por exemplo, a duração de cada episódio deve ser absolutamente constante; em muitos casos, nas séries destinadas a serem cortadas pela publicidade, a cadência narrativa de cada episódio deve obedecer a uma prescrição temporal categórica. O modo de produção audiovisual que desloca equipes extensas e frequentemente renovadas constitui outra obrigação da serialidade televisiva; os cenários não podem ser alterados. Por último e sem dúvida, o traço mais importante, é necessário que cada série consiga inserir-se rapidamente nas regularidades telespectatoriais. Ao longo dos episódios, não se pode tolerar qualquer desvio da fórmula original da série: por conseguinte, esta tem de apresentar um rigor total, sob pena de debandada de seu público fiel.

Voltemos à nomenclatura sobre séries, seriados, capítulos, episódios, uma vez que buscamos caracterizar a nossa série de análise, *Shtisel*. Será que é possível delimitar o domínio das séries de televisão? Em certos casos, distinguem-se dois domínios, o dos folhetins e o das séries propriamente ditas (BENASSI, 2002). No primeiro caso, a atenção do telespectador é mantida por uma história cuja próxima peripécia é apresentada no episódio seguinte; no segundo, lhe é prometida uma nova história, mas inteiramente duplicada e a partir do modelo da anterior. No entanto, muitos folhetins (na verdade, quase todos) comportam elementos seriais e nenhuma série está isenta de evoluções. Por essa análise, certamente *Shtisel* está inserida no contexto dos folhetins.

No seu estudo sobre soap-operas (novelas), Robert Allen (1985, p.137) observa que o gênero se caracteriza sobretudo pela resistência ao desfecho final: é uma espécie de folhetim que oferece momentos de resolução narrativa parcial, mas que tem o cuidado de deixar a porta aberta a novas peripécias. Todas as séries devem velar para manter a sua abertura, a sua capacidade de propor novas histórias: essa

necessidade traduz, ao nível da produção, o desejo de captar o público de uma forma regular e potencialmente “infinita”, o que se reflete na continuidade de inúmeras temporadas.

De uma forma mais geral, as séries só acabam com o desinteresse do público, o que confirma a dependência da produção televisiva às reações do público. Desde essa perspectiva, aquilo que os americanos chamam de minisséries, que são ficções desenvolvidas e terminadas em poucos episódios, surgem como produtos que se situam apenas no limite do universo das séries: o desfecho anunciado, a unidade de uma história mesmo que contada em várias histórias parece incompatível com o projeto tanto cultural como econômico das séries televisivas. No entanto, fugindo do escopo do presente trabalho, é notável que tal modelo tenha se disseminado, especialmente no século XXI, e parece refletir um deslocamento no nível da produção e dos veículos de difusão presentes, tais como canais de Internet, vídeos on demand, tablets, etc. que exigem mais e mais produções e inovações que fogem ao modelo tradicional que vem dos anos 1970 até o princípio desse século. A Netflix, serviço de streaming pago, por vezes disponibiliza imediatamente todos os capítulos de uma série, permitindo a seu assinante fazer uma maratona diante da tela, seja ela TV, computador, tablet. Essa diversidade das possibilidades de acesso ao conteúdo pode tirar o universo serial unicamente do domínio privado e da sala de estar, na medida em que se pode ver a sua série favorita no caminho de casa para o trabalho, por exemplo.

O espetáculo televisivo afirmou-se como um espetáculo doméstico preferencialmente (certamente pode-se ver TV no cabelereiro, no bar ou numa sala de espera de um consultório médico, mas, não é de se admitir que haja o mesmo grau de interação que acontece na privacidade de casa). A TV procura os seus públicos onde esses privilegiam comportamentos característicos daquilo que se chama a vida privada. Na medida em que as séries constituem o produto televisivo mais completo dessa forma de difusão, a leitura do espectador das séries devia ser influenciada por ela. Pode-se pensar que as apreciações do espectador serão geralmente mais afetivas se comparadas a outros produtos culturais ficcionais.

Conforme Buonanno (2007, 121), a serialidade na televisão vem se modelando em padrões que regem a duração dos episódios e, acrescentamos, uma padronização estrutural (*teasers, tags, acts*) capaz de promover uma espécie de conforto existencial:

Confiabilidade e garantia são as prerrogativas do sistema - mesmo antes do desenvolvimento dos modelos de trama e da convenção do final feliz - e representam recursos que têm importantes implicações cognitivas e emocionais. Como lembram teorias psicológicas e sociológicas, precisamos de bases ou estruturas que sejam ordenadas, sólidas e seguras: coisas que podemos dar como certas para atribuir sentido a todos os momentos e experiências cotidianas. Precisamos dessas bases não apenas para ter confirmação, mas também para experimentar a surpresa, que, sendo uma reação ao inesperado, pressupõe a existência de esperança e expectativa.

Para melhor compreender como a serialidade se associa a nossos desejos ou expectativas, a autora buscou na origem do folhetim do século XIX os fundamentos que explicam tamanha fascinação até os dias de hoje. Sem deixar de lembrar que a serialidade sempre esteve presente, de alguma maneira, nas narrativas populares e até mesmo na tragédia grega, Buonanno ressalta que o folhetim - a despeito da crítica e das análises que o relegam como gênero “menor”, ligado a temáticas de mobilidade social, perversão, intrigas, dentre outras desdenhadas por críticos - traz uma forma rica em conteúdo. Com estratégias próprias para criar a narrativa segmentada, o folhetim modelou uma interrupção sistemática e institucional do processo de leitura e das histórias, inaugurando uma relação entre texto e leitor baseada na promessa e na expectativa da interrupção, vista não apenas como um mero intervalo de tempo na leitura (ou na exibição) da narrativa, mas como espaço de trabalho da imaginação, “entre o que já sabemos da história e o que ainda vamos saber”, explorando “a capacidade de gerar envolvimento e prazer inerentes ao adiamento da gratificação (BUONANNO, 2007, p.22).

Buonanno ainda afirma que toda ficção televisiva, com poucas exceções, pode ser resumida em duas fórmulas básicas de narrativa: extensão e redução. Da mesma forma que é capaz de multiplicar o corpo narrativo através de episódios e episódios que se repetem, a televisão pode abreviar tramas muito longas no âmbito do seu próprio espaço-tempo. A longa duração, ponto forte do folhetim, baseia-se no princípio de que desejamos o fim, mas também desejamos seu adiamento. Conforme Sydenstricker (2012, p.139), muito embora não seja uma criação do

século XIX, a narrativa seriada nele se consolidou em meio às heranças do Iluminismo, da industrialização, da secularização que desestabilizou a noção de salvação e vida eterna, trazendo a morte para a esfera do mundano, para o cotidiano.

A assiduidade do público das séries confere-lhe uma grande competência interpretativa do universo ficcional: a capacidade de compreender e de se apropriar desse universo. Por outro lado, a série não se interrompe entre as suas transmissões: as discussões e memorizações mantêm a sua vida imaginária. As personagens continuam a viver entre os episódios através das conversas e das conjecturas dos espectadores, sendo confirmadas ou negadas, desenvolvidas ou contraditas pela continuação da série. O envolvimento afetivo dos telespectadores é forte. Ainda que seja frequentemente condensada pela relação deles com uma personagem preferida, nunca se resume a isso: a identificação com uma única personagem nada explica. É todo o universo ficcional que está na origem da adesão. A afeição pelos personagens “maus” das diferentes séries não pode encontrar outra explicação. A capacidade desses universos ficcionais repercutirem na vida social dos públicos pode parecer impressionante, ainda mais em tempos de mídias sociais e grupos de discussão na Internet, porque, embora “privada”, a vida televisiva não está afastada da corrente da vida pública, profissional e social dos públicos. Todos sabem relacionar a sua leitura televisiva a seus hábitos e estilos de vida. O instrumento essencial dessa transferência é a comunidade de interpretação a que cada um se sente pertencer: é o lugar onde se desenvolve a relação com a série. (ESQUENAZI, 2011, p.35)

Stanley Fish (1980 p. 171) propôs chamar comunidade de interpretação a um coletivo que reage de forma comum face a um objeto simbólico. Literalmente: “as comunidades de interpretação são formadas por aqueles que partilham as mesmas estratégias de interpretação, não para lerem os textos, mas para os escreverem, estabelecerem as suas propriedades, atribuir-lhes intenções”. Para Fish, o texto é literalmente constituído, não materialmente, mas simbolicamente, por uma estratégia de interpretação específica e pelo coletivo que a utiliza. Essas camaradagens interpretativas formam-se na vizinhança de situações vividas análogas. Para apreender uma série, qualquer telespectador mobiliza códigos característicos de

uma comunidade de interpretação particular. Essa pode ser restrita e limitada, reduzida aos membros da família. Pode ser virtual. Mas, a consciência de pertinência a essa comunidade é decisiva na sua apreciação e na adesão à série. As confirmações que podem ser encontradas graças a conversas, no recreio, no boteco, no trabalho, etc. estimulam o nosso gosto e aumentam o rigor das nossas interpretações. Três características podem ser elencadas nesse contexto de compartilhamento: o prazer associado a ver a série, a adesão aos objetos e finalmente a competência interpretativa que não poderia ser desenvolvida fora dos quadros interpretativos.

A questão do prazer de ser espectador foi carregada durante anos por um viés negativo. Insistia-se que os públicos de televisão lá estavam apenas para romperem com as suas “tristes” vidas quotidianas. A única virtude dos programas seria a de proporcionar o escapismo a uma realidade insuportável.

Na recepção televisiva, deixando de lado estereótipos que acreditam ser o público passivo, Ien Ang (1991, p. 30) verifica em seu estudo sobre a série *Dallas* que os espectadores estão envolvidos ou comprometidos com a série. As razões estão todas ligadas à “capacidade de imaginar as personagens como ‘pessoas verdadeiras’”. Cria-se assim um balanço constante entre a identificação e o distanciamento que caracteriza o prazer desses espectadores. A questão do realismo, ou mais exatamente, de uma certa maneira de ser realista, é um ponto de partida necessário.

No entanto, se se reconhece a afirmação reiterada dos públicos de séries segundo a qual têm prazer em viver essa reelaboração contínua de universos ficcionais cada vez mais ricos e diversos à medida em que a série vai sendo transmitida e gostam de transformar esse prazer em conversas, brincadeiras, disputas, referências disponíveis da vida cotidiana, é possível examinar a importância que as séries televisivas adquiriram desde há alguns anos. A série televisiva é então, digna concorrente do romance ou do filme no domínio da narrativa de ficção e pode-se admitir a geração de sentimentos e juízos análogos aos originados por outras ficções. As séries desempenhariam, para as comunidades interpretativas com limites sociais bem marcados, o papel de reservas de imaginários, se não subversivos, pelo

menos alternativos às grandes narrativas nacionais coletivas no interior das quais poderiam não encontrar um espaço satisfatório. Assim, no contexto desse trabalho sobre a série *Shtisel*, fica aqui mais fácil entender a emergência, no início do século XXI, de séries de temáticas “não sionistas” no universo ficcional israelense. A legitimação do multiculturalismo intrínseco à sociedade israelense permitiu a construção de discursos alternativos e até opostos ao discurso sionista dominante dos primeiros anos do Estado de Israel.

Com relação à adesão aos objetos (personagens, tramas, etc.), fica mais fácil apreender as outras características da recepção televisiva quando admitimos que os programas são objeto de uma escolha e que os programas são escolhidos porque dão prazer à comunidade de telespectadores. À primeira vista, como foi apontado acima, os telespectadores estão ligados ao universo de suas séries favoritas de uma forma intensa e íntima: fazem realmente parte de sua vida privada. É verdade que não se domina o destino da série assim como não se domina o próprio futuro. Com sua capacidade de prosseguir com uma história durante anos, a série cria um universo ficcional que parece escapar ao fim do romance ou do filme, de tal maneira que a nossa história se mistura com a da série, as suas peripécias combinam-se com as nossas próprias desventuras e com ela, tecem um “documento de ficção” pessoal e original.

Outra razão para os sentimentos de afeição em relação às séries favoritas parece residir na sua capacidade de criarem referências comuns. Assim, uma pessoa nunca se sente um telespectador solitário frente à tela da televisão, mas, membro de um vasto coletivo para o qual ver uma determinada série é um ato perfeitamente compreensível e justificável.

2.1.1 Produção das séries

Segundo Esquenazi (2011, p.47), a produção de programas para a televisão é particularmente complexa: segue duas lógicas diferentes, uma comercial e outra cultural, mobilizando três ou quatro tipos de parcerias. O sociólogo americano John Fiske (1987, p.311) acrescenta o seguinte: “a mercadoria cultural não pode ser adequadamente descrita apenas em termos financeiros: a circulação que é

essencial ao seu sucesso produz-se no interior de uma economia paralela, que é cultural.”

Para se compreender a interação entre o econômico e o cultural, deve-se seguir o nascimento de um produto cultural televisivo. Fiske (1987, p.312) afirma:

Numa primeira fase, os produtores do programa vendem-no a distribuidores. O programa é simplesmente uma mercadoria material. Em seguida, o programa-mercadoria muda de papel e torna-se ele mesmo um produtor. E a nova mercadoria que ele produz é um público, que por sua vez é vendido a anunciantes ou a patrocinadores.

Nessa segunda transação, o produto televisivo muda de papel, deixa de ser uma mera mercadoria. É sua capacidade de reunir telespectadores em frente à tela de televisão que determina seu valor. Mas, os telespectadores não compram esse programa: veem-no porque é fonte de prazer. Esse segundo valor do programa é, portanto, totalmente cultural. No caso de canais pagos, os espectadores pagam por um prazer que se pode chamar de “global” fornecido pelo conjunto de programas e, nos dias atuais, com a TV por demanda ou canais via web como o Netflix. Assim, a circulação do produto televisivo, crucial para seu sucesso, desenrola-se no interior da economia cultural: as significações, os prazeres e as identidades sociais são as medidas das escolhas. Os públicos são agentes decisivos, mas oblíquos, do circuito de produção: não tomam qualquer decisão direta, deixando essa tarefa ao cuidado de três outros tipos de agentes: os produtores, os distribuidores e os anunciantes. Todas as decisões são tomadas avaliando quais serão as suas reações, medidas com maior ou menor eficácia.

Pode-se objetar a Fiske, como o faz o historiador Michael Baxandall (1991, p.89-90), que os parceiros da produção não deixam de considerar os outros agentes, o comercial avalia o cultural e o público sabe que o produto precisa ser vendido. Assim, talvez seja melhor considerar que o produto cultural é objeto de operações de “permuta” entre os diferentes parceiros, em que o financeiro e o cultural se trocam. As séries de televisão são um objeto inegavelmente cultural e econômico: a sua produção implicará, obrigatoriamente, um acordo econômico-cultural entre diferentes parceiros. A história da produção de uma série será sempre a história de

produtores depositários de um projeto cultural, que tentam fazê-lo reconhecer como um projeto igualmente econômico por distribuidores e anunciantes.

As produções culturais situam-se na confluência de dois fluxos. O primeiro resulta da história econômica, social e política das instituições de produção; o segundo decorre da história dos gêneros e dos modelos simbólicos. Assim, a produção de séries não é apenas um mero fenômeno econômico e social. É também herdeira de gêneros narrativos criados pouco a pouco desde inícios do século XIX. Os produtores das séries são os descendentes dos romancistas e dramaturgos, criadores de aventuras e de romances. (ESQUENAZI, 2010)

Parte do apelo da televisão vem de sua característica como um meio repleto de produtores e no qual escritores e realizadores têm mais controle sobre sua obra do que no modelo do cinema centrado na figura do diretor.

Conforme Mittell (2012, p. 34), muitos programas complexos apelavam para um público reduzido composto por espectadores com maior grau de instrução e que normalmente evitariam a televisão, exceto por programas como *West Wing*, *Simpsons* e *The Sopranos* – não é preciso dizer que um público que assiste pouco à televisão é particularmente valorizado por anunciantes. Para os canais a cabo como a HBO, programas complexos como *Wire*, *Oz* e *Deadwood* podem não ter o *status* de um *Sopranos*, mas seu prestígio ultrapassa a imagem do próprio canal como mais sofisticado do que a televisão tradicional e, dessa forma, valem um prêmio mensal (e revertem em vendas de DVD na sequência).

Esse formato de programação demanda um processo ativo e atento de entendimento com o objetivo de decodificar tanto histórias complexas quanto os modelos de contar histórias oferecidos pela televisão contemporânea. O público tende a aderir a programas complexos de uma forma muito mais apaixonada e comprometida do que à maior parte da programação da televisão convencional. Usam estes programas como base para uma cultura de fã fortalecida e podem dar uma resposta ativa à indústria televisiva (especialmente quando seu programa ameaça ser cancelado). O surgimento da complexidade narrativa também cresceu na crítica amadora de televisão na medida em que vários sites, blogs ou

comentários em redes sociais oferecem passagens interessantes e bem-humoradas sobre os episódios da programação semanal.

2.1.2 Estética dos programas narrativamente complexos

Nos programas narrativamente complexos (conforme os define Mittell (2012,p.36), já citado, são programas onde existe a redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série, ou seja, onde há uma mistura entre o episódio e sua trama e o arco narrativo que engloba toda a série), a estética operacional é elevada, composta de sequências específicas ou episódios que podemos considerar próximos a efeitos especiais. Análises dos efeitos especiais no cinema enfatizam como esses momentos de admiração e deslumbramento nos tiram da diegese⁹ e nos convidam a ficar maravilhados com a técnica necessária para compor imagens de viagens interplanetárias, dinossauros realistas ou ainda voos elaborados passando sobre o topo das árvores. Esses espetáculos frequentemente são realizados em oposição à narração, remontando às atrações cinematográficas que precederam os filmes narrativos (como o trem dos irmãos Lumiere) e certamente propiciam sucessos de bilheteria nos dias de hoje, apenas por suas peripécias e surpresas visuais e auditivas. (NDALIANIS, 2004). Esses efeitos especiais aparecem também na televisão, embora possamos considerar que o modelo visual predominante na televisão é aquele que enfatiza os padrões de beleza excessivos, como nos comerciais de cerveja ou de lindas mulheres com cabelos esvoaçantes em câmera lenta, mais do que as pirotecnias da tela grande. No entanto, os programas narrativamente complexos proporcionam um outro modelo de atração: o efeito especial narrativo. Esses momentos trazem a estética operacional para o primeiro plano, chamando atenção para a natureza construída da narração e demandando admiração direcionada a como os escritores conseguiram realizá-la. Como exemplo em séries recentes podemos citar *True Detective* da HBO.

---

⁹ Diegese é um conceito de narratologia, que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. De forma simplificada, representa a realidade da narrativa que se desenrola à nossa frente, diferente da realidade do mundo que nos cerca. É o mundo ficcional, a vida fictícia vendida pelo roteiro e pronta para ser “comprada” pelo espectador. – Em conceitos narrativos – Diegese de Fábio Rockenbach, Ponto de Cinema, Universidade de Passo Fundo, acessado pelo site www.upf.br em junho 2016

Programas narrativamente complexos flertam com a desorientação temporária e com a confusão, possibilitando que os espectadores articulem sua habilidade de compreensão através do acompanhamento de longo prazo e do engajamento ativo.

Esta necessidade de adquirir competências para decodificar histórias e mundos diegéticos é particularmente relevante para uma parte da mídia no momento. Certamente os videogames pressupõem essa habilidade para que se entenda e interaja com uma gama de mundos ficcionais e de interfaces – quase todos os jogos contêm seus próprios módulos de treinamento diegético conforme os jogadores aprendem a dominar os controles e expectativas desse mundo virtual em particular. Ainda segundo Mittell (p.47), o cinema também acompanhou o surgimento de um ciclo de filmes quebra-cabeça que demandam do público entender suas regras em particular para poder compreender sua narrativa; filmes como *O Sexto Sentido*, *Pulp Fiction*, *Amnésia*, *Os Suspeitos*, *Adaptação*, *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças* e *Corra, Lola, Corra*, todos incorporaram uma estética do jogo, convidando o público a jogar junto com os criadores e desvendar os códigos interpretativos para que as estratégias narrativas complexas fizessem sentido.

O que parece ser um objetivo nos videogames, filmes quebra-cabeça e seriados televisivos complexos é o desejo de estar ativamente engajado na história e ser ao mesmo tempo manipulado de maneira bem-sucedida pelas maquinações no modo de relatar. É assim que a estética operacional trabalha – queremos aproveitar os resultados da máquina ao mesmo tempo em que nos maravilhamos com seu modo de funcionamento. Dessa forma, a televisão narrativamente complexa encoraja e, às vezes, até mesmo precisa de um novo modelo de engajamento do público. A cultura dos fãs demonstra engajamento intenso nos mundos ficcionais, conferindo a consistência das histórias de fundo, a coesão das personagens e a lógica interna de programas como no exemplo mais atual de todos e que mobiliza comunidades gigantescas na Internet: *Game of Thrones*.

Assim, a complexidade narrativa sugere que um novo paradigma do relato televisivo emergiu nas últimas duas décadas com a revisão conceitual dos formatos episódicos e seriados, um elevado nível de autoconsciência nos mecanismos de

relatar e demandas por um espectador intenso em seu envolvimento e concentrado tanto na fruição diegética como no conhecimento formal.

Abordamos aqui essa construção da complexidade para começar a buscar uma das respostas sobre uma das indagações iniciais desse trabalho: o público espectador precisa conhecer os códigos específicos de leitura de um universo completamente diferente do seu (no caso a ortodoxia judaica) para poder ser “fisgado” por *Shtisel*? Penso que a construção narrativa da série, apesar de sua linearidade, conta em seu favor com uma certa “educação” do espectador de séries, que vê sua curiosidade atizada e interage extratextualmente em suas comunidades de interpretação, permitindo a compreensão, senão completa, pelo menos suficiente para uma leitura aceitável.

2.1.3 Fórmulas narrativas

Mas, para que isso aconteça, é sobretudo na fórmula narrativa que toda a atenção do produtor/criador é requerida. Os argumentos de uma série complexamente narrada são compostos de histórias múltiplas, onde cada episódio apresenta um fragmento. O aperfeiçoamento dessa técnica, dita de arcos narrativos, torna obrigatório o trabalho coletivo: um mesmo episódio pode conter várias histórias, cada uma de um autor, que devem ser articuladas entre si.

Para entender a criatividade dos produtores atuais é preciso buscar e avaliar o capital simbólico que herdaram. No caso de *Shtisel* é preciso apontar que os autores são oriundos do mundo religioso e o abandonaram quando adultos. Essa herança situa-se no campo da “ficção popular”, que é um termo menos depreciativo que o “cultura de massas” e designa o tipo de enunciação tratada e o público visado pelos objetos produzidos, sem levar em conta o meio utilizado (literatura, cinema, cartoons e televisão contribuíram para a sua prosperidade). Marc Angenot (1975) mostra que a ficção popular está ligada à “era industrial”, à emergência de um público alfabetizado, que dispõe de algum tempo e dinheiro, apreciador de literatura e de espetáculo.

De acordo com Peter Brooks (1976), a estrutura do melodrama parece imutável. Num universo familiar tranquilo, surge subitamente o mal, que tem como função principal ensombrar a pureza da personagem principal. Esta, normalmente uma jovem inocente¹⁰, é obrigada a fugir por não conseguir provar a sua probidade. Depois de muitas peripécias, a personagem é finalmente reconhecida como portadora de sinais do bem na sequência de um desfecho súbito, mas apaziguador (p.30-33). O núcleo melodramático articula-se em torno de códigos mundanos. Por conseguinte, é importante que esses códigos sejam perfeita e rapidamente identificados pelo espectador. O melodrama é enfático por necessidade narratológica e não por gosto. Brooks então mostra que as suas peripécias principais estão associadas ao reconhecimento dos protagonistas: como o mal-entendido inicial decorre de erros de identificações, os desfechos identitários sucessivos são indispensáveis. São os momentos privilegiados de transmissão da emoção, de que depende a implicação do espectador na narrativa: o melodrama tenta criar uma relação de empatia sentimental entre personagens e espectadores, que dá ao gênero o seu modo de existência teatral específico, a sua verossimilhança particular (p.82-83).

A televisão não é herdeira direta do melodrama francês do século XIX. Ele transforma-se até os anos 1950 e principalmente se divide. Tudo acontece como se a separação entre espaço público masculino e o espaço privado feminino, característica das emergências da sociedade burguesa, tivesse o poder de suscitar a especialização dos gêneros. A perturbação no espaço público é restaurada por especialistas, aventureiros ou policiais; já a perturbação no lar e de suas figuras alegóricas, as jovens inocentes, é reestabelecida pelo casamento ou por sua restauração. O romance de aventuras e o romance sentimental seguem dois caminhos que parecem complementares, ainda que o desprezo elitista de que o segundo é objeto o coloque no fundo da hierarquia cultural, enquanto que o primeiro se beneficia de uma legitimação relativa.

Segundo Cawelti (1977, p.6), o gênero é a “combinação de uma síntese de um certo número de convenções culturais específicas e de uma forma narrativa mais geral”,

---

¹⁰ no capítulo 4 abordaremos como as personagens masculinas em Shtisel são construídas como as jovens inocentes do folhetim do século XIX

menos dependente de contingências históricas. Assim, a forma narrativa quase universal do mal ou do crime cometido e depois reparado pode encarnar-se na paisagem da fronteira do oeste americano para constituir o western ou estabelecer-se no mundo urbano da industrialização para fundar o policial. O exemplo acima desenvolvido por Peter Brooks (1976) ilustra claramente essa definição: o melodrama teatral resulta da associação entre um esquema narrativo imóvel, em que a inocência aviltada pelos agentes do mal é finalmente reconhecida e as convenções do mundo burguês de inícios do século.

Quando se analisa um romance literário, relacionando-o com o gênero em que se inscreve, é possível caracterizá-lo: ele apresenta uma narrativa que endossa uma estrutura característica do gênero e ao mesmo tempo localiza essa narrativa num universo adaptado à situação contemporânea. No entanto, uma série não é apenas uma narrativa, mas um grande número de narrativas situadas de forma mais ou menos análoga. Esse modelo constitui a fórmula da série. É o ponto principal das negociações entre produtores e distribuidores, o instrumento essencial da formação dos técnicos e dos atores que vão participar da produção, a garantia dada ao público de que esses encontram o mesmo universo em todos os episódios. Uma fórmula representa a expressão mais imediata da negociação entre o econômico e o cultural, ou mais exatamente, entre uma situação econômica, social e política e a história especificamente cultural da ficção popular.

O que favorece um reconhecimento rápido da série é o que pode ser chamado de fórmula e que deve de alguma maneira estar conectada com o gênero tratado. Uma fórmula resulta na ancoragem do gênero: certos elementos são fixados, enquanto outros permanecem variáveis. Elementos que normalmente são fixos são: as personagens, especialmente os protagonistas são perfeitamente desenhados, seu caráter, seu estatuto e seu universo social; em segundo lugar há a instituição de um esquema e um ritmo narrativo. Alguns elementos audiovisuais também são fixados: um estilo de iluminação, ângulos de câmera, enquadramentos e montagem, intervenções musicais e as passagens entre cenas.

2.1.4 Espaços públicos e privados: a divisão por gêneros

O melodrama teatral de inícios do século XIX mistura conflitos do espaço público e dramas do espaço privado. No entanto, a divisão entre esfera pública e esfera privada tornou-se uma característica social importante da sociedade burguesa. A ficção popular do fim do século acompanha esse movimento: a cisão entre aventuras fica no domínio público e as desventuras sentimentais ficam no espaço privado e a combinação desses dois gêneros fica cada vez mais difícil. Conforme Andrin (2005), o melodrama privado tende a centrar-se na casa e na família; o lar constitui rapidamente o ponto focal do gênero. O melodrama clássico, ligado ao espaço público, fazia do afastamento da jovem a regra: as atribulações num mundo social hostil de uma personagem que não foi feita para ele estarão na base da maioria dos romances melodramáticos do século XIX e de muitos filmes decorrentes desse gênero. O regresso à casa e o perdão do pai, que constituem o desfecho feliz do melodrama clássico, dão cada vez mais lugar à conquista de um marido e, portanto, à construção do lar.

Hoje, é sobretudo o romance literário que atesta a persistência do melodrama da jovem inocente. No entanto, foram o cinema e especialmente o rádio e depois a televisão que contribuíram para definir outra forma de narrar o privado: o próprio lar torna-se o eixo da narração. As dificuldades de sua preservação e de sua proteção são o centro narrativo da história e logicamente a mãe desempenha o papel principal. No capítulo 4, na análise do seriado *Shtisel*, ficará clara essa questão na personagem de Sholem, pai de Akiva que desempenha esse papel de mãe, meio desamparado, sempre buscando algo para comer, com suas pretensas conquistas femininas após a morte de sua mulher. Além do mais, é ele que está tremendamente preocupado com a solteirice de Akiva, novamente, papel tradicionalmente desempenhado pelas mães. Por sua vez, Akiva é retratado como a personagem feminina tipificada nos melodramas, ainda que não “transgrida” a ponto de se deslocar de seu eixo social e comunitário, ele não está conforme com algumas das regras em seu mundo. Voltaremos a esse ponto quando da análise da série.

2.1.5 Tipificando as Séries

Esquenazi (2012) define a série como o formato ficcional melhor adaptado à programação televisiva: é concebida para ser difundida regularmente e para instituir a temporalidade do encontro com os públicos. O tempo, ou mais precisamente, a construção de um tempo ficcional adaptado a essa obrigação pragmática é uma condição determinante para qualquer série. Mais exatamente, a forma narrativa com que a série cumpre a sua promessa pragmática de regressar todas as semanas ao mesmo lugar da grade de programação caracteriza-a como série, um produto ficcional episódico e por isso, único.

Algumas séries preferem fazer dos seus encontros com o público reiterações de uma mesma estrutura, negando assim a passagem do tempo histórico. Nessas séries, as personagens são sempre iguais a si mesmas e o universo ficcional não evolui. Assim é em *Os Simpsons*, em *Columbo*, em *Perdidos no Espaço*. Outras séries aceitam utilizar o tempo cronológico como uma passarela entre o pragmático e o narrativo: o universo pessoal da série envelhece um pouco em cada um de seus encontros com o público, ou seja, em cada episódio. A série acompanha o movimento do tempo que dá o ritmo à vida humana, fazendo dele um elemento narrativo. Exemplos são inúmeros como *Big Bang Theory* e *Friends*. Assim, teríamos as séries imóveis e as séries evolutivas, ou melhor, as séries essencialmente evolutivas e as séries essencialmente imóveis. Nos *Simpsons*, eles permanecem os mesmos, mas o contexto acompanha a evolução da sociedade americana. Já em *Big Bang Theory*, as personagens que permanecem ao longo de toda a série, mantêm os mesmos traços de caráter e as mesmas atitudes ao longo de todas as temporadas. Essa oposição pode permitir uma classificação narrativa do gênero: as séries imóveis garantem ao telespectador que regresse a um universo ficcional com regras invariáveis, já as evolutivas fazem corresponder à uma sucessão de episódios uma evolução de seus universos fictionais. Ainda assim, impor uma classificação baseada em imobilidade ou evolução parece forçar algo meramente didático. Certamente, é preciso misturar imobilidade e evolução sob pena de estar estigmatizando um modelo imutável e que acaba adquirindo uma característica mais infantil e que necessita no decorrer do tempo de artifícios que apenas a animação consegue conferir, como no já citado *Simpsons*.

O tipo mais evidente das séries imóveis (lembrando sempre que há elementos de evolução, ainda mais quando a série evolui em diversas temporadas) é composto pelas produções em que cada episódio narra uma aventura entre sua abertura e a sua conclusão segundo uma fórmula imutável. Às séries ditas imóveis, é comum associar o seu desenrolar narrativo a uma ordem invariável com um esqueleto fixo: as suas personagens recorrentes são inalteráveis e até suas personagens episódicas seguem um modelo determinado. Tomemos *Dr. House* como exemplo. A fórmula dessa série constitui uma espécie de núcleo narrativo constante: acontece um problema médico estranho com alguma personagem, House e sua equipe levantam hipóteses e começam a tratar do indivíduo; entre peripécias e investigações, chega o momento em que o Dr. House tem um insight inusitado e chega ao diagnóstico e tratamentos corretos. O núcleo narrativo de uma série como essa são como pontos de passagem obrigatórios para cada episódio. Esquenazi (2011) propõe chamar esse gênero serial de séries nodais (ou seja, nós de um diagrama, onde confluem as tramas, e por onde obrigatoriamente é necessário passar para chegar à resolução dessas tramas). Quase todas as séries nodais encontram o princípio de sua imobilidade na associação entre um protagonista (ou grupo de protagonistas, uma vez que a série se assenta numa fórmula rigorosamente tão notável, que dispensa o herói carismático – é o caso de *Criminal Minds*, por exemplo, ou *Law and Order*), na maioria dos casos insubstituível. As séries mais interessantes levam esses protagonistas a serem um conjunto de respeitabilidade, extrema inteligência e um limiar de loucura ou extravagância. *Dr. House* está sempre no limite da loucura, é um herói que também é um anti-herói e que poderia abalar a imobilidade da série para uma evolução imprevisível.

A repetição é uma característica das séries imóveis a tal ponto que por vezes o herói carismático pode ser dispensado, como acima citado, podendo ser substituído por um conjunto de protagonistas. A função dessa ritualização da repetição no interior da fórmula da série faz com que a sequência de cada episódio seja organizada de segundo em segundo e que se desenrole de forma perfeita. O sucesso narrativo da série está construtivamente ligado a essa ritualidade: é absolutamente necessária à exploração dos enredos em cada episódio. A ritualidade permite, numa função muito particular, as eventuais extravagâncias na ação.

Se o equilíbrio imóvel das séries nodais é fácil de perceber, nas novelas ou sit-coms é mais delicado e frágil: a novela representa o paradoxo de uma narrativa suspensa, interminável, em perpétuo devir, mas que opera uma repetição continua do passado. Talvez pelo fato de o presente nela fazer apenas breves aparições, a novela constitui uma aporia narrativa realizada, que concretiza de forma perfeita a estrutura do melodrama maternal (ESQUENAZI, 2011, p.98).

Robert Allen (1985, p.69) insiste, ao analisar novelas, no fato de a história nada contar: só múltiplos incidentes, ou, mais exatamente, a expectativa e o comentário destes constituem a sua substância narrativa. Ien Ang (1991, p. 54) e Tania Modleski (1984, p.88) deduzem daí o caráter infundável ou interminável da narrativa: como nenhum acontecimento marca um momento importante ou é capaz de agir como uma causa, a comunidade dos protagonistas perdura indefinidamente. Qualquer conflito, qualquer rivalidade entre personagens é infinitamente adiado ou encontra uma resolução meramente temporária (GERAGHTY, 1981, p.11-15). A tagarelice adquire uma importância determinante com a ação infinitamente suspensa, restam os comentários, as confissões, as maledicências, as disputas, as paráfrases, em suma, todos os gêneros de conversa: a novela é um gênero profundamente oral (BROWN, 1994, p.59). Não é difícil buscar exemplos: basicamente todas as nossas novelas assim funcionam. No universo das séries, há inúmeras: *Friends*, *Gilmore Girls*, a atual *Girls* e em nosso caso, *Shtisel* enquadra-se perfeitamente na classificação.

A suspensão constantemente reiterada da ação só é possível porque esse tipo de gênero multiplica as intrigas e passa incessantemente de uma para a outra: essas deslocamentos autorizam réplicas e repetições, que permitem aos telespectadores reconhecerem-se no interior da sobreposição das tramas, sem quem elas efetivamente avancem (GERAGHTY, p.11). Dessa maneira, as diferentes narrativas ricocheteiam umas nas outras, contribuindo para baralhar as pistas e aumentar as interpretações cruzadas: cada personagem manifesta-se, então, por seus diversos pontos de vista sobre os seus problemas e os problemas dos outros. Assim, os sentimentos vividos pelas personagens ou que estas podem viver tornam-se verdadeiras questões narrativas da série. Cada uma delas torna-se a origem de uma

perspectivas mais geral sobre o mundo ficcional. Essa diversidade faz desse tipo de série uma narrativa aberta, constitutivamente propensa a autorizar inúmeras interpretações (ANG, 1991, p.124); consegue também multiplicar-se nas inúmeras conversas que suscita entre os telespectadores. Conforme Brown (1994, p.19), “as novelas (e *certamente as séries desse tipo* ¹¹) são concebidas para serem discutidas”.

Tania Modleski (1984, p.92) pensa que o sujeito/espectador da novela é “uma espécie de mãe ideal”, que possui uma sabedoria universal válida para toda a comunidade. A imagem é forte: a novela faria de qualquer espectador uma mãe melodramática. Os diferentes estudos dos sociólogos tendem a mostrar mais que a novela não tem como centro de interesse principal a figura da mãe “ideal”, mas sim, as turbulências do quadro familiar e um questionamento permanente se não do quadro comunitário, pelo menos da conformidade das ações das várias personagens com esse quadro.

Já a Sitcom propõe um método diferente de fórmula fixa para conservar a sua imobilidade. Pertence de maneira geral, ao gênero cômico e baseia-se na repetição de gags ou de estilo de gags que propõem aos públicos uma forma de cumplicidade de segundo grau, que torna secundárias as questões narrativas. É importante lembrar, mais uma vez, que não há como colocar didaticamente separações absolutas nos gêneros narrativos. Em séries dramáticas, elementos cômicos podem aparecer remetendo a essa característica do Sitcom. Assim, por exemplo, em *Shtisel*, definida como uma série, Sholem, o pai, reiteradamente utiliza *nu, nu* (e então, e então), expressão típica em *idishe* que denota impaciência e que desperta um sorriso entre espectadores que a conhecem por tê-la ouvido em seus próprios lares. Akiva, por seu lado, também em muitas situações utiliza a expressão hebraica *lasher Coach*, que é uma sorte de estímulo muito usado em ambientes judaicos tradicionais. Em ambos os casos, esses gags, são típicos de comediantes, como maneirismos ou caretas repetidos e que marcam uma personagem.

---

¹¹ comentário nosso

2.1.6 Séries evolutivas e ganchos

Os produtores das séries sabem que a questão fundamental para o seu produto é conseguir uma constância de seus espectadores. O principal argumento reside na construção de universos originais e ao mesmo tempo acessíveis. Um das maneiras de se obter fidelidade é o processo de *cliffhanger* ou ganchos: um episódio termina com um acontecimento que deixa perigosamente em jogo uma das personagens e a sua resolução só chega no episódio seguinte. No entanto, cada cena da série parece ser feita para abrir novas portas, novas questões. A “resolução adiada” é um instrumento eficaz da participação do telespectador: a partir do saber acumulado sobre o universo da série, os públicos tentam adivinhar um futuro esboçado. (GERAGHTY, 1981 p 9-25)

Há mais de vinte anos, muitas séries tem explorado o seu próprio potencial quanto à construção de uma temporalidade ficcional original. Embora essa tentativas não esgotem certamente todas as possibilidades, alguns resultados são importantes e assim definem duas possibilidades de tempo ficcional.

A primeira apresenta em cada episódio um fragmento da vida, quase sempre de uma comunidade e dos seus membros. A história destes enriquece-se lentamente com um conjunto de acontecimentos por vezes rotineiros, por vezes decisivos. A vida de cada um consiste uma pequena crônica e o conjunto de todas forma uma rede de vozes por vezes difusas, mas suscetíveis de, a qualquer momento, voltarem a convergir: a sua continuidade é formada por diferentes descontinuidades. Esquenazi (2011) propõe o termo série coral para designar uma forma narrativa que se assemelha à biografia: mas trata-se de uma biografia de uma comunidade. O estado da comunidade protagonista depende assim de todos os episódios passados, sem que se estabeleça claramente uma relação direta de causa e efeito.

A segunda possibilidade, representada pelas séries folhetinescas, pelo contrário, fazem depender mais estritamente cada episódio do anterior. Essas series podem cultivar o gancho (*cliffhanger*) de fim de episódio, à imagem das séries tradicionais: assentam-se na construção da expectativa de um acontecimento e na promessa feita ao espectador de prosseguir a ação no ponto em que foi provisoriamente

interrompida (a série *24* assume esse princípio de maneira radical). Mas, algumas séries conseguem desenvolver formas mais complexas de folhetim. A série *ER – Emergency Room*, que é essencialmente uma série coral, apresenta também folhetins lentos, que se estendem durante toda uma temporada ou mesmo em várias temporadas, remetendo aos arcos narrativos anteriormente citados. Cada uma delas avança graças a cenas curtas, frequentemente cortadas de forma abrupta. O folhetim introduziu-se cada vez mais nos outros gêneros: algumas séries contêm folhetins mais amplos e complexos do que os folhetins com cliffhanger. Essas séries entrelaçam de certa maneira várias temporalidades e portanto, várias formas de olhar do telespectador.

Simultaneamente, o corpo principal do episódio é interrompido por um ou dois intervalos comerciais, dividindo-se em dois ou três atos. De forma geral, imediatamente antes do corte para cada intervalo, um ato deve terminar com um “gancho” mais ou menos importante para atrair os telespectadores de volta ao programa depois dos comerciais. Quando o ato seguinte se reinicia, depois do intervalo comercial, esse novo ato usualmente começa com um dos personagens recapitulando rapidamente o que aconteceu na história para reorientar os telespectadores.

Certamente e como fora mencionado, a divisão das séries televisivas em imóveis ou evolutivas é frágil. Como seria de se esperar, essas categorias sobrepõem-se umas sobre as outras. Pode-se dizer que qualquer série tem pelo menos um núcleo imóvel e um núcleo evolutivo; o conceito de série pressupõe uma identificação fácil de qualquer episódio e portanto a presença repetida de estruturas narrativas, ritmos e personagens, ainda que haja troca de diretores em cada episódio como em muitas séries. O fato mais constante é que a temporalidade episódica e ao mesmo tempo regular do telespectador impõe uma construção específica do tempo ficcional característico de cada série. Desse ponto de vista, nenhum gênero ficcional é comparável ao das séries televisivas. Em *The Time-Image*, Giles Deleuze (2010) afirma que o cinema deve romper com a sua tendência natural à linearidade de modo a apresentar “imagens do tempo”. Já nas séries televisivas, a linearidade é uma tendência rara. Os produtores aproveitam as potencialidades de seu instrumento para propor mudanças de época no interior do passado ou do futuro,

histórias da vida, crônicas institucionais, genealogias adolescentes, etc. Além disso, nenhuma se resume a sua temporalidade principal: todas seguem variados percursos temporais provisórios, num diálogo com o telespectador, num processo que se assemelha a nossa própria capacidade de memória e reviver episódios ou referências de outros episódios de nossas vidas. Ainda conforme Deleuze (1995, p. 10-37), pode-se falar em organizações temporais rizomáticas, nas quais a organização dos elementos não segue linhas de subordinação hierárquicas ou lineares, mas, pelo contrário, qualquer elemento pode afetar ou incidir sobre o outro, construindo o tempo real.

2.1.7 Os universos ficcionais

O talento temporal das séries explica a persistência dos seus imaginários no espírito dos públicos. Nos seus trabalhos sobre “Os Quadros Sociais da Memória” Maurice Halbwachs (*Cadres sociaux de la mémoire*, 1944) mostra que são necessárias duas condições para que uma recordação reapareça na nossa memória. A primeira é que essa recordação possa imiscuir-se entre as nossas preocupações atuais; além disso, e essa é a segunda condição, devemos ver essa recordação através de uma perspectiva do grupo social para a qual faz sentido (141-143)¹². Essas duas condições são facilmente preenchidas pelas séries: qualquer novo episódio faz lembrar pela sua própria estrutura os que o precederam, de tal modo que lhes confere nova vida através de nossas recordações. As repetições de emissões, as compras de DVD, o serviço on demand, são formas de reatualizar continuamente a nossa memória. Por outro lado, os públicos das séries sabem-se numerosos e diversos. É fácil encontrar outros apreciadores, mesmo que não se pertença a uma comunidade de fãs. Aqueles que partilham aquilo a que poderíamos chamar “cultura das séries” ou talvez, “telefilia em séries”, formam uma comunidade interpretativa numerosa, desenvolvida e ramificada. A arte serial não pode deixar de ser uma arte do tempo e da memória; a sua apropriação por comunidades de telespectadores fornece-lhes as bases dos seus recursos e sua perenidade.

---

¹² Citado em Esquenzai, 2011, p. 118

Os ritmos das narrações seriais são extremamente variados. Os ritmos lentos abundam, alguns deles de modo quase paródico, como em certas novelas. Já em várias séries, especialmente após os anos 1990, privilegia-se a velocidade e até a impetuosidade nas fórmulas narrativas. Parece extremamente difícil negar às séries o caráter de verdadeiros projetos estéticos. Estão sempre ligados às suas formas narrativas e portanto aos seus universos ficcionais: desse ponto de vista, inscrevem-se na linhagem da cultura popular e continuam a herança dos grandes contadores romancistas ou cineastas.

As séries, pelo menos, as de sucesso, tem tempo para enriquecer progressivamente o seu mundo ficcional. Certamente que nenhum mundo ficcional pode ser completo ou complexo como o mundo real. No entanto, o texto ficcional usa cada linha ou cada imagem para o completar de forma mais eficaz. E as séries tem, sobre os outros gêneros, uma forte vantagem ligada à sua duração. Pode consolidar pacientemente a sua textura nos três planos de quantidade, de credibilidade e de qualidade que caracterizam, segundo Lubomir Dolezel (1998) os mundos ficcionais:

- as séries podem aumentar quase indefinidamente o número de personagens e aperfeiçoar as características ou modelar os temperamentos de cada personagem ao longo de suas participações na ação;
- ao multiplicarem as personagens, multiplicam também os pontos de vista possíveis sobre o mundo ficcional e enriquecem-no com outras tantas perspectivas. Isso aumenta a credibilidade do universo ficcional;
- pode-se aumentar a “enciclopédia ficcional”: a narração pode seguir caminhos imprevistos e geralmente férteis que justificam os catálogos dos lugares, ações e personagens propostos pelos fãs.

2.1.8 Intimidade

Outra grande característica das séries televisivas é a procura da intimidade. A possibilidade de oferecer o espetáculo da intimidade de outrem é uma das mais extraordinárias da ficção: está na origem de numerosos recursos, como o uso da voz interior ou uma narração subjetiva. Não há dúvida de que as séries televisivas são grandes apreciadoras dessa forma de espetáculo. A razão principal do interesse das

séries pela intimidade é o longo tempo de que dispõem. Roberta Pearson (2007, p.50) mostra que a personagem serial tem que começar a ser tipificada e estável: a leitura do telespectador é facilitada ao reconhecer facilmente o tipo e personagem com que lida e se essa personagem permanecer mais ou menos igual a si própria durante os vários episódios. Deve também evoluir e eventualmente transformar-se sob pena de repetir-se e aborrecer o telespectador. Os seus encontros com outras personagens, que para ele são eventuais espelhos, autorizam os produtores a aprofundarem a sua definição e até a alargam. O jogo de ação e reações da multiplicidade das personagens aumenta incessantemente o conhecimento da intimidade de cada uma delas. Essa possibilidade de intimidade permitiu que muitas séries surgissem como um instrumento privilegiado de exploração de identidades minoritárias. É o caso de séries sobre homossexuais (*Queer*, *The L Word*). É o caso de *Shtisel* em relação à possibilidade de o público laico em Israel poder bisbilhotar o cotidiano de uma comunidade ortodoxa.

O espetáculo da intimidade é um dos grandes trunfos da ficção: o quanto mostrar a intimidade da realidade (a nossa e a dos outros) pode atrair a atenção da audiência? Além disso não podemos ser a mosca na parede em nossas vidas reais, mas, por trás da câmara e da tela invadimos qualquer lugar em qualquer situação e assim podemos projetar uma impressão de intimidade (lembremos que a própria presença da câmara é um objeto que “constrói” a cena). Embora possa parecer que os reality shows dos últimos anos tenham “mostrado a intimidade” de pessoas em diferentes situações, penso que para o espectador a ficção consegue mexer muito mais com o seu emocional e leva-lo a uma identificação maior com alguma personagem ou situação. Ou seja, a narrativa ficcional não é travada por essas limitações. Parece ser que personagens de ficção tem uma dupla função narrativa: é, em simultâneo, objeto e sujeito da narrativa, aquele a quem acontece qualquer coisa e aquele graças a quem interpretamos o que acontece.

2.1.9 Personagens

A personagem das séries é, com frequência, contraditória: na maioria dos casos, o seu comportamento é previsível, mas, por vezes, inesperado. As suas transformações, quando ocorrem, são geralmente surpreendentes. Os acidentes de

produção são uma das principais razões desse comportamentos surpreendentes: não há dúvida que os projetos profissionais dos intérpretes influenciam no futuro das personagens¹³. Ou mesmo questões pessoais dos atores, tais como gravidezes, doenças e mesmo a morte¹⁴. Contudo não são esses episódios que formam o tecido principal da personagem. A principal responsável pela sua constituição complexa é a escrita múltipla dos episódios da série. Ainda que haja sempre a coordenação de produção dos diversos episódios para manter a coerência e identidade das personagens, é de se esperar que os autores integrem as suas próprias preocupações e visões em sua escrita. Por vezes, e especialmente nos últimos anos, a própria direção de cada episódio é diferente, trazendo também cada diretor algo de sua marca pessoal. Essa dialética continua entre criador da série, seus produtores executivos e os argumentistas tem como resultado desenvolvimentos frequentemente enriquecidos e surpreendentes. Essa situação da escrita serial explica as conclusões de Roberta Pearson (2007) a propósito da personagem nas séries. Ela começa por definir as características de qualquer personagem de ficção: o comportamento habitual, o físico, o registro de linguagem, as interações entre personagens, o ambiente e a biografia são os seis componentes que a autora lhes atribui (p.43). Não há qualquer dificuldade em mostrar que uma personagem de série tem grande vantagem relativamente a seu homólogo cinematográfico, pelo menos quanto ao ambiente e às interações com os outros. Ela conclui que as séries de longa duração podem criar personagens muito mais elaboradas do que todos os outros tipos de ficção (p.55). Podemos questionar essa posição de Pearson: se por um lado, a presença mais longa de uma personagem de série junto ao espectador pode de fato apresentar certos detalhes que o tornam mais familiar; por outro, não é o tempo de exposição que define a profundidade da caracterização, mas a intensidade da interpretação e o trabalho do ator. A única diferença é que as personagens de séries tem, menos que as outras, a capacidade de se transformarem em profundidade, uma vez que a regularidade serial as obriga a mostrarem uma estabilidade persistente.

---

¹³ É o caso de Ayelet Zurer que sai da 1ª temporada de Shtisel.

¹⁴ Em Shtisel, a Bobe Malka da 2ª temporada é outra atriz, pois a da 1ª faleceu entre as produções

Aquilo que a série permite acentuar é a singularidade de uma personagem. Se é verdade que cada autor de ficção deve propor personagens acessíveis à leitura e portanto suficientemente tipificadas, utiliza depois todo o seu romance ou todo o seu filme para a particularizar. Os criadores das séries dispõem não só de grande número de horas de transmissão, como também uma difusão fragmentada, estendida por vários anos, que dá ao telespectador todo o tempo necessário para compreender e aceitar as evoluções das personagens. As narrativas seriais podem avançar, bifurcar-se, voltar atrás, saltar para a frente ou mudar de direção quando os públicos já assimilaram alguns dos traços específicos que caracterizam as personagens. As séries oferecem ainda a possibilidade a personagens secundários, mas recorrentes, de se tornarem tão importantes quanto as personagens principais.

2.1.10 - E para concluir o capítulo

Os produtores de séries tendem naturalmente a associar os seus produtos à atualidade social, política e econômica de seu contexto nacional ou regional. O habitus local não os predispõe a dissociarem vida política e vida cultural. Pelo contrário, tanto nos fios temáticos como nos fios estéticos, as séries apresentam contradições contemporâneas, porém sem abordar diretamente a realidade que a circunscreve.

Um mundo é apresentado, no interior do qual os públicos encontram uma construção dos seus próprios interesses, preocupações e interrogações: esse modo de apresentação é aquele através do qual a realidade é construída pela ficção (ESQUENAZI, 2009 p 155-164). As séries televisivas, mais do que outros gêneros ficcionais, são levadas a apresentar os seus mundos ficcionais como paráfrases da realidade: dependentes da mídia televisiva, estão condenados a mostrar uma sensibilidade aguda em relação à vida contemporânea. Para ultrapassarem a concorrência e obterem sucesso, os difusores exigem que estejam no centro da atualidade, que participem do gosto televisivo pelo presente. Assim, não é de se admirar que as ficções propostas pelas séries sigam as mínimas modulações de realidade dos públicos. É verdade que filmes, romances e series de sucesso não necessariamente estão com seu tempo ficcional no presente. Podem estar no passado ou no futuro, mas certamente sua construção é claramente alicerçada na

linguagem e nos temas da contemporaneidade. Assim, séries como *Shtisel*, aparecem e encontram ressonância nos contextos de suas sociedades formadoras, mesmo que em seu universo ficcional evitem qualquer menção a conflitos da sua comunidade minoritária singular.

A maneira mais segura de ser “autêntico” no domínio audiovisual consistiu sempre em eliminar o mais claramente possível o espetáculo e o espetacular. O neorrealismo italiano do pós-guerra, por exemplo, rejeitou o estúdio, o ator profissional, suspeito de “representar em excesso” e todos os efeitos de câmera que não serviam a ação: a produção “invisível” é essencial a qualquer realismo¹⁵. A consequência dessa invisibilidade seria a maior aproximação possível do universo ficcional a um mundo real. Evidentemente, há aqui uma armadilha teórica: não ver a produção não significa que não haja produção. Além disso, não é por um universo ficcional se assemelhar a um mundo real que o público dele se apropria e o interpreta como próximo daquilo que considera real ou autêntico. No entanto, a ética do realismo de acordo com André Bazin (1975, p. 48-61) caracteriza-se pela obrigação moral do realizador de escolher sempre na sua apresentação aquilo que está mais próximo da situação real e guiou muitos cineastas, fotógrafos e produtores de séries. Apesar de diferentes, as suas obras são geralmente reconhecidas como versões aceitáveis de realidades partilhadas.

---

¹⁵ Fernão Ramos chama isso de uma *ética do recuo*. Com o desenvolvimento de equipamentos mais leves e que permitiam a gravação do som em sincronia com a imagem, o cinema documentário passa por uma profunda transformação estilística. A postura que passa a guiar os realizadores - agora vinculados ao projeto do *cinema direto* - baseia-se no recuo do sujeito enunciador e na crítica à idéia de um sujeito do saber. Não se tratava simplesmente de negar todo saber, mas sim de defender um saber que se constituísse no exercício da liberdade do espectador: os cineastas se colocavam no lugar de observadores afastados, adotando o princípio de intervir pouco (ou nada) na realidade filmada. De acordo com Ramos, essa nova postura trazia para a cena temas caros à ética do imediato pós-guerra, influenciada por valores existencialistas sartrianos, tais como liberdade, responsabilidade e ambigüidade. Assim, os cineastas acreditavam que recuar seu ponto de vista permitiria a produção de representações mais ambíguas, de modo a oferecer ao espectador um mundo como “paralelepípedo”. (metáfora de Bazin), para que este pudesse exercer “sua liberdade/responsabilidade de construir o próprio saber sobre o mundo, em unia postura de sabor existencialista”. *César Guimarães, Cristiane da Silveira Lima*.

Este texto foi extraído da participação na mesa-redonda dedicada aos 'Aspectos filosóficos da ética do documentário', por ocasião da VII Conferência Internacional do Documentário, no âmbito da programação paralela do XII Festival "É tudo verdade" (São Paulo, Itaú Cultural, 28 a 30 de março de 2007).

Por último, como Bakhtin (BRAIT, 2005) mostrou, cada enunciado, conversa ou discurso só adquire sentido no contexto de uma rede social e simbólica particular; assim, muda de sentido quando passa de uma rede para outra. O enunciado-série é particularmente dependente dessas transformações. Em primeiro lugar, a sua extensão e a complexidade narrativa dela decorrente abrem incessantemente pistas novas, onde a produção, ela própria marcada por mudanças frequentes de orientação, poderá ou não se aprofundar; depois, as suas difusões numerosas e diversas situam-na sucessiva ou simultaneamente no interior de contextos sociais muito diferentes, que lhe propõem interpretações variadas. Leitores habituados a verem filmes ou livros como obras únicas pensam espontaneamente que uma série pode ser perfeitamente delimitada enquanto texto singular.

Se cada série pode ser vista como um conjunto de narrativas que possuem forte coerência, o domínio serial é marcado por mudanças contínuas: quer se analise as séries de forma separada ou global, é preciso verificar como os fenômenos de intratextualidade são nelas dominantes. Não param de repetir e por vezes contradizer em novos episódios aquilo que foi anteriormente dito; não param de se citar ou de se influenciar mutuamente, de partilhar episódios, personagens, atores e inspirações¹⁶. É possível aventar nesse contexto, no entanto, que isso faz parte da “economia” do meio. Formar e preparar um ator para desempenhar um papel de “judeu ortodoxo” exige investimento e recursos. Que se aproveite isso então para outras produções.

---

¹⁶ Como não pensar em *Sruguim* e *Lemale et Hahalal*, produções nas quais se compartilham atores de séries ou filmes religiosos.

3 CONSTRUÇÕES DA ORTODOXIA JUDAICA NAS TELAS

A televisão como forma de expressão cultural inscrita na cultura contemporânea é um meio de construção e apresentação. Uma série pode construir ou apresentar algo, uma cultura, uma época, uma religião como a judaica, por exemplo. Essa construção pode retratar uma realidade dada, percebida ou interpretada. Também pode evocar um universo imaginário criado pelos autores, escritores, diretores e produtores da obra. A ficção, apesar do aspecto imaginativo, criativo, também permite a realização de uma leitura da realidade sócio-histórica.

3.1 A TV israelense

A primeira transmissão da televisão israelense ocorreu em 1968, muitos anos após as primeiras transmissões no Egito (1960) e na Jordânia (1956). Essa introdução tardia pode ser atribuída ao estatismo propagado por David Ben Gurion (então primeiro ministro de Israel) segundo o qual o Estado dava o tom nos campos ideológicos, econômicos, políticos e culturais.

O uso da mídia pelo Sionismo para a construção do ideário nacional com uma narrativa nacionalista enfatizou a centralidade do hebraico como uma língua viva através de jornais como *Davar* ou *Haartez*, ou pelo uso do rádio para a construção de uma identidade nacional e para a troca de informações. Conforme Shaina Weiss (sem data), enquanto que líderes de outros países favoreceram a televisão pelas mesmas razões, os políticos israelenses fundadores do Estado viam a televisão como hedonista e burguesa: uma conexão com um padrão de vida ocidental inatingível e indesejável, assim como uma ligação com o mundo árabe – uma conexão perigosa para os cidadãos árabe-israelenses e para os milhares de imigrantes judeus oriundos dos países árabes que estavam acostumados a esse tipo de TV.

Além disso, os primeiros líderes sionistas acreditavam que uma programação barata e pronta em linguagem estrangeira poderia ameaçar o ainda frágil domínio da língua hebraica. A televisão, na perspectiva de sua liderança, não tinha qualquer papel em criar o novo judeu israelense. No ideário da liderança sionista que

estabeleceu o Estado de Israel, era preciso criar um “novo judeu”, aquele que se distanciaria da imagem do judeu europeu frágil, oriundo dos guetos, que falava *idishe*, que não se defendia e sofria nas mãos dos antissemitas e que não trabalhava a terra. A escolha do hebraico como língua do novo Estado, entre outras medidas tinha o objetivo de apagar o passado da diáspora.

Mas, uma boa parte dos cidadãos israelenses não compartilhava dessas preocupações e reclamavam por ter transmissões de TV. Em 1966, a Televisão Educativa Israelense (órgão estatal), em resposta a essas pressões, começou a experimentar a transmissão de conteúdos estritamente educacionais para escolas. Apenas dois anos depois é que a chamada Autoridade de Transmissão Israelense (Israel Broadcast Authority – IBA) lançou a primeira programação voltada para o público em geral. Entre 1968 e 1986, a TV Educativa e a IBA dividiam o único canal de televisão israelense (SHAINA WEISS, S/D).

Nesses primeiros anos, a IBA, sob supervisão governamental, desempenhou um importante papel em criar uma cultura israelense compartilhada por todos os cidadãos do país, especialmente para os novos imigrantes que chegaram ao país em grandes levadas migratórias a partir de 1948. O programa mais importante era o *Mabat laHadashot* (*Um olhar sobre as notícias*, ainda no ar), transmitindo em horário nobre, que trazia um apanhado sobre as notícias do dia. O programa era tão popular ao ponto de ser inadequado telefonar para a casa de alguém durante sua transmissão. A IBA transmitia em preto e branco enquanto o resto do mundo já estava transmitindo em cores e quando no mercado de televisores, já quase não havia aparelhos em preto e branco. Quando os programas eram importados em cores, a IBA utilizava um “apagador” para remove-las, argumentando que a televisão a cores influenciaria negativamente os espectadores em desejar um padrão de vida ocidental considerado burguês e desprezível (KATZ, 1997). É preciso assinalar que nos primeiros anos do Estado de Israel, até o início da década de 1980, o país tinha uma economia precária, que exigia um esforço enorme em alocar recursos para a defesa e para a absorção de imigrantes de todo o mundo. Ou seja, não havia muito espaço e recursos para o que se consideravam coisas fúteis e burguesas na óptica da liderança sionista trabalhista então no poder.

Essa política terminou depois que em 1978 a Suprema Corte decidiu em favor dos proprietários de aparelhos coloridos, que argumentavam que seus direitos estavam sendo violados pela intervenção estatal (SHAINA WEISS, S/D). Essa vitória sinalizou o surgimento de uma sociedade voltada ao consumismo mais do que aos valores defendidos pelos sionistas estatistas sobre os perigos do “luxo” ou do “supérfluo” no ethos nacional. As guerras de 1967 e 1973 marcaram mudanças na sociedade israelense. Um boom econômico e o aumento da prosperidade no final dos anos 1970 em diante certamente mudaram a face da sociedade israelense em seu desejo de consumir, viajar e deixar para trás os anos de dificuldade, heroísmo e ascetismo característicos da formação do Estado. As mudanças políticas ocorridas no mesmo período, com a queda dos trabalhistas e a ascensão dos partidos de direita são uma manifestação dessas mudanças. Ainda assim, a transição para a televisão colorida só foi completada em 1983.

Importar programas sempre foi mais barato do que produzi-los localmente e até a década de 1980 apenas os noticiários e produções de baixo custo como o programa cômico chamado Lul (1970-1972), no qual atuavam artistas e cantores famosos, foram feitos localmente. Na década de 1980, programas e séries americanas, tais como Dallas tornaram-se tão populares que mesmo os eventos esportivos locais adaptaram os seus horários para não competir com eles (ELIZUR, 1995).

O ano de 1994 marcou uma revolução para os espectadores da televisão israelense. Depois de um quarto de século em que os israelenses tinham apenas a opção de um canal de televisão para assistir, com programação de sete horas por dia, aparece a oferta de mais de 40 canais em mais de 12 línguas. O canal público, conhecido como Canal 1 tinha agora que competir com dois novos atores poderosos: o Canal 2 comercial e a TV a cabo, que a partir de 1994 começa a avançar pelo mercado israelense.

Seguido de intermináveis adiamentos, sem dúvida em parte pelas táticas protelatórias engendradas pelos diretores da televisão estatal, o Canal 2, um canal comercial, começa a transmitir em novembro de 1993. O efeito catalítico da nova competição não estava alheio ao fato de que 1994 foi também o ano em que as companhias de TV a cabo terminaram de instalar a infraestrutura necessária para

atender a aproximadamente 90% das moradias para receber suas transmissões, se assim quisessem. Em meados de 1994, em torno de 720.000 residências estavam aptas a receber a TV à cabo, com um penetração de 60% do mercado.(ELIZUR, 1995).

A paixão do público israelense pela televisão foi confirmada estatisticamente. Um estudo sobre a cultura do lazer conduzido no início dos anos 1990 mostrou que os israelenses passam um terço de seu tempo livre em frente aos aparelhos de TV.¹⁷ Uma pesquisa anterior, realizada pelo *Gutmann Institute for Applied Social Research* no ano de 1987, mostrou que num dia de semana, 87 por cento do público assistia televisão. Aproximadamente 75 por cento assistia todos os dias o principal programa da TV, o já citado *Mabat lahadsahdot*.

Porém, nem todos receberam bem essa revolução televisiva com a introdução da TV a cabo. Alguns lamentaram que a natureza da programação e a publicidade veiculada empobreceriam a televisão como ferramenta educativa. Essa posição lembra a situação de 40 ou 50 anos antes, quando David Ben-Gurion, primeiro-ministro do Estado de Israel e muitos outros intelectuais lamentavam aquilo que percebiam como o impacto pernicioso que a televisão teria sobre a sociedade e a economia israelenses.

Segundo Yuval Elizur (1995), um desses céticos era o Prof. Elihu Katz, que esteve à frente do time que foi formado para fundar a televisão israelense e que a moldou e a dirigiu pelos primeiros 20 meses, de julho de 1967 até março de 1969. Katz temia que a proliferação de canais significaria que a televisão perderia seu papel de “definidor de agendas” nacionais e de ser parte do projeto político sionista socialista. Não mais seria capaz de exercer a sua influência unificadora ou concentrar o interesse do público em torno dos objetivos nacionais.

---

¹⁷ Pesquisa conduzida pelo Communications Institute of the Hebrew University and the Israel Institute of Applied Social Research em KATZ, ELIHU, 20 Years of Television in Israel: Are There Long-Run Effects on Values, Social Connectedness and Cultural Practices?, 1997, Penn Libraries, University of Pennsylvania

Para ter uma noção do quanto era importante a TV em Israel desde sua aparição até meados dos anos 1980, vale lembrar que quando 60 por cento ou mais de todos os israelenses sintonizavam o noticiário “*Mabat laHadashot*” todas as noites, alguns chegavam a desconectar seus telefones para não serem perturbados, e quando uma grande porcentagem infalivelmente assistia ao programa semanal de entrevistas políticas chamado “*Moked*”, os tópicos abordados no programa tornavam-se determinantes no discurso nacional dos cidadãos, assim como hoje vemos no Brasil a discussão sobre o capítulo da novela das 21hs da noite anterior. Assistir o noticiário significava não estar apenas a par dos acontecimentos do dia, mas também habilitar as pessoas para que pudessem se sentir inseridas nos encontros sociais ou nas conversas de trabalho. Nesse anos iniciais do Estado, dada a situação de insegurança, estar permanentemente sintonizado nos noticiários era uma medida de segurança para as pessoas. Até hoje, nas rádios israelenses, ocorre o noticiário de hora em hora e se hoje não mais se dá tanta atenção às notícias, naqueles anos, em todos os ônibus os motoristas aumentavam o volume dos rádios para que todos os passageiros pudessem escutá-las.

A TV em Israel ainda hoje faz eco e é parte fundamental dos rituais nacionais. Em dias importantes do calendário, como *lom Ha'zikaron* (literalmente dia da lembrança, em memória dos caídos nas guerras de Israel), há um canal que passa os nomes dos mortos ao longo dos anos, acompanhando de musicais adequadas ao momento. O mesmo ainda acontece nos dias de *lom Ha'atzmaut* (dia da Independência) e *lom Ha'Shoa* (dia do Holocausto), quando são transmitidos programas de caráter rememorativo, como documentários, filmes, entre outros.

Retomando o ceticismo do Prof. Elihu Katz no que se refere a abertura para mais canais e para a introdução da televisão comercial, é importante assinalar que nem todos compartilhavam dele. Alguns argumentavam que ter apenas um canal e apenas um noticiário continha o perigo potencial de fazer “lavagem cerebral”, enquanto que uma vasta possibilidade de escolha significava uma pluralidade de opiniões e visões. Katz, ao discordar, afirmava que os estudos mostram que a televisão não muda opiniões, mas apenas fornece material para pensamentos e debates (ELIZUR, 1995). Katz ainda pensava que a democracia participativa requer a criação de plataformas comuns para discussão, mas, se existir uma multiplicidade

de plataformas, os cidadãos acharão difícil se engajar em algum diálogo nos mesmos termos com suas famílias, amigos ou colegas. Katz estava plenamente convencido que menos pessoas assistiriam a dois programas de notícias do que aquelas que assistiam “*Mabat laHadashot*” quando esse era o único noticiário transmitido. Muitos israelenses, ele acreditava, se sentiriam dispensados de tomar parte da “hora cívica” diária e que isso poderia ter um efeito nefasto. A visão de Katz nos revela o quanto assistir o noticiário diariamente, todas as noites, era um ritual importante para a grande maioria da população israelense (excluindo os judeus ortodoxos que não assistiam televisão e os árabes, cujo noticiário diário, transmitido em árabe, era veiculado um pouco antes). Esse ritual tinha como uma de suas funções principais criar uma agenda nacional, política e cultural comum a todos os cidadãos judeus dos país. Pode-se afirmar que o noticiário das 21 horas atuava em Israel de modo similar a como o diário impresso atuou nos estados nacionais que se formaram décadas antes, isto é, meados e finais do século XIX e XX como assinala Kemper (1991) a respeito do célebre trabalho de Anderson: “A difusão da tecnologia de impressão possibilitou que um grande número de pessoas se conhecessem indiretamente, pois a imprensa se tornou o intermediário da imaginação da comunidade ...”¹⁸

Assim, a televisão chegou tarde em Israel por considerações políticas, sociais e econômicas. Ben-Gurion era um opositor inflexível à sua introdução, apesar das recomendações de um comitê que ele mesmo criou com esse fim em 1951. Ele não gostava do componente de entretenimento da televisão e temia que isso estimularia o materialismo e um consumismo desenfreado entre a juventude do país. Na mesma linha, Levi Eshkol, ministro das finanças à época, pensava que, uma vez que a televisão inevitavelmente promoveria um padrão de vida mais elevado, deveria ser deixada fora de Israel indefinidamente (PERI, 2004, p.21).

Conforme Yuval Elizur (1995), essas atitudes eram comuns durante o período de austeridade no início dos anos 1950 até início dos anos 1970, período no qual até mesmo uma geladeira era considerada um luxo que deveria ser fortemente taxado.

---

¹⁸ “*The spread of print technology made it possible for enormous numbers of people to know of one another indirectly, for the printing press become the middleman to the imagination of the community...*”.

No que diz respeito à dimensão econômica, a televisão, acreditava-se, traria inevitavelmente perdas em duas áreas: moeda estrangeira seria necessária para adquirir centenas de milhares de aparelhos e uma atmosfera de consumismo desenfreado seria gerada mesmo que a publicidade fosse proibida.

Nos anos posteriores, a oposição para incorporar a TV na sociedade israelense também veio dos círculos ortodoxos quando sua influência política aumentou. A televisão mostraria as mulheres como “não modestas” e transmitiria entretenimento de um tipo que seria incompatível com a moralidade e os costumes judaicos. Mesmo hoje, décadas após a chegada massiva da televisão em Israel, a grande maioria das casas ortodoxas não possui televisão. Quando o Rabbi Rafael Pinhasi do partido ortodoxo Shas foi nomeado ministro das comunicações em junho de 1990, ele se recusou categoricamente a aceitar a responsabilidade pela televisão e muito provavelmente não tinha um aparelho em sua casa. É necessário destacar que os círculos religiosos foram ainda mais radicais contra as transmissões no Shabat. Nos primeiros anos da televisão israelense, a IBA tendeu a aceitar a demanda de não transmitir no Shabat. No entanto, com o apoio da Suprema Corte, a IBA decidiu, contra a vontade da então primeira-ministra Golda Meir, manter as transmissões nas 6as. feiras à noite, início do Shabat judaico. (ELIZUR, 1995).

A televisão em Israel sempre teve seus apoiadores, bem como seus detratores, como em qualquer outro lugar do mundo. Entretanto, políticos, jornalistas e educadores exigiam a sua introdução mesmo que fosse de maneira controlada. Em 1955, outro comitê recomendou que a televisão fosse introduzida. Ao longo dos anos, as autoridades israelenses consultaram também três organismos internacionais: a UNESCO, a European Broadcasting Union, e a Canadian Broadcasting Corporation. Segundo Peri (2004, p.20), todos foram unânimes em recomendar a introdução mais rápida possível da televisão. Durante a recessão que precedeu a Guerra dos Seis Dias, com a economia estagnada, o debate sobre a televisão se esvaneceu, esperando por melhores dias para voltar a agenda pública.

Yuval Elizur (1995) afirma que foi quase por acidente que o Prof. Katz teve um papel tão influente no estágio formativo da televisão israelense. Algumas semanas antes da guerra dos Seis Dias em 1967, ele e o Prof. Louis Gutmann, fundador do instituto

de pesquisas que leva seu nome, mandaram um memorando para o então ministro responsável pelo aparato de informação, Israel Galili. Era um tempo de tensão e os dois cientistas sociais propuseram examinar o nível da moral pública e prontidão da população para situações emergências, especialmente no que se refere à segurança. Katz, professor de sociologia e fundador do Instituto de Comunicação da Universidade Hebraica de Jerusalém, disse para Galili que o governo israelense, carente de um meio de informação influente como a televisão, estava em posição inferior na batalha pela opinião pública, tanto em casa como nos países vizinhos. Nos países árabes a televisão já era popular. Em Israel, cerca de 30.000 residências já tinham aparelhos de televisão e assistiam os canais árabes. Muitos desses aparelhos eram possuídos por árabes israelenses que estavam assim expostos à propaganda hostil anti-israelense.¹⁹

Foi por essas razões basicamente que, durante os preparativos para a guerra de 1967, os líderes israelenses de repente se deram conta que, apesar de terem todos os planos detalhados para o confronto, eles deixaram de lado um item crucial: não tinham nenhum meio efetivo para confrontar a propaganda intensiva de Gamal Abdel Nasser (então presidente do Egito) e do líder palestino Ahmad Shuqeiri, que com sua retórica afiada prometiam “jogar os israelenses ao mar” (SHEMESH, 2003).

Diante desse panorama, todas as justificativas anti-televisivas foram postas de lado e o time do Elihu Katz recebeu a missão de introduzir transmissões televisivas em hebraico e em árabe em poucos meses. O objetivo era refutar a virulenta propaganda árabe. Após oito meses de trabalho, a primeira transmissão da televisão israelense em 1968 foi a parada militar em comemoração ao Dia da Independência. Yuval Elizur (1995) acrescenta que, umas das tarefas mais importantes era começar as transmissões em língua árabe com o objetivo inicial de modificar a imagem militarista que Israel havia adquirido através de sua vitória na Guerra dos Seis Dias. Uma variedade de programas mostrava os avanços do país na agricultura, saúde, educação e o respeito ao modo de vida das famílias árabes. A transmissão em

---

¹⁹ Israel Ministry of Foreign Affairs - https://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Society_& Culture/tv.html, acessado em 05/2015

árabe, captada nos países, ensejou o recebimento de várias cartas elogiando a programação.

Contudo, conforme Sheina Weiss (sem data), desde o princípio, os custos eram intimidadores. Katz ficou consternado em saber que meia hora de programa de entretenimento poderia custar aos cofres públicos até US\$ 15.000, enquanto que comprar um programa estrangeiro poderia custar um quinto desse valor. Certamente não há nada intrinsicamente errado em comprar programas. Mesmo um país tão agudamente alienado quanto ao papel social da televisão em promover um renascimento cultural, por ajudar a trazer imigrantes e na construção de uma nação, precisava abrir uma janela para o mundo, ainda que apenas para sair de seu isolamento regional. Preencher toda a grade de programação durante 7 dias por semana, em todos os horários era praticamente impossível com produção própria e sem itens importados, tais como westerns, comédias tipo sitcoms, filmes, séries de suspense e shows de variedades.

É possível afirmar que Katz enxergava essa problemática através de seus olhos de cientista social, levando em conta a estrutura e os papéis de uma televisão nacional em seu sentido amplo, especialmente em países pequenos e em formação. Seu problema era como explorar um meio caro, prover informações, moldar a cultura e ao mesmo tempo evitar armadilhas e perigos (em sua óptica), tais como uma forte tendência em preferir o supérfluo e o superficial, além de uma emulação pelo “American way of life”, sendo os Estados Unidos o grande produtor de programas para a televisão.

Segundo Peri (2004), outro risco comum, para os cientistas sociais da época, era de supervalorizar a dimensão pessoal na política e a escolha de políticos com uma “personalidade televisiva” sobre outros que expressassem mensagens baseadas em princípios e valores (sem entrar no mérito do real conteúdo e apenas explorando a questão da imagem, não se pode deixar de citar o debate televisivo nos Estados Unidos entre Nixon e Kennedy de 1960). O risco era que o trivial assumisse uma grande importância e que o político projetasse uma imagem que poderia ser totalmente falsa. Não fica claro o quanto esses fundadores da televisão israelense foram bem sucedidos em combater essas tendências.

Até a década de 1990, é possível afirmar que a televisão israelense tinha como marca registrada uma clara preferéncia do público por programas de notícias ou por talk-shows de entrevistas. Não é por acaso que os planejadores do que viria a ser o Canal 2, buscando maneiras de atrair a audiência, privilegiaram os talk-shows, baseados nos assuntos cotidianos mais do que as séries dramáticas importadas (SHEINA WEISS, S/D).

Chegados a esse ponto poderíamos nos perguntar se o grande interesse dos espectadores israelenses, naquele então, em noticiários e assuntos do dia-a-dia refletiam conhecimento ou mesmo interesse político, especialmente em assuntos ligados à política externa e à segurança. Num estudo de 1990, intitulado “Tehila in the Community”, Ora Grabelsky (1998), autoridade em educação de adultos, demonstra que muitos israelenses não entendem sentenças chave ouvidas no rádio e nos noticiários da televisão, sendo isso verdadeiro mais para questões políticas do que para questões econômicas. Isto leva a que os espectadores compensem essa falta com suas próprias interpretações, que são usualmente imaginativas e “criativas” para ideias com as quais não tem familiaridade (Paul Kirmayer, 1998, p. 126-136). O estudo de Grabelsky ajuda a entender outras questões sobre a reação do público aos programas de TV. As respostas eram usualmente uma função da idade e do nível educacional. Jovens e menos educados eram menos ligados aos noticiários e ao mesmo tempo, todos os setores da população compartilhavam uma preferéncia marcante para programas de entretenimento localmente produzidos sobre os programas importados.

Simultaneamente, os israelenses eram fãs de programas tipos novelas ou seriados tais como “Dallas” e “Dinastia”. Desde a introdução dos canais a cabo em 1994, alguns deles apresentam programação de novelas latino-americanas praticamente durante todo o dia. As pesquisas de opinião provam que os gostos do público não mudaram muito e que não há contradição entre assistir noticiários e programas produzidos localmente e assistir os melodramas citados. Talvez por influência da CNN, que atinge centenas de milhares de lares em Israel e talvez por causa da crença que os israelenses tem afeição por notícias, os canais públicos (Canal 1 e Canal 2) demonstram uma prontidão para interromper sua programação normal para

a entrada ao vivo de coberturas sobre alguma notícia que chame a atenção, indo além da notícia em si, englobando reações, comentários e interpretações adicionais. É também possível admitir que, uma vez que muitas coisas acontecem em Israel, que tocam direta ou indiretamente a vida de seus cidadãos, especialmente quando se fala em atentados terroristas, guerras, crises em países do Oriente Médio, a realidade e a necessidade do saber influenciam essa preferência por programas jornalísticos, documentários e programas de debates.

As mudanças no status da programação da televisão em Israel parecem indicar já não haver uma influência tão marcante na agenda nacional como pareceria em seu início. Na medida em que o público demonstra interesse em algum assunto, a televisão irá refletir esse interesse, ou num canal estatal, ou num canal comercial. Se nos primórdios, a televisão era vista por seus responsáveis como um veículo determinante para “educar” politicamente, e sem dúvida alguma marcou a agenda nacional mesmo quando através dos programas de entretenimento, com o passar do tempo, essa relação passou a ser ditada por outros interesses que não apenas de seus responsáveis, mas também dirigida pela resposta do público à diversificação de canais e programas, bem como os interesses de anunciantes comerciais.

Assim, com o estabelecimento de uma TV pluralista e diversificada, os israelenses já não ficam dependentes da televisão como quem assiste a uma verdade única. Nesse sentido, a proliferação de programas faz com que seja menos provável que uma audiência massiva fique obsessivamente ligada em um programa em particular.

Na atualidade, os dois canais abertos transmitem ininterruptamente ao longo do dia. Cada canal tem seus departamentos de notícias e ambos transmitem seu principal noticiário às 20hs. A competição entre eles também ocorre no número de programas originais oferecidos. Os canais a cabo são mais de 40, transmitindo em inglês, russo, alemão, turco, francês, espanhol e árabe. Como em outros contextos nacionais, existem canais com programações específicas para crianças, esportes, música, natureza, filmes, etc.

Desse modo, os espectadores israelenses podem escolher hoje seus programas preferidos entre uma vasta gama de programação, especialmente ocidental, o que

contribui para cristalizar a identidade globalizada dos setores israelenses mais modernos. Ao mesmo tempo, o aumento do padrão de vida em conjunto com a privatização dos meios de comunicação permitiu um boom de programação local, passando de programas políticos como o programa satírico “*Eretz Nehederet*” (de 2003 – atual) para *Betipul (In Treatment* – 2005-2008) seriado no qual a audiência toma contato com a vida íntima de um analista e seus pacientes. A HBO comprou os direitos de reprodução dessa série e a produziu nos Estados Unidos a partir de 2008, tornando-se esse o primeiro programa israelense a ser adquirido por uma TV norte-americana e posteriormente por TVs de outros contextos nacionais. Outros programas seguiram esse mesmo caminho, como *Chatufim – Homeland*.

Seguindo a tendência comum a todas as TVs ocidentais, a TV israelense também produziu versões locais de reality shows como *Big Brother*, ou programas de novos talentos. Não há como não notar um incremento na qualidade dos programas veiculados, desde sua concepção, roteiros, produção e direção. Seja nos programas de ficção, bem como nas séries ou documentários, a televisão israelense atingiu um nível de produção bastante elevado que a qualifica a transitar em mercados de primeiro mundo, como na Europa e nos Estados Unidos.

3.2 Construções e Esteriótipos

Especialmente a televisão tem atuado como um instrumento ou meio que reproduz e constrói inúmeras e diferentes realidades. Séries como *Shtisel* colocam em evidência a relação entre a cultura da mídia e o trabalho dessa construção, se encaixando perfeitamente naquilo que Thompson (1998) chama de “mundanidade mediada”, ou seja, como um vetor que possibilita, para milhares de pessoas, a compreensão de aspectos de uma determinada realidade – nesse caso, elementos importantes da vida e do cotidiano da ortodoxia judaica.

Roger Chartier (1991) pensa as representações como matrizes de discursos e de práticas diferenciadas que têm por objetivo a construção do mundo social. Como tal, elas são determinantes na definição das identidades – tanto a nossa quanto a dos outros. De modo semelhante, Douglas Kellner (2001) salienta o fato de a cultura da mídia ser terreno de disputas, verdadeiro campo de batalha de diferentes textos. As

construções evocadas na indústria cultural podem carregar uma gama de valores que traduzem as diversas posições dispostas no cenário público da sociedade contemporânea independentemente do assunto ou tema abordado.

A recepção dos produtos da mídia não se esgota nos limites dos discursos produzidos. O nível de assistência de uma produção televisiva é variável. Thompson (1998, p. 43-44) destaca que a recepção dos produtos da mídia é uma atividade especializada que depende de habilidades e competências adquiridas ao longo de processos de aprendizagem ou de inculcação socialmente diferenciados e diversamente acessíveis a indivíduos de formação diferente. Em outras palavras, as maneiras de se compreender variam de um indivíduo a outro e de um contexto sócio-histórico para outro.

Se a relação entre um significante e um significado é o resultado de convenções sociais específicas de cada sociedade e momento histórico, então todos os sentidos são produzidos dentro de cada história e cultura. Esses sentidos não podem estar fixados, ou seja, eles estão sujeitos a mudanças, tanto num contexto cultural a outro como a um período histórico a outro. Assim, não há um sentido verdadeiro, imutável, ou universal: a construção está em um constante jogo de mudanças de sentido, a uma constante nova produção de sentidos e a novas interpretações.

Para que possamos desenvolver uma análise de um seriado como *Shtisel* sob esse enfoque semiológico, teríamos que tratar as figuras apresentadas na tela como significantes e usar o código da série na televisão como gênero, para descobrir como cada imagem faz uso dessas regras para dizer alguma coisa (o significado) que o espectador pode ler ou interpretar dentro de um marco formal de uma classe particular de televisão narrativa.

No enfoque semiótico, não apenas as palavras e as imagens, mas também os próprios objetos podem funcionar como significantes na produção de sentido. A roupa, por exemplo, pode ter uma função simples – cobrir o corpo e protegê-lo do clima. Mas a roupa também atua como signo. Constrói um sentido e porta uma mensagem. Um vestido de noite poder significar elegância, gravatas podem significar formalidade, por exemplo. Então, também na ortodoxia judaica, a roupa

porta um sentido e funciona como uma linguagem. Identifica de imediato com quem estamos interagindo e carrega todo um código de conduta e possibilidades de relacionamento. Como isso acontece?

A roupa em si mesma é um significante. O código da “moda” nas culturas consumidoras ocidentais correlaciona classes particulares ou combinações de roupa com certos conceitos (elegância, formalidade, informalidade, etc.). Esses constituem o significado. O código converte a roupa em signos que podem ser lidos como uma linguagem. Nesse caso, para completar o processo de construção são necessárias duas operações vinculadas para a produção de sentidos. Primeiro, um código básico que vincule o objeto (significante) com o nosso conceito mental preciso (significado). Ou seja, apenas certas culturas podem “ler” o significante desse modo. Apenas após esse reconhecimento que vincula significante e significado (e o transforma em um signo) é que pode-se passar para uma segunda operação, mais ampla, que vincula esses signos com temas culturais mais amplos, com conceitos e sentidos: um vestido de noite com elegância, por exemplo, ou um terno preto e camisa branca com um judeu ortodoxo (mas não apenas, uma boa barba tem que fazer parte do conjunto). Roland Barthes (2007, p.95) chamou o primeiro nível, que é descritivo de denotação e o segundo nível de conotação. Para quem conhece o “mapa étnico-religioso” em Israel, é possível reconhecer a que grupo pertence um homem religioso judeu pela *kipá*²⁰ ou pelo tipo de roupa que está usando. Por exemplo, se encontramos com um homem com roupas não formais (sem estar usando um terno escuro), usando um jeans e camisa, e especialmente um *kipá* mais colorida e tricotada, sabemos que ele pertence ao grupo dos religiosos nacionalistas (grupo que é abordado na série *Sruguim* – que quer dizer exatamente “tricotados” por causa da *kipá* que usam); já um judeu que está vestindo um terno escuro, na maior parte das vezes sem gravata, com um *kipá* preta, por vezes com um chapéu tipo borsalino e está sem barba comprida, é possível assumir que ele pertence ao grupo dos judeus ortodoxos sefaradim²¹ ou aos judeus *ashkenazim*²² do grupo lituano. Já um judeu religioso, com roupas ao estilo hippie e uma *kipá* branca grande, pode ser identificado como pertencente aos seguidores de uma seita chassídica cuja

---

²⁰ Do hebraico: solidéu

²¹ São assim chamados os judeus que se originam dos países árabes, do oriente e do norte da África

²² São assim chamados os judeus que tem origem principalmente na Europa Ocidental e Oriental

referência é o rabino Nachman de Breslav. E assim por diante. As mulheres também podem ser identificadas a qual grupo pertencem se estão usando peruca ou se estão com um lenço cobrindo o cabelo, bem como a cor e tipo de pano que cobre suas cabeças em público. A regra de modéstia e de não mostrar o corpo feminino vale para todas as mulheres, mas, dependendo a que grupo religioso pertencem, as roupas podem ser mais ou menos coloridas, mais ou menos justas.

Segundo nos lembra Barthes (2007), a denotação é um nível básico e descritivo onde o consenso é amplo e onde a maioria das pessoas está de acordo com o sentido. O nível da conotação já é mais complexo pois conecta esses significantes com temas e sentidos mais amplos dentro de cada cultura. Vincular uma roupa com o conceito de elegância ou de religiosidade entra nessa classificação. “É um nível mais geral, global e difuso. São fragmentos de uma ideologia. Os significados tem uma comunicação estreita com a cultura, o conhecimento, a história e é através deles que o meio ambiente do mundo da cultura invade o sistema das representações” (BARTHES, 2007, p.97). As interpretações não podem produzir um momento final de verdade, mas sequências de interpretações. Ou, para os tópicos que aqui nos interessam, é importante lembrar que a produção de sentidos nunca pode ser vista como final ou definitiva. Mais ainda se voltamos à questão do sujeito, não como autor ou fonte de sentido, mas como detentor de poderes que se diferenciam numa comunidade. Modelos de produção de sentido tem que levar em consideração temas como conhecimento e poder.

O conhecimento vinculado ao poder não assume somente a autoridade de “verdade”, mas tem o poder de se fazer verdadeiro. Todo o conhecimento, uma vez aplicado ao mundo real, tem efeitos reais e nesse sentido pelo menos, se torna “verdadeiro”. O conhecimento utilizado para modelar a conduta de outros implica limitações, regulações e práticas disciplinares. O conhecimento não opera no vazio. É posto em ação por meio de certas tecnologias e estratégias, em situações especiais, contextos históricos e regimes institucionais. Nas comunidades ortodoxas, as manifestações desse saber e poder são inúmeras. Como já fora mencionado acima, as regras de *tzniut* (modéstia) sobre como se vestir ou como se comportar, por exemplo, estão inscritas nesse contexto. Entre o falado ou o expresso com olhares de reprovação se constrói um modo de vestir peculiar que permite identificar

os membros do grupo. O valor do estudo nas *Yeshivot*²³, especialmente para os homens, privilegia aqueles cujo saber sintoniza com a doutrina mais do que aqueles que saem para trabalhar em busca do sustento.

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, de como cortar o pão no *Shabat*, de como cumprimentar as pessoas em determinadas ocasiões, entre outros, configuram essa preocupação com os detalhes ritualizados. Todos esses rituais estão relacionados ao que Foucault (2009, p.134) 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.

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.” (p.135).

Para estudar o judeu ortodoxo, devemos desvendar como a combinação de discurso e poder – poder/conhecimento – produziu uma certa concepção desse ortodoxo, teve certos efeitos reais sobre o ortodoxo e também sobre o judeu secular e como isso foi posto em prática historicamente dentro de certos regimes específicos.

Foucault era extremamente crítico com a concepção tradicional do sujeito, aquela onde o sujeito é pensado como um indivíduo dotado de consciência, uma entidade autônoma e estável, uma fonte de ação e sentido. De acordo com essa concepção, quando o sujeito fala, ele se sente idêntico ao que diz. E essa identidade entre o dito e o ser fornece uma posição privilegiada com relação ao sentido. Sugere que,

---

²³ Yeshivá é a instituição de ensino religiosa para jovens judeus ortodoxos, onde se aprende basicamente os textos canônicos da religião judaica: Torá, Talmude, etc... De maneira geral, os jovens passam todo o seu dia aí e em algumas, o regime é de internato.

mesmo que outras pessoas possam entender mal o sujeito, o sujeito sempre se entende porque ele é a fonte da produção de sentidos em primeiro lugar.

Porém, para Foucault (2006, p. 223-240), é o discurso e não o sujeito que fala, aquilo que produz conhecimento. Os sujeitos podem produzir textos particulares, mas eles operam dentro dos limites de uma formação discursiva, de um regime de verdades, de um período e de uma cultura particulares. Esse sujeito do discurso não pode estar fora do discurso, mas está sujeito ao discurso. Tem que se submeter a suas regras e convenções, a suas disposições de poder/saber. Claro que o sujeito chega a ser o portador dos conhecimentos que o discurso produz. Pode ser o objeto através do qual o poder se exercita. “Deve-se deixar de lado o sujeito constituinte, liberar-se do próprio sujeito, quer dizer, chegar a uma análise que pode dar conta da constituição do sujeito dentro de um marco histórico”.

O sujeito de Foucault parece ter sido produzido pelo discurso em dois diferentes sentidos ou lugares. Primeiro, o próprio discurso produz “sujeitos” – figuras que personificam as formas particulares de conhecimento que o discurso produz. Esses sujeitos têm os atributos que se espera deles ao serem eles definidos pelo discurso: a mulher, o homossexual, o religioso ortodoxo, etc. Essa figuras são específicas de regimes discursivos e períodos históricos específicos. Em segundo lugar, o discurso também produz um local para o sujeito onde o seu conhecimento particular faz sentido. Não é inevitável que todos os indivíduos em um período particular cheguem a ser sujeitos de um discurso particular e portanto portadores de seu poder/saber. Mas, para que eles e para que nós mesmos possamos fazê-lo, devem e devemos localizarmo-nos na posição de onde o discurso faz mais sentido e então chegar a seus sujeitos mediante a sujeição a seus sentidos, poder e regulação. Todos os discursos, portanto, constituem posições-sujeito, de onde apenas eles fazem sentido.

Esse enfoque tem implicações radicais para a representação, pois sugere que os discursos constroem as posições-sujeito desde onde eles se tornam significativos e surtam efeitos. Os indivíduos podem ser diferentes enquanto sua classe social, gênero, raça e etnias, mas não serão capazes de dar sentido a algo até que tenham se identificado com essas posições que o discurso constrói, sujeitando-se a suas

regras e portanto, tornando-se os sujeitos de seu poder/saber. Espectadores que assistem a uma produção como Shtisel apenas poderão dar sentido àquilo que assistem se se colocarem na posição de identificação com os discursos produzidos pela ortodoxia retratada, ainda que pasteurizada para que um maior número de espectadores possa apreender o discurso e lhe dar sentido. Afinal, como diz Clint Eastwood em entrevista a revista *Veja*: “É difícil discutir intenções: enquanto você está rodando um filme, uma multiplicidade de opiniões a respeito dele cruza a sua cabeça, toma forma e então muda – de tal modo que, no fim, se alguém vier lhe perguntar quem são as pessoas que vão querer vê-lo, a única resposta possível é: “não tenho a menor ideia”. Um filme só existe de fato nos olhos de quem o vê...”²⁴

Quando o indivíduo assiste uma obra, o sentido é produzido de acordo com a leitura que é feita. Está construído tanto pelo que se vê, como por aquilo que não se vê. Daquilo que foi enquadrado e daquilo que ficou fora do quadro. Mas, ainda aquilo que não está no quadro, está presente na cena mediante uma substituição (por exemplo, através de um efeito sonoro, uma voz fora do quadro, etc..). Não podemos vê-los porque não estão diretamente apresentados: mas, sua “ausência” está presente. O sentido é construído por um complexo jogo entre presença e ausência. Pelo que é mostrado assim como pelo que não é mostrado. Além disso, a obra só alcança a sua plenitude de sentidos quando é significada pelo espectador: o sentido é construído pelo diálogo entre a obra e o espectador. Conforme Hall (1980) a construção de sentidos depende da prática da interpretação e essa é sustentada pelo uso ativo de códigos – codificar, colocar as coisas dentro do código – e pela interpretação da pessoa que está do outro lado e faz sua decodificação.

A alteridade é uma maneira de se definir a própria identidade ou o próprio “eu” em relação aos outros. É principalmente o resultado de construções sociais, políticas e culturais. O termo “alteridade” significa uma qualidade de não ser parecido, ser distinto ou diferente do que seria conhecido ou experimentado. Na maior parte do tempo, a alteridade é interpretada ao se referir a duas ou mais características distintas de diferentes grupos ou ao se referir a qualidades especiais de cada grupo que o faz ser diferente ou único como relação a outro grupo. Essa experiência de ser

---

²⁴ in Revista *Veja*, ed. 2414, ano 48, no. 8, 25 de fevereiro de 2015, entrevista concedida a Isabela Boscov.

pode se expressar de muitas maneiras. Usualmente idade, etnicidade, sexo, habilidades físicas, raça, orientação sexual, classe social e outros elementos demográficos são os fatores mais comuns para um indivíduo ou sociedade ser identificada como pertencendo a um certo tipo (Gallos, Ramsey, 1997 p. 45).

De acordo com Selcen Dogan (2011, p.16), embora as fontes da alteridade sejam numerosas e elas sejam extremamente diferentes em seus tipos, ela está principalmente ligada aos “termos de identidade e diferença”. O autor argumenta que no campo do feminismo, estudos culturais e sociologia, o conceito de “diferença” ou “diversidade” vem crescentemente substituindo o conceito de “alteridade”. A explicação leva-nos ao significado de que a identidade do ser humano está essencialmente baseada no contraste com as diferenças. Assim, para refletir sobre a identidade masculina, é necessário primeiro estar ciente que existe a “feminilidade”. Ou para estabelecer a identidade ou caracterizar as qualidades de certo grupo étnico é preciso compará-lo a outros grupos. É esse conhecimento das diferenças que nos ajuda a criar significados. Sem esse conhecimento da diferença, os significados não existiriam. Conforme Hall (1997, p.238):

... há dois pontos genéricos a ressaltar aqui, primeiro, por muitas direções diferentes, e entre muitas disciplinas diferentes, essa questão da “diferença” e “alteridade” veio a ter um crescente papel significativo. Segundo, a “diferença” é ambivalente. Ela pode ser tanto positiva como negativa. Ela é necessária para a produção de sentidos, a formação de linguagem e cultura, e para as identidades sociais – e ao mesmo tempo, ameaça, é um local perigoso, de sentimentos negativos, de divisão, hostilidade e agressividade para com o outro.

Na literatura, o conceito de estereótipo está normalmente associado aos processos de “criação do outro” e da própria alteridade. Assim como a alteridade, o estereótipo é predominantemente uma relação entre “nós” e “eles”. Examinar o estereótipo pode nos ajudar a entender como a alteridade pode ser construída. Assim, o estereótipo refere-se a uma impressão mental fixa de outros seres humanos, ou como descrita por Gordon Allport (1954), estereótipo pode sempre ser definido como uma crença exagerada associada a uma certa categoria. Sua função é a de justificar ou racionalizar nosso comportamento em relação a essa categoria. Essa definição

implica uma discrepância entre uma realidade assertivamente objetivada e uma percepção subjetiva dessa realidade (VAN DE BERGHE, 1996, p. 354).

Sem querer aprofundar sobre os estereótipos, podemos caracterizá-lo como uma generalização exagerada de todo um grupo como se fosse um único e igual. Isso simplifica e ignora todos os tipos de diversidade. Conforme Berger & Hill (1998, p. 11), todos os comentários ou características associadas ao grupo são apresentadas como se fossem universais e associadas a cada um dos membros do grupo, construindo assim um grupo específico ou com características que lhe são inerentes, naturais e dessa maneira, imutáveis. Essas características são quase sempre acompanhadas de uma dicotomia moralizante implícita, que desenha as diferenças entre “eles” e “nós”. Mas essas fronteiras não são meramente descritivas: elas incorporam um valor de julgamento do grupo que está incorporado na diferença do status de poder entre os vários grupos de uma sociedade. Assim, estereótipos estão sempre emocionalmente carregados. Segundo Dogan (2011, p. 8):

Nos contam sobre o mundo antes que possamos vê-lo. Imaginamos a maioria das coisas antes de experimentá-las. E esses preconceitos... governam profundamente todo o processo de percepção. Eles balizam alguns objetos como familiares ou estranhos, enfatizando as diferenças, assim, aqueles ligeiramente familiares são vistos como muito familiares e aqueles de alguma maneira estranhos como nitidamente alienígenas... eles são despertados por pequenos sinais... uma vez ativados, eles irrigam novas visões com velhas imagens e projetam para o mundo o que foi ressuscitado na memória.

Na maior parte do tempo, os estereótipos estão associados a preconceitos e usualmente baseados em “ouvir dizer” mais do que evidências diretas e são resistentes a mudanças mesmo em face de novas informações (GIDDENS, 1991).

3.3 Os ortodoxos em Israel e sua relação com o Sionismo

Tentemos rapidamente caracterizar o grupo ou grupos de religiosos judeus na sociedade israelense. Certamente a generalização e uma “apresentação didática” deixam muito a desejar num painel mais amplo. Mas, penso ser importante pelo menos deixar algum enquadramento do grupo sobre o qual estamos refletindo.

Aqueles que podemos caracterizar como judeus ortodoxos seguem a Lei Judaica (a *Halachá*) de maneira estrita, obedecem aos mandamentos e podem ser identificados visualmente por vestirem ternos escuros, camisas brancas, ostentarem barba, e certamente a cabeça coberta com kipá preta ou chapéu quando se fala dos homens. Já as mulheres devem seguir com rigor as leis de modéstia na maneira de se vestir, o que implica que suas vestimentas devem cobrir praticamente todo o corpo com roupas discretas e cobrem seus cabelos com perucas ou lenços. Dentro do grupo da ortodoxia há subgrupos onde podem ser identificadas diferenças em diversos aspectos de comportamento e também na relação com o Estado de Israel e suas instituições como o serviço militar e educação, por exemplo. Alguns dos grupos mais radicais chegam a não reconhecer o Estado laico de Israel, já que a entidade nacional só poderia existir sob o governo de uma messias que virá. Segundo estatísticas, a porcentagem de ortodoxos se mantém estável, em torno de 15% da população, mesmo havendo um índice alto de natalidade e isto porque com a imigração de quase 1 milhão e meios de judeus da ex-URSS (quase que na totalidade de laicos) do final do século XX, houve um aumento da população do Estado como um todo.

Já os grupos identificados com o Sionismo Religioso (também conhecidos como religiosos nacionalistas) seguem a doutrina de Rav Kook, que no final do século XIX e começo do século XX, criou as bases para a fusão do Sionismo, um movimento político laico e os preceitos da religião judaica; os sionistas religiosos são grupos mais antenados com a modernidade, se vestem com roupas semelhantes aos laicos, os homens usam *kipot* coloridas tricotadas, as mulheres cobrem seus cabelos com lenços coloridos. Não se furtam a contatos sociais mais intensos e participam ativamente das forças armadas de Israel e são responsáveis por ocupar boa parte dos territórios da Cisjordânia e Jerusalém Oriental.

Há nos últimos anos um aumento da visibilidade dessa população nos meios culturais, tais como o teatro, a música, filmes e televisão. Parece ser ainda que as divisões na sociedade israelense correm para seus extremos, com uma população laica cada vez mais laica e desinteressada no judaísmo e uma população observante com maior poder político.

Os meios de expressão, tais como os jornais, rádios e televisão, que no passado eram uma extensão da cultura sionista secular e que foram exatamente desenvolvidos para estabelecer e promover uma alternativa para a expressão religiosa judaica tradicional, parecem nos dias de hoje, numa época conhecida como pós-sionista, aumentar a sua atenção para o lugar e o papel do judaísmo ortodoxo na sociedade israelense atual, tanto nas práticas religiosas dos grupos ortodoxos, como na busca de conhecimento das “fontes” da religião judaica.

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 Ranger (1983) veem, 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 individuais (ANDERSON, 1991). Outros pesquisadores partilham uma visão que se relaciona com uma perspectiva de múltiplas modernidades.

Como fora analisado pelos estudiosos do nacionalismo (GELLNER, BENEDICT ANDERSON, HOBBSAWM E SMITH, entre outros), a 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” (Shils, Don-Yehiya). O nacionalismo geralmente tem como uma das fontes de inspiração a religião tradicional da nação, mesmo quando explicitamente a rejeita, criando novos conceitos de identidade coletiva que transformam tradições e religião, mas raramente virando suas costas para eles. No caso do Sionismo, como em outros movimentos nacionais, a exemplo do nacionalismo irlandês, determinados símbolos e valores religiosos (St. Patrick, por exemplo) foram traduzidos a uma linguagem secular. Assim, é importante não esquecer que a modernidade, cria novos discursos, tais como liberalismo e democracia, que constituem acréscimos e reformulações das heranças religiosas do grupo em questão.

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 estruturais dos axiomas religiosos. Conforme Ben-Rafael (2008, p.92), esses pressupostos foram integrados numa nova perspectiva secular na qual a Israelidade substitui, em certa medida, tanto o judaísmo como as diásporas. Ou seja, a antiga noção religiosa de “*Eretz Israel*” (Terra de Israel), conceito imaginado, tornou-se, em parte, o atual território nacional do Estado de Israel. Nessas transformações, entretanto, o nacionalismo sionista despertou confrontos com uma variedade de forças no mundo judaico, principalmente com os setores mais religiosos conservadores e com os ortodoxos que têm outras perspectivas sobre a religião ancestral e seu significado contemporâneo.

Ainda conforme Ben-Rafael (2008), o Sionismo afasta-se do judaísmo tradicional ao oferecer uma redenção diferente àquela proposta pela religião. Essa ruptura a favor de uma visão secular do destino judeu representa uma resposta a uma problemática que, embora seja uma resposta moderna ao fracasso da assimilação na Europa Ocidental e Oriental e às perseguições na Europa Oriental apresenta componentes essencialmente religiosos, uma vez que a definição de diáspora é não apenas a de uma dispersão demográfica, mas a de um exílio – em hebraico, *galut*. Ao endossar pressupostos fundacionais do judaísmo, o Sionismo parte do princípio de que, apesar de muitos judeus terem se secularizado, 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.

O Sionismo apresentou uma proposta de redenção, através da “normalização” do povo judeu numa terra sua, isto é, de uma nação como as outras nações, uma nação com um território e um estado soberano, ainda que o judaísmo tradicional tenha sempre postulado a “redenção de Israel” em termos religiosos, através da chegada do Messias. O Sionismo tem como objetivo conquistar o que as outras nações conquistaram: 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”.

Muitos dos sionistas originários dos países mais desenvolvidos da Europa Ocidental, especialmente da Alemanha, tinham orgulho de sua herança cultural e de alguma maneira evitavam mencionar que o Sionismo originou-se especialmente nas pequenas aldeias da Europa Oriental, da Polônia e da Rússia.

O Estado de Israel assumiu uma auto-identidade moderna, e que como ressaltaremos a seguir, coloca, especialmente nos primeiros 30 anos desde a sua criação, os religiosos e sua representação num lugar mais “primitivo”, alguma coisa ligada a um passado que inevitavelmente morrerá ou pelo menos, estabelecido num lugar periférico como constituinte da sociedade israelense. Notório ressaltar que os religiosos, especialmente os ortodoxos, foram antissionistas em sua grande maioria pelas razões que mencionamos acima: o Estado de Israel só poderia concretizar-se após a chegada do Messias. Mesmo assim, desde o princípio do Estado, os governos parlamentares de coalizão nesses primeiros 30 anos do Estado que foram liderados pelos partidos trabalhistas viram-se forçados a contar com o apoio dos pequenos partidos religiosos que se formaram para garantir a governabilidade e o poder. Pareceria ser contraditório que existissem partidos religiosos, dada a negação em reconhecer o Estado laico, mas, como já colocado acima há um amplo espectro de subgrupos no universo ortodoxo e alguns deles entenderam ser necessário participar do jogo político para que pudessem garantir benefícios e obter influência em seus interesses, tais como a isenção de servir ao exército de jovens religiosos que continuassem seus estudos judaicos nas *Yeshivot*.

Sendo Israel uma sociedade multicultural por excelência desde seus primórdios, essa identidade coletiva também assume variadas formas e versões. Essas variantes são articuladas por meio de confrontações entre grupos étnicos e a cultura hegemônica ocidentalizada e secular, mais especificamente, por segmentos da população que podem ser distinguidos pelos seus níveis de religiosidade e por seus componentes étnicos e nacionais. Assim, existem brechas importantes entre judeus religiosos e judeus seculares, entre judeus ashkenazitas e judeus orientais. A partir da década de 1990, dois novos grupos se somaram ao mosaico étnico-cultural

israelense: os etíopes e os russos. Nesse sentido, é importante destacar que cada grupo étnico ou étnico-religioso, tem sua própria visão da sociedade israelense, do Estado de Israel e da religião judaica e sente-se ameaçado pelos outros²⁵.

Pode-se assumir que a israelidade secular judaica que reside no coração da cultura dominante foi sustentada por muito tempo pela classe-média educada não-religiosa²⁶. Essa judaicidade israelense, entretanto, está longe de ser totalmente endossada por outros grupos que têm visões de mundo distintas para a relação religião-nacionalismo, como por exemplo, a comunidade *ashkenazita* ortodoxa, a população *oriental* conservadora e sua liderança 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, como demonstra Kimmerling em *O fim da hegemonia asquenazita*.

Durante os anos 1990, um milhão e meio de imigrantes vindos da antiga União Soviética juntaram-se aos cinco milhões de pessoas que vivem em Israel. Essa mudança demográfica substancial trouxe consigo uma mudança cultural, na medida que o modelo do “reunião dos exílios”²⁷ foi substituído pela legitimação do multiculturalismo. Durante esse processo, Israel também entrou na era da globalização, depois de muitos anos sendo uma das economias mais planificadas do mundo ocidental. Transformou-se de uma economia que exportava laranjas na década de 1950 a um grande exportador de armamentos na década de 1980 e emerge como o Vale do Silício do Oriente Médio da década de 1990.

---

²⁵ Ainda sobre a multiculturalidade israelense deve-se citar a presença dos árabes israelenses (assim chamados aqueles árabes que vivem dentro das fronteiras do Estado de Israel na formação do Estado em 1948) e a presença dos palestinos nas áreas “incorporadas” pelo Estado de Israel, tais como Jerusalém Oriental.

²⁶ 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,

²⁷ A chamada reunião dos exílios (ou melting pot) era o modelo preconizado pelo sionismo trabalhista no poder onde todas as diásporas encontrar-se-iam no novo Estado de Israel e na mistura de culturas e etnias nasceria o novo judeu, o judeu israelense, o novo homem, mistura de todos e sem os vícios da diáspora.

Diante de tudo o que foi exposto, não se pode chamar de tranquila a relação entre o judaísmo ortodoxo e o Estado laico de Israel fundado e conduzido pelo movimento sionista. Os ortodoxos têm, de maneira geral, um posicionamento contra a existência de um estado secular judaico. Dentro de todo o universo de correntes na ortodoxia existem posturas diferentes 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.

O Sionismo secular era um problema grave para os ortodoxos. Conforme Heilman (1992, p. 29), 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”. 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 laico, mas um Estado teocrático, baseado nos fundamentos da *Torá*. Essa negativa de um Estado laico é enfatizada se observarmos que na visão da ortodoxia, colaborar com descrentes e heréticos num movimento sionista secular ensejaria conferir legitimidade à ideia de que alguém pode adequadamente expressar sua identidade judaica de maneira que não a religiosa.²⁸ 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 uma maneira que procura reproduzir o estilo de vida dos 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 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

---

²⁸Há 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.

esta colocação que os ortodoxos creditam a tais ações o advento do Holocausto (FRIEDMAN, 1990).

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 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. Segundo Friedman (1987): “Paradoxalmente, a destruição do judaísmo do leste europeu no século XX é que criou as condições para a difusão da ortodoxia.”

Ao ter que emigrar para lugares de diferentes culturas, 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 na Europa Oriental, os ortodoxos tinham que levantar “altas cercas em torno da Torá”, muito mais havia que resguardar quando inseridos em lugares estranhos, em pequeno número e ameaçados em seu modo de vida (HEILMAN, 1992, p.28). Essa ansiedade coube bem àqueles que se viam como sobreviventes e trouxe a estes ortodoxos, 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.

De acordo com Heilman (1992, p.30), isso incluía muitas vezes utilizar roupas como seus antepassados utilizavam na Europa, falar em *idishe*, falar hebraico com inflexão europeia, 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). Longe de ser um dos movimentos mais populares entre os judeus, os judeus ortodoxos transformaram-se em uma minoria auto sitiada, 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, nessa sensação de ameaça, os ortodoxos se viram forçados a trabalhar ainda mais para proteger suas convicções, tentando se manter incólumes as ameaças de um mundo moderno, avançando sobre valores e convicções enraizados por séculos de permanência em quase isolamento do resto da sociedade, resultando, desse processo, um maior fervor e convicção de suas posições (FESTINGER ET ALL, 1956, p.3). 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 no qual poder-se-ia ser mais ortodoxo do que em qualquer outro lugar.

No Estado de Israel, a competição por 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, ainda que, pela primeira vez na história, eles sejam minoria em um Estado Judeu, provavelmente em decorrência de sua luta por conquistar espaços e negociar, com o poder central, apoio nos diversos governos parlamentares israelenses.

Status Quo

De acordo com Gal Levy (2011), o termo Status Quo serve para definir um arranjo sócio-político entre o Estado e Religião em Israel. Sua origem remonta, em uma carta escrita por David Ben-Gurion, então chefe do comitê executivo sionista na Palestina para a liderança ortodoxa judaica que estabelecia os termos desse acordo de como manter a vida judaica na esfera pública de um Estado judaico em troca de um futuro apoio político no plano de partilha da ONU em 1947 onde se resolveria o pleito sionista de um Estado. No Israel contemporâneo, essa carta de compromisso é considerada uma inspiração para a legislação sobre o escopo e os limites da liberdade de religião e consciência individual (CORINALDI, 2003; RAM, 2008).

Sendo assim, seguidos acordos de coalização governamental reiteraram esses princípios, o que inclui, por exemplo, na manutenção de cozinhas públicas que obedecem a prática da *kashrut* e na manutenção do Sábado como o dia de descanso oficial, mas, mais importante do que isso, assegurando a autonomia da educação religiosa e o monopólio da religião no status pessoal da lei (RADAY, 2005; RAM, 2008). Ao longo dos anos, o Status Quo tornou-se um ponto político cardinal, um alvo para disputas políticas e legais por parte dos partidos mais liberais e para as ativistas feministas (ELAM, 2001). Nos dias atuais, apesar de mudanças significativas no manejo e conteúdo da esfera pública, o Status Quo é ainda visto como um pilar no consenso Judaico (LEVY, 2011).

Educação

No século XIX, os líderes judeus na Europa Oriental reagiram ao crescente movimento de modernização promovendo instituições de ensino, as *Yeshivot*, que nas palavras de Menachem Friedman (1991) são: “uma instituição monástica cujo objetivo era... de transformar (jovens homens judeus) em jovens estudiosos, totalmente devotados ao estudo da *Torá* e à perfeição religiosa”. No início, o objetivo era o de treinar uma pequena elite, livrando-os da carga de trabalho mundano, e permitindo que eles pudessem se dedicar totalmente ao estudo da *Torá*. Já nos dias atuais, na cultura ortodoxa, o estudo em *Yeshivá* constitui uma vocação masculina: ela é reverenciada como a ocupação mais prestigiosa, considerada divina e literalmente definida como “trabalho sagrado”, transformando o coletivo em uma “sociedade de estudiosos”²⁹. É importante ressaltar que essa característica é marcante em Israel, já que nas comunidades espalhadas pelo mundo, a maioria dos estudantes das *Yeshivot* são compelidos a buscar trabalho para sustentar suas famílias. Como já vimos, o envolvimento dos ortodoxos no mundo político resultou em um efeito com duas vertentes: a primeira, o suporte público garantiu subsídios para estudantes casados intermediado pelas *Yeshivot*. Esses pagamentos, embora modestos em nível individual, são suficientes para permitir que jovens adultos possam estender seu período de estudos. Em segundo lugar, a educação para mulheres foi estendida até o secundário, o que por seu lado abriu novos postos de trabalho para professoras ortodoxas sob o patrocínio ortodoxo. Esses postos de

---

²⁹ Sobre a “sociedade de estudiosos” ver o texto *The Haredi (Ultra-Orthodox) Society – Sources, Trends and Processes* de Menachem Friedman, The Jerusalem Institute for Israel Studies, 1991

trabalho em tempo parcial, permitiram que mais e mais mulheres pudessem se juntar à economia desse mercado gerando pequenas receitas (advindas do orçamento nacional para a educação) (BLUMEN, 2007).

Na fundação do estado em 1948, o primeiro ministro de Israel, David Ben-Gurion, aceitou o pedido dos rabinos os autorizando a reconstruir as *yeshivot* que haviam sido destruídas no Holocausto na Europa. Uma primeira cota de 400 estudantes de *yeshivá* foi dispensada do serviço militar. Em 1977, o primeiro governo do *Likud*, no qual os partidos ortodoxos eram parceiros da coalizão, retirou esse limite. Em 2012 havia cerca de 100.000 homens ortodoxos estudando em *yeshivot* ou *kolelim* em Israel sob o projeto de isenções ou adiamentos e cerca de 2.500 servindo no exército. Entre o resto da população judaica, 12% recebem diferimentos numa base individual: 3% vivem no estrangeiro, 6% por razões médicas e 3% por inaptidão (SKOLNIK, 2012).

Casamento

Para os ortodoxos, a vida não é completa sem um casamento. E quanto antes, melhor. Há muitas razões para que esses casamentos ocorram tão cedo. Certamente, a principal razão é que essa é a única maneira de satisfazer e ao mesmo tempo controlar institucionalmente o apetite sexual de jovens recém saídos da puberdade. E do ponto de vista da tradição, o casamento permite cumprir o importante mandamento de “reproduzir e multiplicar”. Socialmente, mais do que uma obrigação ritual, o casamento permite que os jovens casados encontrem seu nicho na sociedade. Um homem solteiro é uma anormalidade; um casal sem filhos é considerado com problemas (HEILMAN, 1992, p. 278).

O processo para que um casamento ocorra dentro da comunidade ortodoxa é praticamente um contrato que fazem os pais dos noivos e ocorre através da mediação de um *shadchan*³⁰. Conforme escreve Amnon Levy (1989,p.104):

Um homem e uma mulher. Um encontro entre dois sexos. Um primeiro contato. Casamento. Uma compatibilidade. Um acordo.

---

³⁰ casamenteiro

Formalmente, estamos falando de um acordo. Dois lados que querem chegar a um entendimento para um objetivo comum.

Nos círculos ortodoxos, o encontro entre casais só é permitido se ocorrer no marco da busca de um parceiro para casar. Ambos os lados (os próprios interessados, seus pais, familiares e amigos) buscam informações sobre o parceiro em perspectiva: seu caráter, inteligência, nível de estudo, status financeiro, como é sua saúde, se há ou se houve problemas na família, aparência e observância religiosa. Um *shiduch*³¹, como esse processo é conhecido, normalmente começa com a recomendação de membros da família ou de amigos. O *shadchan* pode ser qualquer um que intermedie essa relação, mas há aqueles que fazem disso uma profissão e recebem um valor por esse serviço. Após o encontro ser combinado, o casal se encontra algumas vezes em locais públicos para ver se realmente são compatíveis entre si.

Para os ortodoxos, o amor vem após o casamento, já que o casamento não é simplesmente um assunto do casal; é um caso para toda a comunidade. Encontrar alguém compatível é muito importante para ser deixado aos caprichos do amor; é muito melhor que seja tratado de maneira planejada, lógica e razoável para minimizar problemas que a paixão possa causar. Ainda de acordo com Levy (1989, p.104): "Um grande esforço é dispendido pela sociedade ortodoxa para anular o pessoal, a intimidade e o romântico no processo de encontrar um parceiro".

Trabalho e Pobreza

Se para muitos judeus religiosos, o florescimento do estudo da Torá em Israel é um cumprimento da profecia bíblica em Isaías - "porque a terra será cheia do conhecimento do Senhor", para os economistas israelenses, no entanto, a relutância dos homens ortodoxos em trabalhar, juntamente com a alta taxa de natalidade da sua comunidade (o dobro da média nacional), é um problema. O ministério das finanças de Israel diz que 45,7% dos homens ortodoxos fazem parte da força de trabalho, muito menos do que a taxa de emprego nacional de 60,4% e menor do que para qualquer grupo, exceto para as mulheres árabes. Já para as mulheres, na

---

³¹ compromisso para casamento

medida em que não se espera que fiquem estudando a taxa de participação é de 71%. Segundo o Escritório Central de Estatísticas, os ortodoxos representavam 14% da população de Israel em 2009; Em 2059 ele prevê que eles serão em torno de 27%, o que certamente gerará um grave problema financeiro para o país. A maioria dos judeus ortodoxos não tem as habilidades para trabalhar em uma economia moderna, tendo estudado pouca ou nenhuma matemática e ciência além da escola primária (seu currículo se concentra quase inteiramente em textos religiosos como a *Torá* e o *Talmude*). Como resultado, em 2015, mais de 60 por cento vivem abaixo da linha de pobreza, em comparação com 12 por cento entre os judeus não ortodoxos³².

Já num trabalho um pouco anterior, Zhraiya levanta que cerca de 56% dos cidadãos ortodoxos do país vivem abaixo da linha de pobreza, representando cerca de 20% dos pobres do país, segundo relatório do Ministério da Indústria, Comércio e Trabalho em 2010 e no entanto, constituem apenas 14% da população. A renda bruta média mensal de uma família secular é de 12.000 NIS (algo como US\$ 3.500) . Mas para as famílias ortodoxas, apenas a metade disso: NIS 6.100 (US\$ 1750). Cerca de 48.000 ortodoxos trabalham no setor de negócios, apenas 2,3% da força de trabalho desse setor. A maioria das mulheres ortodoxas (66%) e homens (45%) trabalham em serviços comunitários, educação, saúde ou serviço público. Para mulheres e homens seculares, os números são de 42% e 20%, respectivamente. Em média, os ortodoxos têm mais anos de educação do que seus colegas seculares - 14,2 versus 13,3. Mas a maior parte disso está nas instituições de educação religiosas, o que não os ajuda na força de trabalho. E enquanto 76% dos homens seculares usam computadores, apenas 38% dos ortodoxos o fazem (ZRAHIYA, 2010).

Isso nem sempre foi assim. Até os anos 1980, quase oitenta por cento dos homens ortodoxos estavam empregados, mas "nos últimos trinta anos, suas taxas de emprego caíram como uma pedra", segundo Dan Ben-David, professor de economia na Universidade de Tel Aviv. Um dos vários fatores por trás do declínio é o aumento

---

³² The Economist, 27/06/2015 - edição digital - Eat, Pray, Don't work
<http://www.economist.com/news/middle-east-and-africa/21656207-israel-cannot-afford-keep-paying-ultra-orthodox-men-shun-employment-eat> - , acessado em dezembro 2016

da influência ortodoxa na política israelense, que resultou em mais subsídios governamentais e habitação, e novas isenções do serviço militar. Isso permitiu que mais homens ortodoxos permanecessem fora da força de trabalho e dedicassem seu tempo ao estudo e conseqüentemente os levando a um maior isolamento das instituições seculares do estado. Outro fator importante que afeta negativamente o trabalho no meio ortodoxo é a proliferação de um sistema de educação ortodoxo independente que enfatiza os estudos religiosos em detrimento aos assuntos básicos como ciência, matemática ou inglês. Desde a década de 1950 existem escolas para crianças ortodoxas de ascendência européia, mas o boom no sistema de educação independente veio com o estabelecimento em 1987 de escolas para crianças ortodoxas de ascendência do Oriente Médio e do Norte da África (MARGALIT, 2013).

3.4 A construção da alteridade na tela israelense

Conforme Dorit Neeman (2011, p.258), nos primeiros anos do século XXI, os filmes e programas de televisão contemporâneos que constroem a alteridade na tela não podem imaginar esses grupos como pertencentes à sociedade israelense ou mesmo tomando parte num debate de como a sociedade israelense deveria ser. Nessa medida, esses filmes ou programas de TV confirmam o postulado por Benedict Anderson de que as nações são comunidades imaginadas e são imaginadas como limitadas e soberanas. Por “limitada”, Anderson (2008, p. 24) quer dizer que a nação está inerentemente em desacordo com a ideia de universalismo. Uma nação precisa marcar seus outros não tanto pela questão da cidadania (muito mais ligada as instituições estatais em si) mas pelos textos culturais compartilhados, como os filmes ou programas de TV, por exemplo. Então, quando o cinema e a TV israelenses enfrentam o assunto (o que é raro), eles imaginam a nação como uma nação judaica, laica, mesmo quando apresenta suas fissuras e problemáticas dessa afirmação.

O Estado de Israel, foi estabelecido como resultado dos esforços do movimento sionista. O Sionismo estava baseado na herança cultural europeia e dissociado de qualquer traço cultural do Oriente Médio. Quanto a questão da tradição e religião judaicas, como já vimos, o Sionismo atribuía a elas a origem da passividade e falta

de qualquer iniciativa por parte do indivíduo judeu. Assim, o Sionismo posicionou o judeu oriental e o religioso como os outros internos e o árabe palestino como o outro externo³³.

Até os anos 1980, os outros foram apenas marginalmente tocados nos filmes, sendo apresentados como personagens menores, fruto do discurso dominante sionista socialista e da comunidade imaginada. Como tais, raramente tinham alguma linha de texto a falar, eram vistos normalmente em grupos, em tomadas à distância, destituídos de qualquer individualidade. No caso da “presença” árabe na tela, tínhamos, na maior parte das vezes, as personagens sendo colocadas em uma de três categorias de estereótipos: a primeira, o primitivo de bom coração, que não causa nenhum dano, a segunda, o árabe mau (espião, ladrão, mentiroso) e a terceira, o árabe sexualmente exótico e proibido.

Mudanças começam a acontecer a partir da década de 1990 na produção de filmes e programas da TV israelense, movendo-se para a apresentação dos grupos até então silenciados. Não apenas os judeus orientais, mas também os judeus russos, os ortodoxos e os colonos dos territórios ocupados começam a surgir em programas e filmes expondo a heterogeneidade e o multiculturalismo da sociedade israelense. Esse movimento foi facilitado pela globalização e localmente pelo estabelecimento de um segundo canal de televisão comercial, pela regulamentação dos canais a cabo e pela legislação estimulando o conteúdo produzido localmente, bem como a criação de fundos para o financiamento dessa produção.

Em relação aos judeus ortodoxos, Dan Chyutin (2011) observa que é notável uma mudança radical na presença social da religião judaica e na expressão religiosa na sociedade israelense a partir da década de 1990. Em consequência do colapso do Sionismo secular como ideologia dominante, a religião gradualmente obteve uma posição de maior influência dentro da paisagem sociocultural israelense. Pode-se mencionar alguns marcos nesse processo de transformação: a formação dos movimentos de colonos dos territórios ocupados na década de 1970; a emergência

---

³³ Para maior aprofundamento no assunto ver: SILBERSTEIN, Laurence em *Others Within and Others Without: Rethinking Jewish Identity and Culture in The Other in Jewish Thought and History*, New York University Press, New York, 1994

do partido Shas ortodoxo como uma força política nos anos 1980, conseguindo rapidamente ser a terceira força no parlamento; a explosão de celebrações e peregrinações a locais “sagrados” (especialmente entre a comunidade de judeus orientais) e um movimento mais amplo e global de “volta a religião” a partir dos anos 1990. Essas manifestações foram isoladas como fenômenos formativos e foram estudadas com grande cuidado tanto pela literatura acadêmica como pela não acadêmica³⁴.

Assim, filmes como *Hahešder* (2000) de Joseph Cedar, *Medurat Hashevet* (2004) do mesmo diretor, *Tehora* (2002) e *Mekudeshet* (2004) de Anat Zuria, *Ushpizin* (2004) de Giddi Dar e Shuli Rand, *Avanim* (2004) e *Tehilim* (2007) de Rapahel Nadjari, *Hasodot* (2007) de Avi Nesher e *Einaim Pekuchot* (2009) de Haim Tabakman e séries de televisão como *Meurav Ierushalmi* (2003-2009), *Merchak Nequia* (2007) e *Sruguim* (2008-2010) buscam negociar as tensões presentes no dia a dia entre os setores religiosos e seculares da sociedade israelense e explorar os efeitos nos vários aspectos da fé. Assim concebidos, esses textos proporcionam uma perspectiva para observar questões importantes que problematizam a identidade israelense.

3.4.1 A apresentação da ortodoxia judaica ao longo do tempo no cinema e na TV israelenses

Os dois fatores mais importantes que restringiram o aparecimento da religião judaica na cultura popular nos primeiros anos após a criação do Estado, foram o sentimento antirreligioso por parte do movimento sionista, fenômeno diretamente ligado à sua posição anti-diaspórica e o controle estatal da produção cultural. É importante lembrar que a ideologia predominante até o final da década de 1970 estava associada aos partidos socialistas e trabalhistas com forte conotação centralizadora e estatista, como um canal de TV, rádios estatais e a rádio do exército (*Galei Tzahal*).

---

³⁴ Veja-se, por exemplo, Baruch Kimmerling com *The Invention and Decline of Israeliness*

O resultado disso é que praticamente não há menção à questão da religião judaica nos poucos filmes produzidos em Israel até a década de 1990. E quando a religião judaica aparece, pode ser dividida em duas variantes: a primeira é um retrato depreciativo e paternalista do judaísmo religioso – normalmente representado pela comunidade ultra-ortodoxa – como uma seita bizarra, e a segunda, uma relíquia histórica patética e cômica.

A série de filmes *Kuni Leml* (uma trilogia composta por: *Two Kuni Lemls*, *Kuni Leml in Tel Aviv* e *Kuni Leml in Cairo*) é baseada numa peça em *idishe* do século XIX sobre as aventuras de um jovem e pobre judeu ortodoxo que vive numa pequena aldeia judaica da Europa Oriental. O segundo filme da trilogia, ambientado em *Tel Aviv*, recria a história original. A trama envolve uma competição entre irmãos gêmeos. Um dos irmãos é um compositor impetuoso secular que namora Marilyn, uma moça não-judia. O outro irmão é um estudante de *yeshivá*, ingênuo e obtuso. O avô norte-americano dos gêmeos promete uma soma de cinco milhões de dólares ao primeiro neto que emigrasse para Israel e se casasse com um boa moça judia até o final daquele ano. A trama se desenrola acompanhando a corrida dos irmãos atrás dos milhões e de seus amores. O filme é pleno de zombarias com a sociedade ortodoxa. Já na cena em que o jovem estudante voa para *Tel Aviv*, ele senta-se do lado da namorada não judia de seu irmão, que está indo para Israel encontrar o seu namorado, converter-se ao judaísmo e casar. Obviamente, durante o voo, o jovem estudante apaixona-se pela moça, a quem ele corteja durante o filme e finalmente a rouba de seu irmão. Após compartilhar seu jantar (uma marmita de *tcholent* – comida típica judaica, normalmente servida no *Shabat*, nas casas ortodoxas *ashkenazim*), que ele traz para o avião, adormece encostado na moça. Mesmo que a restrição de contato entre homem e mulher não fosse tão rígida à época do filme como é hoje, seria impensável que tal situação pudesse acontecer no mundo real. Menos provável ainda é a cena em que ao acordar, a personagem se “desfizesse” em sorrisos como um bobo. O retrato do religioso como uma pessoa não sofisticada, não familiarizada com a cultura refinada da burguesia ocidental continua ao longo de todo o filme, no qual os ortodoxos são ridicularizados, zombados e totalmente diminuídos, tratados como uma grande piada. A construção da imagem, ainda que cômica, é totalmente negativa. Não há nenhum momento de olhar “carinhoso” para o grupo e ao contrário do olhar sobre o grupo de *sefaradim* (que veremos a seguir),

não há uma compensação final, não há uma “saída” aceitável no sentido integrativo com o restante da sociedade israelense laica ou a aceitação plena do outro em sua diversidade, ou seja, o religioso ortodoxo ashkenazita retratado deve voltar a seu gueto e lá ficar.

A segunda variante de como os religiosos ortodoxos são apresentados nos primeiros anos do cinema israelense é como os grupos étnicos de judeus vindos dos países orientais, principalmente dos países árabes, chamados de *sefaradim* ou *mizrahim* são retratados. O gênero de filmes, conhecido como “filmes *burekas*”, se caracteriza por mostrar principalmente comédias étnicas, muito populares entre os anos 1970 e 1980.

Os *sefaradim* originam-se da população judaica na Península Ibérica, expulsa pela Inquisição em 1492. Essas comunidades estabeleceram-se em diversas regiões do mundo árabe, do Marrocos até a Índia, e mesclaram-se com as comunidades judaicas locais já existentes e por séculos gozaram de relativa liberdade no mundo árabe e islâmico. Por causa do longo convívio dos *sefaradim* com as populações locais do Iraque, Irã, Síria, Líbano e Egito, além de outros países do norte da África e da Península Arábica, essas comunidade passaram por um processo de arabização. Quando as comunidades desses grupos chegaram a Israel, depois da declaração do Estado (1948-1952), as elites estabelecidas, formadas pelos judeus seculares de origem européia, os viram como um grupo só, que se opunha a elas em seu ethos, símbolos, rituais e visões do judaísmo. Um grupo visto como inferior ética e culturalmente e que foi denominado “*benei edot ha’mizrach*” – comunidades orientais.

Aqui é importante lembrar que após a fundação de Israel em 1948 e mesmo antes, o Sionismo não teve muito interesse em atrair as populações judaicas do Oriente Médio e do Norte da África para seu projeto nacional, já que em sua gênese, ele foi um projeto para salvar os judeus e o judaísmo europeu. A linguagem, os sonhos, as imagens forjadas pelos sionistas europeus voltadas para os judeus europeus pouco diziam aos oriundos dos grupos *mizrahim*. Após o Holocausto europeu, quando ficaram tão poucos judeus na Europa é que os olhos da liderança sionista se

voltaram para o mundo dos judeus *mizrahim*, como uma massa importante no projeto de viabilizar um Estado Judeu.

Com o estabelecimento do Estado de Israel, a situação dos judeus do países árabes e muçulmanos começou a se alterar, especialmente após a Guerra de 1956 com o Egito na península do Sinai. Comunidades judaicas inteiras começaram a emigrar ao novo Estado Judeu, notadamente populações mais pobres e rurais, com baixo grau de escolaridade. O encontro entre judeus ashkenazitas e os judeus orientais foi um processo difícil que se caracterizou pelo paternalismo da burocracia israelense (educadores, assistentes sociais, políticos, médicos, acadêmicos e outros) que tentou cooptar esses judeus transformando-os em sionistas seculares. Os desdobramentos do complexo e até discriminatório processo de adaptação dos judeus orientais à sociedade israelense foi e continua sendo alvo de conflitos que permeiam as dimensões religiosa, cultural, social, econômica e política. Basicamente, os orientais se consideram vítimas de um grupo que por ser hegemônico, desconheceu completamente as particularidades culturais e os relegou aos espaços marginais da sociedade israelense, tanto do ponto de vista geográfico, como do ponto de vista social, político, cultural e econômico. Na dimensão cultural é importante destacar que os judeus orientais, além de falar árabe, tinham costumes e valores da cultura árabe com a qual conviveram por séculos. Esse processo de estigmatização se expressou no que se conhece como *Kipuah Edot Ha'Mizrach* (discriminação das comunidades orientais).³⁵

---

³⁵ Há uma vasta bibliografia sobre o tema. Entre os textos mais importantes, pode-se citar Ella Shohat, com *Israeli Cinema, East/West and the Politics of Representation*. Publicado pela primeira vez em 1989, o texto foi um trabalho inovador. As publicações anteriores sobre o assunto eram ideologicamente e analiticamente limitadas, enquanto Shohat apresentava, pela primeira vez, uma "história analítica teorizada do cinema israelense" (p.7). Colocando o cinema israelense no contexto do Oriente/Ocidente, sua análise é derivada da oposição discursiva do Primeiro Mundo/Terceiro Mundo, do anti-colonialismo e do feminismo, e bebe na análise de William Said sobre o Orientalismo. Consequentemente, a questão central do livro é o conflito palestino-israelense e sua representação ao longo do tempo. Shohat também analisa a representação de *sefaradim* (árabe-judeus, ou *mizrahim*), prestando muita atenção ao elenco e linguagem. Sua discussão geral está inserida no contexto de outras produções cinematográficas, no contexto da literatura, das artes e da mídia, e dentro dos contextos ideológicos e históricos israelenses. Além de leituras estreitas dos filmes, Shohat muitas vezes conta histórias esclarecedoras de sua produção e recepção. O livro tornou-se imediatamente controverso, especialmente em Israel.

Em seu reflexo no cinema israelense, a cultura dominante procurou mostrar esses imigrantes como “bons judeus” e não como “árabes” e assim, muito do tempo dos filmes “*burekas*” era para mostrar que esses “judeus árabes” eram judeus legítimos que conheciam os livros canônicos do judaísmo, iam à sinagoga e observavam o *Shabat*. Mas, o mais importante no projeto institucional desses filmes era mostrar, por um lado o contraste entre o *sabra*³⁶, modelo de novo homem, de judeu

---

Shohat abre com uma visão geral do cinema na Palestina pré-Israel, que é parte integrante do esforço sionista. A principal contribuição teórica deste capítulo é a discussão de uma ambivalência inquieta de Israel em formação para a Europa: os primeiros sionistas, idolatrando a cultura da Europa Ocidental, aspiravam a criar a “Suíça no Oriente Médio”. No entanto, eram judeus da Europa Oriental, vitimados por séculos de anti-semitismo e orientalizados como Ostjuden por seus irmãos judeus. Pouco mudou nos filmes do chamado “gênero heróico-nacionalista” feitos nos primeiros anos do Estado israelense. As tramas ainda têm um impulso alegórico didático: as principais personagens são pioneiros heróicos, enquanto os caracteres árabes existem apenas na periferia, “puramente em função da autoridade e generosidade de Israel” (p70). Da mesma forma, os árabes-judeus são empurrados para as margens das tramas, e sua história está subordinada à memória judaica europeia. A mesma orientação ideológica heróico-sionista pode ser vista em filmes feitos para celebrar a vitória de Israel em 1967, apesar de sua edição estilo Hollywood e valores de produção mais elevados.

A análise de Shohat da representação dos *sefradim* demonstra os mesmos preconceitos colonialistas contra eles, como nas políticas e nos meios de comunicação. A imagem particular dos árabes-judeus como “primitivos” com corações de ouro é particularmente saliente em filmes do gênero *Bourekas* (filmes comerciais étnicos com temas *mizrahi/ashkenazi* e ricos/pobres). Alguns desses filmes, especialmente aqueles feitos por cineastas asquenazistas, “orientalizaram o Oriente” ainda mais; outros, feitos por *mizrahim*, refletiam uma visão mais matizada e progressiva.

Nos anos 60, o cinema pessoal emergiu como uma contra-resposta tanto à ideologia explícita do gênero heróico-nacionalista quanto às produções comerciais dos filmes *Bourekas*. A jovem geração de cineastas professava a experimentação estilística, bem como temas “focados em dilemas individuais e protagonistas “universais”, como parte de uma aspiração de criar um cinema “de qualidade”, livre de toda obrigação sociopolítica” (p. 165). Mas fugir da política era uma ilusão: esses filmes eram localizados através de um protagonista *ashkenazi* educado, excluindo os vários “outros” de seu quadro liberal.

Em contraste com o cinema pessoal ‘apolítico’, nos anos 1980, vários filmes colocam o conflito em primeiro plano e tornam-se mais críticos com as políticas israelenses da ocupação. Shohat chama esses filmes (um tanto ironicamente) de “a onda palestina”. Apesar de apresentarem imagens mais progressistas dos árabes, suas narrativas ainda operam dentro de suposições gerais do sionismo. Não surpreende que esses filmes tenham sido financiados publicamente e aclamados pela crítica, em Israel. Além disso, eles criaram uma imagem positiva no exterior para o liberalismo israelense.

---

³⁶ Sabra designa o nativo israelense, especialmente aqueles pioneiros que colonizaram e formaram o Estado de Israel, trabalhavam na terra, lutavam nas guerras e escaramuças com os árabes locais e representavam o novo judeu, forte e destemido. O termo é oriundo de um tipo de cactus da região, espinhoso por fora, mas doce por dentro.

destemido e corajoso, trabalhador da terra, moderno e o judeu da diáspora, submisso, “preguiçoso”, antigo, especialmente esse oriental.

A ojeriza do sionismo trabalhista, espelhado por seus dirigentes (até meados da década de 1970) com relação à religião não era compartilhada por essas comunidade vindas do mundo árabe e muçulmano, cuja relação com a religião era muito mais naturalizada que a dos judeus religiosos ashkenazitas, sendo parte integrante de suas vidas. Era uma religiosidade sem a rigidez da ortodoxia europeia.

A política oficial do Estado de Israel era a de integrar completamente todos os imigrantes na nova nação, e como já fora mencionado, isso implicava a negação da cultura de origem e a aceitação de um novo modelo de homem e de judeu. Mas a religiosidade tradicionalista da maioria dos imigrantes orientais, assim como a sua semelhança com os árabes (semelhança que não se limitava ao físico, mas aos costumes, roupas, comidas, língua, etc.) causou dilemas aos veteranos da nascente sociedade israelense, já há algumas décadas estabelecidos. Como eles poderiam incorporar esses judeus, que eram religiosos e tidos como primitivos tais quais os árabes, num estado moderno e socialista que se opunha à religião como princípio e se identificava com o Ocidente liberal? (PELEG, 2015 p.8)

O primeiro filme abordando o tema da imigração de judeus orientais para Israel foi *Salach Shabati*. Filme emblemático, grande sucesso entre o público interno e fora de Israel, o filme traça as aventuras de *Salach* (Chaim Topol) e sua família desde sua chegada do Marrocos à Israel, sua lânguida e miserável absorção num campo de transição.

Salach Shabati baseia muito de seu humor nas diferenças culturais entre ashkenazitas e sefaraditas e gerou uma série de filmes com esse mesmo leitmotiv, notadamente comédias, as já citadas “*Burekas*”. De maneira geral, esses filmes terminavam com um final feliz, apesar de todas as diferenças entre ashkenazitas e orientais, ao tentar minimizar essas diferenças através de casamentos entre membros dos dois grupos. Os casamentos significavam que filhos seriam gerados e que nasceriam novos judeus, nem ashkenazitas, nem orientais, mas sim israelenses, garantindo a criação de cidadãos com uma mesma identidade coletiva:

a israelidade, dizendo de outro modo, de verdadeiros israelenses. Os pais seriam considerados relíquias históricas que definhariam e morreriam. Para essa geração foi utilizada a expressão bíblica de *Dor ha'midbar* (a geração do deserto) que por ter vivido como escravos jamais aprenderiam a viver em liberdade.

Alguns dos filmes que seguiram a *Salach Shabati* devotaram tempo cênico a rituais religiosos dos judeus orientais. Essas cenas pouco acrescentavam à trama dramática, mas os detalhes etnográficos gradualmente familiarizaram os espectadores com a assim chamada particularidade oriental. Serviram ainda para “domesticar”, ou como se dizia naqueles anos, para absorver³⁷ os *mizrahim* como membros do novo estado secular e simultaneamente introduzir e legitimar sua judaicidade. A eficácia dessa estratégia confirmou-se na medida em que durante as três primeiras décadas do Estado, esses foram os únicos filmes comercialmente viáveis.

De acordo com Yaron Peleg (2015, p. 10), as representações dos ortodoxos ocidentais e dos orientais podem ser tachadas de “antropológicas”, apesar de terem diferentes agendas. Assim, a retratação dos ortodoxos em *Kuni Lemel* é decididamente voltada para mostra-los como curiosidades – relíquias estranhas de um mundo antigo que merecem compaixão mais do que qualquer outra coisa – numa vulgarização do folclore judaico que é explorado para diversão à custa de seus objetos, como num show de horrores. Já a representação da religiosidade dos sefaraditas nos filmes *burekas* é muito mais simpática, ainda que a narrativa aponte vantagens para as novas gerações, demonstrando a expectativa dos produtores em que as relíquias religiosas da geração mais velha desapareçam ou eventualmente morram.

Esses filmes (tanto os que retratam os ocidentais, bem como os que representam os orientais) não abordaram diretamente a questão da religião ou dos religiosos, nem artisticamente nem com qualquer profundidade como tema narrativo. Foram apenas simples registros, mesmo que tendenciosos, de um fenômeno social negligenciado,

---

³⁷ Existia e ainda existe um Ministério da Absorção

rejeitado nos filmes sobre a ortodoxia ocidental e relutantemente abordados nos filmes sobre sefaraditas (PARCHEK, 1991, p.328-341).

A Guerra dos Seis Dias em 1967 marca o início de anos de uma intensa euforia social e desenvolvimento econômico. Diante da vitória esmagadora contra os países árabes, a reunificação de Jerusalém e a conquista de vastas extensões territoriais na Cisjordânia, em Gaza e na Península do Sinai, a sensação da vasta maioria da população israelense era a de um Estado poderoso, que havia afastado definitivamente o perigo de sua extinção. A partir desse momento, seria mais importante começar a “enriquecer” e levar uma vida mais “normal”, em oposição ao ethos vigente nos primeiros anos do Estado. Setores importantes da sociedade israelense passaram a revisar a relação com o Sionismo e de si mesmos enquanto israelenses com a religião judaica.

A partir de 1973, a Guerra de *Iom Kipur*, interpretada como um desastre, somada à crescente militância religiosa e de setores da direita numa crescente expansão da colonização dos territórios ocupados na guerra de 1967, levou ao início do questionamento da relação do Sionismo trabalhista com o exercício do poder. Os laços entre a diáspora e Israel se estreitaram mais ainda em consequência dessa nova ameaça (lembrando que a euforia de 1967 não ficou limitada ao território israelense, mas permeou a quase totalidade da população judaica mundial) levando ao surgimento de novos fenômenos tais como a *Chazará be tshuvá*³⁸ e um sionismo religioso fundamentalista. A reação palestina, através da intensificação de seu nacionalismo também força a sociedade israelense a pensar a sua relação com os palestinos, até então “invisíveis”. Como já observado, a hegemonia trabalhista no poder começa a declinar com a guerra de 1973, enfraquecendo-se ainda mais com a vitória do Likud nas eleições de 1977 (partido de centro-direita que encabeçava uma coalizão de partidos contra os trabalhistas e que foi liderado por Menachem Begin, que viria a ser o primeiro-ministro). Esta vitória partidária traz em seu bojo a participação dos judeus orientais, anteriormente excluídos, bem como uma maior influência dos setores religiosos ortodoxos.

---

³⁸ Literalmente “se arrepender” que na verdade significa tornar-se mais religioso (normalmente para o campo ortodoxo), especialmente para a população judaica laica.

A invasão do Líbano em 1982, momento em que pela primeira vez, o discurso oficial deixa de apontar uma guerra defensiva, mas com claras intenções políticas, desencadeou o surgimento de grupos pacifistas, nunca antes vistos em Israel. A longa ocupação dos territórios pós 1967, tendo que controlar populações civis, causa problemas a até então imagem humanista e progressista do movimento sionista. Com o advento da primeira *Intifada*³⁹ em 1987, muitos jovens servindo ao exército encontram contradições entre o discurso oficial e o seu dia a dia nos territórios ocupados. Ou seja, um dos pilares de construção do Estado israelense e espelho dos valores sionistas, o exército, passa por questionamentos nunca antes imaginados. O cenário está pronto para a erupção de contradições ideológicas, inclusive no que tange a imagem do palestino na sociedade israelense e no mundo acadêmico do país.

No final da década de 1980, além das próprias condições locais, muitos processos correm mundo afora, como a derrocada do bloco soviético, a queda do muro de Berlim, entre outros, representados pelo que se costumou chamar de globalização, em conjunto com a rápida expansão das mídias e das tecnologias da informação, processo que se acelerou nas décadas de 1980 e 1990. Em um curto período de tempo, a estrutura socialista do Sionismo trabalhista foi desmantelada e substituída por uma economia privatizada, voltada para o consumo e orientada pelo mercado, num processo de americanização e individualização. Como exemplo, é possível citar a implantação de shoppings centers, franquias de lanchonetes e marcas de roupa e acessórios, principalmente para os jovens, que encontram os valores coletivistas do Sionismo socialista distantes de suas vidas cotidianas e que não se identificavam com eles.

Nesse cenário, a filmografia israelense encontra o espaço para criar diferentes visões e construções de imagens de grupos até então colocados na periferia e que com a mudança do panorama sócio-político, isto é, com o esgotamento do partido trabalhista e a ruptura do consenso nacional em várias dimensões, começam a ter importante expressão. A partir do final da década de 1990, início dos anos 2000,

---

³⁹ A primeira intifada foi uma manifestação aparentemente espontânea da população palestina contra a ocupação israelense na Cisjordânia e Faixa de Gaza e caracterizou-se como uma revolta de jovens atirando pedras contra os tanques e soldados israelenses, cujas imagens correram o mundo.

começam a aparecer filmes que se engajam mais seriamente com o judaísmo como religião. Certamente, no princípio, sob uma perspectiva política, senão crítica. O cinema precede à televisão na temática.

Assim, em 1999, *Kadosh*, de Amos Gitai, mais do que um sucesso de bilheteria, causou muita polêmica onde foi exibido, ao revelar um mundo desconhecido para a quase totalidade dos espectadores, um mundo em que o cotidiano feminino numa comunidade de judeus ortodoxos de Jerusalém apresenta várias semelhanças com a situação da mulher no mundo islâmico. *Kadosh* conta a história de duas irmãs ortodoxas do bairro de *Mea Shearim* (bairro de população quase que integralmente ortodoxa) 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. O filme é crítico com relação ao judaísmo ortodoxo e produz nos espectadores, de maneira geral, sentimentos de desconforto, senão repulsa para com a comunidade ortodoxa (nesse caso *ashkenazi*). *Kadosh* é um dos pioneiros na representação do judeu ortodoxo nas telas. (SZLAK, 2011)

Pouco depois, em 2000, Joseph Cedar produz *Haahasder (Time of Favor)* e em 2004, *Medurat Hashevet (Campfire)*. Ambos os filmes estão entre os primeiros a focar na crescente comunidade de colonos identificados com o nacionalismo religioso nos territórios na Cisjordânia e Gaza. O que é notável nos filmes não está apenas na atenção sobre uma parcela da sociedade israelense cada vez mais influente, ignorada até então nas mídias, mas no fato de que eles representam as primeiras tentativas sérias de oferecer uma interpretação artística da religiosidade israelense judaica destacando a sua politização.

Os filmes de Cedar, especialmente *Haahasder*, exploram a combinação explosiva entre fundamentalismo religioso e radicalismo político. Os jovens em *Haahasder* são estudantes de *yeshivá* que treinam para serem soldados em unidades religiosas (o nome do filme em hebraico é *Haahasder*, que é como foram designadas essas *yeshivot*, nas quais o currículo inclui estudos religiosos e treinamento militar) e

veem-se divididos entre sua fidelidade ao rabino carismático⁴⁰ e sua lealdade ao Estado de Israel. No filme, os antigos paradigmas do sionismo trabalhista são examinados sob uma nova ótica. Enquanto o Sionismo trabalhista exaltava o serviço militar e o sacrifício de vidas pelo Estado, os soldados religiosos resignificam esse ideal secular colocando Deus à frente do Estado. O filme marca uma mudança na percepção da religião ou da religiosidade em si e reconhece pela primeira vez a existência de comunidade religiosas expressivas em Israel e mostra aos espectadores que essas comunidades já não se contentam em estar à margem, fazem planos para serem os herdeiros do Sionismo trabalhista (PELEG, 2015).

Já *Ushpizin* (DAR, 2004) é um filme completamente diferente dos filmes que de alguma maneira apontam os conflitos entre o universo religioso nacionalista por um lado, e a sociedade laica e o Estado de Israel por outro. É um filme que trata do valor intrínseco do judaísmo como forma de vida. O filme transcorre em Jerusalém, numa comunidade ortodoxa hassidica⁴¹ e conta a história de um casal pobre (Moshe e Mali Bellanga) que não tem filhos. A história acontece durante a festividade de *Sucot*⁴² e inspirada na tradição dos contos hassidicos, a trama coloca o casal frente a inúmeros testes de fé. Apenas após passar por esses testes, é que o casal é “abençoado” com a gravidez de Mali.

É importante observar que o ator que faz o papel de Moshe (Shuli Rand) e a atriz que faz o papel de Mali (Michal Bat-Sheva Rand) são eles mesmo judeus ortodoxos, mais precisamente, *Chozrim betshuvá*. Eles formam um casal na vida real, dado importante, já que se não estivessem casados, não poderiam, enquanto judeus religiosos ortodoxos, atuar como um casal na tela do cinema.

---

⁴⁰ De maneira geral, os rabinos chefes dessas yeshivot costumam ser figuras muito carasmáticas e que geram profundo respeito, admiração e obediência de seus seguidores.

⁴¹ Relativo ao 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

⁴² Literalmente do hebraico, cabanas. A festa celebra o período em que os judeus vagaram pelo deserto ao sair do Egito em direção a Canaã com a liderança de Moises e dormiam em cabanas.

Os elementos da narrativa *hassídica* em conjunto com os aspectos de um romance moderno criam uma imagem mais positiva da comunidade ortodoxa, comunidade que desperta reações negativas na maior parte dos israelenses. Os elementos *hassídicos* foram desenhados para expressar a totalidade de uma fé religiosa genuína, enquanto que o amor do casal ressoa para os espectadores seculares. De fato, *Ushpizin* é também uma comédia romântica onde os milagres têm um importante papel dramático e acompanham a charmosa ingenuidade romântica do casal.

Fica claro que *Ushpizin* conta a história de uma comunidade que é muito diferente do resto da sociedade israelense e, ainda assim, o filme não pede para que os espectadores acolham a comunidade ortodoxa dentro da comunidade maior. Seu único apelo é de que os ortodoxos sejam reconhecidos como uma comunidade separada da comunidade nacional, mas legítima. Ainda que o filme permaneça com os olhos voltados para um grupo específico, no sentido de que mostra um grupo único, ele pede que os ortodoxos como um todo sejam apresentados igualmente como parte integrante da sociedade israelense.

Ushpizin consegue, ao contrário de outros filmes israelenses anteriores, apresentar a comunidade ortodoxa através de um olhar que não é desagradável, pelo menos para o público laico. *Ushpizin* consegue mostrar a experiência dessa comunidade estranha e apartada de maneira graciosa e cômica. Em outras palavras, um filme que não tem a pretensão de apresentar a experiência de vida desse outro salientando o seu exotismo, ainda que muitos dos rituais mostrados no filme possam ser vistos como exóticos pela população secular. Vale acrescentar que seus diretores e atores (o casal Rand) exigiram, que mesmo em cinemas regulares, o filme não fosse exibido no *Shabat*.

Assim, o filme consegue mostrar uma pequena e isolada comunidade *hassídica* como uma comunidade genuína que desperta empatia entre os espectadores, e seus membros como pessoas reais e “normais”. Fica claro que ao mostrar todas as personagens religiosas como boas, profundas, humildes e puras o filme exagera. Entretanto, tendo a história de amor como motor da trama associado ao modo de vida da pequena comunidade o filme se coloca em forte contraste com a

caricaturização anteriormente mostrada em filmes como os citados *Kuni Lemel* ou *Salach Shabati*. Mesmo em filmes mais sérios, como *Kadosh*, a representação sempre seguia o padrão ideológico essencialmente de esquerda e antirreligioso.

Já em 2007, *My Father, My Lord* de David Volach embarca por outra vertente e não tem nenhuma pretensão em “normalizar” o olhar da sociedade israelense secular sobre a comunidade ortodoxa. O filme conta a história de uma família ortodoxa, que 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 Hacoheh Bar) e seu filho único, Menachem (Ilán Grif). O filme remete à história bíblica do sacrifício de Isaac, filho de Avraham e Sara, seja pela configuração familiar similar (pais idosos de um único filho), seja por uma série de cenas nas quais a história do sacrifício de Isaac é abordada e pelo próprio desenrolar do filme, que culmina com a morte de Menachem (diferentemente do incidente bíblico, já que Isaac é substituído a última hora no altar do sacrifício). 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, onde normalmente as relações familiares são formais e as expressões de afeto, raras. 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.

O sentido dramático do filme está claramente baseado no ambiente religioso. A responsabilidade pela perda da criança (Menachem morre afogado no Mar Morto, num momento em que seu pai, ao invés de estar cuidando dele, está absorvido na reza da tarde) recai sobre os ombros do pai, cuja atenção está voltada mais para suas obrigações religiosas, do que seu papel como pai, apesar do grande amor pelo filho. O filme transcende (inclusive em sua linguagem fílmica) as relações particulares da comunidade ortodoxa, e poderia ser um filme que retrata qualquer tipo de relações familiares. Nesse sentido, o filme marca uma mudança na atitude do olhar secular em relação às comunidades religiosas. Aqui, já há uma familiaridade da sociedade com o modo de vida da comunidade ortodoxa, considerada parte da vida israelense em geral. (SZLAK, 2011)

Einaim Pkuchot (Eyes Wide Open) de Haim Tabakman, lançado em 2007, também explora uma outra questão que pareceria ser tabu no universo ortodoxo e a expõe para o público secular: o homossexualismo masculino. Ou, o conflito entre o desejo homoafetivo e os valores e interditos religiosos. Ambientado num bairro ultra-ortodoxo de Jerusalém, o filme parece conferir o mesmo peso para os dois lados: não sensacionaliza a luxúria e nem trata a religiosidade com condescendência. A religião pode consolar tal como oferecer restrições e o sexo pode trazer confusão juntamente com intimidade e prazer. Essas são as complicações que Aaron encontra na sua caminhada. Ele herda um açougue após a morte de seu pai e se orgulha de ser considerado por sua comunidade como um *tzadik*, um homem de fé, pio, que cumpre com suas obrigações como judeu ortodoxo, tanto no âmbito comunitário, como com sua família e no seu trabalho. As primeiras cenas do filme o mostram como um homem responsável e de alguma maneira melancólico que vai de casa para o trabalho, sem reclamar da rotina, do trabalho para a sinagoga e de lá para casa onde estão Rivka, sua mulher, e seus quatro filhos.

A rotina é repentinamente quebrada quando um jovem de nome Ezri, também ortodoxo, aparece no açougue de Aaron, durante uma tempestade para se abrigar. Acaba ocorrendo que Ezri precisa de trabalho e de um lugar para se hospedar e ainda que aparentemente ele pertença ao mesmo mundo que Aaron, há algo estranho nele que pode ser mostrado como ameaçador. O impulso de caridade é despertado em Aaron junto a outros impulsos que, no início do filme, ele tenta reprimir. Talvez Aaron não perceba uma chama de interesse erótico que parece ocorrer entre ele e o estranho e pelo menos, no princípio, ele considere isso como uma tentação que precisa ser superada.

A ideia de que a oportunidade para pecar é também uma oportunidade para se enaltecer e ser mais virtuoso surge em algumas das discussões religiosas que ocupam Aaron e outros homens da comunidade. As sessões de estudo com esses companheiros são ocasiões de uma intimidade quente, quase extática e o filme faz notar que existe uma linha muito estreita que separa o aceitável do proibido nas relações sexuais, especialmente em uma sociedade onde há rigorosa separação de gêneros.

À medida que Aaron e Ezri cruzam essa fronteira - no início hesitantemente, e, em seguida, mais ardentemente - *Einaim Pkuchot* também examina as maneiras de como uma ordem social insular, altamente religiosa e repressora, faz com que sejam cumpridas as suas regras e normas de comportamento. Grupos conhecidos como "*Mishmeret hatzniut* - Esquadrões da modéstia", formados por jovens radicais encarregam-se de ameaçar e às vezes promover a violência e ostracismo para qualquer um que se desvia do caminho religioso, e o espectro de sua presença ajuda figuras de autoridade menos incisiva, como o rabino local, a manter o controle sobre a comunidade.

Aaron, que, como fora mencionado, é um judeu pio, sabe o perigo que está correndo, e encontra-se preso em um dilema terrível, uma crise de identidade com nenhuma resolução satisfatória. Ele corre o risco de perder o único mundo que ele conhece e com o qual se identifica, apesar dos sentimentos em relação a Ezri. O Israel secular parece tão longe de seu canto em Jerusalém como a Antártica e a única saída que ele tem é suprimir uma parte vital de si mesmo. O dilema entre as normas religiosas e a sua atração por Ezri se expressa em toda a sua força, por exemplo, na seguinte fala da personagem: "Eu me sinto vivo agora", diz ele. "Eu me sentia morto antes."

O filme não cai na linha fácil do melodrama, e a crítica que o filme faz à inflexibilidade moral da ortodoxia não é radical ou fácil. Enquanto "*Einaim Pkuchot*" não examina o universo da crença de Aaron internamente, o filme representa uma tentativa honesta, feita por e para pessoas que não são religiosas, de compreender a lógica de uma visão de mundo definido pela obediência absoluta à considerada lei de Deus.

O que parece ser mais relevante, no âmbito desta tese, não é a questão de como o homossexualismo é tratado ou visto numa comunidade ortodoxa. Nos parece mais significativo que, ao longo do tempo, ocorre na construção do judeu ortodoxo uma "humanização" ou colocado em outras palavras: "eles são pessoas que têm sentimentos contraditórios como nós". Essa tendência será melhor abordada em filmes e seriados posteriores e parece estabelecer uma regra que será bastante

aproveitada pela televisão israelense: a tentativa de desestigmatizar os ortodoxos e aproxima-los às pretensas aspirações e dilemas vividos pelas pessoas seculares.

Hamashguichim (*Good Neighbours*) de Meny Yaish em 2012, trata de 3 jovens abrutalhados de uma vizinhança pobre que cumprem o papel de vigilantes religiosos dessa comunidade para se assegurar que a vizinhança observe as leis judaicas, obviamente de acordo a sua interpretação. *Hamashguichim* avança ainda mais ao situar tanto suas personagens, como a vizinhança onde moram, como similares a inúmeras outras cidades em desenvolvimento em Israel⁴³. Não há nada notável e esse é exatamente o ponto. Mesmo a representação da personagem principal (Avi) como um jovem ligado ao grupo *hassídico* de *Breslav* não o descaracteriza como um jovem israelense, ao contrário, parece que o magnifica. As cenas iniciais do filme mostram o grupo de Avi atacando um grupo de jovens imigrantes russos que estão ouvindo música muito alto em seu carro e profanam o começo do *Shabat*⁴⁴. A luta encena uma demonstração de força típica de jovens, especialmente nas periferias das grandes cidades, quando os estranhos “invasores” e “contaminadores” são repelidos do meio da comunidade “santa”. O triunfo de Avi e seus companheiros sobre os russos é percebido mais como um triunfo que nada tem a ver com uma conquista de aspecto religioso.

Ainda na linha do “gente como a gente”, ao final de *Hamashguichim*, Avi, engata o seu romance com Miri, protagonista do filme e uma mulher secular, que foi agredida por vestir-se indecorosamente – na visão de seus agressores. Essa conexão entre o romance de final feliz e o mundo ortodoxo parece não ser uma proposição frívola, considerando que tanto *Ushpizim* como *Hamashguichim* terminam dessa maneira.

---

⁴³ As cidades em desenvolvimento (*Aiarot Pituach*, em hebraico), foram um modelo de criação de pequenas cidades em locais despovoados do país. Sua criação foi engendrada pelos governos trabalhistas entre os anos de 1950 e 1960 para atender a necessidade de assentar os milhares de imigrantes que chegaram nessas décadas no país.

⁴⁴ Os anos 1980/90 viram uma grande imigração de russos para Israel. Estima-se como mais de um milhão de imigrantes. A imensa maioria deles, entre outras características, é secular. Grande parte desse contingente foi absorvido em cidades em desenvolvimento e fazendo trabalhos não qualificados.

Há outros filmes retratando a ortodoxia, tais como *Lemale et haHalal (Fill the Void)*⁴⁵ de Rama Burshtein de 2011 que vão pela mesma linha romântica.

Uma das hipóteses dessa tese é demonstrar a tendência das produções recentes para cinema e especialmente na televisão de propor finais felizes ou pelo menos apontar caminhos possíveis para a convivência entre os grupos religiosos e a população laica, estabelecendo assim uma nova narrativa religiosa-judaica superando a antiga narrativa sionista de um novo judeu.

Nos últimos dez anos, produções feitas para a televisão israelense, especialmente nos formatos de séries, vem se tornando cada vez mais sofisticadas e bem elaboradas. Contribuem muito para isso, o avanço da qualidade das transmissões a cabo em alta definição, bem como a questão de transmissão por internet (exemplo da Netflix, que já produz em formato de streaming). Não cabe aqui a discussão ou o estudo mais aprofundado sobre o fenômeno, mas apenas a sua constatação. Somado a isso, os temas que essas produções trabalham abordam assuntos mais polêmicos, como conflitos raciais, de homossexualidade, questões religiosas, entre outros.

Programas de televisão constituem um modo singular e profícuo de calibrar determinadas tendências populares. As séries são mais comerciais por natureza e feitas obviamente visando lucro. As séries na televisão israelense começaram a ser produzidas no início dos anos 1990 com a desregulamentação da TV, mas a temática religiosa entrou em cena apenas no final dos anos 2000 com a produção de *Merchak Neguia* (2007, Canal 2).

Quando o último capítulo do seriado *Merchak Neguia* (À distância de um toque) foi ao ar na televisão israelense no inverno de 2007, a audiência medida foi de 35,9%⁴⁶. Da mesma maneira que o público, a crítica reagiu positivamente, tanto que o seriado foi agraciado pela Academia Israelense de Filme e Televisão como a melhor série de drama para a televisão de 2007, além de agraciar a série com os prêmios de melhor

---

⁴⁵ Filme dirigido por uma religiosa ortodoxa voltado para um público feminino ortodoxo, sobre o dilema de uma jovem mulher que é instada a se casar com o ex-cunhado (pois sua irmã morre)

⁴⁶ <http://www.globes.co.il/news/article.aspx?did=1000195237>, 21/03/2007

ator (para Henry David), melhor roteiro (para os redatores Ronit Berkovitz, Amit Lior e Shuki Ben Naim), melhor trilha sonora e melhor direção para Ron Ninio.

Ronit Berkovitz, a autora do seriado, explica o alcance dele e a empatia com os espectadores: “é uma história complexa, plena de alma, sem nenhum vestígio de cinismo, e que se passa em locações nunca vistas anteriormente na tela da televisão israelense.”⁴⁷ (quando falarmos de *Shtisel*, no capítulo 4, veremos que Dikla Barkai, produtora da série, utilizará praticamente das mesmas palavras para explicar o seu sucesso).

De fato, *Merchak Neguia* é a primeira série de televisão que abriu uma janela para um ambiente sociocultural único em Israel. Ela está ambientada no bairro ortodoxo judaico de *Bnei Brak*, onde a cultura dos judeus ortodoxos esteve relativamente fora do alcance dos olhares da sociedade israelense secular até recentemente. Tanto no cinema como na televisão, esse mundo esteve ausente, apresentando-se como um território misterioso, sem ser explorado. A ortodoxia judaica tradicionalmente evita ou mesmo proíbe a mídia visual em sua vida diária, tanto na esfera privada como na esfera pública. Isto significa que é proibido aos ortodoxos terem TVs e computadores ligados à Internet em suas casas. Entretanto, um número significativo de membros da ortodoxia desobedecem essa regra, ainda que não abertamente. Assim, não é incomum que aparelhos de TV e computadores estejam nos quartos e nunca nas áreas sociais das residências. Já a sociedade secular costuma olhar para a comunidade ortodoxa judaica em Israel como uma minoria homogênea, mais do que um setor diversificado e complexo, caracterizado por um repertório rico de estilos de vida, ideologias e práticas socioculturais e a considera alheia e muitas vezes primitiva (TALMON, 2013, p.56).

Merchak Neguia é lembrada até hoje como um programa inovador pelo maneira sexy, direta e genuína em que aborda a relação entre um imigrante secular convicto russo e sua jovem vizinha ortodoxa. Em outras palavras, a série focou no relacionamento entre judeus seculares e religiosos em Israel.

---

⁴⁷ entrevista a Itai Stern, 20/03/2007, <http://www.nrg.co.il/online/47/ART1/558/672/html>.

É bem sabido que sexo vende, e *Merchak Neguia* é uma das primeiras séries televisivas que efetivamente traduz essa máxima para o contexto religioso de uma maneira construtiva, ao contrário de *Kadosh* em que, como já fora comentado, a questão sexual é tratada para mostrar o quão primitivos e machistas são os ortodoxos quando esse é o assunto. Outro aspecto importante é que a série é produzida na perspectiva da cultura secular majoritária. Ainda que ela privilegie o ponto de vista da família russa imigrante secular que se muda para a vizinhança religiosa de *Bnei Brak* como uma delegação branca entrando num continente negro, ela busca mais a conciliação do que a divisão.

Sabemos que uma coisa é criar um trabalho de arte com alguma intenção específica e outra completamente diferente é o efeito ou produção de sentidos que essa obra provocará em seu público consumidor e mesmo se esse trabalho terá sucesso ou não. O sucesso de *Merchak Neguia* é um caso claro. Nenhuma quantidade de dinheiro ou conhecimento faria diferença se não houvesse receptividade por parte da audiência e se ela não provocasse algum tipo de sentido.

Parece-me que o modelo “Romeu e Julieta” de *Merchak Neguia* introduz e prepara o que virá a seguir nas séries *Sruguim* e *Shtisel*. Esse relacionamento entre duas culturas naturaliza e em um certo sentido desmistifica a imagem e construção que se tinha do ortodoxo. É como se lhe fosse devolvida uma humanidade e tornasse esse outro alguém como nós mesmos. E assim podemos nos identificar com essas pessoas e viver juntos os seus dramas, suas alegrias, seus conflitos. Afinal, eles também sofrem, amam, brigam e se divertem de maneira similar ao público laico (que vale lembrar, é quem assiste televisão), ou pelo menos essa é a construção feita pelas séries de televisão.

Em 2008, *Sruguim* (Yes, Canal 2 e Canal 10) é lançada com uma outra abordagem. A série evita referências mais ruidosas de aspectos políticos, escondendo sua agenda em maneiras mais modernas e sofisticadas. Concebida para ser um programa tipo *Sex and the City* na Cidade Santa – ainda que o sexo esteja aparentemente ausente – a série trata sobre os relacionamentos de um grupo na faixa dos 30 anos: dois solteiros e três mulheres que fazem parte da chamada comunidade religiosa nacionalista.

A primeira questão que chama a atenção em *Sruguim* é o contexto contemporâneo dado a uma comunidade que até então era percebida como periférica e culturalmente irrelevante e dessa maneira empresta a série ares de inovação e abertura. Apesar do fato que os setores religiosos cresceram em visibilidade e poder político, eles ficaram de fora da percepção para o público secular. Mais ainda, dado que a sociedade israelense secular ao final do século XX e início do século XXI tornou-se menos envolvida politicamente e menos atenta aos aspectos sociais do país, estando muito mais focada nas oportunidades individuais de prosperidade e riqueza, como já abordado anteriormente. De fato, umas das razões para esse olhar que coloca os religiosos nacionalistas na marginalidade cultural desde os anos 1990 (mas, com um crescente poder político e visibilidade social) foi o seu envolvimento entusiasta no conflito político-nacional com os palestinos, ao passo que o resto da sociedade no país se mobilizou menos, entediada e cansada dos conflitos permanentes.

Sruguim apresenta características narrativas mais próximas de uma novela, especialmente no que se refere à longevidade da trama e também de poder deixar conclusões e finais de seus diversos enredos em aberto. A combinação entre a seriedade e moralidade de uma comunidade permeada pela religião, onde as vidas de seus membros contem componentes altamente restritivos e sua apresentação no que se considera um formato televisivo frívolo⁴⁸ é surpreendente e notável. Em um dos episódios, uma das personagens masculinas recentemente divorciada está preenchendo um formulário para um site de relacionamentos *online*. A pergunta era sobre sua afiliação política, se de esquerda ou de direita. Amir, a personagem, não está seguro do que responder e pergunta para seu amigo, Nati: “o que é melhor?” Nati, fica surpreso, pois para ele está claro que todos que pertençam ao grupo dos religiosos nacionalistas estão alinhados com a direita. Relutantemente, Amir preenche a afiliação “direita”. Nati, percebendo o desconforto de Amir, pergunta: “Qual o problema?” Amir responde que não sabe, “talvez isso não agrade a todas,

---

⁴⁸ Ou seja, que foi desenvolvido para vender produtos – lembrando que o termo em inglês para novela é soap opera e que carrega esse nome por duas razões: uma porque era voltado para as donas de casa, no período da tarde, enquanto elas estão cuidando das casas nos anos 1950 e também porque os primeiros patrocinadores eram exatamente aqueles que vendiam produtos e equipamentos para a limpeza doméstica.

eu não quero excluir ninguém”. Ou seja, o seriado tenta despolitizar esse aspecto dos religiosos nacionalistas e os apresenta como “simples cidadãos israelenses” desprovidos de qualquer agenda política, sem a bagagem usualmente associada com esse setor no discurso público israelense.

Assim, os produtores de *Sruguim* desenvolveram um programa às expensas da política e porque não dizer da própria religião. Será que esse é o único meio de tornar a comunidade religiosa visível, mais palatável? São os judeus religiosos legitimados artisticamente ao custo de não se mostrar seu engajamento nas questões políticas e sociais nacionais? Os filmes de Joseph Cedar (*Haahesder e Medurat Hashevet*) desafiam essas afirmações. Certamente que os filmes, por sua própria natureza mais independente e menos comercial, podem ser mais contundentes do que produções televisivas que requerem um consenso maior em sua produção, e que estão muito mais sujeitas a questões comerciais, uma vez que os filmes em Israel são financiados por fundos que não tem o lucro como objetivo.

A proliferação, no final da primeira década do século XXI, de programas de televisão que focam em personagens e temas religiosos ou que os incluam em suas sub-tramas, certamente indica que a imagem e percepção do público religioso e a religiosidade em Israel mudaram significativamente desde o estabelecimento do Estado em 1948. Tanto *Merchak Neguia* como *Sruguim* abriram caminhos para uma ampla variedade de programas com conteúdo religiosos na TV a cabo israelense. A maioria adotou a inovação proposta por *Sruguim* e manteve a política e a religião separadas. Isso faz sentido comercialmente, e ainda que esses programas não tenham relevância política, a perda é compensada por sua política de construção de imagem.

Mais recentemente, em 2013, *Shtisel* dá prosseguimento a essa política de construção. Focada na vida pessoal de membros da comunidade ortodoxa no bairro de *Mea Shearim* em Jerusalém, a série é um drama televisivo bastante simples. *Shtisel* é um produto comercial pouco profundo. É uma produção de primeira qualidade com valores altos investidos: bem escrita, com boas atuações, bem montada. Esses elementos, por si só, não conseguem explicar seu sucesso na televisão israelense, que parece derivar de sua inovação: é um formato de programa

no qual o público secular está acostumado sobre um grupo de pessoas bem incomuns, os judeus ortodoxos. *Shtisel* toma as personagens, nesse caso, ortodoxas, as desnuda de suas associações políticas problemáticas e as apresenta como pessoas “comuns”.

O uso de tropos seculares – amor, busca de felicidade, realização pessoal – para apresentar os ortodoxos é outro estágio na evolução de sua imagem e sua aceitação pela cultura geral. E é o que vemos na sequência de *Merchak Neguia*, *Sruguim* e *Shtisel*. Em *Merchak Neguia*, o elenco e a trama estão divididos entre seculares e religiosos. Em *Sruguim*, as referências ao mundo secular estão quase que ausentes e tanto o elenco como a trama são elementos religiosos, ainda que mais palatáveis em termos de religiosidade pois trata da comunidade religiosa nacionalista, que exteriormente apresenta muita semelhança com o mundo ocidental secular. Já *Shtisel* está mergulhada no mundo ortodoxo e tudo acontece dentro dessa redoma.

As três séries apresentam uma evolução clara. Em *Merchak Neguia*, os amantes vem de duas comunidades diferentes, secular e ortodoxa e o seu romance cria uma ponte entre elas ou pelo menos, um potencial para tanto. A comunidade secular ainda é usada como uma âncora, uma referencia familiar aponta para os espectadores seculares e uma garantia de popularidade. *Sruguim*, por seu lado, entra mais profundamente na comunidade religiosa, cujos membros parecem menos como estranhos e melhor integrados na sociedade israelense secular. *Shtisel*, onde ambos os amantes são membros da comunidade ortodoxa, abandona essas preocupações e apoia-se na familiaridade dos espectadores e no seu nível de conforto em relação a assuntos, referências e imagens religiosas.

4 SHTISEL

4.1 A narrativa

Dikla Barkai, produtora da série Shtisel para a televisão israelense, em entrevista ao jornal *Yediot Ahronot*, diz o seguinte ao se referir sobre a comunidade judaica ortodoxa:

“é uma comunidade que está muito próxima a nós e ao mesmo tempo nós não sabemos exatamente o que se passa nela e eu penso que essa série é sobre pessoas que realmente vivem nessa comunidade e assim você passa a conhecer essas pessoas. Mas, ao final do dia, quando você vê a série, você sente que é sobre você. Os conflitos são os mesmos que os nossos.”

Akiva Shtisel é um rapaz solteiro, judeu ortodoxo de 26 anos, que mora com seu pai, Shalom Shtisel (muitas vezes chamado pelas outras personagens e por si mesmo de Sholem), viúvo há um ano. Akiva começa a trabalhar como professor em uma escola para crianças ortodoxas e se apaixona pela mãe de um de seus alunos, Elisheva Rotshtein, que apesar de jovem, já ficou viúva duas vezes. Akiva pede ao casamenteiro que faça os procedimentos para que ele possa “namorar” com Elisheva, apesar da oposição de seu pai que quer vê-lo casado com uma moça mais jovem e menos complicada. Após esse primeiro encontro entre Elisheva e Akiva, a moça não quer prosseguir com o compromisso, apesar de também estar apaixonada por Akiva. Assim, o caminho se abre para que Akiva, através das diligências de seu pai, comece um compromisso com outra jovem, Ethy. As peripécias que envolvem Akiva gravitam em torno de dois motivos: a questão de seu casamento e a questão de sua vida profissional ligada ao seu desejo de se realizar como pintor.

Lipa Weiss, cunhado de Akiva, tem que viajar para a Argentina por força de seu trabalho como *shohet* (abatedor ritual de gado). Lá ele se demite e some. Sua esposa, Giti, tenta esconder essa vergonha e trabalha escondida num bairro secular para poder sustentar a sua família. Ela revela isso para sua filha primogênita, Ruchami, jovem adolescente, que gosta de livros e literatura e que precisa cuidar de seus irmãos menores. Nas noites, ela lê para seus irmãos Anna Karenina, trocando os nomes das personagens. Tzvi Arie, irmão de Giti e de Akiva, se candidata a ser professor num *Kolel* onde ele estuda, mas não consegue a vaga, o que o

decepciona demais. A *bobe* Malka, mãe de Sholem, mora num asilo para idosos, e descobre a televisão pela primeira vez em sua vida e se transforma em telespectadora apaixonada de novelas americanas. Akiva encontra trabalho adicional como pintor. Ele prepara quadros para Fuchs, artista conhecido, que apenas apõe sua assinatura e vende os quadros. Shalom se encontra esporadicamente com Aliza, sua secretária divorciada que trabalha na mesma escola que ele. Mas, a relutância de Shalom em assumir qualquer compromisso faz com que Aliza procure outro relacionamento.

A história continua em seu desenvolvimento em torno desses 4 núcleos centrais (Akiva, Guitti, *bobe* Malka e por fim, Sholem). Os arcos narrativos de cada um dos núcleos podem ser resumidos em: para Akiva, está sua saga em busca do amor e esposa, e em paralelo o seu desejo de ser pintor/artista; para Guitti, está na resolução de seus conflitos matrimoniais com Lippe e em paralelo enfrentar sua filha adolescente; para Sholem está em ultrapassar sua viuvez, permanecer em seu trabalho e buscar uma noiva para Akiva; e para a *bobe* Malka, está em se adaptar ao asilo onde foi colocada e viver em mundo diferente do que vivia antes disso. Cada um dos episódios gravita em torno dos arcos narrativos e no encontro entre as várias personagens centradas no bairro ortodoxo Geúla em Jerusalém.

A série recebeu esse nome de um restaurante de comida típica judaica da Europa Oriental, localizado num bairro de Jerusalém, onde os autores, Uri Alon e Ionatan Indurski, se encontravam para discutir sobre a série. Em outubro de 2010, a ideia recebeu financiamento para a produção do Fundo para Cinema e Televisão de Jerusalém. É importante observar que ambos os autores vem do mundo ortodoxo, ou seja, produziram a série com o olhar de quem já esteve nesse mundo e dele saiu. Isso conferiu à série uma fidelidade aos modos e costumes da comunidade ortodoxa que se refletem em uma verossimilhança e credibilidade na atuação dos diversos atores⁴⁹. Esses, por sua vez, buscaram em textos e documentários a formação para

---

⁴⁹ Indurski foi capaz de criar este retrato íntimo porque assim como Rama Burshtein, a diretora que fez o aclamado filme de longa-metragem *Preenchendo o Vazio* (Fill the Void), ele é tanto um insider e um outsider. Enquanto Burshtein estudou na Escola Sam Spiegel de Cinema em Jerusalém, e aí tornou-se ortodoxa, Indurski fez o caminho contrário: cresceu em uma família ortodoxa em Jerusalém e estudou na *Ieshivá* de Ponevitz por três anos, depois passou a estudar

seus desempenhos, além de conviver com famílias ortodoxas para conhecer a língua *idische* e a experiência da vida ortodoxa em seus bairros. Ao lado desses atores laicos, que usaram colas especiais para colar as barbas necessárias a seus personagens, também alguns atores ortodoxos participaram das gravações. Temos a clareza que as personagens vivem diegeticamente na modernidade por elementos que nos são mostrados, como os telefones celulares, carros, entre outros. Mas, também, de alguma maneira tendemos a pensar nessa personagens como seres de um tempo passado por conta dos seus costumes e de elementos que nos remetem a esse outro tempo, tais como o gravador de fita cassete, ou as cartas manuscritas. Para nós, esses discursos fazem sentido porque nos localizamos numa posição onde nos sujeitamos aos sentidos, poder e regulação oferecidas pela tela, ainda que possamos ser questionadores ou possamos estabelecer um olhar distante e apartado.

As produtoras da série (Abot Barkai e Talismã) já haviam produzido a série *Sruguim* anteriormente mencionada. Os preparativos da produção terminaram em julho de 2012, mesmo mês em que se iniciaram as gravações dos 12 episódios, que terminaram em abril de 2013. O início das transmissões ocorreu em junho 2013. A segunda temporada da série foi ao ar no início de 2016. Ambas as temporadas possuem doze episódios cada uma delas.

Shtisel pode ser caracterizada como uma série melodramática, pois oferece muito mais atenção aos relacionamentos do que à trama propriamente dita e isso a aproxima da linguagem novelística: cria uma relação de empatia sentimental entre personagens e espectadores. É característico dos melodramas privados que muitos dos conflitos sejam resolvidos por casamento ou por uma volta arrependida para o lar. É fácil associar imediatamente Akiva e suas noivas e Lippe em sua volta para casa como sinais claros do gênero.

Como já vimos anteriormente no capítulo 2, uma série evolutiva permite que haja uma quantidade de personagens e tramas paralelas diferente do que ocorre no cinema. Entre outros motivos, vimos a necessidade de criar tempos televisivos e

---

na Sam Spiegel. Indurski disse em entrevistas que ele ainda se considera ortodoxo, mas ele não pratica a religião tão estritamente como o fazia.

ganchos que fidelizem o espectador, a necessidade de não entediar o espectador e permitir saídas e soluções de roteiro com a entrada ou saída de personagens no meio da trama pelos mais diversos motivos. Ainda sobre o formato narrativo de Shtisel vemos que suas personagens podem aprender dos incidentes e ser transformadas por eles, criando várias possibilidades de desenvolvimento da trama ou tramas. Esses enredos levam, como já observado, a que finais definitivos não sejam necessários. Nas páginas que seguem, quando abordarmos as personagens, veremos que Sholem e *bobe* Malka são exemplos claros das mudanças por que passam as personagens de uma série e se transformam, criando as possibilidades narrativas mencionadas.

Shtisel, assim como muitas séries melodramáticas, bebe na fonte dos folhetins do século XIX. A narrativa parece não ter um final definido, bem como está segmentada em episódios. Não cabe repetir o que já foi exaustivamente delineado no capítulo 2 sobre as séries, mas o fato é que a relação construída entre a série e o espectador fundamenta-se numa relação de promessa e de interrupção, especialmente com o sentido de criar espaços para a imaginação e a interpretação. Akiva parece que nunca irá se casar, mas nós esperamos que ele encontre a sua “metade”. Da mesma maneira, suas idas e vindas no mundo artístico refletem esse paradoxo entre não “querermos” que a situação profissional dele se resolva e ao mesmo tempo esperamos que ele possa se realizar enquanto artista num universo que pouco valoriza a arte. Já Sholem, parece indefinidamente buscar também uma substituta para sua falecida mulher. É nessa indefinição que o folhetim se baseia e se sustenta para prosseguir.

Há ainda que buscar como, nas construções de Shtisel, podemos viver a tensão entre a realidade e a fantasia. Temos que “viver” em um mundo cujos valores e caminhos não estaríamos dispostos a aceitar em nossa próprio cotidiano e realidade. Talvez alguns valores sejam incompreensíveis, alguma normas pareçam absurdas e ainda assim nos despertam admiração. Assim como os apartamentos simples e despojados, e as roupas puídas. Ou na cena onde Sholem diz a Akiva com desprezo (em reação ao que Akiva lhe diz que sua habilidade para desenhar é um presente divino): “Presente? Veja bem, talvez haja ali um vale para troca?” Não há sarcasmo, nenhuma beligerância. Uma frase cansada, que mostra uma falta de

empatia de Sholem aos apelos individualistas e a sua sensibilidade artística. Em nossa realidade, isso nos enfureceria, nos tiraria do sério. Um pai que tenta destruir a alma artística de seu filho? Mas lá, na tela, nós rimos, porque esse cansaço, na maneira como a frase é dita, não nos mostra nenhuma maldade. Ela nos apresenta uma situação existencial e comportamental, e no momento em que a arte consegue captura-la, ela torna-se emocionante e nos permite fazer parte desse universo.

Como se faz essa transformação? Como ocorre a inversão em nossa atitude? Como veremos na sequência desse trabalho, um dos mecanismos para que isso ocorra talvez seja por meio da exatidão.

Mesmo na abertura da série, onde os lugares mostrados são feios, as ruas estão sujas e ainda assim é tocante. Parece que lá não há um quadro "belo". Um bairro acabado, quase desprovido de cor, aparece um close-up de uma lata de refrigerante esmagada chutada para a calçada suja. Um close-up quase exagerado da barba desgrenhada de Sholem, que tira os seus óculos antiquados, os limpa e os coloca novamente. Olha para o relógio à moda antiga em seu pulso - todos estes quadros são exatamente o oposto das aberturas dos filmes de James Bond com seus óculos de sol de grife e seus relógios de luxo sofisticados.

As pessoas andam na rua e colidem umas com as outras, porque é tão apertado lá e parece não haver espaço para respirar. Fios de energia e a roupa lavada pendurada entre as casas, janelas sujas e anúncios rasgados nas paredes, e dentro de tudo isso, Akiva pega seu caderno de desenhos enrolado e olha através dele como um telescópio. Ele vê um pássaro voar e pousar na varanda. No meio da lama e da sujeira ele vê um pedaço do céu e um pássaro através de seu telescópio de pintura. Esta arte lhe permite ver a beleza na feiura. Essa mesma arte de Shtisel também nos possibilita ver e sentir prazer num mundo que não compartilhamos.

A sequência de abertura dos episódios é quase que o único lugar no qual a música está presente. Outro local de sua presença é nos créditos finais de cada episódio. Mesmo a música incidental é rara na série, aparece especialmente nos momentos em que Akiva e Elisehva se encontram, reforçando o clima romântico. A música da abertura chama-se "*Lean olchim pitom culam?*" – Para onde vão todos de repente? –

de um grupo de rock israelense chamado *Nekamat Hatractor* – A Vingança do Trator:

Para onde vão todos de repente?
 Tudo se retira e desaparece
 Apenas todas as palavras flutuam
 Para onde iremos daqui, para onde?
 Outro dia passa e nos morde
 Nos deixa uma marca e se vai
 E de um jeito ou de outro, nós nos arrumaremos daqui
 Vamos deixar mais vestígios no tempo.

A música parece quase um discurso de permanência. Não importa que o mundo evolua, que as pessoas passem pela varanda dos Shtisel, esse mundo ortodoxo permanecerá e continuará deixando a sua marca.

4.2 As personagens

As personagens de Shtisel, assim como as personagens nas novelas, estão desconectadas de muitas formas de um contexto espaço-temporal, isolados em espaços interiores de seus mundos e presos no seu próprio labirinto de suas relações conflituosas, que se reproduzem para sempre. Estilisticamente, as novelas se utilizam de close-ups interiores e meios planos exatamente para retirar as personagens de um contexto maior.

Vamos nos ater aos personagens principais ou que tenham relevância na trama. Optamos ainda por ficar apenas na 1ª temporada da série. Essas personagens e suas relações podem ser vistas no diagrama abaixo:

Como generalização podemos colocar o grupo todo como sendo religioso ortodoxo ashkenazita. Essa última característica é denotada pelas roupas dos homens em ternos pretos e camisas brancas, além dos chapéus tipo borsalino. Nas mulheres, além do óbvio recato nas roupas, há o uso de perucas e toucas para esconder os cabelos. Também os identifica o uso do idishe como língua diária (especialmente na geração mais velha – os jovens o usam apenas para que seus filhos não os entendam).

Ou seja, para nós telespectadores, fica claro qual é o universo onde estas personagens estão inseridas. Os contatos com o mundo secular são mínimos e basicamente instrumentais, relativos à vivência do dia-a-dia.

Como fora mencionado, são quatro os grandes núcleos da trama e que circulam por quatro das personagens principais: *bobe* Malka, Sholem, Akiva e Guitti. Procuramos adotar, quando pertinente, a classificação proposta por Roberta Pearson (2007) para definir as características de uma personagem de ficção: o comportamento habitual, o físico, o registro da linguagem, as interações com as outras personagens, o ambiente e a biografia. Agregue-se a isso que cada uma dessas personagens é um significante que através dos códigos veiculados pelo gênero narrativo nos diz algo, carrega um significado, que cada espectador interpreta dentro de seu repertório pessoal. *Bobe Malka* nos leva para dentro da TV, é por ela que olhamos para a tela não apenas como um lugar distante, mas como um espelho onde podemos nos ver. É em Akiva que mantemos a possibilidade de sonhar e de buscar a “felicidade”. Guitti nos transmite força. Já Sholem, por vezes, em meio a todos os seus códigos restritivos de conduta, se permite tentar buscar prazeres e nos faz ver a sua própria fragilidade como a nossa.

BOBE MALKA (Hanna Rieber na 1^a. Temporada e Lia Kennig na 2^a. Temporada)

Bobe (vovó em *idishe*) Malka é a matriarca da família. Nosso encontro com ela acontece quando ela vai se instalar no asilo para idosos. Percebemos que é uma senhora ortodoxa, com suas roupas folgadas, cabelo coberto e ela só fala *idishe*, pelos menos com os membros da família e com os amigos do asilo. Seu mundo está e sempre esteve ligado a ser a esposa de seu marido, mãe de seus filhos, como se exige das mulheres na ortodoxia. Não se menciona qualquer ocupação fora essa. Mulher pia e recatada, segue os preceitos da religião como parte inerente de sua vida.

No asilo, logo que a vemos, no episódio 1 da 1^a temporada, ela está entrando em seu quarto junto com seu filho Sholem e temos o primeiro contato com uma personagem, “a televisão”, que permeará todo a temporada e que servirá de porta de entrada a um mundo diferente: o mundo secular. Ao mesmo tempo, a televisão, dentro da trama, assume um papel reflexivo, servindo como um paralelo entre as personagens da série e a TV de *bobe* Malka e nós espectadores com nossos aparelhos de TV, numa confusão entre ficção e realidade, tentando reproduzir os

sentimentos do espectador de *Shtisel* nos sentimentos e expressões de *bobe Malka* para com as personagens da novela americana que ela vê na TV.

Nesse sentido é emblemática uma sequência de cenas do capítulo final da temporada: *bobe Malka* sofre um acidente ao cair das escadas no asilo e é hospitalizada inconsciente. No hospital, seu filho Sholem e seu neto Zvi Arie estão lendo os salmos (ler os salmos é um costume entre judeus ortodoxos para solicitar a intervenção divina na cura de doentes). Na cena, Sholem pega o livro de salmos que era de sua mãe e dentro dele encontra um papel, onde não conseguimos ler o que está escrito. Algumas cenas depois, Sholem discursa como diretor na festa da escola onde trabalha e diz:

... Essa não tem sido uma semana fácil para mim. Minha mãe está inconsciente no hospital. Ela precisa de muitas orações. Nestes últimos dias, mesmo antes que ela tenha caído, eu escrevi o discurso que faria nesse evento emocionante. Mas foi apenas ontem, ontem à noite, que percebi que nele não havia sequer uma palavra verdadeira. Quero contar algo a vocês. Minha mãe, que ela tenha uma longa vida, ... desde quando me lembro dela, lembro que ela chorava todas as 6as. feiras à tarde no momento em que ela acendia as velas de *Shabat*. E por que? Muito simples. Porque no antigo livro de rezas dela estava escrito: “aqui é preciso chorar”. Sua fé era assim, simples e inocente. Eu encontrei essa folha de papel no livro de salmos dela. Ela o possui há muito tempo. É nele que ela escreveu os nomes de seus netos e bisnetos, para lembrar-se de rezar por todos eles. Eu olhei para essa folha de papel durante essa semana e lá descobri nomes que não consegui reconhecer. Quebrei a cabeça, tentei pensar, quem são essas pessoas e de onde minha mãe os conhece? Ridge, filho da Stephanie, Brook, filho da Cynthia. E então descobri que esses são os nomes das personagens do programa favorito de televisão que ela gostava de assistir. (murmúrios de desaprovação na plateia)... Meus estimados professores: “aqui é preciso chorar!” Quão poderoso é o teu amor, mãe. Amor por todos os homens e até mesmo pelas personagens que nem mesmo existem na realidade. Ela rezava por eles todos os dias...

Um pouco mais à frente no capítulo final e em sua última cena, estão Sholem e Akiva sentados ao lado da cama hospitalar onde *bobe Malka* continua inconsciente. A câmara se afasta e o que vemos? Uma tela de televisão antiquada mostrando essa cena do Hospital. A tomada muda e vemos *Bobe Malka* e seu finado marido, vestidos inteiramente de branco, sentados num sofá, assistindo essa cena. E o

marido pergunta: “Malka, minha querida, afinal, o que você decidiu? Você vai voltar ou você vai ficar?”.

Esse é o gancho do final da temporada. Mas, mais do que isso, reforça essa relação confusa que a série provoca no espectador entre realidade e ficção, entre olhar para as personagens na tela e senti-las como parte de nossas vidas.

Bobe Malka também marca um ponto importante na trama que reflete muito das características de comunidades mais fechadas e que se resume na pergunta: o que os outros vão pensar e dizer? Essa preocupação com a imagem que é passada, o “os outros não podem saber” permeia muito do comportamento que vemos ao longo da série em muitas personagens, especialmente em *bobe Malka* e em sua neta Guitti. Porém, manifestam-se de maneiras diferentes: *Bobe Malka* está muito mais motivada pela comparação com sua vizinha de asilo, a *rebetzn* Erblich enquanto que Guitti assim se comporta pela vergonha que sente por ter sido abandonada pelo marido.

Em relação à *bobe Malka*, a televisão e a construção da série, é interessante a cena na qual seu filho a visita e descobre que a mãe pediu para que colocassem um TV em seu quarto. Quando seu filho Sholem vê a televisão sendo colocado no quarto dela, manifesta tristeza e preocupação. Uma mulher que em toda a sua existência esteve entre sábios e rabinos, olhará ao final de sua vida para esse lixo? Sholem a tenta dissuadir, mas, quando ele vê quanta tranquilidade a novela traz para sua mãe, ele se cala e não insiste. Mais uma vez, encontramos aqui a reflexividade acima citada. Os espectadores seculares, através da televisão, entram no mundo religioso mostrado em uma série como *Shtisel*, ao mesmo tempo em que no mundo diegético da série, a religiosa entra no mundo secular mostrado pela televisão de seu quarto.

Bobe Malka pergunta para sua vizinha de quarto, uma viúva de um rabino, a *rebetzn* Erblich: “você não vai para a aula do rabino?” Erblich responde: “por que ir?” e complementa com um comentário ácido: “se eu desse aula, por acaso ele viria?” Um asilo é como uma parada onde a única saída é a morte, uma estação de libertação, onde as verdades escondidas podem vir à superfície. Um “ex-território” onde idosas

ortodoxas podem ser insolentes com os rabinos e se permitem ver novelas na televisão. Tzvi Arie, neto de *bobe* Malka, insiste: “vovó, por que afinal de contas, você não vai para a aula do rabino?” Ao que finalmente ela concorda e sai do quarto. Nesse momento, Tzvi Arie arranca a antena da televisão de seu ponto na parede. A cena final desse episódio mostra a *bobe* Malka triste, sentada em sua cama, com o controle remoto nas mãos, olhando para a “neve” televisiva. Mais uma reflexividade fornecida para o espectador da série. Um pouco antes, no mesmo episódio, Sholem toma para si um sonho de seu filho Akiva, sobre os esquimós e conta para a secretária da escola, Aliza. Pergunta se ela conhece esquimós, ao que ela responde que sim e complementa: “você sabia que os esquimós deixam seus idosos morrer na neve?” Sholem responde que sim e também adiciona: “inacreditável como esses *goim* (gentios) não tem piedade” É o mesmo “inacreditável”, murmurado por *bobe* Malka com sua “neve” televisiva e nos faz pensar: quão sem piedade são esses religiosos?

A questão da reflexividade e a simetria que ocorrem na TV da *bobe* Malka e na série que assistimos é um dos aspectos utilizados para criar vínculos entre nós espectadores e a própria série. O que vemos é uma personagem tal e qual nós mesmos. Que assiste televisão e se identifica com o que vê na tela. São várias as cenas onde existe a simetria entre o que ocorre na TV de *Bobe Malka* e o que ocorre na trama da série. Mais um exemplo disso é uma cena no episódio 2 onde Guitti vai visitar a *bobe* e ela está assistindo sua novela predileta e a cena mostrada é a da traição de um casal de personagens quando em paralelo Guitti recebeu a notícia de que seu marido havia sumido na Argentina e que havia rumores de que ele estava de caso com uma não judia.

REBETZN ERBLICH (Ruth Geller)

Apesar de ser uma personagem secundária, a *rebetzn* Erbllich apresenta alguns aspectos que permitem à trama abordar questões relevantes. A *rebetzn* Erbllich é uma senhora de idade que está no asilo onde *bobe* Malka passa a morar. Ela foi a esposa do finado rabino Erbllich, e por isso leva o título de *rebetzn* (esposa do rabino). Além da própria explicitação sobre essa condição, o fato de falar *idishe*,

vestir-se com recato e ter o cabelo coberto nos informam imediatamente sobre a construção da personagem como sendo uma mulher judia ortodoxa.

O asilo e a morte do marido permitem a *rebetzn* Erbllich se “soltar” e usualmente falar palavrões ou usar expressões chulas que uma recatada senhora esposa de rabino jamais poderia usar em público. Essas pequenas transgressões e a isso voltaremos mais tarde, constituem um dos pontos focais da série na utilização de ferramentas que buscam a identificação e fidelização do espectador.

Servindo como “escada” para a personagem de Guitti, a *rebetzn* Erbllich faz câmbio de moedas dentro do asilo, dando sequência àquilo que já fazia “profissionalmente” enquanto seu marido estava vivo. Guitti propõe a ela que elas se associem nessa empreitada e Guitti então passa a trabalhar com o câmbio de moedas em sua casa para fazer frente às necessidades financeiras depois do sumiço de Lippe.

GUITTI WEISS (Neta Riskin)

Guitti é filha de Sholem Shtisel e irmã de Akiva e Tzvi Arie (no decorrer da temporada descobre-se que existe uma outra irmã que mora em Naharia, cidade no norte de Israel). Guitti é casada com Lipa Weiss e tem 5 filhos: Ruchama a mais velha, Yosele (Gal Fishel), Haimke (Ori Ilovitz), outro filho pequeno e um filho de colo. Ao longo da temporada ela engravidará mais uma vez.

Somos apresentados a Guitti no primeiro episódio da primeira temporada. Ela está visitando seu pai e vai com seu quarto filho no carrinho de nenê. Ela nos conta que seu marido Lipa (Lippe) viajará em dois dias por um longo tempo. Ela pede ajuda ao pai para que Lippe não viaje e entre de sócio numa loja que vende equipamentos eletrônicos. O pai responde com silêncio ao olhar o folheto da loja. O que vale ressaltar já nesse momento é a fala de Guitti: “pelo menos eu tentei”. Vemos uma mulher, jovem mãe, já com uma grande carga de responsabilidade, não só cuidando de seus filhos, mas tentando também resolver a vida profissional do marido (e conseqüentemente a sua), o que é confirmado na cena seguinte quando Lippe está sentado em casa, fumando e vendo um catálogo de carros novos. Esse é o traço mais marcante na personagem de Guitti: sua capacidade de buscar soluções para

seus problemas dentro de seu próprio mundo. Quando seu marido some na Argentina, ela vai atrás de informações, mas ao saber que Lippe havia deixado tudo para trás, inclusive seus artefatos religiosos – explicitamente seus *tefilin*⁵⁰, ela percebe que precisa se tornar o “homem da casa” e ir em busca de trabalho para sustentar os filhos. Guitti não aceita a ajuda oferecida pelo antigo empregador de Lippe, pois isso implicaria em reconhecer perante sua sociedade que seu marido havia sumido e que havia abandonado a família. A questão “o que os outros vão pensar” permeia várias situações na série e como já dissemos é um comportamento verificado em pequenas comunidades fechadas, onde todos praticamente se conhecem. Conforme Topel (2011, p. 133), os mecanismos para exercer o controle nas comunidades ortodoxas pode ser compreendido à luz da visão de Foucault, especialmente em sua análise do panóptico de Bentham. Foucault (2006) se preocupou com a maneira de como o conhecimento operava mediante as práticas discursivas em contextos institucionais para regular a conduta dos outros, enfocando a relação entre conhecimento e poder e como o poder opera dentro de um aparato institucional e suas técnicas. Em suas palavras: “O aparato está inscrito em um jogo de poder, mas sempre vinculado a certas coordenadas de conhecimento... Nisso consiste o aparato: estratégias de relações de forças que dão suporte e estão suportadas por tipos de conhecimento”. A constante e contínua vigilância cria uma sociedade disciplinada, vigilância essa potencializada pelo tamanho relativamente pequeno das comunidades ortodoxas.

---

⁵⁰ filactérios – Segundo a norma religiosa ortodoxa, todo judeu homem deve colocar os filactérios todos os dias, à exceção do *Shabat* e dias sagrados do calendário. Se Lippe deixou seus para trás, isso significa que ele abandonou o judaísmo (na óptica ortodoxa). A maioria dos judeus seculares não segue o preceito, o que tornaria o sentido de “abandonar” os filactérios totalmente distinto. *Tefilin* tem como raiz a palavra *tefilá* que significando prece é o nome dado a duas caixinhas de couro, cada qual presa a uma tira de couro de animal *kasher*, dentro das quais está contido um pergaminho com os quatro trechos da *Torá* em que se baseia o uso dos filactérios. A *Torá* apenas nos diz que devemos “amarrá-los sobre a mão e devem ser como lembrança entre os olhos”. Os detalhes de como devem ser escritos, preparados, encaixados foram transmitidos através da Tradição Oral, a partir de Moisés que recebeu todos os detalhes do procedimento diretamente de Deus, até que foram anotados pelos sábios na *Mishná*, no *Talmud* e no *Shulchan Aruch*, para que não fossem perdidos. A *Torá* descreve *Tefilin* como um sinal de envolvimento do indivíduo expressando seus sentimentos básicos de identificação e valores judaicos. – http://pt.chabad.org/library/article_cdo/aid/666735/jewish/O-Tefilin.htm

Guitti vai procurar emprego. Sua busca é feita no lado não religioso da cidade, até porque as ofertas de emprego na sociedade ortodoxa empobrecida são muito poucas, mas o mais importante é que se ela procurar emprego em sua vizinhança, as pessoas vão falar sobre sua condição de mulher abandonada e isso é algo impensável. Isso a faz aceitar o trabalho de empregada doméstica. O que veremos em sua trajetória pela série é a força para preservar e sustentar sua família, mesmo que para isso seja preciso transgredir (aos olhos da lei civil israelense – pois é necessária autorização e regulamentação para operar uma casa de câmbio - e não segundo a lei judaica, pois segundo a Halachá, isso não é uma transgressão), como quando ela assume o negócio de câmbio da *rebetzn* Erbllich.

Quando Lippe resolve voltar, Guitti tem que dar alguma explicação a si mesma para justificar e aceitar em seu mundo interno a traição do marido. Ela procura um rabino em uma cidade afastada (mais um elemento no “o que os outros vão falar”). Como vimos no capítulo 4 sobre as validações rabínicas em filmes femininos, o conceito de *Da’at haTorá* é claramente exemplificado. Não é incomum que indivíduos observantes busquem conselhos rabínicos em questões que vão desde assuntos *haláchicos* até assuntos ridiculamente mundanos. O rabino procurado por Guitti lhe dá uma saída:

Rabino: você viu essa gentia com seus próprios olhos?

Guitti: Eu? Não

Rabino: sua filha viu essa gentia com seus próprios olhos?

Guitti: não! Claro que não!

Rabino: Escute, minha filha, como você mesma disse, seu marido passou por uma crise, uma crise muito grave.

Guitti: é verdade.

Rabino: pessoas que estão em crise tendem a imaginar coisas. Elas não conseguem diferenciar o que é realidade e o que é imaginação.

Guitti: eu não entendo.

Rabino: vou explicar. Nós apenas nos relacionamos com fatos. Coisas que temos certeza absoluta, certo?

Guitti: certo.

Rabino: o que você sabe sobre o seu marido? Ele viajou para o exterior para trabalhar e agora ele está procurando voltar. Isso é tudo o que sabemos sobre ele. O resto é apenas conjectura. Nós não nos baseamos em conjecturas. Eu não preciso te dizer que a vida é como um sonho que voa. Quando a manhã chega, os sonhos vão embora.

É assim que Guitti justifica para si mesma e para sua filha todo o episódio do sumiço de seu pai.

Na volta de Lippe, Guitti reage “acreditando” no que o rabino lhe falou. Quando Lippe quer conversar com ela sobre o assunto, ela afirma: “não existiu nada”. Essa atitude é uma interiorização da postura de não demonstrar problemas em público. É comprar para si mesma a justificativa dada aos outros. Poderíamos discutir se essa interiorização do “jogar para debaixo do tapete os problemas” é um traço cultural do grupo aludido ou se apenas é uma característica pessoal de Guitti. A minha inclinação é pensar que a pressão social do grupo e as aparências necessárias para manter o status social exercem um papel bastante significativo no comportamento individual.

Mais do mesmo paradigma está em toda a passagem sobre a tentativa de aborto de Guitti. Guitti, grávida de seu 6º filho, está sobre forte pressão emocional com toda a situação de seu marido e da questão de trabalho. Sendo assim, resolve que não terá condições de prosseguir com sua gravidez. Para a ortodoxia, é inimaginável que uma mulher faça um aborto em condições saudáveis. Mesmo na sociedade israelense onde o aborto é permitido, a pessoa deve passar por uma comissão para avaliar a sua decisão. Vemos nessa cena que o médico insiste que ela consulte um rabino para ter certeza do que está fazendo e vemos uma pessoa que está na banca (uma mulher) defender o direito da mulher em decidir sobre o seu próprio corpo. Essa trama prossegue com Guitti firme na sua intenção de abortar. Porém, ao final, Guitti recebe a ligação de Lippe informando sobre a queda de sua avó e que ela está em coma no hospital e assim ela desiste do aborto.

No judaísmo, o aborto não é completamente proibido, mas ao mesmo tempo não se permite que seja feito indiscriminadamente.⁵¹ Uma mulher pode sentir que até o feto nascer ele é uma parte de seu corpo e, portanto, ela tem o direito de interromper uma gravidez indesejada. O judaísmo reconhece o direito de “escolher” o aborto? Em que situações a lei judaica sanciona o aborto?

---

⁵¹ <http://www.aish.com/ci/sam/48954946.html> acessado em agosto 2016

Para obter uma compreensão clara de quando o aborto é permitido (ou mesmo necessário) e quando é proibido requer-se uma apreciação de certas nuances da *halachá* (lei judaica) que governam o estado do feto. Embora haja um debate entre rabinos se o aborto é uma proibição bíblica ou rabínica, todos concordam com o conceito fundamental que o aborto só é permitido para proteger a vida de uma mãe ou em situações extraordinárias. A lei não permite o aborto se não houver uma razão muito importante.

A maneira mais fácil de conceituar um feto na *Halachá* é imaginá-lo como um ser humano de pleno direito – “mas não muito”. Na maioria dos casos, o feto é tratado como qualquer outra “pessoa”. Geralmente, não se pode deliberadamente prejudicar um feto. Mas, embora pareça óbvio que o Judaísmo responsabilize alguém que propositadamente faz com que uma mulher aborte, as sanções são também colocadas sobre aquele que atinge uma mulher grávida provocando um aborto não intencional. Isso não quer dizer que todas as autoridades rabínicas consideram o aborto um assassinato. O fato de que a Torá exige um pagamento monetário como compensação por provocar um aborto é interpretado por alguns rabinos como indicativo de que o aborto não é um crime capital e por outros como meramente indicando que não se é executado por realizar um aborto, mesmo que seja um tipo de assassinato.

Como regra geral, o aborto no Judaísmo só é permitida se houver uma ameaça direta à vida da mãe quando levar a gravidez a termo ou no momento do parto. Em tal circunstância, o bebê é considerado equivalente a uma *rodef*, uma ameaça (um perseguidor) para a mãe com a intenção de matá-la. No entanto, como explicado na *Mishná*, se for possível salvar a mãe mutilando o feto, como por exemplo, ao amputar um membro, o aborto fica proibido. Apesar de se classificar o feto como um perseguidor, uma vez que a cabeça do bebê ou a maior parte de seu corpo tenha saído do corpo da mãe, a vida do bebê é considerado igual à mãe, e não se pode escolher uma vida em detrimento de outro, porque se considera como se um estivesse perseguindo o outro.

O Judaísmo reconhece fatores psiquiátricos, bem como físicos na avaliação da ameaça potencial que o feto apresenta para a mãe. No entanto, o perigo

representado pelo feto (físico ou emocional) deve ser provável e substancial para justificar o aborto. O grau de doença mental que deve estar presente para justificar a interrupção de uma gravidez tem sido amplamente debatido por estudiosos rabínicos sem que fique claro um consenso de opinião sobre os critérios exatos para permitir o aborto em tais circunstâncias. No entanto, todos concordam que se uma gravidez puder causar um potencial suicida na mulher, então há motivos para a interrupção da gravidez. Assim, por conta dessas razões, o aborto é considerado legal em Israel.

LIPA (Lippe) WEISS (Zohar Strauss)

Nosso primeiro contato com Lippe acontece sem sua presença na tela. É Guitti, sua mulher que fala sobre ele com seu pai Sholem. Na sequência, vemos Lippe sentado no sofá de casa, fumando e olhando para um catálogo de carros, quando recebe a notícia de Guitti de que a conversa com Sholem sobre a possibilidade dele se tornar sócio de uma loja de eletrodomésticos fracassa e conseqüentemente ele tem que ir para a Argentina trabalhar como abatedor ritual. Apenas com essa construção entendemos que Lippe é uma pessoa ambiciosa em termos financeiros, que não está preocupada com o estudo da *Torá* e que se sente desconfortável por ser um pai de família com 5 filhos.

Sua ida a Argentina acaba possibilitando a sua fuga do mundo ortodoxo judaico. Recebemos a informação através de seu patrão de que aparentemente ele havia abandonado a religião ao chegar na Argentina, inclusive seus artefatos judaicos e que pior de tudo, que ele estava saindo com um não judia. Seu paradeiro é desconhecido.

Em sua fragilidade, Lippe parece não aguentar essa situação e acaba telefonando para Guitti. Essa é uma cena peculiar. Lippe está sem barba, sem *kipá* e o que mais chama a atenção na construção da cena é que ao fundo, na parede, há um crucifixo pendurado. Nós, telespectadores, entendemos que Lippe buscou algo fora de sua vida anterior por se sentir desconfortável no pequeno mundo ortodoxo em que vivia e que suas ambições estavam além de estudar *Torá*. No entanto, o que não nos é esclarecido é porque Lippe deseja retornar a Israel e a sua família. O que deu

errado? Que tipo de sentido essa volta de Lippe deve despertar em nós telespectadores? O que sim parece ser uma marca na série e que abordaremos nas próximas páginas, é a constante fragilidade das personagens masculinas frente as personagens femininas. Os homens parecem saber muito pouco sobre o que querem e como conduzir suas vidas em contraste com as mulheres fortes que determinam os caminhos que todos eles devem seguir.

A volta de Lippe a Jerusalém mostra seu arrependimento e ele procura incessantemente discutir o que aconteceu com Guitti, que simplesmente nega para si mesma (como já vimos), pelo menos em sua fala para Lippe, que algo tenha acontecido.

Lippe passa a ser construído com olhares mais empáticos a partir desse ponto. Seu inconformismo com sua situação financeira ainda permeia o tom de sua personagem, mas, o que passamos a ver é um homem com suas contradições internas, mas que ao mesmo tempo tenta ser um bom pai e um bom marido. Sua construção mais nuançada permite que nos identifiquemos com ele e passemos a aceita-lo como um homem como qualquer outro. A cena que transforma a nossa relação com Lippe é aquela em que sua filha mais velha joga sobre ele os folhetos que havia produzido chamando-o de criminoso nazista. É Ruchami que reage a fuga de Lippe, muito mais do que Guitti. Lippe senta-se no chão e conta para Ruchami que seu sonho era ficar sózinho, que desde pequeno há sempre alguém olhando e controlando sua vida, sobre aquilo que ele faz ou que não faz. Que era um garoto quando se casou e começou a ter filhos, que sua responsabilidade em arrumar dinheiro e trabalho era demais para ele. Certamente olhamos para Lippe expressando a posição de muitos ortodoxos que desejam sair do mundo claustrofóbico da ortodoxia judaica, mas também percebemos que essa saída não é fácil e que em muitos casos, ela não acontece ou acaba revertendo-se. Ao limpar o quarto de Ruchami, após ela ter jogado a farinha que serviria de cola para os *pashevilim*⁵², Lippe nos conquista. Ele não é mais o monstro inútil que vive nas costas de Guitti, mas um ser humano cheio de contradições e que foi levado pelo seu grupo a ser o que é.

---

⁵² Pashevilim são os cartazes colados nas paredes dos bairros ortodoxos e que são um dos grandes meios de comunicação da comunidade.

Essa complexidade continua nos episódios subsequentes. Lippe vai atrás do milionário que sustenta o Kolel onde seu cunhado estuda e onde Guitti quer que ele também estude. Mas Lippe não consegue ficar no estudo. Sua primeira ação é comprar um celular com conexão a Internet para “mostrar” ao milionário que ele é alguém antenado e que poderia servir como seu assessor. Mas, o que nos interessa nessa cena, é a discussão que ele trava com Guitti sobre a Internet. Para ele é um símbolo de relação com um mundo mais endinheirado e que lhe permitiria abrir portas novamente para o mundo “de fora”. Já para Guitti, em suas palavras: como ele pode trazer essa “sujeira” para dentro de casa. Está além do escopo desse trabalho, discutir a relação do judaísmo ortodoxo com a Internet, mas apenas para pincelar o assunto, pode-se dizer que a mesma contradição que Lippe vive entre os instrumentos da modernidade e o mundo tradicional, a ortodoxia como um todo também vive.

RUCHAMA WEISS (Shira Hass)

Ruchama (Ruchami), é a filha mais velha de Lippe e Guitti. É a adolescente da série. Ruchami, como filha de uma família ortodoxa é muito diferente das adolescentes que estamos acostumados a ver em nosso mundo secular. Ainda assim é uma adolescente que pretende se afirmar como adulta e ao mesmo tempo ainda é uma criança. Na sociedade ortodoxa, onde as famílias são muito grandes, com a presença de muitos filhos, é esperado e tido como um comportamento normal, que os irmãos mais velhos cuidem dos irmãos mais novos, na medida em que o pai está quase que todo o tempo ausente e nem seria bem visto que ele cuidasse das crianças e a mãe, ou está em suas tarefas caseiras ou está trabalhando para sustentar a família. Não é diferente com Ruchami. Ela cuida de seus irmãos mais novos enquanto sua mãe está em busca de trabalho e/ou cuidando da casa. Em umas das cenas, Ruchami confessa a sua mãe, que a única maneira de acalmar seu irmão de colo foi lhe dar o peito, já que ele não sossegava nem com a mamadeira. Guitti fica horrorizada com o comportamento da filha e a repreende dizendo que isso nunca mais pode acontecer. Essas confusões de Ruchami refletem sua típica situação de adolescente, ao mesmo tempo menina e ao mesmo tempo mulher, ainda mais numa sociedade onde os arranjos matrimoniais ocorrem muito cedo e

onde muito cedo se assumem os papéis de adultos. É Ruchami também que assume o papel de consolar seus irmãos com a falta de notícias do pai em casa. É ela que passa a escrever cartas e enviá-las a seus irmãos como se fosse o pai e ajudando seu irmão a superar o problema de urinar na cama à noite. É mais um pouco sobre um mundo que parece ser, onde é preciso fazer pequenas transgressões para “ajeitar” as coisas e onde importa muito “o que os outros vão dizer”. Falando em cartas, também abordaremos na sequência do trabalho esse mundo onde ainda se escrevem cartas...

Ruchami, em sua revolta com o pai, sonha. Sonha que está duelando com ele ao estilo velho-oeste. Isso porque viu na televisão da *bobe* Malka uma cena de um velho-oeste americano. Nessa situação de conflito, Ruchami busca nos instrumentos de sua vivência, maneiras de confrontar seu pai. Após ter tido uma aula sobre o Holocausto e o fato dos judeus terem que andar com estrelas de David amarelas costuradas em suas roupas, ela mesma costura uma estrela em sua roupa. Sua mãe a comunica que o pai está voltando e que Ruchami deve recebe-lo como se nada houvesse ocorrido. Guitti deixa claro que quer ter novamente uma “família normal”. Porém, em sua lógica, Ruchami se sente aviltada, tanto por não querer perdoar o que seu pai havia feito como pelo próprio fato de que irá perder a primazia da atenção da mãe e seu novo posto como “segunda em chefe” da família. Fazendo a conexão com o seu aprendizado escolar, ela busca de alguma maneira expressar sua revolta com a situação. Pega o telefone da mãe e liga para o pai dizendo que não é sua filha e o chama de criminoso nazista⁵³ e que ele não deve voltar para casa.

---

⁵³ Deve causar estranheza que um judeu refira-se a outro como “nazista”, considerando o significado que tal pode ensejar. No entanto, em Israel, ao longo dos anos, houve uma certa banalização e esvaziamento do significado inicial do termo. Não que seja aceito tão facilmente ou colocado no mesmo nível de algum outro tipo de “xingamento”, mas a sua conotação já não afeta tanto as sensibilidades, até porque as novas gerações israelenses vão ficando cada vez mais afastadas do Holocausto. Ainda assim, o assunto é controverso a ponto que a Comissão Ministerial de Legislação aprovou em janeiro de 2014 um projeto de lei que proíbe o uso de símbolos e rótulos nazistas. MK Shimon Ohayon (Likud-Beiteinu), que propôs o projeto de lei, disse ao Ynet: “A ascensão de grupos neonazistas que usam esses símbolos representa um perigo para os judeus em todo o mundo, mas enquanto o Estado de Israel não os proibir não podemos nos queixar da sua presença em todo o mundo.” De acordo com o projeto de lei, o uso da palavra nazista será proibido, bem como apelidos relacionados. A proibição refere-se à calúnia verbal e escrita visando um indivíduo, um grupo de pessoas ou uma corporação. Usar trajes listrados que lembrassem o uniforme dos judeus em campos nazistas ou uma Estrela de

Ruchami produz um *pasehvil* (singular de *pashevilim*, como já explicado) onde repete o “xingamento” do pai como “criminoso nazista”. Ela tenta pregar nas paredes do bairro, mas não consegue por conta da fita adesiva que não cola. Volta para casa e prepara a cola com farinha: mais um dos elementos que nos levam a olhar para o grupo ortodoxo como se estivesse vivendo em outro tempo. Ao tentar sair no meio da madrugada, ela é surpreendida pelo irmão. O irmão ao buscar o livro que Ruchami lia para eles dormirem a noite, percebe que o livro é *Anna Karenina* e que Ruchami os enganava tirando do livro qualquer conotação que pudesse transgredir a moral ortodoxa. O irmão então a acusa de ser mentirosa. Nesse momento, Ruchami percebe que ela não é muito diferente do pai em suas mentiras para acomodar o mundo em que vivem e desiste de ir colocar os *pashevilim* nos muros.

Quando poucos dias depois, Lippe procura-a para conversar, Ruchami joga os folhetos e a farinha encima do pai expressando a sua raiva. Faz o que sua mãe não fez (que continua negando os fatos como se fossem uma ilusão), ou seja, confrontar o pai com sua história. É nessa catarse melodramática, quando Lippe conta seus sentimentos, que Ruchami parece aceitar o que ocorreu.

SHOLEM SHTISEL (Dovale Glickman)

Se há uma personagem principal na série, podemos dizer que Sholem (Shulem) Shtisel é essa personagem. Podemos ainda pensar que Sholem divide esse protagonismo com seu filho Akiva.

Entramos na casa de Sholem e imediatamente somos levados a seu universo. Ele corresponde àquilo que esperamos ver de uma casa de um ortodoxo judeu em Jerusalém: uma simplicidade que transmite um nível de certa pobreza material refletidas na toalha de plástico, nos pratos e talheres, na roupa. As paredes da cozinha estão nuas, a tábua de passar roupa está recolhida nesse mesmo ambiente. Na cena seguinte descobrimos a profissão de Sholem: professor de um *heder*,

escola para meninos ortodoxos. Mais uma vez, isso corresponde ao que esperamos encontrar como profissão de um ortodoxo judeu em Jerusalém. Boa parte da população adulta masculina ortodoxa trabalha em atividades que estão voltadas para a sua própria comunidade. Em Shtisel vemos isso no restaurante de Anshin, no banco que é voltado quase que exclusivamente para essa população, na atividade de Lippe, que é abatedor ritual.

O conhecimento de mundo de Sholem é aquele advindo da *Torá* e dos livros sagrados. Muito pouco, ou quase nada do que acontece no mundo exterior ao seu entorno mais imediato lhe interessa ou é objeto de curiosidade. E mais, tudo o que acontece e que vem a seu conhecimento é “adaptado” aos livros sagrados. Em uma das cenas iniciais da série, Sholem está visitando o zoológico com sua turma de alunos. Sholem pergunta se seus alunos viram o hipopótamo e dispara uma pergunta: “onde na *Torá* o hipopótamo é mencionado?” Ele mesmo responde e diz que o hipopótamo não é diretamente mencionado na *Torá*, mas sim, que no trecho quando se fala das “bestas”, então, estar-se-ia se referindo aos hipopótamos.

Outra característica de Sholem é falar constantemente em *idishe* ou colocar expressões em *idishe* no meio de sua fala em hebraico. Quando fala com sua mãe, a *bobe* Malka, é sempre em *idishe*. É verdade que muitos dos jovens ortodoxos hoje já não se comunicam em *idishe* e sim em hebraico, especialmente nos grupos não hassídicos.

É com *bobe* Malka e sua televisão que somos levados a um aspecto interessante de Sholem. Se, por um lado, ele o tempo todo obedece as regras e leis da *Halachá*, em alguns momentos vemos que ele se torna mais condescendente. É nessa construção nuançada da personagem que nos identificamos com Sholem, que o trazemos para o lado do humano, que “compramos” sua credibilidade. Não é uma construção estereotipada do religioso ortodoxo. Vemos claramente que ele é um judeu ortodoxo praticante, mas, também vemos um ser humano, “parecido” conosco em suas pequenas coisas, em seus problemas que poderiam ser similares aos de todos nós (um viúvo, com um filho que não casa e que é infantil, com problemas financeiros, etc.). Em relação a isto é relevante retomar a análise que John Eliis segundo a qual performance, sinceridade e emoções andam juntos. Na percepção

do público a credibilidade do objeto televisivo apenas acontece quando esses três aspectos ocorrem.

Uma das forças de Shtisel como produção é não se colocar como crítica ao que ela está mostrando. É sua capacidade de levantar espelhos e produzir reflexos onde as personagens podem se mirar e onde podemos também nos enxergar. Exemplo disso é um paralelo de situação que ocorre numa das discussões entre Akiva e Sholem sobre a atuação de Akiva como professor substituto na escola em seu primeiro dia de aula. Ele admoesta o filho de Elisheva, sua futura noiva, e conta isso ao pai. Ao que Sholem exclama: “mas ele é órfão!” e que Akiva reflete imediatamente: “mas eu também”. Ou seja, somos convidados, junto às personagens, a buscar “o eu também” de cada um em situações que possamos identificar paralelos em nossas vidas.

Sholem usualmente se apropria de falas de outras personagens para se posicionar no que ele entende ser algo que o fará ser olhado com melhores olhos pelos outros. São exemplos disso, sua apropriação do sonho de Akiva sobre os esquimós, ou tomar a questão sobre a crítica às comemorações de *Iom Haatzmaut*, o dia da Independência do Estado de Israel como suas, e que veremos a seguir.

Sholem tem uma relação que podemos chamar de “gastronômica” com Aliza Gavili (secretaria da escola e que alimenta uma paixão por Sholem e tem esperança de se casar com ele). Esse relacionamento, pode-se suspeitar que não evolui não apenas pelas saudades que Sholem sente de sua esposa falecida, mas também pelo sobrenome “Gavili” que está escrito na placa pendurada na porta da casa de Aliza. Mulheres separadas que são de origem sefaradi não são bem vistas como bons partidos na sociedade ortodoxa ashkenazi.

Em muitos momentos, a série, especialmente através de Sholem, mas não apenas com ele, vai na direção do que é olhado como muito judaico nas relações conjugais e de família: a comida ocupa um papel importante no que se chama de amor. Ou melhor, dificilmente haverá expressões verbais de carinho e amor entre casais ortodoxos. Até porque, os casamentos são arranjados por intermediários matrimoniais e passam primordialmente pela aceitação das famílias, antes mesmo

que pelos noivos. Não cabe no escopo dessa tese aprofundar na construção das relações matrimoniais, mas não há como sequer estabelecer um paralelo de como se constroem as relações entre homens e mulheres no mundo ortodoxo e no mundo secular. É Sholem quem melhor espelha isso e o explicita com muita clareza quando Akiva lhe conta que não conseguiria dizer a Esti (Esther – uma das pretendentes apresentadas a Akiva para que ele case) que a ama e que não vê porque tem que se encontrar novamente com ela:

Sholem: eu entendo. O que você pensa? Eu e sua mãe, durante os 38 anos em que estivemos casados, 38 anos, você acha que alguma vez eu disse essas palavras para ela? *I love you (diz isso ironicamente e em inglês)*.

Akiva: nunca lhe disse? Ela com certeza disse.

Sholem: eu não sei, não consigo lembrar agora. Mas, o que é de fato importante? O que é importante é o que é importante. Vou te contar uma coisa. Toda manhã, durante os 38 anos em que estivemos casados, sua mãe, de abençoada memória, levantava mais cedo da cama e tirava a manteiga da geladeira para que quando eu voltasse da reza, a manteiga estivesse macia e eu pudesse comer logo. Você entende? Estivemos juntos. Isso é tudo.

Para celebrar a passagem de um ano da morte de sua esposa Dvora e o final do luto⁵⁴, a família se reúne em volta da mesa de jantar. Temos mais um evento que é regido pela questão gastronômica. Nesse evento, vamos ver ainda que Sholem permite-se finalmente ouvir música junto com a família. Ele diz: “chegou o momento”.

E o que vemos, em pleno século XXI? Um gravador de fita cassete que é mais um elemento que analisaremos quando falarmos sobre o tempo em Shtisel. A música tocada fala sobre o preceito escrito na *Torá* que quando alguém encontra em seu caminho um ninho de pássaros com ovos ou filhotes, não se deve pegar a mãe junto

---

⁵⁴ O luto judaico para os parentes mais próximos (filhos e cônjuges) divide-se em 3 períodos com intensidades decrescentes de consternação, restrições e costumes. O primeiro período é chamado de Shivá (sete) e compreende a primeira a primeira semana após o enterro. É um período de luto fechado, quando se deve ficar na casa onde a pessoa morava, não sair à rua, etc. e onde se recebem as condolências das pessoas próximas a família. O segundo período termina após 30 dias do enterro e as restrições são menores do que na primeira semana. Pode-se trabalhar, sair à rua, etc. Após os 30 dias e até 1 ano após a morte, a pessoa deve-se abster, por exemplo, de participar de comemorações onde haja música, ou seja, deve-se conter a possibilidade de demonstrar alegria exagerada nesse período.

com os filhotes, ou melhor, deve-se expulsar a mãe para pegar os filhotes.⁵⁵ A leitura razoavelmente óbvia é que Deus levou a mãe e deixou seus filhos. Ou para Sholem Shtisel, a vontade divina prevalece sobre qualquer relação mundana e não é necessário que haja maiores explicações.

Uma das cenas que traz e mostra como funciona a abordagem do setor religioso ortodoxo relativamente a educação das crianças, tem como protagonistas Sholem e Akiva quando discutem as dificuldades desse último com seus alunos logo no início de sua atividade como professor e que sucede a conversa em que Akiva continua em sua busca pela aprovação do pai para seu relacionamento com Elisheva Rotshtein (sua amada – e futura noiva).

A cena na varanda da casa acontece com Akiva tentando convencer seu pai a aceitar que ele encaminhe um encontro com Elisheva. Sholem não fala nada e Akiva diz: “eu já não sou criança”. Sholem diz: “Você já é uma criança grande, é muito tarde para te educar. Decida sozinho!”. Sholem, aparentemente muda de assunto, perguntando a Akiva como estava indo com a sua classe. Ao que ele responde que não está sendo fácil. Sholem diz: “o que eu vou te dizer? Se você não facilita a vida para eles, por que eles facilitariam a tua? Vou ser sincero, isso não me surpreende em nada. E agora, você vem e me conta que se encontrou com essa viúva Rotshtein”. Akiva diz “viúva duas vezes”. Sholem se enerva e diz: “pare, me deixa em paz!” Sholem, seguindo em sua linha de mudar de assunto diz a Akiva que ele tem que ser mais esperto que seus alunos, que ele deve ter um sistema e pede que ele vá buscar uma sacola onde estão algumas barras de doces. E aqui começa uma lição:

Sholem: agora eu vou te ensinar uma lição importante para a vida. Se uma criança se comporta excepcionalmente bem, por exemplo, te ajuda na classe, algo assim, você lhe dá um doce, não precisa ser um inteiro, pode ser um pedaço.

---

⁵⁵ Segundo a tradição judaica, 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. Para maiores detalhes sobre esse mandamento ver a dissertação de mestrado desse autor: A representação da mulher judia ortodoxa no cinema israelense contemporâneo, 2011, cap. 5

Akiva: e se ele se comportar mal?

Sholem: boa pergunta. Se ele se comportar mal, verdadeiramente mal e nada ajudar você recita 'leshem Ichud'⁵⁶ e lhe dá um tapa.

Akiva: eu pensei que hoje em dia a gente não deve bater mais nas crianças.

Sholem: 'poupe a vara...' não há outro meio.⁵⁷ Mas, você precisa ter cuidado. Você não pode ter um pingo de raiva, você me entende? Se você colocar as emoções no meio, pode ser muito perigoso. A criança precisa entender que você está fazendo isso de maneira racional e que é para o bem dele.

Akiva: não sei se entendi. De qualquer maneira, vou dormir. Boa noite. (e ele se levanta)

Sholem: Kive, vem aqui. Venha um segundo. (e ele se levanta e recita: 'leshem ichud ...vou cumprir o mandamento da educação' e dá um tapa em Akiva).

Akiva: o que é isso?

Sholem: coração e mente. É preciso saber quando expressar o coração e quando expressar a mente.

E assim termina a cena. "Tapinhas" e outros castigos físicos são moeda comum na rede ortodoxa de educação apesar de serem proibidos pela lei israelense.

É interessante expressar fisicamente algo com um tapa e não trazer emoção junto a essa ação. Como já vimos anteriormente, o controle sobre as emoções assume um papel importante na sociedade ortodoxa judaica. Sentimentos não devem ser facilmente demonstrados. Tudo deve ser muito contido, inclusive a raiva, que quando se expressa, deve ser cerebral e não visceral, deve conter um elemento formativo. Penso que isso marca uma diferença de comportamento importante entre a sociedade secular e a sociedade ortodoxa. Aqui, há algo, que ao contrário de toda a tentativa da série que nos faz buscar pontos comuns entre "nós" e "eles", coloca claramente uma diferença de comportamento. Não é assim que nós (seculares)

---

⁵⁶ A formula "*leshem ichud*" – em benefício da unificação, foi introduzida pelos cabalistas e pelos seguidores do movimento chassídico para ser recitada antes de se realizar qualquer ritual, a fim de se ter a intenção adequada. - Kavana in Unterman, Alan. **Dicionário judaico de lendas e tradições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992

⁵⁷ A frase "poupe a vara, estrague uma criança" é um provérbio que significa que se um pai se recusa a disciplinar o seu filho rebelde, a criança crescerá acostumada a querer tudo de sua maneira. Ele se tornará uma criança mimada. A origem vem de Provérbios 13:24: 'aquele que poupa a vara odeia o seu filho, mas aquele que o ama é cuidadoso para discipliná-lo'. www.gotquestions.org, acessado em agosto 2016.

educamos nossos filhos. De maneira geral queremos que eles percebam quando estamos felizes ou quando estamos com raiva e fazemos questão de mostrar isso e queremos que eles tenham a liberdade de expressar seus sentimentos e emoções verdadeiras.

Na construção da personagem de Sholem, encontramos outro ponto que busca trazê-lo para perto de nós, com suas pequenas falhas e transgressões: Sholem está atrás de conhecer uma nova esposa. No mundo secular, podemos dizer que não há nada transgressor nesse comportamento. Mas, no mundo da ortodoxia judaica, onde tudo é ritualizado e controlado, buscar por si só uma companheira não é um comportamento que se espera. Além da própria Aliza, vemos Sholem ao longo da temporada tentando se engrajar com mais duas mulheres. Uma delas é Edna, a recente viúva de um professor da escola e a outra é Adi, uma mulher com 37 anos que é solteira e que ele encontra no trem indo para Naharia para encontrar com a sua filha. Vale mais uma vez ressaltar que buscamos aqui encontrar as ferramentas e mecanismos que a série usa em sua narrativa e em sua estética para nos cativar e ao colocar Sholem como “meio safado” produz mais uma vez esse sentido.

Como observamos anteriormente Sholem despreza Aliza que é verdadeiramente “apaixonada” por ele. Mas o ethos dela não é suficientemente bom para que Sholem a contemple com uma relação a não ser para aproveitar de sua comida. Já por Edna, Sholem vai fazer uma tentativa séria. Sua ação para impressioná-la é ir a uma loja de roupas e comprar um novo terno e um novo chapéu. Sholem gasta um bom dinheiro especialmente no chapéu, que deve ser alto, com uma boa cor. Esse é um mundo onde o tamanho dos chapéus mostram o tamanho do bolso. Ao contrário de Aliza, com quem Sholem se recusou a ir a um concerto, para Edna, é ele quem propõe passeio, mas Edna recusa. E não nota o “grande” chapéu novo de Sholem. Quem nota é Aliza, que alguns episódios à frente se cansa de esperar por Sholem e se casa com um pretendente que vem do exterior. Vemos um certo desconforto em Sholem, mas nada que o faça mudar de posição com relação a Aliza (talvez a sua única decepção de perder a “boquinha” de comida que tem com ela).

Já com Adi, a jovem solteirona encontrada no trem, Sholem age de maneira similar a que Akiva faz com Elisheva. Recusa a oferta do casamenteiro para buscar alguma

pretendente e vai sozinho atrás dela. Marca uma conversa no hotel e lhe propõe casamento. Adi não gosta e fica meio que indignada e se sente diminuída por ser uma “*chozeret be teshuva*”⁵⁸. Nas palavras dela, quando Sholem diz que o “pretendente” tem mais ou menos 60 anos:

Adi: 60? – (e começa a rir)

Sholem: sim, mas ele possui todas as suas faculdades físicas e mentais.

Adi: harav Sholem, mas eu tenho só 37!

Sholem: não é uma diferença tão grande.

Adi: você acha? 60... Isso significa se eu me casasse, quantos anos ele teria no *bar-mitzvá*⁵⁹ do filho? 75? ” (Sholem começa a se sentir desconfortável). Adi prossegue: “eu entendo que a relação com quem é *chozer be tshuvá* é diferente, mas eu imaginava que você sugeriria o seu filho, aquele que estava no trem contigo, não?

Sholem: sim. Não! Eu não acho que ele... a verdade é que pensei em mim mesmo. Eu sou um viúvo, você entende?”

Adi: perdão, eu sinto muito...

E a cena prossegue com a decepção de Sholem que sai do hotel, fica se xingando e acaba jogando o caríssimo chapéu Borsalino no lixo. Não cabe analisarmos em profundidade o tema sobre a relação entre “ortodoxos históricos” e o “*chozer be teshuva*”, mas, apesar de aquele que volta à religião ser bem vindo no mundo religioso, não é de se esperar que alguém com um histórico mais “aristocrata” dentro da hierarquia ortodoxa (tais como rabinos, professores, ricos) possa se relacionar com alguém que não seja da mesma “aristocracia”. Ou seja, o que vemos mais uma vez espelhado e construído em Shtisel é um paralelismo entre o que ocorre muitas vezes no mundo secular e que mais uma vez é utilizado como um mecanismo para que nós espectadores possamos nos identificar com a série, seus personagens e que fiquemos como fiéis “clientes” de sua transmissão.

Alguns elementos em séries são colocados como pontos intermediários na trama, como pequenos desvios da trama principal. Se pensarmos muito criticamente,

---

⁵⁸ Como já explicado antes, o *chozer be teshuva* é aquele que torna-se mais religioso, deixando de ser laico.

⁵⁹ Cerimônia de passagem a idade adulta de um menino judeu quando completa 13 anos.

podemos admitir que lá estão pela necessidade de preencher espaços de tempo televisivos e não permitir que o espectador se afaste da série. Esse é um recurso muito utilizado em novelas e não raro chegam a conquistar um espaço importante dada a reação do público. No caso de *Shtisel* e falando sobre Sholem, esse parece ser o episódio, em que do nada, Sholem recebe uma intimação do tribunal religioso. Comparecendo aí, descobrimos que Sholem tem outra filha e que essa o está processando por “negligência” como pai e avô. Essa trama está ligada também ao episódio da descoberta de um *Sefer Torá*⁶⁰ antigo e danificado guardado na casa do filho de Sholem, Tzvi Arie. Sholem, para entender porque está sendo processado por sua filha, resolve ir ao seu encontro numa cidade ao norte de Israel. Ele leva junto consigo, em sua viagem de trem, o tal *Sefer Torá* danificado, pois, seu genro é *sofer*⁶¹ e Sholem espera que o *Sefer Torá* possa ser reparado. É preciso explicar que Sholem havia rejeitado essa filha porque ela havia mudado de grupo ortodoxo. Deixara de ser integrante do grupo ortodoxo ao qual a família de Sholem pertence para se afiliar ao movimento ortodoxo chassidico *Chabad*, o que se configurou para Sholem quase como uma morte. Para piorar, sua filha resolveu se casar com um *Chozar be'teshuvá*. Nas palavras de Sholem: “ao invés de uma filha judia normal recebemos uma chabadnik messiânica em toda a sua loucura”.

Ao chegar em Naharia (cidade onde a filha mora), Sholem se entenece com os netos, discute com a filha e se compromete a visitar os netos. Mas, o *Sefer Torá* que ela havia levado não pode ser reparado. Ele precisa ser enterrado⁶².

No capítulo 2, onde analisamos os tipos de séries, vimos que Roberta Pearson (2007) aponta que as personagens das séries, pela sua longa duração, podem ser melhor elaboradas e que essas personagens podem mudar ao longo da temporada. No caso de Sholem, o episódio acima descrito marca um momento de mudança na personagem. Há um paralelismo da “morte” do *Sefer Torá* com a mortificação da alma de Sholem. Sua saída da escola (que está acontecendo em paralelo na trama),

---

⁶⁰ *Sefer Torá* é o rolo da *Torá*

⁶¹ *Sofer* é um escriba ritual que tem a capacidade de analisar danos em textos escritos em pergaminhos, como a *Torá*, por exemplo e consertá-los se for o caso.

⁶² É costume que os textos religiosos não sejam jogados fora ou queimados. Eles devem ser enterrados porque contem as palavras divinas e carregam consigo parte dessa divindade. Há nos cemitérios judaicos um local chamado de Genizar onde se enterram os textos que não são mais utilizados ou que estão danificados para além de poderem ser reparados.

os problemas que ele enfrenta com Akiva, enfim, há um momento de “balanço existencial”. O que entendemos é que a alma de Sholem não pode ser consertada, assim como o *Sefer Torá* não pode ser reparado. Esse pedaço da vida de Sholem tem que ser enterrado. É aí que sua mulher Dvorá é realmente enterrada. É aí que seu papel de professor na Escola também é enterrado. Surge um novo Sholem, um que começa a paquerar viúvas e “moças” que ele conhece, um homem que vai se candidatar a diretor da escola.

ELISHEVA ROTSTEIN (Ayelet Zurer)

Ayelet Zurer é uma atriz muito conhecida e famosa em Israel e mesmo fora do país. Fez filmes hollywoodianos e séries famosas como *Betipul*⁶³ e *Hostages*. Sua entrada em cena em *Shtisel* ocorre no zoológico de Jerusalém e a tomada feita pela câmera é de um plano geral. Elisheva está vestida adequadamente, ou seja, com o corpo todo coberto, mas, de alguma maneira, a roupa que ela usa é mais justa e colada ao corpo do que se poderia esperar para uma mulher ortodoxa. A câmera passeia do seu rosto, em close, pelo seu corpo e vai até suas mãos que seguram o caderno em que Akiva faz o seus desenhos (veremos a seguir que Akiva, a personagem principal da série, desenha e pinta). Toda essa cena ocorre porque Elisheva é mãe de um aluno de Akiva no *heder* e ambos estão coincidentemente passeando no zoológico mais uma vez. A troca de olhares entre Akiva e Elisheva já nos diz tudo: amor à primeira vista, ainda mais que Elisheva elogia os desenhos de Akiva. Troca de olhares não é muito aceitável no universo ortodoxo. A modéstia faz com que o olhar da mulher não se dirija diretamente ao homem e é esse jogo cênico entre olhares e olhares para o chão que nos mostra o conflito imediato entre o interesse de Elisheva e Akiva e a necessidade de manter o que é aceitável socialmente no universo ortodoxo.

Essa troca de olhares prossegue quando Elisheva vai a casa de Akiva para buscar um aquecedor. Elisheva chega com os cabelos molhados de chuva, o que pode ser incluído entre os clichês para a construção de sensualidade de uma personagem. Mais uma vez vemos o conflito em Elisheva, entre os olhares e a modéstia.

---

⁶³ *Betipul* é uma série original israelense e que foi comprada pela HBO, transformando-se numa série mundialmente reproduzida, inclusive no Brasil, chamada *In Treatment*.

Certamente os olhares e o sorriso de Elisheva aquecem muito mais do que o aquecedor que é testado por Akiva.

Elisheva é viúva por duas vezes. É mais velha que Akiva e tem um filho – Isroel. Trabalha num banco. Ela parece ser aquela personagem que não está confortável no universo em que vive. Apesar de a produtora Dikla Barkai afirmar que a série não procura conflitos entre o mundo secular e o mundo ortodoxo e de fato, o que vemos ao longo de praticamente toda a série são muito poucos pontos onde os conflitos entre a sociedade ortodoxa e a sociedade secular aparecem, Elisheva representa um elemento que pode ser considerado como um dos poucos locais na série onde percebemos um certo inconformismo de sua situação como viúva e mãe e que na sociedade em que vive sua chance de ser “feliz” é muito pequena. Suas fugas para o apartamento que tinha com os falecidos maridos em *Bnei Brak* (cidade próxima a *Tel Aviv* e predominantemente de população ultra-ortodoxa) refletem sua necessidade de sair do casulo em Jerusalém. A construção de Elisheva é feita no sentido desse desconforto. Aquela que está numa fronteira que não consegue cruzar. Tanto é assim, que em uma das cenas, Elisheva entra numa van que vai de Jerusalém para *Bnei Brak* e é paquerada pelo motorista. Há a necessidade de sua personagem afirmar ao motorista que ela é uma mulher ortodoxa. Sua sensualidade é permanentemente reforçada, tanto pela sua atitude enquanto personagem, como pela construção de sua imagem. Em outra cena, mais à frente, Elisheva provoca Akiva ao vir vestida de noiva para ser pintada e pior, quer ser beijada por ele, o que é absolutamente inadmissível num relacionamento ortodoxo, mesmo entre noivos.

Ao final, Elisheva vai embora. Não consegue assumir seu relacionamento com Akiva, que quer se casar com ela. Elisheva entende que só pode voltar a ser feliz se sair da redoma do controle do ambiente ortodoxo de seu bairro em Jerusalém. Propõe a Akiva ir para Londres onde pensa poder se libertar dessas condições de controle e se livrar do estigma de “viúva negra”. Mas, ele não concorda e ela vai embora sozinha com o filho.

AKIVA SHTISEL (Michael Aloni)

Akiva é a personagem principal da série, dividindo com Sholem o protagonismo e os tempos de presença na tela. Akiva é construído como um artista e sonhador, tanto que a cena inicial da série é um sonho de Akiva. Em sua imagem, diferentemente de Sholem, Tzvi Arie e outros homens ortodoxos, a barba é bem cortada, seu cabelo é bem alinhado, ele é magro e por vezes, se não fosse pelo chapéu e pelas peyot, poderíamos pensar em Akiva como um jovem secular sonhador e meio desligado do mundo. Muito mais do que um jovem ortodoxo, compramos um Akiva sensível que poderia se encaixar em qualquer grupo. Perto dos 30 anos, Akiva não tem profissão, não é casado. Para a sua família, Akiva é um jovem perdido, apesar de ser considerado um bom partido, já que é parte de uma família ortodoxa de várias gerações em Jerusalém.

Na construção da personagem somos apresentados a seu caderno de desenhos. É seu caderno que, no primeiro dos encontros arranjados em busca de sua noiva, desempenha um papel importante. Lá estão depositados os sonhos e aspirações de Akiva, mas ao mesmo tempo denota uma certa vergonha por se dedicar a isso. O encontro ocorre num lobby de hotel, o que é bastante característico do grupo ortodoxo. Os encontros arranjados devem ocorrer em um local público, pois o casal não pode ficar sozinho num mesmo ambiente. Lobbies de hotéis tornaram-se os locais ideais pois atendem a esse critério e ao mesmo tempo oferecem uma certa privacidade na conversa dos jovens. Batya é a pretendente da vez apresentada a Akiva e o seguinte diálogo ocorre na cena:

Batya: Quais são seus planos para depois do casamento?

Akiva: Eu espero ser um ajudante na Mikve de Satmer

Batya: Que? (expressando surpresa)

Akiva: Só estou brincando! A verdade é que estou começando um novo trabalho.

Batya: Que bom! Onde?

Akiva: Na escola Shaarei Torá onde meu pai trabalha.

Batya: Esse caderno que eu vi antes em tuas mãos tem algo a ver com esse novo trabalho?

Akiva: Não, não é nada.

Batya: Nada?

Akiva: Na verdade não é meu caderno. Ele pertence a um amigo, ele desenha nele. Não é nada importante. Você quer olhar?

Batya: Sim, se não for contra as regras...

Akiva, Não, ele vai ficar contente. (e mostra o caderno)

Batya: (Ela olha o caderno)... Não é grande coisa mesmo.

Nesse momento Akiva perde totalmente o interesse na conversa. A sua expectativa é que a pessoa com quem ele poderia se casar valorizasse o que ele julga ser o mais importante em sua vida: a arte. É também o seu caderno de desenhos o vetor no encontro com Elisheva no zoológico. No momento em que Elisheva elogia os desenhos que Akiva faz, ocorre o “clic” onde Akiva se apaixona por Elisheva.

Outro ponto na construção de Akiva está ligado ao trabalho. Ele assume a vaga de professor temporário substituto no *heder* onde o pai ensina. Akiva não tem nenhuma formação ou capacitação para exercer essa função e denota para nós espectadores mais um dos aspectos que esperamos observar na sociedade ortodoxa: pouca preparação para o trabalho, nenhuma qualificação e trabalhos que são voltados para preencher as necessidades da própria comunidade. Observamos também através do trabalho de Elisheva no banco que o trabalho feminino parece ser mais qualificado e não voltado às necessidades internas da própria comunidade. Nas comunidades judaicas ortodoxas em Israel, grande parte dos homens estuda em tempo integral, ou trabalham em coisas em atividades internas à comunidade, tais como professores, abatedores rituais, escribas, entre outras⁶⁴.

---

⁶⁴ É importante resaltar que nas comunidades ortodoxas fora de Israel, o trabalho masculino em atividades as mais diversas, tais como o comércio, são usuais e não se espera, à exceção de poucos estudantes brilhantes, que o homem passe sua vida estudando em tempo integral. Em Israel, dois são os motivos principais que explicam o porque dessa situação: em primeiro lugar, a dizimação da população judaica no Holocausto, incluindo-se aí um grande número de judeus ortodoxos, fez com que seu número diminuísse bastante e os poucos sobreviventes que foram a Israel encontraram um ambiente hostil a ortodoxia por parte do establishment sionista. Uma das maneiras que o grupo encontrou para se proteger e defender o que entendiam ser o modo de vida judaico foi o de se fechar em pequenas comunidades e fazer com que os homens passassem

Para preencher sua vocação de artista, Akiva aceita o trabalho de “*ghost painter*” para Fuchs, que é um “empresário” que vende quadros. Ele contrata jovens para que pintem quadros e ele apenas apõe sua assinatura nos mesmos. O questionamento de Akiva sobre a ética desse tipo de trabalho parece não existir. Ele não enxerga qualquer transgressão. Apenas o incomoda quando se trata de obras que ele faz para si mesmo (a pintura que fez para o “aniversário de casamento” da *bobe*, ou sobre a pintura que fez de Elisheva).

A relação conflituosa do judaísmo com a arte, especialmente as artes plásticas, vem da conhecida proibição bíblica: “Não farás para ti imagem de escultura, figura alguma do que há em cima nos céus, abaixo da terra e nas águas debaixo da terra” (Êxodo, 20:4). Essa proibição consiste de dois aspectos: segundo Maimônides em Leis da idolatria, Capítulo 7, lei 9, a intenção é de que é proibido fazer qualquer coisa com o objetivo de idolatria. O outro aspecto é que os sábios interpretam o versículo de maneira a que não se pode fazer uma imagem completa de um ser humano e da mesma forma de que não se deve esculpir o sol ou a lua e que não se deve esculpir conjuntamente as quatro imagens gravadas no trono do criador do universo como descrito na carruagem do livro de Ezequiel: humano, leão, águia e touro (ainda em Maimônides, Leis da Idolatria, Capítulo 7, leis 10 e 11). Qualquer outra coisa que não esteja incluída nessas proibições específicas é permitida de acordo com a lei judaica e não contradiz seus princípios (Sharabani, 2015).

Ainda assim, talvez o mais relevante não seja observar as proibições, mas como a sociedade ortodoxa olha para seus “artistas”. E como isso está expresso em Shtisel. Além de Akiva, seu irmão Tzvi Arie também tem dons artísticos, no seu caso, a sua vocação para ser cantor. Já vimos que uma das candidatas a noiva de Akiva menospreza os seus desenhos. Vemos como seu pai Sholem também olha para essa atividade como sendo menor e um “capricho”. Tzvi Arie foi impedido por seu pai de prosseguir como cantor, após um bem sucedida carreira como “menino

---

a se dedicar única e exclusivamente ao estudo. Para que isso pudesse ocorrer, estabeleceu-se uma negociação com o governo de então. E com isso, o segundo motivo aparece: o Estado passa a fornecer subsídios a essa população para que ela possa se manter. O Estado também permite que homens que continuem estudando em instituições religiosas sejam eximidos de servir o Exército – que é obrigatório para todos os jovens israelenses que atingem 18 anos.

cantor”. Arte, é olhada na sociedade ortodoxa como uma atividade para crianças e mulheres, a não ser se for uma atividade voltada ao sagrado, como um cantor litúrgico por exemplo, ou um escriba de textos sagrados. Homens não devem perder seu tempo com esse tipo de coisa e devem estudar.

Entretanto, o que vemos e o que permeia a série é que as personagens (talvez com a exceção mais marcada de Elisehva e ainda assim, a fuga é para outro país, não para fora da comunidade ortodoxa) estão adaptadas a seu mundo. Não há em nenhum momento um questionamento sobre o viver da maneira ortodoxa. Não há questionamentos ou buscas pela maneira secular de viver. Mesmo, aqueles que saem desse mundo (como o tio de Akiva, irmão de sua mãe e que pelo tipo de roupas e kipá utilizada tornou-se um religioso nacionalista), ainda estão no campo religioso da sociedade. Mesmo Akiva, que, de certa maneira vive numa zona cinzenta, sendo um artista, tendo dificuldade para encontrar a noiva que possa compartilhar de suas vontades e vocações, lendo livros que não são textos canônicos em nenhum momento expressa de maneira direta um desejo de saída do grupo, de algum sentimento de não identificação clara e total. Há alguns poucos momentos em ele não está conforme com algumas coisas. Um exemplo é a cena com seu irmão Zvi Arie (que é muito mais observante e que segue estritamente as regras de sua comunidade), após Akiva ter sido colocado para fora de casa por seu pai por ter rompido o noivado já arranjado:

Zvi Arie: o que você quer, Kive?

Akiva: um segundo, porque tanta pressa? Me dizer como você vai, o que há de novo...

Zvi Arie: Graças a Deus! É que eu disse para os dois rapazes (que estão estudando com ele) que eu voltaria em 2 minutos. Há alguma coisa errada?

Akiva: Papai me expulsou de casa.

Zvi Arie: Sim, eu sei. Soube que você está morando com o Sucker

Akiva: Não. Isso não deu certo.

Zvi Arie: Você pode vir dormir conosco por alguns dias.

Akiva: Obrigado. Fico feliz! Você sabia que ele tocou a fechadura para que eu não pudesse entrar?

Zvi Arie: você não pode culpa-lo.

Akiva: claro que posso. Ele é que me forçou a noivar com ela.

Zvi Arie: você noivou? Não se cancela um noivado. Você sabe que de acordo com os sábios está escrito que é melhor casar e se divorciar do que cancelar um noivado.

Akiva: De acordo com os meus sábios não está escrito assim.

Zvi Arie: Você não tem ideia da profundidade da vergonha que você causou a ele e a todos nós. Você sabe que desde que isso aconteceu, tenho vergonha de por minha cara na rua? Mas, para você, não importa. Você se interessa apenas por si mesmo, como uma criança...

Akiva: tudo de bom. Volte para seus estudos

Zvi Arie: Kive, para...Vem dormir conosco...

Akiva: ok, eu me viro... (e vai embora).

Outra cena na qual podemos ver essa falta e conformidade de Akiva é quando seu pai, já como diretor do *heder* dá a ordem que os alunos não podem sair da sala para o pátio da escola para ver os aviões passando na parada do dia da Independência. Akiva, no entanto, permite a seus alunos que eles se dirijam à janela para ver os aviões e sai da sala, fazendo de conta que não está participando disso.

4.3 Tempo

Shtisel é uma série que se localiza na contemporaneidade. Sabemos disso por uma série de cenas, onde estão presentes elementos de nosso dia-a-dia: a televisão, carros, aviões, etc.

No entanto, em que tempo vivem as personagens da série? Há uma enorme quantidade de elementos que nos remetem a pensar que o grupo retratado vive em outro tempo, ou que, pelo menos, um tempo que contem elementos que já não estão em nosso presente.

A cena é na casa de Sholem Shtisel. Já se passou um ano da morte de sua esposa Dvora como já mencionado. No costume judaico, o luto pela morte dura um ano. Toda a família está reunida em volta da mesa e Sholem então pega um gravador de fita cassete, insere uma fita e coloca uma música. A música em si, cantada por um coro de crianças, fala sobre o mandamento de *Shiluach haken*, como explicado anteriormente.

É difícil imaginar, quem, em nossa contemporaneidade utiliza um gravador com fita cassete, em tempos de ipods e música digital. Pode-se pensar que tal ocorre por uma questão de falta de recursos financeiros, mas creio que a inserção desses elementos na tela são muito mais recursos da produção para nos levar a um mundo diferente, para marcar que existe uma distância entre o mundo ortodoxo e o mundo secular. Que as diferenças não são apenas espaciais (morar em bairros diferentes), mas também são temporais. Certamente a série exagera em certos aspectos para caracterizar o grupo apresentado, mas essa não é uma das bases do melodrama? O exagero deve estar presente para produzir sentidos em nós espectadores.

Outro exemplo característico do que parece ser a vida em outros tempos são os *pashevilim*, cartazes colocados nas paredes dos bairros religiosos e que comunicam os acontecimentos da comunidade. Ruchami (a filha adolescente de Guitti e Lippe), em sua busca em expressar seus sentimentos com relação ao pai, produz *pashevilim* para colar nas paredes acusando o seu pai de ser um “criminoso nazista”. Eles nos remetem aos proclamas dos burgos medievais numa época onde a comunicação se faz de maneira totalmente diferente. Outra face dessa mesma moeda são os carros de som que fazem anúncios pelas ruas do bairro, comunicando enterros ou pedindo ajuda para uma família cujo pai faleceu e deixou 7 órfãos. Ou seja, estamos aqui olhando para uma comunidade que ainda adere a esse tipo de comunicação e fazendo com que nós, espectadores, tenhamos mais um elemento em nossa construção do grupo apresentado.

Em outra cena, Sholem está na varanda de sua casa, esperando por Akiva. Na rua passa uma única senhora andando lentamente e empurrando um carrinho de bebê. Em sua primeira fala, Sholem diz a Akiva: “De uma olhada para baixo. Para onde todos eles correm?” Estamos diante de uma percepção da passagem de tempo

diferente da nossa. Estamos em um mundo onde não há pressa, ou pelo menos, onde não há o desejo de ter pressa. As coisas não mudam, elas andam lentamente e isso faz parte do ser ortodoxo. Akiva e Sholem estão conversando sobre um possível casamento de Akiva com Elisheva:

Akiva: “Os tempos mudaram, pai. Agora não é a mesma coisa como era no seu tempo.”

Sholem: “Os tempos mudam, mas os judeus permanecem os mesmos...”

Para os ortodoxos, o 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 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 (HEILMAN, 1992, p.14).

A varanda da casa dos Shtisel parece simbolizar na série o local físico onde há também uma “parada” no tempo. Normalmente, ocorrem ali as conversas mais sérias entre Sholem e Akiva. É o local que parece servir de “ponto de observação” da passagem do tempo que não passa, onde Akiva e Sholem observam os poucos transeuntes andando lentamente. Um local que não é atingido pela velocidade da modernidade, onde não se escutam ruídos de veículos passando ou outros ruídos urbanos característicos das grandes cidades. Onde as personagens sentam-se para fumar seus intermináveis cigarros (especialmente Sholem).

Há ainda uma série de pequenos detalhes em toda a série que permanentemente nos mostram essa questão do tempo imaginário vivido pelas personagens, por exemplo: a noiva de Akiva o presenteia com um aparelho celular. É um celular velho, daqueles que praticamente não se veem mais, num tempo onde todos utilizam smartphones. E todas as personagens utilizam esse tipo de celular (exceção feita a Lipe, que em dado momento compra um celular novo). Ou ainda Elisheva ouvindo escondida um radinho de pilha. O que nos interessa é observar que esse é mais um dos aspectos que remetem a outro tempo que não o nosso: quem escreve cartas no século XXI? Ruchami escreve cartas para seus irmãos fazendo-se passar por seu

pai. Sholem escreve seu discurso numa máquina de escrever. Enfim, nós espectadores percebemos que esse grupo ortodoxo judaico vive num tempo especial, uma mistura de contemporaneidade pontuada de elementos do passado. Um tempo que os identifica como grupo, muito mais do que as roupas que usam, pois essas roupas pretas e seus chapéus já existem há pelo menos duzentos anos e não poderíamos simplesmente através dessas roupas dizer em que época essas personagens estão vivendo.

4.4 Mecanismos de identificação

Ao longo desta tese, uma das questões que busquei compreender foi como se estabelece um relacionamento que podemos chamar de cúmplice entre a série e o espectador. Quais os mecanismos que operam nesse relacionamento que fazem o espectador retornar a seu lugar na sala de TV, nos mesmos dias da semana e nos mesmos horários.

Na análise do capítulo 2 sobre as séries televisivas, já abordamos mecanismos genéricos que operam nesse sentido. Penso, no entanto, ser necessário buscar os mecanismos particulares em cada série. Mais, entendo ser preciso, nessa relação estabelecida, que os códigos de leitura do espectador estejam sintonizados com a própria arqueologia da série. É preciso que as identidades que estão em jogo, tanto do espectador como das personagens da série tenham algo em comum. Não é necessário que eu me vista de preto para me identificar com Sholem Shtisel, mas é preciso enxergar nele alguma coisa que permita que eu também me veja. Esse outro que pode estar aparentemente tão afastado de mim, carrega elementos similares aos meus elementos culturais.

Em Shtisel, acredito haver três elementos que operam nesse sentido: transgressão, exatidão e reflexividade.

4.4.1 Transgressão

Transgressão significa a ação humana de atravessar, exceder, ultrapassar, noções que pressupõem a existência de uma norma que estabelece e demarca limites. Em

nosso caso, o que esperamos de um grupo religioso ortodoxo relativamente ao cumprimento das leis e regras a que estão submetidos? De maneira geral, nós seculares, entendemos que os membros do grupo que vive pautado pela estrita observância da *halachá* não pode transgredi-la. É no cumprimento das leis que fica demarcada a fronteira entre os que são ortodoxos e os que não são.

É noite de Shabat, Akiva vai a casa de Elisheva tentar reverter a decisão dela de não assumir um compromisso com ele. Após essa cena, vemos Elisheva em seu quarto pegando um radinho de pilha com fones de ouvido e a música que ouvimos é uma música que nada tem de judaica. Nesse momento, nessa cena, olhamos para Elisheva e percebemos que ela está transgredindo as leis de Shabat. Como afirmamos acima, um público que desconhece as leis de Shabat, que proíbem ligar ou desligar equipamentos elétricos, por exemplo, talvez não perceba isso como uma transgressão, mas como algo absolutamente normal. Mas, para o público judaico, seja em Israel ou fora dele, fica evidente a transgressão. Essa transgressão, entre outras, coloca Elisheva mais próxima do que nós somos como seculares, mas não só. Aceitamos a sua transgressão porque aceitamos as nossas. Passamos, nesse momento, a olhar Elisheva com outros olhos. Nos identificamos com seu sofrimento e entendemos que para suportá-lo é possível buscar elementos ainda que transgressores. Afinal, ela não está fazendo mal a ninguém.

Outra cena, com outra personagem também invade o terreno das transgressões. Ruchami para acalmar o seu pequeno irmão, que não para de chorar, na ausência da mãe, oferece seu peito para que o menino possa se acalmar. Mais uma vez, temos aqui uma transgressão, que embora não diga respeito à ninguém, que não prejudica ninguém, é uma transgressão⁶⁵. Nós, mais uma vez, podemos perdoar essa transgressão e o ato do perdão humaniza tanto a nós, como a personagem. No momento que ocorre a construção da humanidade na personagem, podemos nos identificar com ela e tomar suas alegrias e tristezas como similares as nossas.

---

⁶⁵ Não é escopo desse trabalho analisar em maior profundidade as implicações psicológicas do ato de Ruchami. Porém, não é apenas na sociedade ortodoxa judaica que o ato de uma menina na puberdade dar o peito ao irmão seria visto como transgressor e para dizer o mínimo, visto com preocupação (apesar de que muitos possam considerar isso um ato de amor sem maiores consequências). Como já observado anteriormente, a construção da cena e seu ato é mais um mecanismo que opera na produção de uma identificação da personagem com o espectador. Também não cabe, a meu modo de ver, hierarquizar as transgressões como mais ou menos graves, já que para cada cultura operam valores diferentes.

Outro exemplo, é quando Fuchs, o dono da galeria de artes, apõe sua assinatura sobre os quadros que outros pintam. Aqui ocorre uma construção um pouco diferente. Identificamos Fuchs como um transgressor, mas ainda assim, não empatizamos com ele. Não conseguimos nos colocar em seu lugar. Por que isso ocorre, diferentemente das outras personagens? Em primeiro lugar porque sentimos que ele faz isso prejudicando o nosso herói, Akiva. Ou seja, no momento em que percebemos que ocorre algo que tem consequências sobre um terceiro, o mecanismo da identificação não é acionado. Prefiro, no entanto, buscar um símbolo mais visual para essa falta de empatia. Quando Fuchs pede que Akiva pinte um auto-retrato dele (porque todos os grandes pintores pintaram autos-retratos, nas próprias palavras de Fuchs), a imagem que é fornecida a Akiva mostra uma figura estereotipadamente feia. Lembra o lobo-mau das histórias infantis. Tanto é assim que Akiva reflete essa nossa falta de empatia e pede que ele pose de outra maneira para poder reproduzir uma figura mais simpática.

Cada uma das personagens tem seu momento transgressor. Guitti opera um serviço de câmbio clandestino depois que a *rebetzn* Erblich tenta enganá-la na taxa. Prossegue com um ladrão que tenta roubá-la em casa. Sim, há ladrões no meio da ortodoxia! Akiva grava os passos de Elisheva e sua voz no celular que sua noiva lhe deu. Sholem paquera a viúva do professor que acabou de falecer. Ruchami lê Ana Karenina para os irmãos, ou busca livros “profanos” junto com a bibliotecária. Ela escreve cartas para os irmãos fazendo-se passar pelo pai.

Em resumo, há muitos exemplos das transgressões que ocorrem com todas as personagens. Parecem ser todos delitos que não prejudicam a ninguém e como já colocado acima, em sua maior parte, nós os aceitamos e perdoamos.

4.4.2 Exatidão

Shtisel foi escrita por dois jovens que saíram do universo ortodoxo. Talvez por isso, a construção de toda a série está permeada pela exatidão de como os ortodoxos vivem. A língua, uma mistura de *idische* com hebraico, as roupas, as barbas, as casas, a comida, etc. mostram em detalhe as características do grupo e permitem ao

espectador possuidor dos códigos de conhecimento sobre os ortodoxos desfrutar dessa exatidão e olhar para a série com o reconhecimento da verossimilhança do que ele vê diariamente nas ruas de um bairro ortodoxo. O que ocorre com o espectador que não possui os códigos para ler todos os detalhes dessa exatidão? Por exemplo, quando Akiva vai visitar Elisheva em seu apartamento em Bnei Brak, a porta de entrada é mantida entreaberta. O costume na ortodoxia é que um homem e uma mulher que não sejam casados ou da mesma família não podem ficar num ambiente com a porta fechada, pois isso pode suscitar dúvidas sobre o caráter de moderação e modéstia da mulher. Há outros exemplos, como a questão da televisão com a *bobe* Malka. Certamente Shtisel foi pensada para ser vista por um público judeu em Israel ou fora de Israel, que pudesse compreender todas essas nuances que a exatidão mostrada desvela. Acredito que aquele espectador não judeu talvez perca esses pequenos detalhes que enriquecem e aproximam mais ainda o espectador que lê esses códigos com clareza, mas ainda assim, esse espectador consegue desfrutar da vida dessas personagens de um grupo singular.

4.4.3 Reflexividade

A série utiliza em alguns momentos mecanismos de reflexividade, colocando-se como se ela mesma assumisse o papel de realidade frente a uma meta-fantasia. Essas cenas são aquelas onde aparece o aparelho de TV, todas elas ligadas a *bobe* Malka. Como já colocamos anteriormente, a neve do sonho de Akiva e a neve televisiva do fio arrancado no quarto da Bobe, são espelhos que nos colocam como espectadores, que por mais que nos identifiquemos como tal, ainda podemos empatizar com as personagens. Essa troca de posições entre nós e as personagens (que passam a ser espectadores) nos dá a chance de também nos “sentir” como as personagens. Mais contundente ainda é a cena final da temporada. *Bobe* Malka está em coma no hospital (fruto de uma transgressão - ela cai das escadas porque quer ver televisão no térreo, já que em determinado momento ela pede para tirar a TV de seu quarto, mas já não consegue suportar ficar longe da TV). Dentro de sua mente ocorre a cena: a câmera vai se afastando da cena em que Akiva e Sholem estão sentados junto a cama da *bobe* Malka no hospital. Na medida que isso ocorre, a cena que estamos vendo em nossa televisão passa a ser vista no enquadramento de uma outra televisão, como se lá estivesse ocorrendo, como uma ficção dentro de

uma ficção (para nós espectadores). Agora, em nossa tela, *Bobe Malka* e seu falecido marido estão vestidos de branco, sentados no sofá assistindo a televisão. O marido pergunta: “o que você decidiu? Vai ficar por aqui ou vai voltar?” *Bobe Malka* nada responde (certamente esse é um gancho para o início da 2ª temporada da série).

Essa reflexividade funciona como um mecanismo de identificação porque nos coloca no mesmo lugar que as personagens. As personagens também assistem televisão, acompanham os dramas como se fossem seus. É assim que também nos identificamos com *bobe Malka*, como já abordado, que coloca os nomes das personagens de sua novela no livro de rezas, para rezar por elas todos os dias.

5 SHTISEL E A SOCIEDADE ISRAELENSE

5.1 A relação da ortodoxia com o sionismo em Shtisel

A cena se passa nos jardins do asilo onde *bobe* Malka está internada. Ela está sentada junto com a *rebetzn* Erblich e nesse momento chega seu filho Sholem. Ao fundo da cena, vemos várias bandeiras de Israel. Sholem pergunta à mãe como ela está. *Bobe* Malka está dando comida aos pombos e responde que está se preparando para a comemoração de *Iom Ha'aztmaut* (o dia da Independência de Israel) que ocorrerá em dois dias. Sholem responde: “e daí?”. *Bobe* Malka afirma que andou perguntando por aí e que disseram que ela pode sentar no jardim para assistir a passagem dos aviões da Força Aérea que sobrevoarão o local às 11 horas. “Eu estou esperando por isso como uma garotinha.” diz *Bobe* Malka. *Rebetzn* Erblich diz: “que vergonha! Meu marido nunca assistiu nem aos aviões e nem as queimas de fogos. Nada.” A cena segue:

Bobe Malka: “por que não devemos olhar?”

Rebetzn Erblich: “Meu marido dizia: “todo aquele que assiste as celebrações sionistas e se diverte com elas é igual àquele que acende um cigarro num rolo de *Torá* em chamas. É exatamente a mesma coisa”.

Sholem: “isso é um monte de baboseiras.”

Rebetzn Erblich: “não fale assim do meu marido. É proibido de ver e isso é tudo.”

Sholem: “com todo o respeito a seu falecido marido e eu o conheci bastante bem, isso é apenas um conjunto de aviões fazendo lindas figuras no céu.”

Rebetzn Erblich: “Beije a minha bunda!!! Veja o que você quiser. Por tudo que prezo, você pode ver as menininhas na televisão de sua mãe!” (levanta-se e vai embora).

Essa cena curta pode nos guiar a fazer uma rápida observação de como existem posições distintas no campo religioso sobre o Estado de Israel. Temos aqueles como a *rebetzn* Erblich que desprezam e negam o Estado como entidade. Alguns ortodoxos e ultra-ortodoxos posicionam-se dessa forma: desconhecem e/ou rejeitam o Estado como seu representante. Fazem isso por crer que apenas o

Messias poderá estabelecer um novo governo sobre a Terra de Israel. Já Sholem, apesar de sua indiferença manifesta, representa a grande maioria do setor ortodoxo que vive em Israel: está embrenhada no Estado, utiliza suas instituições, faz parte a vida política através de partidos religiosos, recebe verbas estatais para suas instituições de ensino, por exemplo, reconhecendo de facto o Estado, mas não a priori. Entretanto, esse grupo majoritário, ainda prefere viver entre seus muros, dentro de seus bairros, utiliza de seu próprio “sistema judiciário”, pouca se relaciona com a sociedade laica (daí a indiferença de Sholem) e seus jovens, de maneira geral, não servem no exército. Já *bobe* Malka poderia, nesse caso, apesar de ela pertencer ao setor ortodoxo tradicional (assim como Sholem e como a *rebetzn* Erbllich) representar os religiosos nacionalistas, que se interessam e vivem intensamente a vida nacional.

Nessa relação da ortodoxia com o Estado de Israel, ainda podemos ver em Shtisel, a posição do setor ortodoxo, quando Sholem acaba se apropriando da posição da *rebetzn* Erbllich no episódio acima citado: ele, já em sua posição de diretor da escola dita para Aliza, sua secretária, uma carta que será colocada para todos os professores no *heder*:

“Caros professores,

Nos últimos anos, um costume indecente se instalou entre nós, relativamente ao dia da independência dos sionistas. Nossos alunos saem da aula para observar os aviões celebrando a heresia dos líderes do país e sua crença no uso do poder militar.

Desse ano em diante, esse costume é inválido e nulo. O tempo em que os estudantes saiam para ver o espetáculo aéreo será passado em estudos como normalmente. Nenhum professor está autorizado a levar seus alunos para o pátio para ver o show.

Atenciosamente,

Sholem Shtisel , Diretor”

Outro episódio que aborda a relação tumultuada e ambígua da ortodoxia com o Sionismo e o Estado de Israel é aquele onde Akiva vai buscar conselhos e refúgio

com o seu tio (que se desvinculou da ortodoxia e passou a ser um religioso nacionalista). Nessa visita, Akiva, preocupado com o fato de que irá se casar com Esthi (a noiva com quem ele romperá o compromisso mais tarde) e deixará seu pai morando sozinho, sugere ao tio que eles (tio e pai) compartilhem uma residência. Na cena seguinte, Akiva comenta isso com seu pai. Sholem não quer e Akiva acaba perguntado por que o tio rompeu seu noivado e que acabou resultando em sua saída do âmbito familiar e do grupo ao qual ele pertencia. Sholem responde e complementa: “...e o que foi feito dele? Ele ficou tão envergonhado que fugiu para o exército. Pobre homem, 60 anos e ainda solteiro. Um vendedor de loterias sem sorte...”

O que podemos entender é que qualquer saída do mundo ortodoxo como vivida por essas personagens configura-se num caminho de infelicidade e perdição. O fato de Isachar (Sucher, o tio agora um religioso nacionalista) ter servido no exército e ter se afastado de sua comunidade levou-o a ser infeliz. Apenas na redoma ortodoxa é que se pode ser feliz.

Mas, voltando ao episódio dos aviões e da relação do sionismo com a ortodoxia retratada em Shtisel, esse episódio é o disparador de uma série de cenas nas quais as personagens reagem à passagem dos aviões:

- Akiva telefona para Elisheva e diz que não pode esperar para se casar com ela e que não quer mais um noivado interminável;
- Lippe chama Guitti para ver os aviões com caras de felicidade enquanto Ruchami corta os cartazes que fez acusando o pai de criminoso. Ela também olha pela janela e faz cara de felicidade e joga os pedaços de papel cortados como se fossem confetes festejando algo;
- a *bobe* Malka junto com a Rebetzn Erbllich também olham e a *bobe* diz: “fala a verdade, não é maravilhoso?”
- Sholem também acaba indo à janela para olhar.

O que entendemos? O que sentimos? Penso que a produção de sentidos ou a mensagem que a direção e produção da série nos leva a perceber é que para além dos discursos ideológicos ou dos costumes, mesmo a ortodoxia olha para o

Sionismo e seus instrumentos de poder (a força aérea nesse caso) como “libertadores”, como um instrumento que pode trazer a felicidade de cada um, como um catalisador de resoluções de conflitos, como a redenção dos problemas pessoais de cada um, além de um claro orgulho, segurança e proteção.

5.2 Conflitos e identificações em Shtisel

A cena que abre o primeiro episódio da primeira temporada de Shtisel ocorre num pequeno restaurante de bairro, no qual os pickles que se comem juntos com o *kugel*⁶⁶ terminaram, mas esquimós estão sentados em várias mesas. Em seu sonho, Akiva encontra com sua mãe já morta, também sentada em uma das mesas e ela diz que está com muito frio e se pergunta por que tantos esquimós estão ali.

O que fazem os esquimós aqui? Ainda mais em um restaurante de comida caracteristicamente judaica. Introduz-se aqui o que me parece ser uma mensagem clara da série na identificação do espectador com ela: não é tão importante definir quem está sendo mostrado, mas o como, através das construções que abordamos há pouco. A força de Shtisel é um feito artístico verdadeiro, que alimenta outras perspectivas. Uma delas é que a série mostra a tradição: uma visão sobre uma rotina severa e meticulosa e ainda assim pode-se criar essa identificação a que nos referimos.

Shtisel não cai nos clichês que produzem um olhar confiável e adequado da sociedade apresentada. Seus heróis são ortodoxos, falam como ortodoxos e se comportam como ortodoxos. Mas, eles erram e acertam como em qualquer outra sociedade. Quando o pai dá um tapa na cara de seu filho adulto, ele o faz depois de dizer: “estou pronto e preparado”, não como um momento de raiva, mas como um momento educativo, com toda a diferença que isso demonstra. A cena é cômica por um lado, e chocante por outro. Essa sátira, como a demanda permanente de o racional se sobrepor aos sentimentos é irritante, ultrapassada e engraçada, mas tocante em sua ingenuidade.

---

⁶⁶ *Kugel* é uma comida tradicional dos judeus ashkenazitas. É um bolo de batata. Pode ser salgado ou doce.

Desde os dias do êxodo do Egito, o pão significa para os judeus muito mais que uma fatia que se deve abençoar. A escolha pelo nome Shtisel, um restaurante famoso no bairro de Geula, Jerusalém, mostra entre outras coisas, o lugar importante que a comida assume na sociedade apresentada. A comida, na série, é o local onde as expressões do corpo encontram espaço. O canal quase que exclusivo onde a sociedade ortodoxa permite ao corpo se expressar. Uma mulher nunca diz a seu marido: “eu te amo”, mas todo dia quando ele acorda para ir rezar, ela se levanta com ele e tira a manteiga da geladeira para que esteja macia quando ele voltar para o café da manhã. Shalom, o viúvo, cuida de seu coração na casa de Aliza Gavili, a comida é o caminho dela para chegar ao coração de Shalom e para ele, o caminho para remendar seu coração partido.

A *bobe Malka* somos nós. Lembrando o que John Ellis afirma em seu *The Performance on Television of Sincerely Felt Emotions* e por nós já abordado no capítulo dois: “... há um mundo de distância entre reconhecer indivíduos que são ‘assim como nós’ do que ‘como nós’”. Para que vejamos *bobe Malka* como nós, precisamos compartilhar um determinado repertório cultural, sensitivo e emocional. É apenas quando *bobe Malka* passa a ver televisão e também se identificar com as personagens que ela vê na tela que o mecanismo para compartilhar os repertórios se estabelece. Além disso, temos uma imagem de nós mesmos como bonitos e valentes e dos outros, que são diferentes, não. Temos que, de alguma maneira, buscar os elementos de compartilhamento para também ver a *bobe Malka* como bonita assim como nós. Da mesma maneira que ela, não gostamos quando alguém “puxa o nosso fio” e nos desconecta de mundos que gostaríamos de olhar e compartilhar. Na medida em que somos “desconectados” do mundo, perdemos as nossas referências e nosso olhar mira o vazio assim como o olhar da *bobe Malka* para a neve.

5.3 A repercussão na imprensa israelense

A série Shtisel recebeu críticas positivas na imprensa israelense. Lilach Wellach (2013), crítica do site *Walla!*⁶⁷ escreve, exaltando a série:

---

⁶⁷ *Walla!* é uma portal de variedades na internet escrito em hebraico

...para alguns centímetros acima da israelidade nacional diária, sobre os comentários rápidos da internet, sobre as novas gerações, sobre as discussões de religião e estado, sobre as diferenças. O seu drama é pintado em cores delicadas; ele existe, mas sem a carnalidade que nos é rudemente empurrada por muitos produtores israelenses, que pensam que se não gritarem, ninguém os escutará. A *Shtisel* se escuta, mesmo que ele não eleve sua voz a um nível de melodrama.

Já no site *Nana10*⁶⁸, a crítica Mor Kompani (2013) observa o fenômeno de séries sobre as comunidades ortodoxas na televisão israelense e o sucesso de público:

...séries sobre as comunidades religiosas obtiveram sucesso no público laico da televisão israelense, e portanto não é surpresa alguma que a rede Yes tentasse voltar à mesma magia. A primeira foi “*Merchak Neguia*”, que se tornou um produto mercadológico interessante, seguido por “*Sruguim*” e “*Simanei Sheela*”. Dessa vez é “*Shtisel*” (...) que promete colocar o espectador dentro do bairro de Mea Shearim pela porta de trás”.

A crítica prossegue:

“os dois autores vem do mundo ortodoxo, assim, ambos podem expressar sua experiência na tela. Dessa vez, eles tentam fazer isso de maneira a serem extremamente fieis a suas fontes – as roupas, o uso de diálogos em *idishe*, os comportamentos e até as comidas servidas em pratos de plástico. E também, ao contrário das séries anteriores citadas, cujo conteúdo estava focado nos conflitos entre o mundo religioso versus o mundo laico, entre o fosso do público religioso com o “externo”, essa série é totalmente voltada para a vida dos ortodoxos em seu mundo, sem concessões ou clichês do tipo “só nos tire daqui”. A história não é sobre religiosos que sonham com o mundo laico que lhes mostre a luz, mas sobre os pequenos dramas que ocorrem no mundo ortodoxo...”

De fato, como já delineamos ao longo dessa tese, o texto acima reflete a percepção que estamos diante de uma série que não é crítica com o público que ela retrata, pelo contrário, traz para o público secular uma janela que se propõe a ser menos negativamente crítica ao universo ortodoxo e tenta contar “uma boa história”.

No jornal *Maariv*, em sua edição online nrg, o crítico Shimi Avigad (2013) escreve:

Os ortodoxos não acreditam na evolução (Darwin), isso é claro. Mas não há dúvidas que também eles precisaram agradecer que sua imagem televisiva passou por um desenvolvimento expressivo desde

---

⁶⁸ Outro site de variedades na internet escrito em hebraico

suas primeiras aparições. Desde os dias de Kuni Lemel (ver capítulo 3) caricato, o ortodoxo que aparece esporadicamente nas telas deixou ao longo dos anos de pular sem nenhum motivo apenas para que seus *peiot*⁶⁹ pudessem ser mostradas saltando junto com ele. Devagar, mas seguramente, ele aparece como um ser humano, com problemas, preocupações e amores como qualquer outra pessoa. Depois dos filmes “*burekas*”, as telenovelas e os melodramas que se vestiram de negro, finalmente chega as telas um drama das pequenas pessoas que vivem em Mea Shearim.

E ele prossegue mais à frente:

Então, o que temos aqui? Um roteirista que estudou na *Ieshiva Ponevitz*⁷⁰, que deixou de ser religioso, cujo trabalho exigia no set que cada dobra na roupa, ou locação vazasse autenticidade. Com tudo isso, a série tenta fugir de ser, como alguém foge do fogo, “uma espiada sobre o mundo tradicional dos ortodoxos”. Com a ajuda de um sotaque ierosolamita que quebra os dentes e um monte de boas intenções, os produtores da série tentam expor a comunidade ortodoxa, mas de uma maneira que lembre aos espectadores a eles mesmos.

E acrescenta:

...em todo caso, ainda não foi produzido um mundo tão exato em que o espectador ortodoxo (e não há poucos) possa dizer amem, e que qualquer outro espectador concorde em se envolver com as personagens, com seu mundo diferente e suas conhecidas preocupações.

No site Mako, Neta Choter (2013) escreve:

ao final das contas, aquilo que nos mantém ocupados não é mais uma luta ideológica, mas os pequenos conflitos de nossa vida diária, aqueles aos quais estamos ligados (ortodoxos e laicos como um só) e a consideração por aqueles que amamos, que também nos amam e quanto. E é isso que torna essa série não mais uma série sobre ortodoxos, mas uma série excelente.

No site www.mouse.co.il, o crítico Ofir Artzi (2013), escreve:

---

⁶⁹ Cachos de cabelos laterais utilizados por alguns grupos ortodoxos atendendo o preceito que não se deve raspar os pelos do rosto como os moabitais o faziam.

⁷⁰ Tradicional *ieshiva* para de estudos bíblicos e *haláchicos*, é mundialmente conhecida no mundo judaico ortodoxo como o centro de estudos da ortodoxia lituana que se contrapõe aos ortodoxos chassidicos. Está localizada na cidade de Bnei Brak e vivem nela mais de 1000 estudantes. O posto de *rosh ieshiva* (o diretor principal da *ieshiva*) é um posto valorizado e disputado e normalmente passa de geração em geração como uma dinastia real.

...há nela (a série) um tipo de anacronismo identificável que faz sentido. “Shtisel” ocorre num mundo onde ainda se escrevem cartas da Argentina, ainda se escutam fitas cassete e se bebe Tropit (suco) com canudo. De novo, dando-se o devido desconto, já que os produtores conhecem a matéria, trata-se de um mundo mágico que poderia facilmente chamar a atenção.

Enfim, o que vemos, de maneira geral, é que a imprensa israelense faz críticas positivas da série e busca elementos na mesma que fazem com que ela seja um sucesso de público.

Outro artigo publicado no site *Be hadrei haharedim* (2016)⁷¹, aborda a questão da força feminina na série. De fato, se olharmos para as personagens da série podemos afirmar que há uma inversão de papéis entre o masculino e o feminino. Se anteriormente caracterizamos a série como um melodrama e um dos aspectos do melodrama é a existência da heroína, mocinha frágil que passa por percalços e dificuldades na trama e que ao final encontra seu príncipe salvador, em Shtisel, nossa “heroína” é Akiva. É ele que é apresentado como frágil, que é construído como sensível, que passa por dificuldades e que tem um sonho a realizar. Sob aspectos diferentes, Lippe também é uma figura frágil em contraponto a sua mulher Guitti, que é a fortaleza da casa, mesmo quando abandonada pelo marido. É ela que sai à rua para buscar emprego para sustentar seus filhos, mesmo tendo as tarefas domésticas para cumprir. É ela que controla a educação dos filhos, é ela que enfrenta o ladrão que entra em sua casa. Sholem também assume um papel passivo frente as mulheres. Vai atrás da comida de Aliza, é sua falecida mulher que paga metade do salário através dos cheques da *bobe* Malka. Enfim, essa inversão de papéis, na fragilidade pessoal de cada um, talvez não possa ser vista como uma característica da sociedade ortodoxa. Embora muitas mulheres sejam as provedoras da casa, para que seus maridos possam estudar, isso não implica que elas sejam donas das “últimas palavras” em casa. Na sociedade ortodoxa é clara a secundarização da mulher em tudo o que se refere aos ritos, à determinação dos costumes e leis. A série, nesse sentido, caminha muito mais para o lado da fantasia e da tradição da novela, imaginando que o grosso de seu público seja feminino e

---

⁷¹ www.bhol.co.il/95196/שטיסל-של-הבנות-הנסתרות-העוצמה.html. Artigo publicado no site www.bhol.co.il, Haotzma hanisteret: habanot shel Shtisel (A força oculta: as meninas de Shtisel), Shifi Haritan, 17/01/2016, acessado em setembro 2016 – Esse é um site ortodoxo.

que se enxerga nesses papéis fortes interpretados pelas personagens femininas da série.

6 O FINANCIAMENTO DA PRODUÇÃO ORTODOXA

É sexta-feira, noite em Jerusalém, no apartamento de Shimon e Lea Sadeh, e Shimon (Shmil Ben Ari), o patriarca, está sentado à mesa de jantar com dois de seus filhos adultos, sua nora e seu pai. Lea (Sarah von Shwartz), sua mulher, serve-lhe chá após o jantar de *Shabat*. Os Sadehs são uma família tradicional de origem oriental em Jerusalém – a câmera focaliza na *hamsa*⁷² pendurada proeminentemente atrás da cadeira de Shimon. As mulheres casadas tem seus cabelos cobertos por lenços ou chapéus. De repente, a campainha toca – um ato proibido aos religiosos no *Shabat*. “O que é isso?” pergunta a filha mais nova, Ariela (Rotem Abuhab). “Quem está tocando a campainha no *Shabat*?” um irritado Shimon pergunta. “*Shabat!*” exclama sua nora, Michal (Emuna Zvi). Efraim (Nevo Kimchi), filho de Shimon, abre a porta para revelar Pavlo (Eli Eltonyo) carregando um buquê de flores. Ele é o novo namorado secular que Ariela encontrou no exército. “Meu irmão, você está ciente que hoje é *Shabat*?” pergunta Efraim. Após uma desculpa casual de Pavlo, ele é convidado para entrar e o que pode ser visto é um Shimon consternado, resmungando irritadamente. “*Shabat Shalom*”, exclama a cunhada e madrastra enquanto uma Ariela ruborizada mexe com seu cabelo. “Eu vim para te fazer uma surpresa” Pavlo diz. “Entre”, diz Ariela e as mulheres imediatamente correm para servir-lhe comida. “Você comeu?” “Você deve estar com fome.” Pegue uma cadeira. ” Apesar de Pavlo tentar declinar o convite, lhe entregam um prato cheio. “Bom apetite”, “Coma,” dizem vários membros da família. “Sinta-se em casa”, insiste Ariela. O patriarca observa Pavlo com olhar desaprovador e exatamente quando Pavlo vai dar a primeira mordida, Shimon o interrompe abruptamente, dizendo: “nós dizemos uma benção antes de comer”. Após protestos dos outros membros da família, Pavlo diz que está tudo bem – ele fará a benção. Lhe entregam um livro de orações e uma *kipá*, mas rapidamente ele coloca o livro de lado, levanta o copo de vinho e começa a dizer com muita segurança: “*harei at,*

---

⁷² *Hamsa* é uma amuleto representando uma mão aberta. É popular no Oriente Médio e Norte da África. A imagem é um símbolo de proteção que evita o “mau-olhado” e é comumente utilizado em joias e em penduricalhos.

mekudeshet li" (Veja, você me é santificada – uma benção que não é para o vinho, mas que tradicionalmente o noivo fala para a noiva sob a *Chupá*⁷³). Entre as explosões de risos das mulheres, e do avô, Pavlo sorri, levanta seu copo e bebe.

O trecho acima é uma cena da segunda temporada da série *Meorav Ierushlami*⁷⁴ (Mistura de Jerusalém) que foi ao ar entre os anos de 2004 e 2010 no Canal 10 da Televisão Israelense. Enquanto não fica claro pela cena se a falha religiosa de Pavlo foi intencional ou simplesmente um reflexo de sua ignorância resultante de sua criação laica, o trecho, como muitos outros na série, fornece uma abordagem leve e humorada para um assunto extremamente controverso em Israel: as divisões entre os campos religioso e secular. O programa foi muito bem recebido pela crítica. Parte da mídia proclamou-o como um divisor de águas na apresentação dos israelenses religiosos. No entanto, a imprensa o negligenciou em revelar que o programa foi concebido e pesadamente financiado pela Fundação *Avi Chai*, uma fundação estabelecida nos Estados Unidos⁷⁵ financiada principalmente pelo homem de negócios e filantropo Zalman Bernstein.

A divisão entre os setores laico e religioso na sociedade israelense é visto como um dos pontos centrais de conflito do país. Embora Israel tenha sido estabelecido como um Estado Judeu por uma elite laica, o movimento sionista tomou como base a bíblia e a religião judaica traduzindo alguns de seus valores para uma linguagem secular. A escolha do território, da língua hebraica e do calendário hebraico são 3 dos elementos mais importantes nesse processo, agregando-se a eles o componente messiânico do retorno a *Eretz Israel* (a Terra de Israel). Desde os primórdios do Estado não existiu uma separação entre Estado e religião segundo a tradição liberal e a religião sempre teve alguma ingerência na esfera pública, fenômeno que se intensificou desde a Guerra de *Iom Kipur* em 1973 e que continuou aumentando. É importante assinalar, num primeiro momento, que os setores laicos da sociedade ignoraram a força desse processo onde os ortodoxos se associaram politicamente aos religiosos nacionalistas e ao espectro da direita. Apenas em 2000,

---

⁷³ Pálio nupcial que cobre os noivos na cerimônia de casamento.

⁷⁴ O título foi subtraído do nome de um prato típico de Jerusalém que mistura vários tipos de carne feitos numa chapa.

⁷⁵ A *Avi Chai* tem escritórios em Jerusalém e Nova York e opera em Israel, Estados Unidos e em regiões da antiga União Soviética conforme o site avichai.org acessado em maio 2016

os setores seculares começaram a mostrar seu descontentamento, e já tardiamente: a coerção religiosa era uma realidade indiscutível diante da qual lutam várias ONGs, parlamentares e figuras públicas.

O setor ortodoxo represente algo como 14% da população judaica israelense, e ao longo dos anos ganhou um grande espaço de poder no parlamento frente a um público não ortodoxo cada vez mais ressentido com essa situação. Isso está refletido na divisão do sistema público educacional entre escolas laicas e religiosas, por exemplo. Ao invés de esperar que o Estado tente resolver a questão do ressentimento e divisão ou pelo menos ameniza-la, alguns doadores privados e fundações transnacionais procuram se empenhar nesse objetivo através de projetos de larga escala.

A fundação *Avi Chai* investe dezenas de milhões de dólares na cultura e mídias israelenses que estão de alguma maneira engajadas com temas judaicos, seja na música, na televisão, no cinema, jornalismo e outras plataformas midiáticas. Através dessa iniciativas, *Avi Chai* (que é o maior de todos os agentes na mídia israelense) e outras organizações com objetivos similares, tentam encorajar os israelense a explorar o seu judaísmo, e dessa maneira influir nas identidades israelenses mais secularizadas e as noções de religiosidade configuradas no país (Dardashti, 2015).

A produção cultural e a religião tem convergido na medida em que organizações não governamentais (ONGs) e fundações privadas com agendas religiosas utilizam-se da mídia e das artes para efetuar mudanças sociais. É importante entender as implicações econômicas no financiamento de tais produções e o impacto que geram nas práticas culturais.

No início do século XX, a *Histadrut* (central sindical trabalhista com claro viés político socialista-estatista, sendo a instituição pré-estado mais poderosa) estava envolvida profundamente em “inventar” e promulgar uma cultura nacional israelense, na medida em que seus líderes acreditavam que esse seria um método poderoso para instilar a unidade nacional e a criação de uma identidade nacional que superasse as identidades particularistas dos imigrantes entre uma população judaica de diversas origens no Estado a ser formado. A cultura e as artes eram chaves fundamentais

para esse processo. Como já abordado anteriormente, houve grande resistência por parte do governo para implantar a televisão em Israel, mas finalmente em 1968, a televisão pública foi instituída no país, inicialmente como uma ferramenta, entre outras, de propaganda no meio do conflito árabe-israelense (OREN, 2004). Ainda que atualmente o governo israelense continue subsidiando as artes e a cultura, o financiamento e a regulamentação do setor deixaram há muito de ser uma prioridade nacional como eram no início do Estado. Desde meados dos anos 1980, a política econômica neoliberal fez com que o apoio do Estado fosse substituído pela privatização (SWIRSKI ET ALL, 2013, p.18). Conforme Ben-Ami (1996, p. 195), em 1988, apenas 0,16% do orçamento nacional foi alocado para “cultura”, o menor percentual quando comparado com qualquer país do ocidente. Dardashti (2015, p.81) pondera que essas mudanças ocorreram em todo o mundo ocidental. Enquanto a cultura, nas duas últimas décadas, foi administrada e expandida em escala nacional, no mundo global atual, a cultura é coordenada em muitos níveis, tanto local como transnacionalmente por corporações, fundações privadas e ONGs. Um dos grandes efeitos da globalização é seu discurso de que a cultura é um recurso para a mudança social (YUDICE, 2003). Desde os anos 1970, várias ONGs e fundações proliferaram pelo mundo afora; muitas tentaram colocar de lado a relação histórica entre Estado e cultura e propor o seu domínio do mercado através de uma “terceira via”. Em Israel, o país já não possui uma clara política cultural como nas décadas anteriores. Numerosos atores locais e globais, com projetos culturais bem definidos entraram no campo de jogo, tornaram-se *players* do que pode constituir e representar a cultura israelense dentro de suas fronteiras e fora delas. Apenas para citar o que ocorre na imprensa israelense hoje, por exemplo, o empresário americano Sheldon Adelson é dono do jornal Israel *Haiom* (Israel Hoje- similar ao americano USA Today), que é distribuído gratuitamente, um jornal de claras tendências direitistas e com a maior circulação em Israel e até 2013, o empresário americano Ronald Lauder tinha a maior participação acionária no canal 10, um dos dois canais comerciais da TV israelense (DARDASHTI, 2015, p.82). O poder da filantropia americana em Israel é um fenômeno de longa data. Enquanto que nas décadas anteriores, o comum era que os doadores dessem o seu dinheiro para a Agência Judaica para que o governo israelense o distribuísse de acordo com a sua ordem de prioridades, na atualidade, as ONGs transnacionais e as organizações privadas preferem deixar de lado a intermediação do governo. Dessa

maneira, as fundações podem destinar seus fundos diretamente para causas sociais e culturais que sejam de sua escolha (ELAZAR, 1994).

A Fundação *Avi Chai* representa essa tendência como o maior ator no campo da “renovação judaica em Israel”. Em linha com os seus autoproclamados objetivos de encorajar cidadãos israelenses judeus para um maior comprometimento com a prática judaica, observância e estilo de vida judaicos. Paralelamente, a fundação encoraja o entendimento mútuo entre judeus de diferentes backgrounds religiosos e seculares. Para cumprir esses objetivos, a fundação investe milhões de dólares no “estudo informal do judaísmo” em Israel. No seu relatório de 2005, *Avi Chai* coloca claramente seus objetivos:

“a alienação dos judeus seculares da cultura e estudos judaicos continua a preocupar a fundação. Uma sociedade judaica saudável depende de que todas as suas comunidades se engajem no desenvolvimento de sua vida cultural. Tragicamente, uma parte significativa do Israel secular relegou a judaísmo apenas à religião. *Avi Chai* aspira encorajar o estudo judaico entre judeus seculares de maneira a que eles possam se tornar parceiros ativos e com conhecimento para moldar a vida judaica em Israel”⁷⁶

Tais fundos para “estudos” abrangem um grande número de atividades, que podem ser colocadas em três categorias: encorajar programas de estudos judaicos para adultos seculares, preferencialmente em marcos informais; promover a cultura judaica na mídia, especialmente na televisão; e aumentar os estudos judaicos no sistema escolar público não religioso.

6.1 Encorajando o Estudo Judaico

A *Avi Chai* sempre buscou influenciar a sociedade israelense através de seu foco naqueles que criam, produzem e ditam a cultura israelense. Essas são palavras de sua diretora Karen Weiss em entrevista telefônica concedida a Galit Dardashti em 5/06/2015. Assim, boa parte de suas estratégias educacionais está em empoderar

---

⁷⁶ De avichai.org/wp-content/uploads/2010/04/Annual-Report-2005.pdf, acessado em maio 2016.

majoritariamente judeus seculares com conhecimento judaico. Um exemplo importante é *Alma*, uma das instituições educacionais financiadas fortemente pela *Avi Chai*. Localizada em Tel Aviv, *Alma* oferece estudo de textos canônicos judaicos a partir de uma abordagem secular. A ideia de *Alma* foi inicialmente levada para a *Avi Chai* por sua fundadora e membro do parlamento israelense entre 2013 e 2015, Ruth Calderon. Como uma das poucas mulheres acadêmicas e professora em *Talmude*⁷⁷, seu trabalho inovador e ativismo na restauração da cultura judaica tradicional já era familiar para a fundação. Outra instituição fundada por Calderon e que fora financiada pela *Avi Chai* é *Elo*, um centro de estudos pluralista e igualitário fundado em Jerusalém em 1989, na qual, pela primeira vez, estudos textuais judaicos tornaram-se acessíveis e relevantes tanto para homens como para mulheres seculares em Israel. De acordo com Weiss, a *Avi Chai* trabalhou junto com Calderon para a criação de *Alma*. Fundada em 1996, *Alma* coloca com um de seus principais “valores” o estudo das “fontes judaicas como base e inspiração para a criação em nossos dias”, e seu site proclama que “centenas de artistas influentes e agentes de mudança cultural alavancaram a missão e as mensagens de *Alma*.”⁷⁸

Alguns dos “agentes de mudança cultural” que estudaram em *Alma* são roteiristas, diretores de cinema, romancistas, músicos, jornalistas, artistas em artes visuais, entre outros. Os participantes são escolhidos através de um processo seletivo para o qual é preciso ser convidado. Uma vez escolhido, os grupos encontram-se em períodos de tempo definidos. Alguns se encontram semanalmente, outros quinzenalmente para cursos que duram meses, enquanto outros encontram-se mais intensivamente por dois dias e meio toda semana durante dois anos. Seus estudos incluem Bíblia, *Mishná*⁷⁹, *Talmude*, Mística judaica, textos Chassídicos⁸⁰, poesia religiosa e filosofia judaica. Enquanto familiarizar judeus seculares com os textos judaicos é um valor importante para *Alma*, há também uma grande expectativa de que os participantes

---

⁷⁷ O *Talmude* compila os escritos da *Mishná* e também os da *Guemará*, que é uma nova discussão sobre a *Mishná*. É conjunto de leis orais e discussões rabínicas sobre os aspectos das leis da *Torá*

⁷⁸ alma.org.il/content.asp?lang=en&pageid=8 e alma.org.il/content.asp?lang=en&pageid=31, acessado em junho 2016

⁷⁹ A *Mishná* é uma das principais obras do judaísmo rabínico e a primeira grande compilação da tradição oral judaica entre os anos 70 e 200 da Era Comum.

⁸⁰ Os textos chassídicos referem-se aos escritos do movimento chassídico surgido na Europa Oriental no século XVIII, derivados dos ensinamentos de Baal Shem Tov, pregando uma maior espiritualidade e misticismo na prática judaica.

produzam trabalhos artísticos inspirados por seus estudos judaicos na conclusão de seus cursos.

Participantes dos estudos judaicos em *Alma* estão entre os mais bem sucedidos artistas israelenses nas artes e na mídia. Nomes como Ran Telem (produtor e ator), Jacob Goldwasser (diretor e ator), Doron Sabri (diretor), entre outros, participaram em um curso especialmente montado para a indústria de cinema e televisão em 2006 (DARDASHTI, 2015). Esse grupo de estudos foi co-financiado pela *Avi Chai*, o Fundo Multicultural para Filmes *Gesher* e *Keshet* (canal 2 da televisão). Esse grupo encontrou-se por 4 horas por semana durante 1 ano, e o objetivo inequívoco para cada indivíduo participante era desenvolver um projeto para série de televisão ou filme inspirado pelos textos judaicos estudados. Os participantes não deveriam adaptar os textos estudados para a tela, mas, nas palavras de um diretor da *Avi Chai*: “serem inspirados criativamente por nossa fontes judaicas e pela história judaica”⁸¹. Outro objetivo, igualmente importante para os organizadores, era e continua sendo, ainda nas palavras de Suri Drucker: “enriquecer os marcos culturais de referência para nossos realizadores de filmes e introduzir-lhes histórias e textos de nossa cultura compartilhada para os quais eles possam não ter tido acesso”.

Dois projetos montados pelos participantes do workshop em 2006 tornaram-se realidade em 2013. Os dois eram projetos colaborativos entre canais de TV e os fundos. O primeiro foi *Mekimi*, uma minissérie de 5 episódios que oferecia uma imagem positiva de Noa Yaron-Dayana, uma estrela da mídia israelense, que se tornou religiosa em 1990; a série foi transmitida pelo canal HOT⁸². A segunda foi um filme de longa metragem chamado *Um Lugar no Paraíso* (*Makom be Gan Eden*), do cineasta Iossi Madmoni, um filme metafórico sobre o sofrimento em se desfazer da identidade judaica, que retrata o relacionamento entre um general do exército israelense aposentado e seu filho. O filme foi produzido com o apoio da *Avi Chai*, do canal 10 e do Fundo Israelense Para Cinema. Após esse primeiro workshop, a *Avi Chai* apoiou e financiou vários outros, especialmente para roteiristas, diretores e produtores na indústria de filmes e de TV. Como resultado, muitos desses

---

⁸¹ Palavras de Suri Drucker, diretor do projeto para filmes e televisão da *Avi Chai* em correspondência com Gallit Dardashti (2015) em junho de 2014.

⁸² Apesar da série ter aparecido no contexto de um curso financiado pela *Avi Chai*, a produção da série não foi financiada pelo fundo.

workshops continuam a produzir produtos culturais que aparecem na TV e em filmes israelenses.

6.2 Promovendo a Cultura Judaica na Mídia: O Projeto de Filme e Televisão da Avi Chai

Na brochura do Projeto de Filme e Televisão da fundação Avi Chai de 2014 na página 1 está escrito:

É uma premissa da fundação Avi Chai que a televisão é um meio de massa poderoso para introduzir conceitos e impulsionar o discurso público. Ela se comunica com o indivíduo num nível emocional, criando um laço de intimidade entre personagem e espectador – em casa, em nossas salas de estar, com nossos filhos à noite. Ele propicia uma experiência que cativa o coração. Quando vemos um filme poderoso, nós rimos, nós choramos, sentimos dor, majoritariamente nos identificamos e nos importamos. É nesse lugar onde podemos tocar o espectador onde é importante para ele, que a educação através da mídia acontece.⁸³

O trabalho do Projeto para Filme e Televisão da fundação *Avi Chai* começou em Israel em 1999, na mesma década em que a televisão comercial começou a funcionar no país. Seu envolvimento na mídia foi uma resposta à falta de conteúdo judaico e da ausência de diversos israelenses judeus não seculares na tela. Nesse tempo, entre as personagens religiosas apresentadas na mídia israelense, muito poucas eram retratadas com alguma complexidade, sendo que a maior parte da construção de personagens religiosas era negativa. O filme *Kadosh* de Amos Gitai, por exemplo, muito visto em todo o mundo, participando inclusive, no Festival de Cannes de 1999, apresentava a mulher ortodoxa como vítima digna de pena, sofrendo com abusos de homens apresentados como cruéis, violentos, ignorantes e chauvinistas⁸⁴. O Projeto para Filme e Televisão procurou desfazer a visão estereotipada de grupos religiosos judaicos trabalhando muito proximamente com os roteiristas da televisão em particular. A citação da brochura da Fundação *Avi Chai*, no início desse trecho, desvela a poderosa relação entre a televisão e o efeito que ela causa. A *Avi Chai* identificou a televisão como uma das mais valiosas ferramentas para capturar “o coração” dos segmentos seculares da sociedade

---

⁸³ Citado no texto de Galeet Dardashti, 2015

⁸⁴ Para maior profundidade sobre *Kadosh*, ver a dissertação de mestrado desse autor.

israelense, e buscou utilizá-la para humanizar a imagem dos israelenses religiosos para os setores laicos da audiência televisiva israelense e sempre lembrando que os ortodoxos não assistem TV.

Por sua própria e principal iniciativa, o Projeto para Filme e Televisão (PFT) juntou forças com o Fundo Multicultural para Filmes Gesher (FMFG), que também começou os seus trabalhos em 1999. O FMFG era originalmente um fundo privado financiado pela fundação Gesher (em hebraico: ponte), baseada nos Estados Unidos, que busca estreitar as divisões entre os diversos segmentos da sociedade israelense. De acordo com Ziv Naveh, diretor do FMFG, o fundo para filmes recebeu do governo israelense o reconhecimento em 2003 e se tornou um organização sem fins lucrativos; ele recebeu 3 milhões de *shekalim* por ano do Ministério da Cultura e levantou aproximadamente 2,5 milhões de *shekalim* de fundos privados e fundações (a maioria dos Estados Unidos). A partir de 2014 o governo elevou a sua contribuição ao FMFG para 6 milhões de *shekalim*.⁸⁵

O FMFG apoia a produção de programas de televisão e filmes que apresentem segmentos marginalizados na sociedade israelense (por exemplo: imigrantes, portadores de algum tipo de deficiência, ultra-ortodoxos e árabes israelenses) e procura combater suas construções estereotipadas. De acordo com Dardashti (2015), o alinhamento das agendas da Fundação *Avi Chai* e do FMFG em relação às construções da imagem dos religiosos israelenses na tela levou os dois a colaborarem em vários projetos para o cinema e para a televisão. Seu acordo é de contribuir com até 20% do valor previsto para a produção, sendo que a Fundação *Avi Chai* entra com 2/3 do valor e o FMFG 1/3, num limite de 4,5 milhões de *shekalim* por projeto.

Uma vez que não havia precedentes para um conteúdo judaico de alta qualidade na TV israelense, a *Avi Chai* e FMFG foram pioneiros na concepção e no processo artístico para criar esses programas. Representantes das duas organizações sugeriram alguma ideias para escritores israelenses que inicialmente não acreditavam que o público israelense tivesse algum interesse em ver ortodoxos na

---

⁸⁵ www.gesherusa.org/program/Gesher-Multicultural-Film-Fund#1

tela. Apesar de que a colaboração entre as duas organizações resultasse no sucesso televisivo da série *Meorav Ierushalmi*, o processo não foi simples, pois conforme Drucker: “trabalhamos com muitos autores diferentes antes de encontrar o correto para *Meorav Ierushalmi*. Os autores não estavam desenvolvendo roteiros que vinham de suas própria cabeças, e então era difícil que eles se apropriassem realmente do roteiro e trouxessem algo verdadeiro”.⁸⁶

Depois do sucesso de *Meorav Ierushalmi* e dos vários prêmios recebidos pela série, ficou mais fácil convencer as redes de TV e os próprios autores de que personagens que usassem *kipá* seriam de interesse do público em geral. Rapidamente a *Avi Chai* possibilitou o desenvolvimento de várias outras produções televisivas, a maioria procurando diálogos entre os setores religiosos e não-religiosos judaicos. Isso inclui uma gama de formatos de programa para a TV e cinema indo de dramas a reality shows, programas de entrevistas e documentários. Com apenas algumas exceções, de 2004 até hoje, qualquer programa na televisão que tenha conteúdo judaico recebe apoio considerável da fundação *Avi Chai*.

O Programa para Filmes e Televisão da fundação *Avi Chai* fornece apoio financeiro, criativo e estratégico. O suporte financeiro não pode ser menosprezado, por conta de sua habilidade histórica em persuadir outros na indústria de cinema e televisão a colaborar. Enquanto que o governo fornece subsídios para apoiar os filmes israelenses, não há fundos estatais para a programação televisiva. As emissoras preferem produzir reality shows para manter os custos baixos e evitar investimentos de risco.

A promessa de recursos da fundação *Avi Chai* incentivou muitos dos talentos da televisão israelense a colaborar em seus projetos. Conforme artigo do jornalista Kobi Ben-Simhon (2006), publicado no jornal *Ha'aratz*, embora as regulamentações sobre a televisão israelense proibam que entidades com agendas políticas contribuam para a televisão comercial (canais 2 e 10), a maneira como a agenda da fundação *Avi Chai* é enunciada - encorajar a cultura judaica e a tolerância religiosa –

---

⁸⁶ Entrevista de Drucker com Galit Dardashti em junho, 2012 in DARDASHTI, Galit, *Jewish Film & New Media: An International Journal*, vol. 3, number 1, Spring 2015, Wayne State University Press, p.88

não é vista como ideológica, e portanto não categorizada como “política”. Essa categorização do que é político é digna de nota.

Conforme informações de Suri Drucker para Galit Dardashti (2015), o PFT financia até 20% dos custos de produção de um programa de televisão e aproximadamente 10% para um filme depois dele ser aprovado pelo comitê de mídia. A *Avi Chai* então apresenta o projeto para as redes de transmissão ou para uma companhia produtora de filmes que normalmente buscam os recursos adicionais para financiar o restante da produção. Mas, é claro que a simples presença da *Avi Chai* como financiadora inicial, convence as redes e os produtores da viabilidade do projeto e fornece a força para que outros investidores entrem no projeto. O PFT da *Avi Chai* distribuiu mais de 10 milhões de dólares desde 1999.

Na última década, muitos dos programas apoiados pela *Avi Chai* conseguiram altos índices de audiência e receberam muitos prêmios da prestigiada Academia Israelense de Filmes e Televisão. *Lifos et Hashamaim* (Pegar o Céu), uma minissérie sobre a luta de uma família secular de Tel Aviv após o pai ter se tornado religioso; *Merchak Neguia* (À Distância de um Toque), já abordado aqui no capítulo 3; *Asseret Hadibrot* (Os Dez Mandamentos), outra minissérie em formato de documentário, tentou mostrar a relevância dos dez mandamentos bíblicos para a vida atual dos israelenses. Finalmente, *Shtisel*, em 2013, recebeu em sua primeira temporada, os prêmios de melhor série de drama, melhor diretor, melhor roteiro e melhor ator.

É Interessante notar que *Sruguim*, a série israelense de grande sucesso na TV, que trata de homens e mulheres ortodoxos de Jerusalém, pertencentes ao que em Israel se conhece como o movimento nacionalista religioso, solteiros e jovens, levada ao ar entre 2008 e 2012, tenha sido o único programa com conteúdo judaico não financiado pela *Avi Chai*. A razão é que quando o roteiro de *Sruguim* foi alvo de análise da *Avi Chai*, a fundação ainda estava buscando apenas programas que pudessem mostrar a aproximação entre os grupos religiosos e laicos, mais do que mostrar exclusivamente o grupo religioso (DARDASHTI, 2015). Depois de muitas dificuldades para levantar os recursos iniciais para sua produção, *Sruguim* conseguiu ser transmitido e ganhou 5 prêmios da Academia de Artes em Israel. É

importante salientar que o fato de Srugim ter conseguido financiamento e sucesso comercial e de audiência, pode ser lido como resultado de um reflexo da política de Avi Chai para incentivar a presença de personagens religiosas na tela da TV e ser vista como o seu maior “sucesso”, já que foi criada e produzida sem o seu apoio.

Nos últimos sete anos, o grupo dos ortodoxos também entrou na alça de mira da fundação para ser levado à tela, tentando enfatizar a possibilidade de que seculares e ortodoxos possam interagir uns com os outros. Programas como *Merchak Neguia*, *Katmandu* (2012) – documentário que mostra o trabalho de um jovem casal de representantes do movimento *Chabad*⁸⁷ com jovens turistas israelenses no Nepal – e um reality game chamado *Sof Haderech* (fim do caminho) em 2004/5, influenciado pelo programa americano *Amazing Race*, reúne em seus grupos que competem entre si, um israelense secular e outro religioso, são exemplos dessa interação entre os grupos e pessoas. Finalmente, *Shtisel* representa a quebra na decisão inicial da Avi Chai de financiar projetos que retratem apenas israelenses religiosos e não ambos os setores (secular e religioso) “coexistindo” uns com os outros. Essa mudança representa o reconhecimento de que há um grande interesse do público pelo assunto religioso na televisão israelense na última década. Assim como *Meorav Ierushalmi*, que quebrou o tabu contra a apresentação de religiosos israelenses na televisão ao oferecer um produto pensado e bem acabado, *Shtisel* vai mais longe na quebra desse tabu cultural ao apresentar os estigmatizados ortodoxos, mais distantes do dia-a-dia dos israelenses seculares e de seu cotidiano. “Existe a percepção de que ortodoxos são pessoas que atiram pedras⁸⁸ e que são eximidos de servir no exercito. Ainda que isso seja verdadeiro, eles também são pessoas e eu quero que os espectadores os reconheçam como pessoas”, essas são palavras de um diretor da FMFG, Ziv Naveh, na entrevista com Dardashti já citada. A série se destaca entre outros programas porque somado a um roteiro forte e um bom desenvolvimento das personagens, ela foi filmada por um diretor de fotografia oriundo do cinema e seu visual tem um olhar cinematográfico e profissional, com

---

⁸⁷ O movimento Chabad é uma das correntes do judaísmo tradicional chassídico de grande expressão hoje no mundo judaico. Sua sede mundial encontra-se nos Estados Unidos e sua postura expansionista permite a criação de inúmeras “filiais” pelo mundo através do envio de emissários. O Chabad faz proselitismo com judeus laicos.

⁸⁸ Nos bairros de predominância de ortodoxos e ultra-ortodoxos, ocorrem eventos onde os habitantes do bairro jogam pedras sobre os carros que passam pelo local durante o *Shabat*, gritando e reclamando da profanação do *Shabat*.

sequencias, como a da abertura da 1ª temporada que usa recursos normalmente vistos no cinema apenas.

6.3 A Avi Chai na imprensa

Apesar da penetrante influencia da *Avi Chai* na mídia, muito pouca atenção tem lhe sido dada pela imprensa israelense na última década. Certamente, a maioria dos israelenses nunca ouviu falar da Fundação *Avi Chai*, apesar de que o logo da fundação aparece na abertura e no fechamento dos programas por ela financiados. Quando mencionada, é apenas de passagem ou em um contexto de elogiar a organização por seu apoio em programas importantes que não teriam acontecido sem a sua presença⁸⁹.

Entretanto, um outro artigo longo e provocativo apareceu em 2006 no jornal Ha'aretz, conhecido como o jornal de opinião, com tendências de esquerda e com leitores que representam apenas 6,3% das população israelense⁹⁰. O artigo do jornal Ha'aretz, intitulado “Hashotef hasamui beartz2” ou “O parceiro secreto do canal 2” de autoria de Kobi Ben Simhon tenta traçar um retrato assustador no sutil porém inflexível sequestro que a Fundação *Avi Chai* faz da indústria de televisão israelense para atingir sua missão. A citação a seguir captura o tom do artigo:

A *Avi Chai*, uma das maiores fundações filantrópicas privadas que opera em Israel, entendeu nos últimos anos que o Canal 2 poderia ser utilizado para efetivamente promover a sua agenda. Os espectadores não estão cientes que estão recebendo mensagens ditadas por um fundo privado.

O autor meticulosamente entrevista produtores e escritores que trabalharam com a *Avi Chai*, assim como o próprio pessoal da fundação e tenta extrair declarações que implicariam a fundação, especialmente por interferir no processo artístico. Quase que todos os entrevistados não apenas negam que algo esteja sendo feito de errado por parte da *Avi Chai*, mas elogiam a fundação. A única voz dissonante, com uma

---

⁸⁹ Artigo publicado por Itzhak Tessler no site nrg.co.il, Be'ezrat haShem (vehakesef shel Keren Avi Chai) – Com a ajuda de Deus (e o dinheiro da Fundação *Avi Chai*) – publicado em 30/10/2009 – www.nrg.co.il/online/1/ART1/957/571.html - acessado em maio 2016

⁹⁰ Conforme artigo de Ofir bar Zohar publicado em 20/07/2011 publicando pesquisa do instituto TGI – www.themarket.com/advertising/1.671361 - acessado em maio 2016

crítica mais contundente da complicada relação entre a fundação e os artistas, é a de Josef Pitzhadzeh, um diretor israelense que admite não ter trabalhado com a fundação *Avi Chai*. Pitzhadzeh questiona a ética da estrutura de financiamento para a televisão do seguinte modo:

“Por que os artistas estão tão desesperados e angustiados para se voltarem a tais fundações? Nenhum desses artistas admitiria nenhuma mudança de seu conteúdo porque uma fundação quer, ou ainda que a administração de uma fundação possa influenciar sobre seu roteiro porque ele pareceria um total idiota, mas ele é dependente da sua (fundação) misericórdia e essa relação de dependência vai apenas em uma direção.”

Já em 2012, uma jornalista do site *Ynet*, versão digital do jornal *Yediot Ahronot*, considerado politicamente um jornal de posição política de centro direita, expressa uma preocupação similar em relação à influencia da fundação *Avi Chai* no processo artístico. Assim, a autora do artigo, Melamed, se expressa com as seguintes palavras sobre essa questão: “eu não estou dizendo que a fundação *Avi Chai* censura os roteiros submetidos para apreciação e financiamento. Mas, não tenho dúvidas de que haja uma autocensura dos artistas que querem cortar caminhos, enfeitar a realidade em geral e serem altamente positivos quando submetem seus roteiros à fundação.”⁹¹ Esse artigo do *Ynet* em 2012, sobre o documentário *Katamandu*, mostra uma significativa evolução da apresentação estereotipada pejorativa ou da sua ausência na tela durante os anos 1990 e começo dos anos 2000; ele expressa um aspecto muito diferente com relação ao que o autor via como um suposto novo paradigma para a apresentação dos religiosos na televisão. Conforme Arianna Melamed:

...você pode sempre contar com o suporte generoso da Fundação *Avi Chai*, desde que o roteiro possua alguns ingredientes essenciais: um sortimento diverso de religiosos mostrados em uma visão completamente positiva ao mesmo tempo que os enormes conflitos sociais entre eles e o espectador secular sejam borrados, ou transformando esses conflitos em histórias humanas comoventes... A possibilidade de ver os ortodoxos como pertencentes a uma seita insular com crenças ofensivas não existe mais, uma vez que a

---

⁹¹ MELAMED, Arianna, *Katmandu: Stopping at Chabad on the Way to Nepal*, ynet, 17 de maio de 2012, www.Ynet.co.il/articles/0,7340,L-4230435,00.html, acessado em maio 2016

fundação *Avi Chai* financie o roteiro e a produção. Isso é ... perturbador.

A jornalista sente que num Israel financiado por *Avi Chai*, o pêndulo tenda demais para o outro lado, isto é, para o lado dos ortodoxos. No seu íntimo, os ortodoxos apresentados nas telas israelenses em 2012, parecem sempre ser pessoas simpáticas e gentis. Isto posto, podemos esboçar a seguinte interrogação: Será que *Avi Chai* ultrapassou as suas próprias expectativas? Com *Shtisel* em 2013, no entanto, o retrato romantizado dos ortodoxos parece ter ficado mais temperado. Certamente os ortodoxos são apresentados sob luzes positivas em muitos aspectos, mas o que é consistente é que eles são apresentados como personagens “comuns”, complexos e falhos. Essas personagens por vezes lutam com os limites rígidos da vida ortodoxa, mas, ao mesmo tempo, suas dificuldades são universais: tomam decisões ruins, falham em preencher as expectativas dos pais e por vezes tem que tratar até com cônjuges infiéis. Ainda que essa humanidade faça *Shtisel* ser tão atraente, não é exatamente essa a percepção cotidiana que a sociedade secular tem dos ortodoxos em geral. *Shtisel* ainda é uma versão “açucarada” do mundo ortodoxo.

Concluindo....

Não há dúvidas de que a indústria da televisão mudou significativamente desde que a *Avi Chai* entrou em campo e começou a investir milhões de dólares na produção de programas com conteúdo que fossem de encontro a sua agenda. Certamente muitas outras mudanças na sociedade israelense ocorreram, especialmente nas duas últimas décadas e que contribuíram para as mudanças que aconteceram na televisão israelense e na sua aceitação pelo público israelense. Ao longo desses anos, muitos israelenses buscaram alternativas para a dicotomia secular x ortodoxia, explorando o budismo, práticas globalizadas new age e mais recentemente a espiritualidade judaica e os textos judaicos tradicionais. Isso fez com que a linha entre o auto-descrito secular e o auto-descrito ortodoxo ficasse menos clara e talvez tenha fomentado uma maior curiosidade e abertura para com a religiosidade (DARDASHTI, 2015, p. 94). Eventualmente, o processo de dar mais espaço aos ortodoxos está conectado com a legitimação do multiculturalismo em Israel a partir

do final dos anos 1990 e da quebra do discurso sionista hegemônico até então. Agregue-se a radicalização dos ortodoxos, seu maior poder político no parlamento e a própria judaização da sociedade israelense após a guerra de *Iom Kipur*. E assim forma-se um caldo onde expressões de minorias encontram espaço para seus discursos, e não se pretende mais obter uma sociedade homogênea.

Muitos sociólogos tem visto as mudanças nos padrões estéticos como indicadores significativos de processos históricos e sociais. Se a arte é tanto um produto dos caprichos de forças externas, será que poderíamos considerá-la relevante ou mesmo um indicador confiável das mudanças sociais? Será que o financiamento de programas culturais específicos considerados como “dignos” ou “éticos” por fundos transnacionais leva a uma prática cultural que é ao menos “parcialmente roteirizada”? Ainda que os artistas escrevam os roteiros, eles podem ser pesadamente influenciados, uma vez que a *Avi Chai* sugere e aprova o conteúdo.

Ainda que a audiência, de maneira geral, esteja acostumada em pensar nas redes de televisão como selecionadores de conteúdo que a fará ficar grudada na tela e nas formas em que as agendas comerciais dos anunciantes influenciam o que compramos (por exemplo, nos merchandising empregados em novelas), os espectadores de televisão normalmente não consideram as agendas sociais e ideológicas dos curadores.

Enquanto outras praticas neoliberais receberam uma grande atenção da academia, da imprensa e do discurso popular israelense, a face neoliberal da esfera cultural não a recebeu. O viés normalmente apontado pela literatura é de que o neoliberalismo através das privatizações e da cultura do individualismo levou a uma fragmentação da ideologia nacional anteriormente forjada pelo Sionismo estatista. Por um lado, o caso da fundação *Avi Chai* em Israel dá suporte a essa visão; seus esforços na mídia desafiaram as narrativas visuais usuais ao mostrar programas com conteúdo judaico e imagens de israelenses religiosos que eram anteriormente marginalizados tanto na TV como no cinema. Por outro lado, é possível ver os objetivos específicos da fundação *Avi Chai* de unir os judeus israelenses ao adotar a cultura judaica tradicional (e a exclusão de outros elementos) como uma forma de neossionismo. Uma vez que o financiamento da *Avi Chai* está voltado unicamente

para a “harmonia” entre judeus, isso deixa um espaço grande para construções multifacetadas nas telas dos árabes israelenses e outros cidadãos não judeus. Conforme Avraham & First (2010), através do financiamento de programas com conteúdo específico, a fundação *Avi Chai* conseguiu o que a legislação governamental não pode fazer. Leis promulgadas em 2004 que exigiam das TVs um aumento da presença de grupos periféricos nas telas (por exemplo: árabes israelenses, orientais, os religiosos e novos imigrantes) falharam por completo; sem suporte financeiro, a lei mostrou-se sem significado. Palestinos e árabes israelenses continuam marginalizados em sua presença na telas e nos raros programas onde aparecem, estereótipos negativos e retratações de sua subordinação são usualmente registradas.

7 A NOVA INDÚSTRIA DE CINEMA E SÉRIES – A PRODUÇÃO ORTODOXA POR GÊNEROS

Os últimos anos assistiram ao nascimento do cinema judaico de produção ortodoxa. Ele emergiu no início do século XXI na comunidade ortodoxa como uma forma particular de um cinema de minoria. São centenas de filmes feitos e vistos por essa população. Filmes esses que devem seguir regras rígidas, entre elas a proibição de mostrar homens e mulheres no mesmo filme. Criado e visto predominantemente nos bairros habitados por ortodoxos e ultra-ortodoxos, nas margens da paisagem cinematográfica israelense, esses filmes são produzidos fora da indústria filmográfica israelense e não são vistos como parte do cinema nacional israelense.

Esses filmes são produtos de uma cultura que está fora do que se pensa como a cultura israelense ou pelo menos da cultura nacional. Eles não são apresentados em cinemas, não são objeto de críticas em publicações especializadas, ou de matérias em jornais e revistas. Esses filmes, em DVD, não são vendidos em lojas, livrarias ou lojas que vendem CDs e DVDs, mas apenas em lojas voltadas ao público ortodoxo ou em bancas de rua dos bairros de predominância ortodoxa. Entretanto, esses filmes não apenas apresentam aspectos sociais e culturais interessantes do grupo, mas revelam também as relações problemáticas entre esse e outros setores da sociedade, especialmente o setor secular.

Até o momento, esses filmes obtiveram pouca atenção da crítica, seja pela novidade desse tipo de filme ou por sua natureza segregada. Apenas algumas publicações acadêmicas que analisaram esse fenômeno foram editadas em hebraico⁹².

O foco deste capítulo são alguns dos filmes da ação ortodoxos e filmes produzidos para o público feminino. No primeiro caso, esses filmes são endereçados para um

---

⁹² Haredi Cinema (2011) de Marlin Vinig, trata sobre o desenvolvimento do cinema para mulheres ortodoxas. *“From the Far Past to the Present: Rabis in the haredi cinema”* de Vered Elimelech, publicado na coletânea *Leadership and Authority in the Haredi Society in Israel* – ed. Kimmy Caplan and Nurit Stadler – Tel Aviv: Van Leer Jerusalem Institute, 2009. Também de Vered Elimelech: *“Atitudes to the Other in the Haredi Society as reflected in Haredi Cinema”* em *From Survival to Consolidation: Changes in the Israeli Haredi society and its Scholarly Study* – ed. Kimmy Caplan and Nurit Stadler – Tel Aviv: Van Leer Institute, 2012. Todos os textos são publicados em Hebraico – apenas os títulos estão aqui traduzidos como referência.

público muito específico de jovens homens ortodoxos. A apropriação dos filmes de ação é um exemplo de como filmes, como locais de enunciação discursiva, constroem e remodelam as identidades e relações sociais, nesse caso no contexto dos homens judeus ortodoxos. É mister assinalar que a noção de ação está no coração da fissura ideológica entre o Sionismo secular e o Judaísmo ortodoxo. A associação da ação com a força física, a cultura do corpo e a masculinidade estão presentes na narrativa sionista e nos filmes de ação e sempre estiveram muito longe do ethos judaico ortodoxo.

Como um grupo religioso fundamentalista que adere ao estrito código da Lei Judaica (a *Halachá*), a sociedade ortodoxa busca preservar suas fronteiras e manter seu modo de vida autônomo. Ao fazer isso, os membros da comunidade continuamente negociam – sempre através da mediação de autoridades rabínicas – vários aspectos da vida moderna (incorporação de novas tecnologias, de símbolos e avanços da modernidade – internet, medicina, trabalho, etc.), sejam eles na esfera pública ou na privada. O cinema, sendo um meio essencialmente moderno, foi historicamente rejeitado tanto por ser uma representação chave da cultura ocidental e moderna com valores estranhos ao judaísmo rabínico, como por sua natureza intrinsecamente imagética⁹³. A proibição de assistir filmes entre os ortodoxos é tão antiga quanto a abertura da primeira sala de cinema em Jerusalém, em 1908 (SHOHAT, 1989). A relação entre a liderança rabínica com o meio cinematográfico foi e é marcada por regras que proíbem o seu consumo e por avisos de sua natureza pecaminosa. O avanço tecnológico nos meios visuais, como a televisão, vídeos e DVDs foi igualmente rechaçado por razões similares.

Apesar das proibições, a década passada assistiu ao surgimento de uma forma única e contestada de cinema ortodoxo cuja popularidade crescente evidencia de alguma maneira, além de qualquer outra coisa, a longa fascinação dos homens ortodoxos com o meio cinematográfico. Seu desenvolvimento na década passada foi marcado por um significativo crescimento, profissionalização gradual e aprovação rabínica parcial (FRIEDMAN & HAKAK, 2015, p.50).

---

⁹³ Apesar de existir muita discussão a respeito da proibição bíblica de “não fazer ídolos” – Exodus 20:4, muitas interpretações halachicas incluem a proibição de imagens humanas nas artes visuais.

O desenvolvimento do cinema ortodoxo ocorreu dentro da própria comunidade por pessoas autodidatas e em dois contextos paralelos: o cinema para mulheres emergiu do sistema de educação ortodoxo e o cinema para homens emergiu do mundo dos negócios e da Tecnologia da Informação. Conforme Vinig (Haredi Cinema, 2011, em hebraico), isso ocorreu porque muitos profissionais laicos tornaram-se religiosos e utilizaram-se de suas habilidades e treinamento para produzir um tipo de filme “*kasher*”⁹⁴. No entanto, seu desenvolvimento pode ser atribuído principalmente à emergência de uma classe média ortodoxa que gradualmente adquiriu o gosto por consumir e por se divertir. A penetração de novas mídias no mundo ortodoxo também tem seu papel, na medida em que computadores pessoais e câmeras digitais são as primeiras ferramentas para produção e visualização dos filmes. Primeiro, os computadores foram legitimados como ferramentas de trabalho; depois, computadores pessoais e a Internet, ainda que sob intensa controvérsia, passaram a fazer parte das vidas dos ortodoxos.

O cinema ortodoxo masculino segue geralmente os padrões dos filmes comerciais ao estilo de *Hollywood*. Não obstante, ainda que haja uma apropriação significativa dessas convenções nos modelos de produção, as narrativas e construções visuais são governadas por códigos éticos e morais específicos do grupo ortodoxo. Principalmente entre esses, está a separação entre homens e mulheres não apenas na tela e na produção mas também nas plateias. Um mercado separado de filmes para mulheres ortodoxas existe e que é tipificado por um modo de produção e distribuição específicos. A maioria desses filmes é feita por mulheres para audiências femininas unicamente e são exibidos em projeções com essa finalidade exclusiva em sinagogas e outros locais públicos. (VINIG, 2011)

O status do cinema ortodoxo masculino é mais problemático do que o feminino. É esperado que os homens dediquem o seu tempo aos estudos religiosos em tempo integral. Assim, “lazer”, “entretenimento” ou “tempo livre” raramente fazem parte do estilo de vida do homem ortodoxo. Qualquer tempo dispendido nessas atividades é considerado um desperdício e uma dessacralização do tempo.

---

⁹⁴ Termo emprestado da dieta judaica, significando que é idôneo para o consumo dos judeus observantes

O apoio rabínico limitado que esses filmes recebem é principalmente concedido para prover alternativas “*kasher*” aos jovens que estão às margens da sociedade ortodoxa, que de outra maneira estariam expostos a filmes seculares, que seriam considerados muito piores. Os filmes produzidos por ortodoxos são tipificados por um modo de produção e distribuição que lembra os filmes de exploração (filmes pornô) ou filmes B. Essa categoria de filmes busca o lucro como elemento motivador muito mais do que qualquer consideração artística. Sua fonte de recursos é o investimento no negócio, cuja expectativa de retorno financeiro está nos lucros gerados pela venda de DVDs. São distribuídos para consumo doméstico mais do que para exibição em cinemas e não raramente desenvolvem um status cult apesar de seus baixos orçamentos e valores de produção comprometidos.

Um dos trabalhos mais relevantes do cinema ortodoxo masculino é o do cineasta Yehuda Grovais que é um exemplo emblemático desse modo de produção. Um dos pioneiros desse tipo de cinema, Grovais iniciou a produção de filmes no ano de 2000 quando, trabalhando como designer de software, ele identificou um potencial de mercado de uma nova mídia para o público ortodoxo. Na última década, sua companhia produziu mais de 80 títulos dos mais diversos gêneros. Conforme Friedman e Hakak (2015), no total, a despeito da falta de infraestrutura desse segmento da indústria e a controvérsia e resistência por parte dos rabinos, a taxa de produção de filmes para ortodoxos vem crescendo constantemente. As autoridades rabínicas vem gradualmente concedendo autorizações para esses filmes. Isso está longe de ser frequente ou trivial. O processo de aprovação requer que o produtor tenha que buscar a aprovação para cada filme. Alguns cineastas, especialmente no caso de mulheres produtoras e diretoras, evitam trabalhar sem a aprovação rabínica, na medida em que uma aprovação desse tipo funciona também como ferramenta de marketing, aliviando eventualmente algum tipo de preocupação de alguns espectadores. Em 2010, havia cerca de 200 títulos disponíveis em DVDs no segmento voltado para o público ortodoxo masculino (ELIMELECH, 2012, p.116).

O relacionamento entre o cinema ortodoxo e a indústria de cinema nacional e o meio cultural dominante em Israel reflete, em parte, a recente dinâmica sociopolítica que ocorre entre o setor ortodoxo e a sociedade maior israelense. O cinema israelense,

nas primeiras décadas de existência do Estado esteve a serviço do projeto nacional e da ideologia sionista, que era predominantemente secular, ashkenazita e masculina. Refletindo o eurocentrismo imaginário do Sionismo, com sua ambivalência intrínseca frente ao Judaísmo diaspórico e o Oriente Médio, o cinema israelense buscou sua fonte de inspiração olhando para o Oeste. Noções ocidentais de universalismo e humanismo moldaram muitos dos temas, imagens e narrativas dos filmes.⁹⁵

Conforme Perchak (1998), nesses filmes, a religião judaica e os sentimentos religiosos estavam praticamente ausentes. Qualquer menção à espiritualidade e sentimentos religiosos estavam mais associados a símbolos cristãos ou a mitologia grega do que a símbolos derivados do judaísmo. No caso em que personagens judeus ortodoxos eram retratados, como já vimos anteriormente, sua imagem estava normalmente associada ao grotesco, ao cômico e de uma maneira negativa que refletia estereótipos familiares associados ao discurso antissemita.

Também, nos últimos anos ocorreu uma transformação significativa no envolvimento da televisão e do cinema israelense com a religião judaica e com a população religiosa judaica: os colonos nos territórios ocupados, sionistas religiosos e grupos ortodoxos. Ainda que esses novos filmes e seriados de televisão tenham aumentado a visibilidade da minoria ortodoxa e buscado uma construção mais complexa, conforme Vinig (2011), muitos estudiosos argumentam que um certo nível de estereotipia e alteridade tenham prevalecido.

Apesar do aumento do interesse sobre a religião na tela israelense e os esforços institucionais para garantir a presença das minorias na tela, o suporte dado para o cinema feito por ortodoxos pelos fundos institucionais e por outros fundos públicos de fomento praticamente são inexistentes. As bases para esse suporte mínimo estão além do contexto sociopolítico e estão muito mais relacionados com as próprias características dos tipos de filmes realizados. Seus tropos, narrativas e estilos são totalmente estranhos quando comparados ao cinema israelense mainstream. Sua separação de gêneros, formatos de exploração, padrão de produção de classe B e

---

⁹⁵ Para um maior aprofundamento sobre o cinema israelense dos primeiros anos do Estado ver os trabalhos de Ella Shohat e Nurit Gertz.

um estilo que tenta ser parecido com os filmes de ação de *Hollywood* faz com que usualmente os filmes não sejam aprovados para receber suporte. Yehuda Grovais fornece elementos de sua experiência para esclarecer alguns tópicos. Ao longo dos anos, ele tentou várias vezes obter recursos para seus filmes, especialmente através do Fundo Multicultural Gesher. No documentário *Film Fanatic (Hared Le'Sirto* de Shlomo Hazan, Israel, 2006)⁹⁶, que acompanha Grovais em seus primeiros anos como realizador de filmes, há uma cena que mostra o discurso dominante na alocação de fundos. A cena ocorre durante a apresentação de um dos filmes de Grovais no Festival de Cinema de Jerusalém. Na discussão posterior ao filme, há um diálogo entre Grovais e Udi Leon, então o diretor da Fundo Multicultural Gesher:

Leon: Na verdade, você está usando uma linguagem cinematográfica convencional... você não está tentando inovar nesse aspecto... Minha esperança era que seus filmes desenvolveriam uma linguagem similar ao do cinema iraniano... Eles criaram um linguagem fílmica alternativa. Isso é tudo o que você imagina?

Grovais: Definitivamente não. Ao contrário... Meu modelo é o cinema de *Hollywood*. Eu tento ver e aprender deles.

Leon (dirigindo-se para a audiência que desaprovava): Bem, para começar, ele perdeu meu apoio! De agora em diante, eu não mais o financio.

Numa sequência dessa conversa entre os dois, respondendo ao contínuo questionamento de Leon de que o cinema ortodoxo deveria desenvolver uma linguagem própria e alternativa, Grovais assevera:

Nossos meninos que estudam em *ieshivot* e que dão “uma escapada”... vão para assistir os filmes de Van Damme e Steven Seagal. Eles não vão assistir a filmes europeus... Meu objetivo é proporcionar uma alternativa a Van Damme que é adequada para o nosso público... uma alternativa para as atividades de lazer.

A fala de Leon explicita o discurso *mainstream* na indústria cinematográfica israelense, enraizada no cinema de arte europeu e típica do circuito de Festivais de Cinema. Esse é um discurso que perpetua a dicotomia entre o cinema popular e o cinema de arte, privilegiando a alteridade sobre o gênero, a imagem sobre o diálogo e a ação, e a narrativa pessoal e intimista sobre o espetáculo e a grande narrativa.

---

⁹⁶ <https://youtu.be/7WmURFVSrNE>

De fato, filmes como *Ushpizin* e *Lemale et Hahalal*, que provem da sociedade ortodoxa, mas não formam parte da categoria de “cinema ortodoxo” e que foram financiados pelos fundos citados, compartilham de uma estética e modo de apresentação que aderem ao cinema de arte que Leon gostaria que Grovais adotasse. Assim como em outros filmes que apresentam a espiritualidade, eles retratam a vida ortodoxa com uma estética lírica, reflexiva e metafórica. Ambos os filmes receberam aclamação nacional e internacional, mas, aos olhos dos cineastas e dos espectadores ortodoxos eles não são considerados como filmes ortodoxos, especialmente porque eles quebram a regra de apresentar homens e mulheres juntos na tela.

A resistência de Grovais em moldar seus filmes ao discurso cinematográfico dominante em Israel pode ser visto como uma resistência para conjurar, num processo que Thomas Elsaesser (2005, p.509) chamou de “auto-alteridade”, onde o outro, nesse caso o ortodoxo, apresenta-se ao observador, nesse caso, o público secular (ou seja, a grande parte da audiência israelense), naquilo que ele pensa que o observador gostaria de ver⁹⁷. Numa entrevista, Grovais explica:

Se eu quisesse dar aos fundos o que eles gostariam de ver na tela, eu também poderia ser acolhido pelo *establishment* do cinema israelense, tal como os cineastas de outras “minorias”. Mas eles (os fundos) dizem que estão buscando arte, verdade, exposição, quando, na realidade, eles querem que nós reforcemos as noções estereotipadas da vida ortodoxa.... o cinema ortodoxo não é um cinema sobre ortodoxos, mas para ortodoxos... eu busco primeiramente prover uma fonte alternativa de entretenimento doméstico. Idealmente, esses filmes reforçarão os valores ortodoxos enquanto possibilitam o prazer escapista das fantasias *Hollywoodianas*.⁹⁸

Sendo assim, a alternativa que o cinema ortodoxo proporciona é voltada para o seu público interno. No entanto, se os contextos de produção e exibição do cinema ortodoxo o marcam como um *outsider* e fornecem pouco espaço para o diálogo com

---

⁹⁷ Elsaesser, escrevendo sobre os vínculos entre os cinemas europeus e o conceito de “world cinema”, levanta questões em que as produções transnacionais contemporâneas e seus contextos de exibição – onde os fundos europeus apoiam a produção de filmes de “outras” partes do mundo que por sua vez são premiados em festivais europeus – prolongam o legado da “produção de alteridade” europeia. Isso produz, de acordo a Elsaesser, um cinema que “altera” o outro, mesmo se o outro concorda em se alterar.

⁹⁸ Entrevista de Yehuda Grovais com Yael Friedman, Bnei-Brak, Israel, 8 de outubro de 2013

a cultura israelense dominante, os textos dos filmes ortodoxos propriamente ditos revelam varias explorações das relações com a sociedade israelense, na medida em que as narrativas revelam transgressões que são permitidas de acontecer na tela, como por exemplo dar um tiro em um não judeu, acontecer um roubo, ou mesmo, trocar socos e pontapés. É precisamente a emulação do cinema de gênero que permite isso. O cinema de gênero, como argumenta Richard Maltby (2003, p.17): “permite que desejos e ansiedades socioculturais profundamente sentidos sejam explorados... ou desvelados dentro da relativamente segura ficção auto-regulamentadas que está dentro do enquadramento da fantasia”

Assim, as fórmulas genéricas “bem-regulamentadas” que o cinema ortodoxo adota abrem um “espaço seguro” para essas explorações, ainda que dentro das fronteiras fechadas e protegidas da comunidade.

7.1 Filmes masculinos

A sequência de filmes de Yehuda Grovais, conhecida como a Vingança Judaica (*Hanekama HaYehudit*) começa em 2000, com um filme cujo título dará nome à série e foi um dos primeiros filmes de ação no mercado ortodoxo. Tendo sido muito bem aceito pelas audiências jovens masculinas, a formula foi rapidamente repetida por Grovais que produz uma sequência com 4 filmes: A Vingança Judaica 2 – a captura de Eichmann; A Vingança Judaica 3 – missão no Nepal; A Vingança Judaica 4 – o arquivo secreto; A Vingança Judaica 5 – me tirem de minha prisão pessoal. Ao longo dos anos seguintes muitos filmes do mesmos gênero foram produzidos por Grovais e por outros cineastas.

Ainda que muito populares (os filmes podem ser vistos pelo Youtube), os filmes da série A Vingança Judaica nunca receberam a aprovação formal das autoridades rabínicas. Ao contrário, sua popularidade despertou muita controvérsia e provocou a produção de muitos panfletos de protesto (FRIEDMAN & HAKAK, 2015, p.55). O processo de negociação gradual para a aceitação dos filmes pelo público ortodoxo e pelas autoridades rabínicas significa que os filmes são defendidos inicialmente e principalmente como ferramentas educacionais. Para que o filme possa ser acolhido pela autoridade rabínica, sua trama deve reafirmar positivamente formas

consensuais de comportamento (ELIMELECH, 2009). Ainda que os filmes ortodoxos não possam ser vistos simplesmente como propaganda dos discursos ortodoxos oficiais, suas narrativas evitam tratar diretamente de pontos sociais e ideológicos que possam ser entendidos como controversos seja entre grupos de diferentes denominações ortodoxas ou em assuntos como a relação com o serviço militar obrigatório, por exemplo. O status controverso, dentro do próprio universo ortodoxo (já que, como observamos anteriormente no capítulo da nova indústria de filmes e seriados, a distribuição desses filmes ocorre por DVDs dentro dos próprios enclaves ortodoxos e não atinge o público secular) de séries como *A Vingança Judaica* pode ser atribuído então a uma certa transgressão e desafio ao discurso ortodoxo oficial através da experimentação na linguagem fílmica (pelo menos no universo ortodoxo), pelo gênero de ação proposto e ainda pelo endereçamento temático da relação dos ortodoxos com o Sionismo e com as Forças Armadas.

A apropriação do gênero de ação pelo cinema ortodoxo está longe de ser considerada trivial. No ponto de encontro entre o mundo ortodoxo e as convenções do cinema *hollywoodiano*, a apropriação do gênero engendra uma gama de significados e abre espaços para limiaridades e transgressão. Conforme Harvey O'Brien (2012), as narrativas dos filmes de ação apresentam tipicamente histórias redentoras de heroísmo, asseverando a masculinidade, onde protagonistas ativos superam obstáculos numa jornada de resoluções pessoais e sociais. Embora não seja simples definir o gênero de ação, há de se concordar que uma de suas características é uma ênfase no corpo e na propensão para a ação física espetacular. Daí a tendência para se incluir nesse tipo de filmes cenas de perseguições, brigas, tiros, explosões, personagens atléticos e cada vez mais, efeitos especiais ou animações. De acordo com Lisa Purse (2011, p. 3), o cinema de ação é precisamente definido pelo seu foco no corpo em movimento, assim: “o corpo é um corpo fisicamente empoderado, forte, ágil e resiliente, provando a si mesmo no campo da ação e risco, e dessa maneira desempenha fantasias de empoderamento que são inerentemente declaradas e atuadas, mais do que abstraídas.”

Para Richard Slotkin (1992, p.8), as noções de masculinidade ocidentais estão normalmente centradas na apresentação do corpo em ação e são assim apresentadas nos filmes de ação, associando o poder entre força mental, o material

e o corporal. As narrativas nos filmes de ação hollywoodianos normalmente calcam-se em histórias de heroísmo e superação ligadas à mitologia americana e a cristandade, invocando regeneração e superação através da violência e de sacrifício pessoal.

Essas noções de masculinidade estão em diametral oposição às noções de masculinidade e heroísmo masculino do mundo ortodoxo. O modelo ortodoxo idealizado de masculinidade conecta a oposição binária entre passividade/ação com o da espiritualidade/materialidade. Conforme Topel, em seu trabalho *A Ortodoxia Judaica e seus Descontentes* (2011, p. 160): “Os homens ortodoxos se orgulham do corpo “delicado” e de que suas mãos revelam não ter se dedicado a trabalhos físicos. O uso de óculos também forma parte inseparável do corpo ortodoxo masculino. Finalmente, o corpo de homens e mulheres, geralmente muito pálido, indica a falta de costume de expô-lo ao sol, o que aponta a alienação da natureza e ao mesmo tempo, o respeito às regras de recato que obrigam cobrir quase que totalmente o corpo dos judeus observantes.”

Muitos grupos religiosos e fundamentalistas enfrentam dificuldades em tentar manter sua estrita aderência a posições religiosas em vários assuntos na medida em que vivem no meio das grandes cidades ocidentais, modernas e em permanente mudança. A comunidade ortodoxa se percebe como uma alternativa a essa cultura ocidental. Como parte de suas tentativas para se proteger das influências externas, os corpos de seus membros estão sujeitos a uma vigilância muito estreita. Esses corpos são disciplinados e controlados de acordo com o que é percebido como princípios religiosos de fé que se mantêm inalterados. Qualquer pequena mudança na aparência do corpo ou em seu comportamento é percebido como uma indicação de alguma pequena transgressão e como uma grande ameaça para a sobrevivência da comunidade. Uma vez que essa é uma comunidade que vive de acordo aos preceitos escritos nas leis, é de se esperar que os corpos dos ortodoxos reflitam o que está prescrito na lei judaica.

O corpo masculino é construído através de restrições em sua ação como uma rota para atingir níveis mais altos de espiritualidade. A ação, quando necessária, é sempre voltada para o cumprimento dos preceitos da *Torá*, como a colocação de

filactérios e visitas a doentes, entre outros. Como Yohai Hakak (2009, p. 106) pontua: “acredita-se que o corpo é a morada do mau instinto e a residência da impureza”. Assim, como já observado, a ação do homem religioso deve ser contida, e evitar os extremos, como o relaxamento completo do físico ou mesmo o seu fortalecimento extremo, típicos do corpo secular. Ambas as situações são vistas como uma devoção ao corpo. Na visão ideal de masculinidade ortodoxa, o poder está divorciado do corpo masculino e de seu desempenho em ação. O heroísmo masculino é valorizado apenas quando passivo e submisso ao espírito divino. O herói é aquele que consegue controlar suas necessidades e desejos terrenos e os subordina à lógica corporificada pelos mandamentos divinos. A noção de heroísmo não se aplica apenas às tentações da carne, mas a qualquer assunto mundano, incluindo lutar contra os inimigos. O verdadeiro herói é aquele que é um “herói da *Torá*”. O herói não é aquele que vence seus inimigos, mas aquele que conquista as suas paixões.

Os modos em que o corpo é encarado, trabalhado ou mostrado é o resultado de uma estruturação social. De acordo com Ferree et al (1999, p. xviii), o corpo é constantemente moldado e modificado no curso da interação entre o discurso e as instituições na qual os indivíduos e seus corpos interagem. Os indivíduos e seus corpos se adaptam a percepções sociais aceitas em seu grupo, mas, em paralelo eles também as influenciam, mudando-as e são parceiros ativos no processo de afirmação da identidade e do corpo.

Ainda que os encontros entre homens religiosos e seculares tenham ocorrido desde o início do movimento sionista e tenham aumentado de frequência após o estabelecimento do Estado de Israel, os fatores de diferenciação eram de impacto limitado até as últimas duas décadas. Particularmente notável foi a tendência ortodoxa de se segregar e proteger dentro dos muros de suas *yeshivot* e *kolelim*⁹⁹ e de criar um espaço protegido nos anos que se seguiram à criação do Estado de Israel. Uma das mudanças que esse setor experimentou, nas últimas duas décadas foi um movimento crescente saindo de suas esferas de proteção para um amplo espectro de encontros com a sociedade israelense como um todo. Vários fatores

---

⁹⁹ Instituições de estudo e ensino de *Torá*, *Talmude* e outros textos religiosos para homens ortodoxos adultos geralmente casados.

contribuíram para esse processo, alguns ligados a forças internas da sociedade e outro a forças externas. As forças internas incluíam o crescimento demográfico e o fortalecimento político da sociedade ortodoxa. Essas tendências aumentaram a autoconfiança dos ortodoxos e reduziram sua necessidade de se recolher e segregar como meio de garantir a continuidade de sua comunidade. A essas forças internas deve-se agregar o esgotamento de recursos econômicos e o processo de empobrecimento dessa população (FRIEDMAN, 1991). Outro fator a considerar é a insatisfação por parte de jovens com os seminários onde estudam e sua busca por assuntos mais mundanos. Acrescente-se também a diminuição do suporte financeiro advindo das comunidades religiosas fora de Israel. Essas reduções de suporte financeiro fizeram com que muitas mulheres e alguns homens ortodoxos se vissem forçados a buscar emprego no mercado de trabalho, o que resulta numa maior penetração dos ortodoxos na esfera pública israelense.

Os ativistas sionistas no final do século XIX e início do século XX expressaram opiniões similares sobre o judaísmo tradicional, descrevendo seus homens e seus corpos como altamente femininos (BOYARIN, 1997; GLUZMAN, 1997; NORDAU, 1902). Eles diziam que para tornar o povo judeu uma “nação como todas as outras nações” era também necessário criar um novo homem judeu que poderia se livrar dos resquícios do exílio e que poderia adquirir uma nova e heroica masculinidade. A comunidade ortodoxa não seguiu por esse caminho e continuou em seus modelos religiosos tradicionais. Logo após o estabelecimento do Estado de Israel, os estudos nas *yeshivot* tornaram-se o único caminho normativo para todo homem jovem ortodoxo. Sob o abrigo dessas instituições construiu-se o modelo ideal de masculino, com muitos de seus atributos identificados pela cultura ocidental como femininos. Mais, essa *yeshivot* cresceram e se espalharam de maneira muito rápida assim como o número de seus membros. Esse crescimento notável acontecia enquanto ideais de masculinidade totalmente diferentes e mesmo contraditórios eram dominantes na sociedade israelense circundante.

A religião judaica é usualmente descrita como racional e a atitude com relação ao corpo é ambivalente. Desde os primeiros textos canônicos, como a própria Bíblia, mostra considerável preocupação relacionada a sua supervisão e restrições. O judaísmo proíbe o monasticismo, em contraste às correntes principais do

Cristianismo e a muitas outras religiões e o corpo permanece como um fator essencial. O objetivo complexo é a santificação do corpo, reduzindo a sua mundanidade e tornando-o espiritual, principalmente através uma disciplina meticulosa, atrelando-o a objetivos espirituais e autotranscedência. O indivíduo está comprometido com os mandamentos tais como “seja frutífero e se multiplique”, que só pode ser realizado através do corpo. Mas, ao mesmo tempo, a percepção dominante é que o homem é criado à imagem de semelhança de Deus, motivando-o a se livrar de sua mundanidade e emular a espiritualidade de Deus (ELBERG-SCHWARTZ, 1992).

As restrições sobre o corpo são percebidas como condições para o florescimento da vida espiritual, um objetivo que pode ser melhor atingido através do estudo da Torá e principalmente do Talmude. Essas tendências ganharam força na Idade Média sob a influência do Helenismo que identificavam o feminismo com o corpo e o mundano (BOYARIN, 1993) e intensificadas posteriormente com os movimentos hassidicos e o movimento conservador nos séculos XVIII e XIX. Nesse quadro, aparece a crença de que o corpo é o domicílio do mau instinto e o local da impureza.

A sociedade ortodoxa tenta preservar essas tendências e percepções na realidade da vida dentro da sociedade israelense majoritária, na qual atitudes totalmente diferentes com relação ao corpo são comuns. Essa tentativas requerem uma grande quantidade de energia. Eles criaram uma nova realidade, comparada aos anos onde essas percepções eram passadas tranquilamente de pai para filho (Brown 2006).

Quando do estabelecimento do Estado de Israel, a “geração da terra”¹⁰⁰ adotou os atributos do corpo sionista. O corpo do novo judeu deveria ser alto, musculoso por conta de exercício físico, bronzeado pela exposição ao sol durante o trabalho na terra; o homem judeu deveria ser assertivo e autoconfiante. Conforme Hakak (2009), esse homem ideal é ainda um símbolo e paradigma para muitos homens judeus israelenses, particularmente na centralidade em que o serviço militar ocupa na sociedade israelense.

---

¹⁰⁰ Aqueles que já estavam estabelecidos em Israel e trabalhavam braçalmente.

A sociedade israelense moderna está também exposta ao discurso ocidental de permissividade capitalista que encoraja o consumo. Nesse discurso secular, as necessidades do físico e os desejos não são apenas tolerados, mas encorajados. Nesse discurso, o corpo é altamente controlado e disciplinado, mas aqui como um instrumento de grande paixão e prazer (TURNER, 1996, p.23). Já a comunidade ortodoxa resiste a essas várias influências e continua com seus esforços em aderir aos modelos religiosos tradicionais.

Na sociedade ortodoxa, a vestimenta manifesta o comprometimento do indivíduo com Deus e a comunidade. Durante muito tempo, a vestimenta diferenciada e uniforme, ao lado de outros atributos tais como peyot¹⁰¹ e a barba, foram desenhados para distinguir o homem ortodoxo dos seculares e prevenir que eles não sejam engolidos e afetados pelos outros. É preciso notar porém, que nos últimos anos, por força dos encontros entre a sociedade secular e a ortodoxa, pela necessidade de participar do mercado de trabalho ou mesmo para se diferenciar entre os vários grupos ortodoxos, há uma busca por alterar aspectos dessa vestimenta tradicional.

Os estudantes de Torá são lembrados que são percebidos pelos outros como representando Deus e sua palavra e assim são obrigados a ter cuidado com o seu comportamento e aparência, especialmente na esfera pública. Enquanto que todos os estudantes de *yeshiva* são compelidos a manter a respeitabilidade, as *yeshivot* podem ser classificadas de acordo com o seu grau de restrição, controle e autonegação requerida desses estudantes. Isso também determinará, entre outras coisas o grau de abertura nas possibilidade de se mudar algo no jeito de se vestir.

Em Shtisel, podemos ver nas diversas personagens masculinas da série, muitas das características citadas. Boa parte dela usa óculos, Sholem, Tzvi Arie, exceções feitas a Lippe e a Akiva, que de alguma maneira não se encaixam porque simbolizam na série aqueles que buscam algo fora do universo convencional ortodoxo: Akiva com sua arte e Lippe com sua busca por sucesso financeiro, mesmo que fora de seu universo. Vemos Akiva mexendo muitas vezes em suas peyot, nos

---

¹⁰¹ o cacho de cabelo por sobre a orelha

chamando a atenção para sua condição de ortodoxo. Vale a pena mencionar a questão dos cigarros. Muitos ortodoxos fumam. Essa é uma maneira que se utilizam para passar as várias horas do dia concentrados em seus estudos. Seria leviano afirmar que boa parte da população masculina ortodoxa fuma (obviamente as mulheres não fumam – isso poderia denotar uma falta de modéstia delas exigida), mas, em Shtisel vemos especialmente Sholem fumando. Serve de registro apenas como mais um símbolo na série onde o sentido produzido é o de olharmos para ele como alguém que vive num passado que recusa a aceitar a modernidade que condena o cigarro.

Crescentes incidentes de protestos políticos entre os ortodoxos, incluindo sinais de violência física e verbal, evidências crescentes de que alguns jovens ortodoxos queiram se juntar ao exército e a mudança de viés político da sociedade em direção à direita tem uma dimensão relacionada ao próprio corpo. De acordo com Gideon Aran et al (2008, p.25): “ao adotar tal estilo e ideologia mais rudes, os ortodoxos manifestam seu desejo de possuir um corpo. Parece ser essa, uma expressão subliminar de sua fascinação com as coisas que foram longamente pensadas serem território dos sionistas, e na qual os ultra-ortodoxos foram privados: fisicalidade, masculinidade e busca por ação.”

De fato, ao adotar certas características do gênero, os filmes de ação ortodoxos incluem cenas de intensa ação física, como perseguições, brigas e tiroteios. Isso é geralmente sublinhado pelo gênero do *Western*, música em ritmo acelerado, o que conota a relação do filme com o gênero popular. A retratação da violência e do corpo masculino emula as convenções hollywoodianas da era clássica, mostrando uma distância imensa da violência hiper-realista e sangrenta, do uso intenso de efeitos especiais e a montagem truncada que caracterizam as produções atuais do gênero. Embora isso possa parecer arcaico e por vezes mostrar certa falta de suspense, esse não é o caso para a audiência alvo consumidora, cuja exposição à produção hollywoodiana é muito pequena.

No caso da série *Jewish Revenge*, a experiência visual do cinema de ação alude não apenas ao desejo dos espectadores ortodoxos de possuir um corpo secular mas a um certo desejo de corporificar uma posição mais ativa na mitologia nacional

israelense. Ao fornecer um produto “nacional” e “*kasher*” que, de uma certa maneira atende aos anseios do público jovem ortodoxo, Grovais posiciona suas tramas dentro de temas contemporâneos e históricos da esfera do Sionismo militante, evocando com plena seriedade tropos da mitologia sionista que há muito foram abandonados pelo cinema israelense contemporâneo.

Os 5 filmes da série compartilham de argumentos e estruturas narrativas clássicas similares. São narrativas que remetem a missões nacionais, como por exemplo a captura de Adolf Eichmann na Argentina pelo *Mossad*¹⁰², o que poderia ser olhado como uma das maneiras pelas quais o jovem Estado Sionista afirmava sua capacidade de buscar seus inimigos onde quer que fosse e se transformando no braço vingador de todo o povo judeu.

No centro das narrativas, homens seculares israelenses encontram-se com homens ortodoxos em ambientes hostis de homens não judeus. Com raríssimas exceções, esses homens não judeus são apresentados como personagens unidimensionais e são retratados estereotipicamente como não confiáveis, por vezes maus, e por vezes como inadequados ou estúpidos. Sua única função na trama é fornecer o background para um relacionamento muito mais significativo que se revela: o do agente do Mossad com a personagem ortodoxa.

O encontro significativo vai além dos retratos estereotipados do israelense no discurso ortodoxo. Assim como em muitos enclaves religiosos, a sociedade ortodoxa está sob constante ameaça de defecção de seus membros. O discurso prevalente posiciona o israelense secular como o mal que está fora, contra quem a identidade interna esclarecida do ortodoxo é construída. A imagem estereotipada do israelense secular como o símbolo do mal é mantida pela noção de que qualquer contato com o corpo israelense deve ser limitada ou evitada totalmente.

No texto de Friedman e Hakak (2015, p. 13) é citada a análise de Vered Elimelech sobre o cinema ortodoxo:

---

¹⁰² Serviço Secreto Israelense

... Vered Elimelech demonstrou que o encontro com o outro – o não judeu ou o judeu secular – é central em muitos filmes ortodoxos. Meramente por expor a imagem do outro ao público ortodoxo, o cinema ortodoxo já se desvia do discurso dominante. Fazendo uma distinção entre a “primeira geração” de produções ortodoxas (2000-2003) e a segunda geração de filmes (2003-2010), Elimelech aponta uma mudança na construção do outro. Nos primeiros filmes, o outro – seja secular israelense ou não-judeu – é mostrado como uma personagem unidimensional, usualmente desprovido de faculdades espirituais e intelectuais, cujas funções principais na narrativa é a de atuar como uma antítese ao herói ortodoxo. Em alguns dos últimos filmes, as personagens não-ortodoxas são mais nuançadas. Enquanto que, em última instância, sua função seja a de reforçar o conjunto de valores ortodoxos, a narrativa expõe suas considerações e motivações e ao fazê-lo, os privilegia e transgrede o discurso hegemônico.

Conclusão: num estágio mais avançado do cinema e TV seculares, o ortodoxo aparece desestereotipado. O mesmo acontece com o secular no cinema ortodoxo.

Na série *Jewish Revenge*, o israelense secular é um agente da história. A trama se desenrola ao seu redor e o ponto de vista dos espectadores é normalmente alinhado com o dele e o conflito dramático no coração da trama é motivado por sua história. É apenas no ponto da crise, quando ele está defronte obstáculos crescentes para completar a sua missão, que o herói israelense encontra o herói ortodoxo. Duas coisas importantes acontecem durante o encontro entre as duas personagens principais dos filmes: a primeira é que o herói ortodoxo deixa o espaço protegido de sua comunidade e seu trabalho espiritual e se envolve – física e mentalmente – em assuntos da sociedade secular. Relutante em se envolver no começo, ele prova-se central para o sucesso da missão; assim o corpo ortodoxo é também engajado na ação. O herói ortodoxo é visto também participando em perseguições, ocultando e descobrindo documentos e até fisicamente confrontando os não-judeus. Segundo, ao se envolver com a missão nacional, o herói ortodoxo facilita a transformação da visão global do judeu secular ao lhe explicar a verdadeira natureza da vingança judaica. Mais do que combates físicos e retaliações, a verdadeira vingança judaica é guiada pelo trabalho espiritual de Deus e a continuidade da vida tradicional judaica. Essa transformação em conhecimento do judeu secular desfaz o conflito no coração da trama e leva a resolução. A missão é completada, apesar de todas as expectativas em contrário, e um novo estado de equilíbrio é alcançado, onde o herói secular está mais próximo de sua identidade judaica. Isso é bem exemplificado no

primeiro filme da série, onde um agente do *Mossad* é enviado em missão a Ucrânia. A natureza da missão liga claramente o Holocausto ao conflito árabe-israelense: um fugitivo nazista é encontrado vivendo sob falsa identidade na Ucrânia e está envolvido no contrabando de armas para o *Hezbollah*. O agente do *Mossad* é enviado para sequestrá-lo e levá-lo para julgamento em Israel. Esse agente do *Mossad* tem interesse pessoal no caso. O criminoso nazista havia sido o torturador de seu pai no campo de concentração e assim, o agente vê a possibilidade de uma vingança pessoal também. No caminho para visitar seu pai antes de viajar para a Ucrânia, ele passa por um emissário do *Chabad*, que lhe insta a colocar *tefilin*. A princípio relutante, ele finalmente aceita. Na conversa casual que se segue, o emissário conta que tem um irmão e que ele está na Ucrânia também como emissário do *Chabad*. “Que coincidência!”, fala o agente, “estou a caminho de lá”. O emissário do *Chabad* fornece o endereço para o agente que displicentemente o anota. A cena tem duas funções: a primeira, caracterização, estabelece a atitude do agente frente a religião; a segunda, prenúnciação, funciona como um aparato narrativo fornecedor de desenvolvimentos posteriores da trama. Já nesse ponto, *Jewish Revenge* revela a proposição subversiva da série: o agente do *Mossad*, arquétipo sionista é apresentando positivamente, dissimulado e sem ter autoconsciência talvez, e muito preocupado com os assuntos mundanos, mas, muito longe de ser demonizado como o símbolo do mal. Além disso, os *tefilin* tem um significado simbólico na cena. O significado do mandamento de colocar *tefilin* é para que a pessoa possa alcançar a unidade do cérebro e do coração. Na filosofia chassídica, o intelecto deve controlar as emoções. O agente do *Mossad*, como visto em cenas anteriores é controlado pelas emoções, o que enevoa seus julgamentos intelectuais. Obviamente, ele não está consciente do significado desse encontro e é apenas em retrospectiva que o ato assume sentido como o início de sua jornada intelectual e espiritual que leva a sua transformação. Depois dessa cena, o agente viaja a Ucrânia. A missão não corre bem, seu disfarce é descoberto, ele desconfia que o seu contato na Ucrânia o tenha traído e ele se encontra fugindo da polícia (aliás, a polícia é apresentada como ridícula, tanto em seus uniformes como em suas ações). Nesse momento de crise que constitui o evento motivador da trama, ele se recorda das palavras do emissário do *Chabad* em Jerusalém e começa a procurar pelo endereço do irmão. Ele o encontra e ambos são apresentados ao emissário do *Chabad* na Ucrânia e que se tornará o herói ortodoxo do filme.

Na casa do emissário do *Chabad* na Ucrânia, o agente do *Mossad* é acolhido para a noite. Já nesses primeiros momentos, como na manhã seguinte, a fantasia cinematográfica permite instantes de transgressão, como por exemplo, o agente do *Mossad*, necessitado de novas roupas, coloca roupas usualmente utilizadas pelos seguidores do *Chabad*.¹⁰³ Um momento mais claro de transgressão acontece na cena subsequente, quando os dois discutem a missão e o agente do *Mossad* pede que o emissário do *Chabad* se envolva diretamente nela. O emissário recusa, visivelmente desconfortável com o pedido, mas quando o agente revela a natureza altamente secreta de sua missão, o emissário de *Chabad* declara: “**Nós** temos que impedi-los”. Assim, o emissário de *Chabad* transgrede as fronteiras de sua comunidade, atuando em benefício da nação e ao fazer isso é impelido à ação física. A cena é cortada para uma cena de ação, nesse momento retratando o emissário de *Chabad* e não o agente do *Mossad* como o “corpo em ação”. A câmera, sujeita a convenções genéricas, segue o emissário correndo e a ação é pontuada por uma música de ação genérica, tornando a cena um momento de espetáculo. Visto da perspectiva ortodoxa, essa não é uma imagem trivial. Correr é um assunto de grande importância, visto como situação física extrema que o corpo ortodoxo deve evitar. Um ortodoxo correr é raro e considerado em muitos casos obsceno (ARAN, 2003, p. 118-119).

O segundo ato da trama mistura a busca para completar a missão nacional com o desenvolvimento da relação entre o agente do *Mossad* e o emissário do *Chabad* e as transformações que ambos estão passando. O envolvimento do emissário do *Chabad* com a missão nacional torna-se transformativa quando chega a notícia da morte do pai do agente do *Mossad*. Para o agente, a missão perdeu seu sentido; ele está sobrecarregado por suas emoções, mas o emissário de *Chabad* gentilmente o conduz nos assuntos da Lei Judaica, explicando o sentido das leis e práticas do luto, em lidar com o Holocausto, e a natureza da vingança judaica. É aqui que a mensagem educativa do filme é explicitamente articulada pelo emissário do *Chabad*, como ele diz: “Você sabe, Yoav, eu acho que a vingança real é o fato de que você esteja ainda aqui. O que os nazistas, yimach shmam¹⁰⁴, tentaram fazer foi destruir o

---

¹⁰³ Terno preto, camisa branca e chapéu tipo Borsalino.

¹⁰⁴ malditos sejam, em hebraico (tradução livre)

nosso povo. Nossa vingança é a continuação do povo judeu; que nós continuamos vivendo e fazendo. Você entende, a vingança real é continuar a tradição judaica.”

A diferença entre o impulso emocional de Yoav (o agente do *Mossad*) para se vingar através da violência e a resposta mais elaborada de Shneur (o emissário do *Chabad*) refletem a oposição entre os discursos sionista e ortodoxo. A cena também revela os sentidos opostos ao Holocausto pelos discursos sionista e ortodoxo. Conforme Hakak (2005, p. 82-84), enquanto que no sionismo e em outras respostas seculares ao Holocausto algum ato de retaliação é necessário, na visão de mundo ortodoxo, o Holocausto, bem como qualquer outro desastre mundano ocorreu por vontade divina e é apenas Deus que pode retaliar contra ou punir os seus perpetradores.

Ainda, em uma cena posterior, quando Yoav, em seu desespero planeja matar o criminoso nazista. Shneur o convence a deixar sua arma e concebe um plano não violento para capturar o nazista. Isso leva ao sucesso da missão. O criminoso é exposto e capturado pelas autoridades ucranianas e transferido para Israel.

Grovais se apropria das convenções do gênero de maneiras significativas. Se, nos filmes de *Hollywood* o clímax é atingido em cenas de ação, Grovais constrói o clímax de sua narrativa em torno de colapsos mentais e dilemas intelectuais/espirituais. Nos pontos de alta tensão, crucialmente, o conflito central é desenhado para uma resolução, não pela demonstração de força física ou atitude mental, mas pelo questionamento intelectual e a aceitação espiritual da vontade Divina. É significativo que o filme não termine quando a missão nacional é concluída, uma vez que o ponto focal do filme é a relação entre Yoav e Shneur, não a missão. A penúltima cena é uma conversa de “peito aberto” entre Shneur e Yoav. O diálogo articula objetivos comuns e pontos de similaridade:

Yoav: Eu realmente fico te devendo por isso

Shneur: Imagina... Eu fiz apenas a minha obrigação
(Entra uma música lírica)

Yoav: Eu já tive missões mais difíceis anteriormente, mas, nunca vou me esquecer dessa. A morte de meu pai, as conversas que tivemos, me deram uma perspectiva inteiramente nova.

Shneur: Eu usualmente me pergunto o que estou fazendo aqui... mas então eu conheço um judeu querido como você e tudo entra em seus devidos lugares... Eu, às vezes, me sinto como um agente adormecido. De repente, ele é chamado para executar uma missão, e imediatamente ele acorda, executa a missão exatamente de acordo ao planejado.

Então, os dois se despedem no aeroporto com um abraço fraternal. A diferença visível entre eles é quase apagada pelas suas roupas quase idênticas e o contato físico que transcende as convenções ortodoxas de evitamento e afastamento. A cena final do filme se passa no túmulo do pai de Yoav. Observando as práticas da lei judaica, ele confessa agora entender o verdadeiro sentido da vingança judaica.

A fantasia do salvamento – salvar as almas perdidas dos judeus seculares e através disso redimir o Estado de Israel como um verdadeiro Estado judaico – serve bem ao discurso interno da comunidade ortodoxa, especialmente aos hassidim de Gur (grupo ortodoxo do movimento hassidico com origem na cidade de Gur, Polônia), ao qual Grovais pertence e também ao discurso do movimento Chabad. Vislumbres dessa mesma fantasia podem ser encontrados em outros filmes para ortodoxos (*Minta Keshet* e *Vadim bar Durex*, 2005), onde as narrativas apresentam israelenses seculares que retornam à religião através de seus encontros com personagens ortodoxas. A série *Jewish Revenge* diferencia-se por oferecer não apenas o preenchimento da missão Chabad (de retorno do secular à religião), mas, como Grovais coloca: “uma fantasia de masculinidade nacional”. Ela endereça, diz ele: “a fantasia secreta de muitos jovens ortodoxos de tomar parte em defender o Estado de Israel”.¹⁰⁵

O cinema ortodoxo pode ser pensado como uma forma de cinema digital de minoria. Nas últimas décadas, observa-se a emergência de cinemas de minoria em diferentes locais e realidades sociais, de populações nativas ou comunidades de imigrantes. Esse tipo de filmes, como colocado por Faye Ginsburg (2002), são: “veículos para comunicação interna e externa, para autodeterminação e para

---

¹⁰⁵ Entrevista de Grovais para Yael Friedman em 8 de outubro de 2013

resistência da supremacia da cultura dominante.” Usualmente, a análise desse tipo de filmes enfatiza sua função como “contra-cinema” buscando desfazer os legados da má apresentação desses grupos nas culturas dominantes ao se apropriar das formas da mídia e do cinema ocidental e desenvolvendo práticas estéticas alternativas.

O cinema ortodoxo compartilha algumas dessas características. Se apropria das formas do cinema ocidental e serve como veículo de comunicação interna que desafia o discurso dominante ortodoxo em dimensões importantes¹⁰⁶, ainda que os produtores ortodoxos coloquem pouca ênfase na comunicação externa com o público maior israelense. Ao fazer isso, o olhar voltado para dentro do cinema ortodoxo – produzindo “filmes para ortodoxos e não sobre ortodoxos,” conforme palavras de Grovais novamente – reflete a tendência proeminente dos ortodoxos em Israel de não ficar totalmente isolados das novas formas de expressão cultural, mas não de se assimilar.

O gênero de filmes de ação, cuja característica primária é criar espetáculos de ação física e uso do corpo, foi apropriado e ajustado pelo cinema ortodoxo de diversas maneiras, aderindo ao princípio básico de separação de gêneros e mudando de uma ênfase genérica no combate físico para desafios mais cerebrais. Dessa maneira, a emulação do gênero permitiu, por um lado, a fantasia da masculinidade física e por outro a asserção dos valores ortodoxos.

A emergência do cinema ortodoxo israelense como um todo e a série *Jewish Revenge* em particular, pode ser vista no contexto das transformações no engajamento dos ortodoxos com a sociedade israelense maior e com o Sionismo, ao longo das últimas décadas. Nos anos recentes, vê-se um movimento crescente da então protegida e separada comunidade ortodoxa em direção a uma variedade mais ampla de conjuntos na esfera pública israelense, incluindo o exército e os pontos de contato e encontros sociais entre ortodoxos e seculares estão aumentando (FRIEDMAN & HAKAK, 2015).

---

¹⁰⁶ Um outro trabalho de pesquisa mais detalhado poderia abordar como a sociedade ortodoxa reage e recebe esses filmes produzidos por ortodoxos tanto para homens como para mulheres, buscando em suas publicações comentários e críticas, e poder-se-ia também realizar pesquisas de campo com grupos específicos.

Apesar de emular os gêneros escapistas de Hollywood, as narrativas de muitos dos filmes estão colocadas dentro do contexto sócio-político israelense e endereçam o relacionamento entre ortodoxos e a sociedade maior. Os filmes atuam com locais visuais onde o ortodoxo encontra o outro significado, o sionista israelense secular. O engajamento particular dos filmes da série *Jewish Revenge* com segurança, militarismo e as forças armadas de Israel ressoa com a longa controvérsia sobre os ortodoxos servirem nas forças armadas, o que é não apenas a causa de divisões profundas entre o público ortodoxo, mas também uma área chave na tensão entre os ortodoxos e a sociedade como um todo. Friedman e Hakak (2015) asseveram que a sociedade israelense vê o serviço militar como um “rito de passagem” para dentro do corpo nacional israelense e vê também a recusa oficial dos ortodoxos em cumprir com o serviço militar como uma fuga da obrigação moral que eles devem para servir seu país. Não é apenas uma fuga real, mas é também uma fuga simbólica, já que o Exército Israelense é tido como um símbolo nacional e indelevelmente ligado a sociedade como um todo, já que é um exército constituído pelo povo, onde o serviço militar é obrigatório. Ao não servir, é como se o ortodoxo também se separasse da sociedade.

Os filmes da série *Jewish Revenge* endereçam o já existente desejo entre parte dos ortodoxos em servir o exército, apesar da posição oficial das autoridades rabínicas. De acordo com Grovais, as tramas ficcionais dos filmes falam para um crescente número de jovens ortodoxos que sonham em tomar parte na tarefa nacional de “defender Israel”. “O problema para os ortodoxos”, ele sugere, “não é o serviço militar em si, mas o de assimilar o que o acompanha. No momento em que o assunto se transformou em uma luta política entre os ortodoxos e a sociedade israelense, o público ortodoxo sente a necessidade de resistir e defender sua autonomia”.

Nos filmes, os encontros imaginados entre as personagens ortodoxas e as forças armadas israelenses fornecem oportunidades para resolver essas diferenças. O relacionamento entre os ortodoxos e sionistas seculares israelenses é retrabalhado através de um conjunto de negociações que levam à transgressão dos posicionamentos de ambas as partes. Se, tradicionalmente, as atitudes dos grupos

ortodoxos variam de anti-sionismo até a cooperação estratégica com o Sionismo, a fantasia de uma relação diferente nos filmes move-se além da estratégia, indo para o desejo de compartilhar valores.

Dirigidos aos ortodoxos, os filmes parecem oferecer aos espectadores uma construção mais empática do judeu israelense e a oportunidade de “pertencer” e influenciar a ação sionista. É o espaço “seguro” que a narrativa cinematográfica oferece para a projeção de desejos e ansiedades; onde jovens ortodoxos podem exercer suas fantasias de masculinidade nacional ao projeta-la não apenas na tela mas nos espaços privados de suas casas, longe da supervisão pública (que é tão impregnada no estilo de vida ortodoxo). Além disso, ao colocar as tramas na contemporaneidade e em contextos históricos, os filmes reescrevem o imaginário nacional israelense e colocam um lugar para o judeu ortodoxo – anteriormente excluído e isolado – no corpo nacional israelense.

7.2 Filmes Femininos

Mulheres cineastas vem produzindo filmes para mulheres ortodoxas desde 1999. Esses filmes são consumidos somente por mulheres e retratam apenas personagens femininas. As autoridades religiosas (como veremos a seguir) determinaram que as produtoras devem evitar qualquer presença masculina na tela. Quando a trama necessita de uma personagem masculina, elas devem aparecer em cenas curtas separadas desprovidas de mulheres; os homens aparecem apenas em papéis secundários. Os filmes obedecem em termos de tempo a duração de um longa metragem e são projetados em 3 ocasiões durante o ano: nas festas de *Sucot* e *Pessach*, duas das grandes festas do calendário judaico que duram cada uma delas sete dias (as projeções são permitidas nos dias intermediários das festas, já que os dois primeiros dias e os dois últimos dias são considerados dias festivos e não se pode fazer esse tipo de atividade) e também nas férias escolares de verão. Eventualmente, ocorrem projeções em escolas para meninas depois do horário de aulas. Os filmes são projetados em salões de festas que se convertem em cinemas nos bairros de forte presença ortodoxa. Os atores nesses filmes tanto podem ser ortodoxos como seculares e os produtores, por vezes, contratam profissionais de

cinema que não são religiosos. Assim como os filmes masculinos, esses filmes necessitam a aprovação e censura da autoridade rabínica.

A maioria dos filmes para mulheres são melodramas, mas, em função das restrições impostas pela *Halachá* não se pode tratar de romances ou relacionamentos de casais. As produtoras são cuidadosas em inserir uma mensagem religiosa clara e direta em cada filme. Esses aspectos religiosos são pontos centrais da trama e constituem a principal motivação das protagonistas. Pela conveniência das características do melodrama e por conta das limitações *haláchicas* (ou seja, da Lei), junto com as mensagens religiosas, a principal motivação dos produtores é o de retratar e provocar uma variedade de emoções (apenas para traçar um paralelo tanto temático como estético, é o que costumamos chamar de “dramalhão mexicano”). Essa tornou-se a característica mais marcante e a que define o gênero. O produtor Ariel Cohen (sem data) explica:

Filmes femininos tratam principalmente de emoção, emoção e mais emoção. A maioria dos roteiros judaicos ortodoxos para mulheres são um tipo de “sitcom” disfarçado. Os roteiros retratam tragédias pessoais, comédia e relações levemente dramáticas, que operam nos sentimentos. Os assuntos tratados são adoção, doenças malignas, irmãs separadas no nascimento, crianças perdidas, perseguições antissemitas, conflitos familiares e especialmente “segredos obscuros” que já nascem com as personagens. Assim, na maioria dos casos, a trama é cheia de reviravoltas e de um clima emocional; isso propicia escapismos e uma descarga emocional em todas as suas formas. Lágrimas, risos, stress, ansiedade, medo, músicas comoventes e algum choro estão todos misturados na trama de filmes femininos.

7.2.1 Emoções à venda

Conforme Aharoni (2014, p.3), a combinação do meio cinematográfico com histórias religiosas em filmes femininos, incluindo aspectos comerciais e de diversão, parece ser fortemente contraditória com a maneira com que a sociedade ortodoxa israelense apresenta formalmente as suas características. Essa população é desconfiada de tudo o que soa moderno pelo medo de que isso coloque uma ameaça existencial e exerça uma influencia negativa dentro de suas comunidades. Esse último aspecto explica a posição da ortodoxia frente à mídia.

De acordo a Caplan (2003, p.260), há duas visões fundamentais relativas à mídia na sociedade ortodoxa: uma conservadora e a outra instrumental. A mídia representa a modernidade e nega o desejo da sociedade ortodoxa em preservar a tradição e manter a sua separação de um ambiente secular. Assim, o uso da mídia de massas é completamente proibido. Paralelamente ao esse enfoque, há uma atitude instrumental considerando-a uma excelente ferramenta para fomentar e espalhar as mensagens religiosas.

Nos filmes femininos, a ligação entre entretenimento e religião é explorada pelos produtores para atender um público que está em busca de produtos projetados para expressar a distinção religiosa do grupo e enquanto indivíduos, localizar, adquirir e se apropriar desses itens comerciais como se fossem seus (CLARK, 2007, p.23). Os produtores vendem experiências emocionais embrulhadas em mensagens religiosas através dos meio cinematográfico. A ligação de religião, experiências emocionais e a mídia é como um laço onde a mídia reforça e intensifica a experiência religiosa. Essa abordagem contraria a afirmação de que a mídia nega ou viola a religião.

Como fora mencionado, o objetivo principal dos produtores de filmes femininos é o de gerar uma grande excitação da audiência que assiste os melodramas religiosos. Os produtores consideram o melodrama como o gênero adequado por contar um história religiosa que promove os valores morais de uma maneira emocionalmente apelativa. Isso se relaciona com as restrições *haláchicas* com que os produtores tem que lidar, assim como o seu desejo em vender o maior número de ingressos possível. Os produtores miram nos espectadores ao mostrar temas religiosos, devidamente restringidos por assuntos como a crítica social ou assuntos considerados tabus na sociedade ortodoxa. Eles são especialmente proibidos de lidar com objetos usuais de um gênero melodramático, como por exemplo: emoções geradas no relacionamento de um casal, tais como amor e paixão. Assim, as opções para que esse produtores trabalhem ficam limitadas em termos de temas e contextos emocionais. As emoções que são permitidas devem então ser amplificadas. Nas palavras de Shlomit, uma diretora ortodoxa de filmes ortodoxos¹⁰⁷:

---

¹⁰⁷ Em entrevista a Matan Ahatroni em 2012, citada em seu texto Eliciting “Kosher Emotions” in Ultra-Orthodox Jewish Women’s Film, 2014, p. 6

Você não pode produzir um drama real. Você não deve mostrar roubos ou assassinatos, romances e conflitos muito sérios porque isso não é educativo. Então, o que fazer? Você apresenta um conflito com o mundo gentio ou trata de assuntos como doença ou adoção de crianças. E aí, você fica com novelas. Novelas “limpas”, sobre esses assuntos... você não pode excitar a plateia de outra forma... então aqui estão todas as novelas e tudo é lindo. É para cobrir a falta de oportunidades de criar um filme real. Se noventa por cento dos dramas da vida não podem ser mostrados na tela, você fica com um nicho tão estreito que você o amplifica demais... você precisa excitar a platéia de maneiras diferentes.

Obter essa reação da plateia só acontece como o resultado de uma interação entre a produção e a audiência, expressando um relacionamento baseado em um intercâmbio (KOTLER, 1997). Cada lado tem seu papel definido nessa troca. Os produtores entendem que o público deseja que suas emoções sejam despertadas e eles conseguem isso empregando uma variedade de mecanismos. Esses são voltados para produzir um espectro de respostas emocionais nos espectadores e assim, os produtores estão constantemente buscando por novas maneiras de emocionar e excitar os espectadores em dois aspectos principais: o aspecto narrativo e o aspecto estético-visual. Para que o produto seja um sucesso, esses aspectos devem evocar reações extremas, ultrapassando o comportamento modesto aceito nesse meio em sua vida cotidiana (e de uma maneira que não seja considerado inaceitável). Esses aspectos tem uma coisa em comum – o uso de “exageros cinematográficos” como mecanismo usado para provocar essas emoções (AHARONI, 2014, p.8).

O “excesso cinematográfico” pode ser definido como exageros narrativos ou estéticos que regulam os relacionamentos entre os tópicos de um filme e suas características de acordo com as regras de um gênero (WILLIAMS, 1991). Os elementos que produzem esses exageros não tem nenhuma justificativa narrativa ou estrutural além de seu poder para estimular a audiência emocionalmente e em termos de vivência. Somando-se a esses exageros, Thompson (1977) define “excessivo” como adicionar elementos que nada tem a ver com a história base e que às vezes vão até em contra ela por conta de serem artisticamente injustificáveis e que enfraquecem a unidade e completude da narrativa base.

O excesso serve como um componente chave ao principal gênero de filmes ortodoxos para mulheres – o melodrama. Como já visto anteriormente, o melodrama foca na virtuosidade moral da jovem heroína vítima de antagonistas imorais em más circunstâncias. A trama dramática apresenta uma jornada de descobrimento em direção a identidade moral enquanto combina pathos com a ação. O pathos é um elemento chave no melodrama e a ação é sua ressonância. Nesse contexto, os pesquisadores do gênero argumentam que as histórias normalmente se baseiam na realidade, mas sua característica principal – o excesso emocional – é manipulativo e desconectado da vida real (BROOKS, 1976). O melodrama reforça as dimensões religiosas e educacionais requeridas desses filmes. A dimensão moral oferece aos produtores o selo rabínico de aprovação que permite a produção e a projeção de seus filmes. Os valores morais também permitem que a audiência se relacione ao evento como uma confirmação de sua fé e não apenas como entretenimento.

Paralelamente à narrativa exagerada dos filmes, a necessidade de magnificar as emoções e experiências usando o excesso cinematográfico está presente no nível estético. O excesso estético está tanto nos níveis visual como auditivo. Música e trilha sonora tem papel importante nos filmes. A mesma Shlomit entrevistada por Matan Aharoni observa que um filme de sucesso combina dois elementos chave:

Tem que ser uma novela tão contundente, doce e amável quanto possa ser. E em segundo lugar, você toma pedaços de músicas dos melhores filmes do mundo... trilhas sonoras de bons filmes, as mistura e acrescenta a sua própria... por exemplo, você vê uma garota fugindo num corredor. Há música explosiva, música de suspense. É uma coisa louca... É uma música criando clima e a plateia grita, mas elas não veem nada. Ninguém a está perseguindo e nada pode ser visto na tela. A música cria o efeito emocional. A música te diz o que sentir nesse momento e o que fazer com isso. É assim que se compra a audiência. A trama é nada. Tire a música e não sobra nada. A música interpreta e então tudo funciona.

Junto com as inovações tecnológicas, os produtores de filmes para mulheres preferem filmar em lugares considerados exóticos como a Tailândia e Índia, sótãos de antigos castelos, as ruas de cidades europeias ou lugares turísticos como a Torre Eiffel em Paris ou a Estátua da Liberdade nos Estados Unidos. Com isso, os produtores criam um interesse adicional ao filmar cenas com excesso dramático em

locais que despertam a curiosidade das espectadoras que entendem que pelo preço de um ingresso podem “visitar” locais que seriam economicamente proibitivos a elas.

7.2.2 As projeções

Nas sessões de projeções de filmes para mulheres, são as mais jovens que respondem mais ativamente aos códigos emocionais propostos pelos produtores com expressões emocionais mais intensas. Essa parte do público torna-se então uma parte importante na performance, na medida em que as respostas dadas por elas intensificam as respostas emocionais do público mais adulto.

Mulheres, jovens e crianças na sociedade ortodoxa devem mostrar comedimento em seu comportamento tanto na esfera pública como na esfera privada. Um comportamento não contido é visto como inadequado e não modesto. A modéstia é um valor central nessa sociedade. Conforme Orian (1997) ela é inculcada nas meninas desde muito cedo, desde o jardim da infância na educação religiosa das meninas. Essa ênfase no conceito de modéstia e comedimento requer um comportamento com humildade e sempre tendo que levar em conta a opinião das outras pessoas. Ainda de acordo a Orian, o objetivo da modéstia na cultura ortodoxa é o de manter harmonia na vida cotidiana, principalmente através de práticas de anulação e autocrítica, comedimento e controle total sobre as ações e maneiras de falar. A maneira desejada de falar envolve falar em voz baixa e calmamente, falando eufemisticamente, e com cortesia. Essas mesmas normas da fala, estabelecem também que não se deve rir muito alto. Acessos espontâneos envolvendo o aumento de tom de voz são percebidos como exibicionistas e como falta de autocontrole, revelando os sentimentos mais íntimos de quem fala, ao ponto que tal comportamento pode manchar a reputação e imagem pública de uma menina. Essas restrições sociais levam a poucas expressões pessoais em debates públicos ou mesmo em conversas interpessoais (ORIAN, 1997). Em contraste, as projeções de filmes aparentemente permitem a essas pessoas algumas poucas horas de escapismo (além da chance de ver um filme) das normas sociais restritivas permitindo que se dê vazão às emoções. Durante as projeções, algumas regras de modéstia ligadas a expressão das emoções são deixadas de lado, enquanto que uma participação ativa oferece às espectadoras meios de intensa expressão. Para

Aharoni (2014, 14), o fato de estar-se num local público oferece ainda o compartilhamento dessas expressões no grupo e assim cria-se uma atmosfera carnavalesca.

Em outra linha de atuação, algumas mulheres que fazem filmes em Israel, acrescentaram um perspectiva feminista particular na maneira de se fazer filmes. Esses filmes contrastam com os filmes feitos por homens que tratam usualmente de assuntos militares ou políticos, assuntos sobre a identidade nacional, situações étnicas e estereótipos. Os filmes feitos por mulheres tem tratado dos relacionamentos e de assuntos familiares e incluem retratos sensíveis de seres humanos lutando com assuntos pessoais. Não cabe nesse trabalho abordarmos a filmografia produzida por mulheres de maneira geral. Procuramos aqui apenas aquelas que de alguma maneira estão ligadas ao universo religioso, mais ou menos ortodoxo, seja por temática desenvolvida ou seja por sua própria relação com o mundo religioso.

Um exemplo dessa abordagem altamente pessoal em se fazer filmes pode ser vista no trabalho de Anat Zuria, mostrando os conflitos na intersecção do judaísmo ortodoxo e o feminismo moderno. Zuria é uma mulher ortodoxa, graduada na Escola Ma'ale de Cinema, e que escolheu usar o cinema como uma forma de crítica religiosa, ativismo feminista e se bem sucedida, uma maneira de influenciar o discurso judaico ortodoxo. É preciso entender que no espectro ortodoxo religioso judaico há diferentes linhas de afiliação. No caso de Zuria, estamos tratando dos nacionalistas religiosos, que adotam posturas mais liberais e maior integração com a sociedade israelense. Seus filmes são projetados em salas de cinema e são vistos por homens e mulheres juntos. Podem ser acessados pela Internet também. Esses filmes não abordam os grandes assuntos difíceis de trabalhar, mas histórias individuais de mulheres específicas. Em seu primeiro filme premiado, o documentário *"Purity"* (2002), Zuria expõe para o público em geral assuntos tais como vida conjugal, sexualidade, pureza familiar, leis de impureza feminina. Seu olhar é sensível sobre a história de 3 mulheres. Natalia é uma mãe de gêmeos, que expõe sua trágica história de um casamento com um homem que recentemente se divorciou dela porque ela se recusou a continuar a ter filhos depois de uma gravidez

muito difícil e porque ela parou de acreditar nas leis de purificação na *Mikve*¹⁰⁸; Katie é mãe de muitos filhos e tem um problema uterino e assim tem sangramentos vaginais quase todo o tempo, o que a torna impura e como consequência impedida de ter qualquer contato com seu marido. Eles resolvem fazer uma acomodação na proibição de contato durante o período onde a mulher está impura (menstruada ou com sangramento), ao diferenciar relações íntimas de relações normais do dia-a-dia, como segurar as mãos ou um abraço no final do dia; Shira é uma jovem noiva, que está sendo ensinada por sua mãe sobre as leis de pureza familiar. Elas vão à *Mikve* e Shira expressa seu descontentamento a todo esse assunto.

Seu segundo filme dessa trilogia documental chama-se “*Senteced to Marriage*” e aborda a história de mulheres que estão amarradas a seus casamentos pelas leis religiosas. Tamar, Sari e Smadar são jovens, mulheres casadas que, mesmo separadas de seus maridos, não conseguem obter o divórcio sem o consentimento de seus maridos (assunto também abordado no recente filme “*Get*” – O Julgamento de Viviane Amsalem - de Ronit Elkabetz)¹⁰⁹. Enquanto esperam que seus maridos concordem, elas não podem ter qualquer tipo de relacionamento com outros homens, não podem ter filhos e enquanto o tempo passa, elas ficam presas nessa armadilha kafkiana.

O terceiro filme chama-se “*Black Bus*” aborda a segregação por gênero no mundo ortodoxo. O filme trata da história de duas jovens, a blogger Sarah e a fotografa Shlomit. As duas foram expulsas por suas famílias depois de abandonarem a comunidade ortodoxa. No chamado “*Black Bus*” – ônibus negro, é permitido às mulheres sentarem-se apenas na parte de trás do ônibus, de maneira a que nenhum contato fortuito possa ocorrer com algum homem desconhecido. É nesse ambiente que Shlomit trabalha como fotografa, documentando os momentos de confrontação entre mulheres seculares que entram nos ônibus e se negam a obedecer essa “regra” e homens ortodoxos quando eles acontecem, enquanto Sarah escreve sobre as consequências dessa escalada no conflito de gêneros. Tanto Sarah como Shlomit estão em busca de uma nova identidade, seja através da câmera ou da internet. O

---

¹⁰⁸ Banho Ritual

¹⁰⁹ Sem o repúdio do marido num tribunal rabínico a mulher continua sendo considerada casada.

filme cria um retrato delas como protagonistas de uma conflito social muito pouco notado pela sociedade israelense.

7.2.3 O Fazer e Ver Feminino Ortodoxo

Filmes feitos e dedicados a mulheres ortodoxas eram relativamente desconhecidos fora desse universo até que a diretora Rama Burshtein lançou o seu filme “Preenchendo o Vazio” no Festival de Veneza em setembro de 2012. O filme rendeu a atriz Hadas Yaron o prêmio de melhor atriz e posteriormente quando exibido no Festival de Cinema de Nova York, foi muito elogiado pela crítica, que enfatizou o expertise técnico de Rama Burshtein apesar de sua pouca experiência.

De fato, embora “Preenchendo o Vazio” tenha sido o primeiro filme de Rama Burshtein tanto para os públicos seculares como religiosos, ela passou aproximadamente duas décadas fazendo filmes para as mulheres de seu mundo – filmes que apresentam apenas atrizes, sem violência, sexo ou blasfêmias. De acordo com Debra Kamin (2012), não apenas Rama Burshtein produz filmes: mulheres ortodoxas em Israel tem realizado filmes já por algum tempo – aproximadamente 6 por ano.

No artigo publicado no *New York Times* por Debra Kamin em outubro de 2012, ela entrevista Dina Perlstein, que vive no bairro ortodoxo de *Bnei Brak*, perto de *Tel Aviv*, mãe de 8 filhos que já produziu 8 filmes, o mais recente deles chamado de “*Thin Ice*” e que diz: “Essa comunidade não assiste TV, então, quando as férias chegam e há um filme, todos parecem exclamar: queremos um filme agora mesmo”. Os filmes de Dina Perlstein são tão populares que após serem apresentados em Israel, eles são levados para os Estados Unidos e Europa. Seus filmes chegam ao ponto de normalmente apresentarem lucro uma vez que todos os ingressos são vendidos (aproximadamente US\$ 13 cada um) (KAMIN, 2012).

Mas, talvez essa seja uma exceção nesse mercado. Em um documentário chamado “The Dreamers” de *Efrat Shalom* de 2011 sobre as produtoras de filmes para mulheres ortodoxas, uma delas está devastada após o rabino que havia dado a sua aprovação para a realização de seu filme “*Closed*” voltar atrás e decretar que o filme

é inadequado para públicos mais jovens porque a trama é sobre uma adolescente que se rebela, mesmo que levemente, contra a sua mãe.

Mesmo com as benções rabínicas, mulheres religiosas ortodoxas que querem fazer filmes encontram dificuldades com sua vizinhança, seja por questionamentos ou por escárnio. É mais fácil encontrar mulheres atrizes e existem inclusive cursos para atuação, nos próprios seminários onde as jovens estudam antes de casarem. Mas, há cursos voltados para o cinema, como a Escola *Ma'ale* (do segmento dos religiosos nacionalistas) e também a escola *Torat HaChaim*, no centro de Israel, cujo objetivo é ensinar “Cinema Judaico”, nas palavras de seu diretor, Segev Cohen¹¹⁰, que enxerga os filmes como instrumentos para prover ensinamentos bíblicos. Nas aulas, trechos e cenas de filmes seculares são removidas de acordo a restrições rabínicas. Homens e mulheres tem aulas em prédios separados¹¹¹. “Cenas com sexo, pornografia, violência explícita ou pessoas nuas não são mostradas nas classes, mas nas bibliotecas há todos os tipos de filmes, e cada estudante pode ter acesso a eles, pois eles são adultos e podem fazer suas próprias escolhas” – palavras de Neta Ariel, diretora da Escola *Ma'ale*¹¹². Ainda assim, muitas mulheres, especialmente nos campos mais restritivos do espectro religioso ortodoxo acabam se tornando autodidatas, aprendendo a operar as câmeras por tentativa e erro, o que é facilitado pela era digital.

7.2.4 A Lei Judaica e o cinema ortodoxo: prescrições e proscricções

Como vimos acima, a produção de filmes voltada para o público religioso ortodoxo apresenta uma característica peculiar: é necessário que uma autoridade rabínica conceda a autorização para a produção e a libere para ser apresentada ao público. Sem essa validação não há como apresentar um produto cultural. A origem dessa peculiaridade pode ser traçada e atribuída a um conceito conhecido em hebraico

¹¹⁰ “O curriculum para cinema e televisão na escola tem como objetivo criar profissionais, produtores e diretores no setor do cinema e da produção. O curriculum está baseado num programa de estudo profissional que contempla os estudos necessários para a produção cinematográfica, contemporânea **dentro de um ponto de vista judaico e ético.**” – Extraído do site da Escola Torat HaChaim - <http://kolnoath.co.il> - grifo nosso.

¹¹¹ <http://kolnoath.co.il> acessado em junho 2016

¹¹² citada por Debra Kamin

como “*Da’at haTorá*” que literalmente significa “a visão da Torá”, “a opinião da Torá” ou ainda “o conhecimento da Torá”, que surge na primeira metade do século XX nos círculos ortodoxos. Esse conceito, conforme Brown (2014), pode ser resumido numa única sentença: as grandes autoridades religiosas tem o poder de ditar regras não apenas em suas áreas específicas de conhecimento, mas em todas as áreas da vida, incluindo a dimensão política. De acordo com alguns acadêmicos, a doutrina inclui a crença implícita (ou explícita) que os grandes sábios da *Torá* não podem errar, o que é frequentemente comparado a doutrina da Igreja Católica, onde o Papa é considerado infalível. Adotado como um dos valores centrais da sociedade ortodoxa desde a década de 1950, *Da’at haTorá* continua a ter influência significativa na organização social e política dessa comunidade.

Conforme Heilman (1982), o *Da’at haTorá* é uma inovação ortodoxa que surgiu no início do século XX, em torno da divisão ocorrida dentro do mundo ortodoxo sobre como deveria ser sua relação com o Sionismo.

O *Da’at haTorá* originou-se do setor lituano do judaísmo ortodoxo, que preza o estudo da *Torá* e as conquistas intelectuais em detrimento de qualquer outra coisa. Nesse contexto, *Da’at haTorá* pode ser entendida como tendo meramente acentuado a autoridade dos sábios da *Torá*, cuja reputação estava no sua perspicácia talmúdica e nas regras legais.

Tudo isso resultou num processo onde o olhar ortodoxo sobre o mundo é caracterizado por tomar medidas para distanciar seus membros da sociedade maior ao erguer “muros” para excluir a influencia de não religiosos e não judeus. Ao longo dos anos, os rabinos emitiram vários decretos religiosos (*piskei din*) banindo a exposição às diversas formas de mídia de massa por essas serem vistas como ameaça aos valores familiares da *Torá*. Quanto a televisão israelense foi criada em 1968, os rabinos ortodoxos proibiram a seus seguidores de a assistir por considerar seu conteúdo moralmente inadequado; conforme Yoel Cohen (2013, p. 44) ainda que o entretenimento per se não seja invalidado, a perspectiva ortodoxa é indubitavelmente crítica, olhando para isso como nada além de algo desprezível frente aos mais importantes valores do estudo religioso.

Assim como qualquer outra ferramenta de comunicação ortodoxa, os filmes ortodoxos também sofrem restrições. Ainda que nenhum rabino supervisione o cinema diretamente ou que se encontre regras escritas sobre o que pode e o que não pode ser exibido, fica claro para todos os interessados que há uma série de regras que devem ser obedecidas para que os filmes possam ser distribuídos em sua comunidade.

Nos filmes masculinos uma mulher nunca aparecerá em qualquer fase do filme. Assim, uma mãe ou estará morta, ou terá viajado para o exterior ou ainda terá um trabalho longínquo. O mesmo vale para os filmes produzidos para o público feminino: homens não serão vistos na tela.

Além dessa proibição básica de gêneros, existem várias regras não escritas: xingamentos ou palavras feias são proibidas, inclusive não se usam gírias; não se deve mostrar violência excessiva, como por exemplo, não se deve mostrar sangue depois que um tiro é disparado ou mesmo mostrar o tiro sendo disparado, apenas intuí-lo; sexo ou alusões a ele também são proibidas; fofocas ou insultos idem; não deve desafiar os pressupostos básicos da sociedade ortodoxa; sempre deve haver uma mensagem educativa ou religiosa qualquer que seja¹¹³. Há ainda um certo preconceito nos filmes ortodoxos: evita-se mostrar o mal na tela, para que ele não possa influenciar as crianças ingênuas, porém, quando se faz necessário na trama mostrar um bandido, por exemplo, ele sempre é um não judeu.

---

¹¹³<http://www.amalnet.k12.il/Commun/Mivnit/RightMenu/החרדית+בחברה+תקשורת/ותקשורת+יהדות/מחשב+סרטי/?myId=1004-1014-101> acessado em outubro 2016

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos últimos quinze anos, algumas produções distintas abordaram a ortodoxia israelense e a mostraram nas telas da TV e do cinema. A sociedade israelense contemporânea passa por processos rápidos de mudança e de reequilíbrios sociais entre seus diferentes grupos. O cinema e a televisão, entre as várias expressões culturais, trata dos conflitos e das inquietudes que permeiam essa sociedade. O lugar da ortodoxia está nessa pauta.

Shtisel foi escolhida nesta tese porque, no meu modo de ver, representa peça importante desse fenômeno. Até o advento de *Shtisel*, as produções televisivas focavam mais nos grupos chamados de religiosos nacionalistas (com o sucesso de *Sruguim*), ou então nos encontros entre população secular e religiosa (como *Merchak Neguia* ou *Meorav Ierushalmi*). *Shtisel* quebra o receio dos produtores em realizar uma série única e exclusivamente sobre a vida de um grupo ortodoxo dentro de seus próprios muros.

Em *Shtisel* vemos a recorrência dos temas que atraem qualquer audiência a uma série televisiva no mundo inteiro: conflitos amorosos, sexualidade, inveja e traições. Como procuramos demonstrar ao longo desse trabalho, alguns mecanismos comuns, utilizados pelas séries, tais como ganchos ou arcos narrativos fazem com que haja a aderência e cumplicidade dos espectadores com a série. Mas, como coloquei em vários pontos desse trabalho, penso que isso não é suficiente para justificar o sucesso de *Shtisel*.

Creio haver um conjunto de fatores que permitiram que a ortodoxia e a religiosidade comesçassem a ser melhor aceitas na sociedade israelense após a queda da predominância cultural do discurso hegemônico sionista. Movimentos que conjugam a intencionalidade de fundos como a fundação *Avi Chai* em financiar produções voltadas a promover uma melhor integração entre seculares e religiosos; a maior presença física da população ortodoxa no conjunto da sociedade; o intercâmbio de culturas, seja por viagens dos israelenses ao exterior, dado o enriquecimento econômico da sociedade como um todo, seja pelo próprio advento de tecnologias como a TV a cabo ou a Internet nos lares de Israel. Ou ainda, como também vimos

aqui, uma produção de filmes feita por ortodoxos para seus públicos masculino e feminino, ainda que voltada apenas para consumo interno, “vazam” em sua visibilidade para o mundo secular através de produções como *Lemale et haHalal* (Preenchendo o Vazio).

Mas fiquemos na própria série. É marcante o quanto a série se esforça em evitar qualquer menção a conflitos entre o mundo secular e o mundo ortodoxo. À exceção de alguns poucos momentos, como o abordado no episódio em que se comemora o Dia da Independência de Israel, os conflitos parecem não existir, parece que as personagens vivem em um local que não tem contato com o mundo além de suas pequenas fronteiras físicas, não são evidentes interações socioeconômicas ou culturais. Esse insulamento imaginado contribui certamente para não levantar no espectador qualquer associação entre o que acontece na realidade nacional e o que é mostrado na TV. Especificamente nesse sentido, pouca diferença faria para o espectador israelense se o grupo retratado na série fosse uma colônia de esquimós. Penso não ser mera coincidência ou aleatoriedade que a cena inicial da série apresente esquimós. Nada mais distante da realidade cotidiana do espectador, nada menos conhecido e identificável e ainda assim passível de gerar empatia, caso se encontrem os mecanismos corretos para desencadear processos de identificação. Como fora analisado nesta tese, esses mecanismos: exatidão, transgressão e a reflexividade, trazem para dentro dos lares israelenses “pessoas” que de alguma maneira são como nós. Shtisel opera para que busquemos um reconhecimento de nós mesmos, em suas personagens que vivem uma expectativa de amor, de proteção e de outras necessidades e conflitos inerentes à condição humana.

Uma chave de leitura poderia levar em conta o fato de os autores da série terem saído do universo ortodoxo, especialmente Ionatan Indurski. Isso nos leva a um certo olhar mais tristonho, onde a alegria não está presente. Não há festas, o que poderia ser creditado ao ano de luto que a família está vivendo pela morte da mulher de Sholem e mãe de Akiva, Guitti e Zvi Arie. É uma vida monótona, regrada como se espera que seja no ambiente ortodoxo. Mas, poderia também ser creditado a uma certa crítica e um desencantamento dos autores a esse mundo tão cheio de regras, onde mesmo a alegria precisa ser marcada por datas e momentos estabelecidos pelo calendário judaico, onde não há lugar para a espontaneidade, onde a

expressão da emoção através da arte de Akiva e Zvi Arie é vista como infantil e inútil.

Outro elemento que a série deixa de lado é qualquer menção sobre transcendência e espiritualidade. Embora seja necessário mencionar que a ortodoxia judaica é ortoprática, baseada principalmente no ritual e na vivência cotidiana e não na fé, a série está tratando de personagens que em primeiro lugar pautam suas vidas pela relação com o sagrado e o divino. Não é suficiente que o retrato desse sagrado na série seja a entoação das bênçãos antes de cada ação para nos transmitir ou produzir qualquer sentido que remotamente nos leve a perceber algum traço de religiosidade¹¹⁴. Penso mais uma vez que ao evitar qualquer estética, narrativa ou construção cênica que possa evocar a religiosidade, a série fica muito mais aceitável a um público secular, cuja relação com o divino fica na esfera privada e não no domínio público. Esse tratamento dado às personagens mostrando a religiosidade em suas ações cotidianas, como parte integrante de uma rotina aparentemente desassociada de uma relação com valores e crenças, também pasteuriza e diminui o estranhamento que possamos sentir e parece por vezes, retratar algo como pequenas manias que todos temos em nossas ações diárias e contribui mais uma vez para um processo de identificação e simpatia.

Uma pergunta que parece pertinente é saber como *Shtisel* seria recebido por audiências fora de Israel, tanto pelo público judeu como pelo público não judeu. Apesar de soar como mera especulação, até porque seria preciso algum tipo de pesquisa específica, penso que, mais uma vez, ao não abordar aspectos conflituosos entre o grupo exibido e o restante da sociedade, *Shtisel* se coloca como perfeitamente “digerível” a qualquer público. Novelas brasileiras já abordaram diversos grupos étnicos tais como árabes, turcos, etc. e também utilizaram-se apenas de elementos externos e caricatos para compor as personagens e as tramas. Todas elas bebem nas mesmas fontes do folhetim e do melodrama, com os conflitos amorosos ou traições sendo o seu eixo de desenvolvimento. Há notícias atuais de que os direitos de adaptação foram adquiridos nos Estados Unidos e que

---

¹¹⁴ Para obter maiores elementos sobre construções da transcendentalidade ou espiritualidade nas telas, consultar o livro *Transcendental Style in Film* do diretor de cinema Paul Schrader, Da Capo Press, 1988

haverá uma série baseada em Shtisel. Os grupos de judeus ortodoxos que vivem nos Estados Unidos tem características diferentes dos grupos israelenses notadamente nas suas relações com a sociedade circundante, com a atitude perante o trabalho e com a cidadania em si. É importante lembrar que o Estado e sociedades israelenses constituem uma novidade para a ortodoxia no sentido de que pela primeira vez na História ela tem que criar arranjos e estratégias para viver como uma minoria no meio de uma maioria judia. Isto não existiu antes e não existe, obviamente, nos Estados Unidos e em outras diásporas. Certamente será impossível reproduzir muitos dos aspectos de Shtisel já abordados nesse trabalho.

Nesse panorama, o que Shtisel nos mostra é o resultado de um pretenso retrato de uma comunidade, onde os conflitos sociais estão fora do enquadramento cênico. Retrato muito contestável, pois os valores reais da sociedade ortodoxa são de fato muito diferentes dos valores da sociedade secular, ou alguém imagina que amor romântico seja sequer considerado nas comunidades ortodoxas? Ou, o status da mulher como similar ao homem? Esse é o trabalho que conduz a uma ilusão de semelhança, de que ao explorar uma romantização do mundo ortodoxo ou uma secularização da ortodoxia, podemos dizer que afinal de contas, não somos tão diferentes. Talvez nada seja mais enganoso e ilusório, uma apropriação do outro para acomodá-lo em um registro único, apartado da realidade e por isso mais fácil de ser digerido e aceito.

9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHARONI, Matan. **Eliciting “Kosher Emotions” in Ultra-Orthodox Jewish Women’s Film**, in Mira Moshe (ed.) *The Emotions Industry*. Nova Yorque: Nova Science Publishers, 2014

ALLEN, Robert C.. **Speaking of Soap-Operas**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1985

ALLPORT, Gordon. *The Nature of Prejudice*. New York: Basic Books, 1954

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008,

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

ANDRIN, Melanie. **Revisiting Film Melodrama**. Bruxelas: P.I.E Peter Lang, 2014

ANG, Ien. **Watching Dallas**. Londres: Routledge, 1991

ANGENOT, Marc. **Le Roman Populaire**. Montreal: Presse de l’Université du Québec, 1975

ARAN, Gideon. **The Haredi Body: Chapters from Ethnography in Preparation in Israeli Haredim: Integration Without Assimilation?** ed. Emmanuel Sivan and Kimmy Caplan, Jerusalem: Van Leer Institute/Hakibbutz Hameuchad Publishing House, 2003, 118-119. – em hebraico

ARAN, Gideon; STADLER, Nurit; BEN-ARI, Eyal. **Fundamentalism and the Masculine Body**: The case of Jewish Ultra-Orthodox Men in Israel, *Religion* 38, 2008, p.25

ARTZI, Ofir. **“Shtisel” não se interessa por aproximar corações**, site www.mouse.co.il, 30/06/2013 - em hebraico

AVIGAD, Shimi. **“Shtisel”: Mea Shearim de Solidão**, site www.nrg.co.il, 30/06/2013 – em hebraico

AVRAHAM, Eli & FIRST, Anat. **Can a Regulator Change Representations of Minority Groups and Fair Reflection of Cultural Diversity in National Media Programs?** Lessons from Israel in Journal of Broadcasting and Electronic Media 54.1, 2010, p. 136-148

BAXANDALL, Michael. **Formes de l'intention**. Nimes: Ed. Jacqueline Chambon, 1991

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Editora Cultrix, 2007, p.95

BAZIN, André, **O que é o Cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2015

BEN-AMI, Ilan. **Government Involvement in the Arts in Israel – Some Structural and Policy Characteristics**. Journal of Arts Management, Law & Security 26.3, Fall 1996

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.

BEN-SIMHON, Kobi. **Channel 2's Secret Partner**. Jornal Ha'aretz, 21 de março de 2006, www.haaretz.co.il/misc/1.1200618, acessado em maio 2016 - edição eletrônica em inglês

BENASSI, Stéphane. **Series et feuilletons: T.V.** Liege: Editions du Céfal, 2002

BERGER, R. & HILL, R.. **Cross-Cultural Marriage, Identity and Choice**, New York: Berg. 1998

BLUMEN, Orna. **The Gendered Display of Work: The Midway Scene in an Ultra-Orthodox Street in Israel**. *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies and Gender Issues*, 2007, p.130-131

BOYARIN, Daniel. **Carnal Israel: Reading Sex in Talmudic Culture**. Berkeley: University Of California Press, 1993

BRAIT, Beth. **Bakhtin, Conceitos Chave**. São Paulo: Contexto, 2005

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination**. New Haven: Yale University Press, 1976

BROWN, Benjamin. **Jewish Political Theology: The Doctrine of Da'at Torah as a Case Study**. *Harvard Theological Review*, vol. 107, issue 03. Cambridge: July 2014, p. 255-289

BROWN, Benjamin. **The Range of Orthodox Responses: Ashkenazim and Sepharadim** in A. Ravitzky (Ed.), *Shas: Cultural and Ideological perspectives*. Tel Aviv: Am Oved, 2006, p.41-122.

BROWN, Benjamin. **Orthodox Judaism in The Blackwell Companion to Judaism**. ed. Jacob Neusner & Alan J. Avery-Peck, Oxford: Blackwell, 2003, p. 319-322

BROWN, Mary Ellen. **Soap-Opera and Women's Talk**. Londres: Sage Publication, 1994

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.

BUONANNO, Milly. **The Age of Television: Experiences and Theories**, Chicago: The University of Chicago Press, 2007

CAPLAN, Kimmy. **Studying Haredi Mizrahim in Israel: Trends, Achievements, and Challenges**, in Israel Haredim: Integration without Assimilation?, I. Sivan e K. Caplan (eds.). Tel Aviv: Van Leer Institute in Jerusalem, 2003

CAWELTI, John G. **Adventure, Mystery and Romance**. Chicago: The University of Chicago, 1977

CHARTIER, Roger. **O Mundo como Representação**. In: Revista Annales. 1991

CHOTER, Neta. **Dos Krik: Nesse verão apaixonem-se por “Shtisel”**, site www.mako.co.il, 30/06/2013

COHEN, Ariel. **Women in the frame**. www.articles.co.il/article/75414/Woman%20, acessado em junho 2016.

COHEN, Yoel. **Awkward Encounters, Orthodox Jewry and the Internet**, Digital Religion, Scripta instituti Donneriani Aboensis, vol. 25, 2013, p. 42-54

CORINALDI, Michael. **Freedom of Religion in Israel: Changes in the Status Quo**, Sha'arei Mishpat (Special Issue: Religion and State) 3.2, 2003, em hebraico

DARDASHTI, Galit. **Jewish Film & New Media**, An International Journal, vol. 3, number 1. Wayne State University Press, Spring 2015, p.77-103

DELEUZE, Gilles. **The time-image**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34, 1995

DOGAN, Sercen. **Turkey as “other” and being “othered”** citado em Constructions of “Otherness” and the Role of Education: The case of Ethiopia de S/SAY MENGSTIE, Journal of Education Culture and society, n. 2, 2011, p.9

DOLEZEL, Lubomir. **Heterocosmica**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1998

ELAM, Yigal. **Judaism as a Staus Quo: The Who is a Jew Controversy in 1958 and Some Remarks on Secular-Religious in Israel**. Tel Aviv: Am haOved Publishers, 2001, em hebraico

ELAZAR, Daniel & ARBEL, Andrea, **Understanding the Jewish Agency: A Handbook**. Jerusalem: Jerusalem Center for Public Affairs, 1994

ELBERG-SCHWARTZ, Howard, **People of the Body: Jews and Judaism from an embodied perspective**. Albany: State University of New York Press, 1992

ELSEASSAR, Thomas. **European Cinema: Face to Face with Hollywood**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p.509

ELIMELECH, Vered. **Atitudes to the Other in the Haredi Society as reflected in Haredi Cinema**. 2012, p.116

ELIMELECH, Vered. **From the Far Past to the Present: Rabbis in Haredi Cinema in Leadership and Authority in the Haredi Society in Israel**, ed. Kimmy Caplan and Nurit Stadler. Tel Aviv: Van Leer Jerusalem Institute/Hakibutz Hameuchad Publishing House, 2009, p.99–126 – em hebraico

ELIZUR, Yuval. **Israel Society & Culture: Israeli Television and the National Agenda**. https://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Society_&_Culture/tv.html, Israel Foreign Ministry, acessado em 05/2015 - Revista de Artes y Letras de Israel - No. 99-100, 1995

ELLIS, John. **What are we expected to feel**. Oxford Journals, Screen, Vol. 50, Issue 1, p. 67-76, Spring 2009

ELLIS, John. **The Performance on Television of Sincerely Felt Emotion**, The Annals of the American Academy of Political and Social Science, 625 (September). 2009, p.103-115

ESQUENAZI, Jean Pierre. **As Séries Televisivas**. Lisboa: Edições Texto & Grafia Lda., 2011

FERREE, M., LORBER, M., & HESS, B.. **Revisioning Gender**, Thousand Oaks: Sage Publications, 1999, p.xvii

FISH, Stanley. **Is There a Text in this Class?** Cambridge: Harvard University Press, 1980

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

FISKE, John. **Television Culture**. Londres: Methuen, 1987

FOUCAULT, Michel & GORDON, Collin, Ed., **Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977**. New York:, Pantheon Books, 1980

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

FOUCAULT, Michel. **Estratégia, Poder-Saber**. 2ª. Ed. São Paulo: Forense Universitária, 2006, p. 223-240

FRIEDMAN, Michael. **Haredi Society: Origins, Trends, and Processes**. Jerusalem: Jerusalem Institute of Israel Studies, 1991

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

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

FRIEDMAN, Yael & HAKAK, Yohai. **Jewish Revenge: Haredi Action in the Zionist Sphere** in Jewish Film & New Media: An International Journal, vol. 3, no. 1, Spring 2015, p.48-76

GALLOS, J.V. & RAMSEY V.J.. **Teaching Diversity: Listening to the Soul, Speaking from the Heart**. San Francisco: Jossey-Boss Publishers, 1997

GRABELSKY, Ora. **'Tehila' in the Community, Adult Education in Israel IV**. Paul Kirmayer, Ed. Jerusalém: Israel Ministry of Education, Culture and Sport, 1998

GERAGHTY, Christine. **Continuous Serial – A Definition** in Dyer R. (org.). Londres: Coronation Street,BFI, 1981, p. 9-26

GIDDENS, Anthony. **As consecuencias da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991

GINSBURG, Faye. **Mediating Culture: Indigenous Media, Ethnographic Film and the Production of Identity**, in The Antropology of Media: A Reader, ed. Kelly Aekew and Richard R. Wilk. Oxford: Blackwell, 2002, p. 210

GRIPSRUD, Jostein. **The Dynasty Years: Hollywood Television and Critical Media Studies**. Londres: Routledge, 1995

HAKAK, Yohai. **Who Shapes Haredi Bodies: Religious Discourse or Secular Men?**, Journal of Men, Masculinities and Spiritualities 3.2. 2009, p. 100-120

HAKAK, Yohai, **Haredi Male Bodies in the Public Sphere: Negotiating with the Religious Text and Secular Israeli Men**, Journal of Men, Masculinities and Spirituality, vol.3, no. 2, 2009, p106, apud Ben-Ari & Dardashti, 2001; Kaplan, 1999; Lomsky-Feder & Rapaport, 2003; Sasson-Levi, 2006; Sion, 1997; Weiss, 2002

HAKAK, Yohai. **Spirituality and Worldliness in Lithuanian Yeshivas**. Jerusalém: Floersheimer Institute for Policy Studies, 2005, p. 82-84

HALL, Stuart. **Encoding/Decoding**, in Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe and Paul Willis (eds). Londres: Culture, Media, Language, Hutchinson, 1980, ch.10

HALL, Stuart. **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. Londres: Sage Publications, Open University, 1997, p.238

HEILMAN, Samuel. **The many faces of orthodoxy – Part II**. Oxford: Oxford Journals, 1982, p 175-182

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

HILL, Annette. **Reality TV**. London: Routledge, 2004

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.

KAMIN, Debra. **Filmmakers Who Are Ultra-Orthodox and Ultracommitted**. New York: The New York Times, 18/10/2012

KATZ, ELIHU. **20 Years of Television in Israel: Are There Long-Run Effects on Values, Social Connectedness and Cultural Practices?** Filadelfia: Penn Libraries, University of Pennsylvania, 1997

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: Edusc, 2001

KEMPER, Steven. **The Presence of the Past: Chronicles, Politics, and Culture in Sinhala Life**. Ithaca: Cornell UP, 1991.

KIRMAYER, Paul. Ed. **Adult Education in Israel IV**, Jerusalem: Israel Ministry of Education, Culture and Sport, 1998

KOMPANI, Mor. **Amar em Mea Shearim, crítica sobre “Shtisel”**. site www.Nana10.co.il, 30/06/2013 – em hebraico

KOTLER, Philip. **Marketing Management**. New Jersey: Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1997

LEVY, Amnon. **The Haredim**. Jerusalem: Keter Publishing House, 1989, apud Heilman, 1992

LEVY, Gal. **Secularism, Religion and the Status Quo**, Religion and the State: Preservation, A Comparative Sociology, Jack Barbalet, ed., London: Anthem Press, 2011

MALTBY, Richard. **Hollywood Cinema**. Oxford: Blackwell Publishing, 2003,

MARGALIT, Ruth. **Israel's Surprising Poverty**. The New Yorker: 04/06/2013. <http://www.newyorker.com/news/news-desk/israels-surprising-poverty>, acessado em dezembro 2016

MITTELL, Jason. **Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea** – Publicado Revista Matrizes ano 5, n. 2 jan/jun. São Paulo: 2012, p. 29 a 52, tradução de Andrea Limberto de Narrative Complexity in contemporary American Television in Velvet Light Trap vol. 58 pp 29-40, University of Texas Press

MODLESKI, Tania. **Loving With a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women**. New York: Methuen, 1984

NDALIANIS, Angela. **Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment**. Cambridge: MIT Press, 2004

NEEMAN, Dorit. **A Rave Against the Occupation? Speaking for the Self and Excluding the Other in Contemporary Israeli Political Cinema**, in Israeli Cinema, Eds. Miri Talmon & Yaron Peleg. Austin: University of Texas Press, 2011, p. 257-275

O'BRIEN, Harvey. **Action Movies: The Cinema of Striking Back**. New York: Columbia University Press, 2012, apud Yael Friedman & Yohai Hakak, p. 55

OREN, Sasha. **Demon in the Box: Jews, Arabs, Politics, and Culture in the Making of Israeli Television**. New Jersey: Rutgers University Press, 2004

ORIAN, S. **Modest Language – Modest Soul, Verbal Communications Patterns among Ultra-Orthodox Jew Girls and Women**. Israel: Hebrew Linguistics, 1997, p 41-42 – em hebraico

PARCHEK, Roni. **Haregesh Hadati Bakolnoa Haisraeli**, in Mabatim Fictiviim al Kolnoa Israeli, ed. Nurit Gertz, Orly Lubin and Jud Ne'eman. Tel Aviv: Open University, 1991, p 328-341 – em hebraico

PEARSON, Roberta. **Anatomizing Gilbert Grissom**, in Allen M. "Reading CSI". Londres: I.B. Tauris, 2007, p. 39-56

PELEG, Yaron. **Secularity and Its Discontents: Religiosity in Contemporary Israeli Culture**. Jewish Film & New Media: An International Journal, vol.3, n. 1, , Detroit: Wayne State University Press, Spring 2015

PERI, Yoram. **Telepopulism: Media and Politics in Israel**. Stanford: Stanford University Press, 2004, p. 21.

PURSE, Lisa. **Contemporary Action Cinema**, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

RADAY, Frances. **Women's Human Rights: Dichotomy between Religion and Secularism in Israel**, Israel Affairs, 11.1. Israel: 2005, p.78-94

RAM, Uri. **Why Secularism Fails? Secular Nationalism and Religious Revivalism in Israel**, International Journal of Politics, Culture and Society 21.1. Israel: 2008, p. 57-73

SCHFIELD CLARK, L. **Introduction: Identity, Belonging and Religious Lifestyle Branding** in L.S. Clark (ed.) Religion, Media and the Marketplace. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007

SCONCE, Jeffrey. **What If? Charting Television's New Textual Boundaries** in Television after TV: Essays on a Medium in Transition. Ed. Lynn Spigel & Jan Olsson. Durham: Duke UP, 2004, p 93-112

SHARABANI, Y. R. **How to 'Make a Likeness'**. An Art Institute for the Ultra-orthodox Public, Adult Education in Israel, N. 14. Israel: 2015

SHEMESH, Moshe, **Did Shuqayri Call for "Throwing the Jews into the Sea?",** Israel Studies, vol. 8, number 2, p. 70-81. Israel: IU Press, summer 2003.

SILVERSTONE, Roger. **Media and Morality: on the Rise of Mediapolis.** Cambridge: Polity Press, 2007, p. 172-3

SKOLNIK, Fred. **The Ultra-Orthodox and Army Service in Israel: a Response.** <http://www.jewishmag.com/167mag/ultra-orthodox-israeli-army-draft/ultra-orthodox-israeli-army-draft.htm>, 2012

SLOTKIN, Richard. **Gunfigther Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America.** New York: Maxwell Macmillan International, 1992

SYDENSTRICKER, Iara. **Taxonomia das séries audiovisuais: uma contribuição de roteirista** em Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e de Documentário – Volume II p.134, Gabriela Borges, Renato Luiz Pucci Jr., Gilberto Alexandre Sobrinho (orgs.). Campinas: Instituto de Artes, Unicamp, 2012

SWIRSKI, Shlomo; PADE, Guy; DISHON, Yaron; SOFER, Adi. **No Paradigm Change in Sight: The Economic Policies of the Second Netanyahu Government (2009-2012)**. Jerusalem: Adva Center Information on Social Justice and Equality in Israel, November 2013, p. 18

SZLAK, Bruno José. **A representação da mulher ortodoxa no cinema israelense contemporâneo**, Dissertação de Mestrado apresentada a FFCLH, USP, São Paulo, 2011

TALMON, Miri. **A touch away from cultural others: negotiating Israeli jewish identity on television**. Shofar 31.2. West Lafayette: Purdue University Press, 2013

TALMUD BABILÔNICO, Ketuvot, 111a e Shir ha Shirim Rabba 2:7. Apud HEILMAN, Samuel., 1992. p. 29.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998

THOMPSON, K. **The Concept of Cinematic Excess**. Cine-Tracts, 1, 1977, p. 54-63

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. 4

TOPEL, Marta. **A ortodoxia judaica e seus descontentes: dissidência religiosa no Israel Contemporâneo**. São Paulo: AnnaBlume, 2011

TURNER, B. **The Body and Society**, Londres: Sage Publications, 1996, p. 23

VAN DEN BERGHE, P. **Does Race Matter?** In: Ethnicity, ed. Hutchinson J. and A. D. Smith. Oxford: Oxford University Press, 1996

WEISS, Shayna. **A history of a nation thorough the small screen**. <http://www.myjewishlearning.com/article/israeli-television>, acessado em 05/2015

WELLACH, Lilach. **“Shtisel”**: um drama que se escuta mesmo sem que precise gritar, site www.walla.co.il, 30/06/2013

WILLIAMS, Linda. **Film Bodies: Gender, Genre and Excess**, Film Quarterly, 44, 1991, p. 2-13

YUDICE, George. **The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era**. Durham: Duke University Press, 2003

ZRAHIYA, Zvi. **More Than Half of Israel's ultra-Orthodox Living in Poverty**. Ha'aretz online, <http://www.haaretz.com/israel-news/business/more-than-half-of-israel-s-ultra-orthodox-living-in-poverty-1.32330>, 07/11/2010. Acessado em dezembro 2016