

O príncipe que contemplou sua alma: Leituras akbarianas do filme *Babā ‘Azīz*, de Nacer Khemir¹

The prince who contemplated his soul:
Akbarian readings of Nacer Khemir's film *Bābā ‘Azīz*

Carlos Frederico Barboza de Souza *
Camilla Moreira Alves **

Resumo

Este artigo tem como meta discutir duas questões: em que medida se pode entender que Ibn ‘Arabī e suas concepções influenciaram ou estão presentes na obra fílmica “*Babā ‘Azīz*, o príncipe que contemplou sua alma”? Por outro lado, também se almeja ler algumas cenas desta produção cinematográfica a partir do pensamento do *Šayḥ al-akbar*. Neste sentido, em um primeiro momento, discute-se a concepção de “Cinema Espiritual” e “Cinema Místico”. Em seguida, apresenta-se as raízes da produção cinematográfica e artística de Nacer Khemir, para, por fim, discutir a presença de Ibn ‘Arabī neste filme, bem como estabelecer leituras akbarianas acerca do mesmo a partir de 4 tópicos: 1. a perspectiva akbari acerca dos diversos caminhos que levam a Deus; 2. o olhar místico/contemplativo que propicia “ver” o Real (*Ḥaqq*) com os olhos do próprio Real, acessando seu segredo (*sirr*); 3. O desvelamento do Real mediado por uma mulher; 4. a concepção acerca do conhecimento por desvelamento, diferenciando-se do conhecimento racional. A metodologia utilizada foi de pesquisa bibliográfica e de análise da imagem e do som. Concluímos que há influência akbariana em *Babā ‘Azīz*, assim como compreendemos que estabelecer um tipo de leitura akbariana propicia enriquecedoras chaves de leitura a esta obra.

Palavras-chave: Ibn ‘Arabī. Nacer Khemir. Cinema espiritual. Cinema místico. Mística islâmica.

Abstract

This paper aims to address two main issues: first, in what sense have Ibn ‘Arabī’s conceptions influenced or been present in the film “*Bābā ‘Azīz*, the prince who contemplated his soul”? Second, we also aim to interpret some scenes from this film production from the *Šayḥ al-akbar*’s point of view. To address this effect, we will discuss the concepts of “Spiritual Cinema” and “Mystical Cinema”. Following that, we will show the roots of the cinematographic and artistic production of Nacer Khemir, and, finally consider the presence of Ibn ‘Arabī in this film, as well as establishing Akbarian readings of it based on four headings: 1. the Akbarian perspective on the various paths that lead to God; 2. the mystical/contemplative gaze, which allows us to “see” the Real (*Ḥaqq*) with the eyes of the Real itself, accessing its secret (*sirr*); 3. the unveiling of the Real mediated by a woman; 4. the conception of knowledge through unveiling, as distinct from rational knowledge. The method used was based on a bibliographical investigation and image and sound analysis. We conclude by affirming an Akbarian influence in *Bābā ‘Azīz*, as well as we understand that establishing a type of Akbarian reading provides enriching reading keys.

Keywords: Ibn ‘Arabī. Nacer Khemir. Spiritual movie. Mystical movie. Islamic Mysticism.

¹ Pesquisa e artigo escrito com apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG): projeto APQ 00769-17.

Artigo submetido em 1 de abril de 2023 e aprovado em 30 de julho de 2024.

* Doutor em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); professor do Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Editor Gerente da *Horizonte*, revista de estudos de teologia e ciências da religião.

** Mestranda em Ciências da Religião pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas).

Introdução

A construção de uma obra cinematográfica, sobretudo em seu início, segue um percurso muitas vezes lento e solitário, porém, rico em perspectivas que trazem à tona ideias, sentimentos, memórias e experiências vividas. De maneira geral, o início de qualquer obra cinematográfica retrocede à uma ideia inspiradora, que será desenvolvida para dar corpo à discussão de uma temática específica. Esta ideia pode ter sua origem em diversas fontes. Porém, frequentemente, nasce da profundidade do inconsciente e dos desejos dos seres humanos, assim como de sua capacidade de se admirar, contemplar e “ler” de forma significativa os acontecimentos e a realidade. Também se pode dizer que nasce, de alguma maneira, da espiritualidade dos que concebem uma obra cinematográfica (LYNCH, 2015). Neste sentido, no teor deste artigo, utilizaremos a noção de “campo do filme espiritual”, a ser conceptualizado posteriormente. De igual maneira, a experiência fílmica pode nascer de um tipo de experiência ou vivência que denominamos de mística ou, igualmente, pode propiciar à audiência vivências do mesmo teor. Nesta perspectiva, denominamos de “campo do filme místico”, a ser abordado em tópico posterior.

É nestes contextos, de um campo do cinema espiritual e místico, que a obra de Nacer Khemir, *Bābā ‘Azīz*, o príncipe que contemplou sua alma, de 2005, será lida neste artigo. Isto sem a pretensão de se afirmar que este ou aquele exemplo são seguramente influências de Ibn ‘Arabī. Este tipo de afirmação cabe apenas ao diretor e roteirista da obra em questão e ao reconhecimento de seus processos criativos. Assim, o que se quer aqui é apontar possíveis leituras akbarianas presentes no filme – ou que o inspiraram.

Nossa história com este filme começa pelo impacto causado pelo mesmo, desde quando assistido pela primeira vez em um encontro da Ibn Arabi Society em Nova York, que provocou o desejo de assisti-lo e explorá-lo mais nas riquezas e profundidades que nele se fazem presentes. Há um certo mistério que o habita em seus cenários, sua beleza que reflete a profundidade da estética islâmica e sua realidade simbólica, assim como sua paisagem sonora, belamente criada por Armand Amar. As experiências propiciadas ao assistir este filme geraram em nós uma curiosidade acerca dele, sobre suas fontes e como elas são retratadas por meio de uma rica linguagem cinematográfica. Este filme traz uma diversidade de “presenças”, dentre as quais sobressaem os grandes poetas Rūmī, Neffari, Yunes Emre e ‘Aṭṭār. Entretanto, este artigo visa discutir apenas em que medida Ibn ‘Arabī e suas concepções acerca da mística podem estar de alguma maneira presentes

nesta obra cinematográfica.

Assim, inicialmente, iremos discutir brevemente a relação entre cinema, religião, espiritualidade e mística. Em seguida, nossa discussão apresentará, no geral, tanto a vida e obra de Nacer Khemir, assim como sua obra fílmica objeto de nosso estudo, descrevendo sua narrativa e suas opções de linguagem cinematográfica, passando pela grande presença da obra literária “As mil e uma noites” nesta obra cinematográfica. Por fim, abordaremos a presença de Ibn ‘Arabī neste filme, assim como interpretaremos e comentaremos algumas cenas com base neste místico nascido em *Al-Andalus*. Faremos isto, sobretudo, a partir de alguns elementos que nos parecem remeter a este místico: 1. a perspectiva akbari acerca dos diversos caminhos que levam a Deus; 2. o olhar místico/contemplativo, que propicia “ver” o Real (*Ḥaqq*) com os olhos do próprio Real, acessando seu segredo (*sirr*); 3. O desvelamento do Real mediado por uma mulher; 4. a concepção acerca do conhecimento por desvelamento, diferenciando-se do conhecimento racional. Também há que se levar em consideração que o cenário de fundo de toda esta narrativa é uma perspectiva baseada na visão akbari ricamente desenvolvida por Henri Corbin (1997) acerca do “mundo imaginal” (*‘alam al-miṭal*) e sua concepção a respeito do coração (*qalb*) como órgão essencial para a experiência e o conhecimento místicos.

A metodologia utilizada se baseia em Christian Metz (1972) e também no artigo de Manuela Penafria (2009), sobre a “Análise da imagem e do som”.

1. Cinema, Religião, Espiritualidade e Mística

O cinema é um espelho das culturas e manifestações humanas presentes no contexto de sua produção. Entre estas manifestações, encontra-se a religião em suas diversas expressões: comunitária, ritual, mística, estética, narrativa, dentre outras. Ao aproximar o cinema e a religião como uma forma de expressão, percebe-se entre eles uma similaridade em suas linguagens e o compartilhamento de certos horizontes. Ambos se realizam em lugares físicos² que criam condições para a experiência que querem proporcionar. Ao mesmo tempo, igualmente trabalham com uma noção narrativa, estruturada a partir de um movimento que conduz a um “ponto de virada”,³ a partir do qual se busca uma resolução de uma problemática levantada.

² Aqui estamos centrados na realidade do cinema expressa em salas específicas para a projeção fílmica e não levamos em consideração a exposição cinematográfica a partir de outros suportes, como a TV, a internet, as plataformas de streaming, dentre outras.

³ Por ponto de virada se entende-se os momentos cruciais de uma narrativa em que a trama toma uma direção significativa e os personagens enfrentam dilemas ou desafios importantes, que terão sua resolução no decorrer da trama em seguida.

Também trabalham, cinema e religião, com a experiência de vida do indivíduo, sendo ele interpelado pelos ritos religiosos ou pelas salas escuras com projeções de sons e imagens a partir de suas vivências. Tanto os rituais religiosos como a linguagem cinematográfica se articulam ao redor de um estilo que seleciona dimensões ou aspectos específicos da realidade, para que possam ser vivenciados de forma mais aprofundada e singular. Assim, um momento no tempo, um aspecto da vida, um sentimento, seja qual for, é separado e isolado de certa forma de seu contexto para, após uma vivência ou experiência, ser reinserido de forma significativa na vida e, muitas vezes, de maneira ressignificada. Ambos enquadram a realidade, uma vez que “a mais saliente característica do ritual é sua função de *frame* [enquadramento]. É uma deliberada e artificial demarcação. No ritual, um pouco do comportamento ou interação, um aspecto da vida social, um momento no tempo é *selecionado*, parado, comentado”. (MYERHOFF, 1977, p. 200, *apud* PLATE, 2017, p. xiii, tradução nossa). O cinema faz o mesmo: “o *frame* [quadro] faz a imagem finita. A imagem do filme é demarcada, limitada. A partir de um implícito mundo continuado, o *frame* *seleciona* um pedaço para nos mostrar” (BORDWELL; THOMPSON, 2001, p. 216, *apud* PLATE, 2017, p. xiii, tradução nossa). Brent Platte faz a mesma afirmação: “Câmeras e rituais *frame* [enquadram] o mundo, selecionando elementos particulares do tempo e do espaço para serem exibidos. Estas seleções enquadradas são depois projetadas em um amplo campo no sentido de que convida seus espectadores / aderentes a se tornar participantes, a compartilhar na experiência de re-criação do mundo. O altar e a tela são, assim, estruturados e funcionam de maneira semelhante”. (PLATTE, 2017, p. xii, tradução nossa).

Esse fenômeno retroalimenta as experiências e sensações que extraem o sujeito de seu cotidiano para que depois a ele retorne ressignificando-o. Assim, como afirma John Lyden, os filmes e os rituais religiosos envolvem estratégias cognitivas para nos ajudar a lidar com a vida, possibilitando a aprendizagem através dos personagens e da narrativa contida nos filmes. (LYDEN, 2003, p. 94–95). Desta forma, as linguagens da religião e do cinema podem levar seu fiel/espectador a um nível intenso de vivência imersiva em certas realidades. através dos elementos usados para o processo.

Por outro lado, a sétima arte, a partir de suas linguagens e artifícios técnicos como a sala escura, a impactante projeção sonora e a impressão de realidade, como definida por Christian Metz (1972),⁴ pode trazer consigo conteúdos e expressões proferidas pelos

⁴ Por impressão de realidade se entende a representação do mundo real em signos imagéticos. O quadro é recheado de simulacros, conceitos distorcidos em que a imitação das coisas inclui um ato criativo, um olhar e um registro momentâneo de uma situação. Ao mesmo tempo, supõe, da parte do espectador, um reconhecimento, em termos psicológicos, de que a narrativa é crível.

diversos tipos de religiões, permitindo imersões nas realidades das mesmas e favorecendo certas experiências de tradições espirituais, de sua sabedoria, grandeza e beleza. Pois as imagens, além de levar sentimentos às pessoas que as assistem, podem conduzir o público a um conteúdo subjetivo.

E este conteúdo pode ser acessado de diversas formas e níveis diferenciados de profundidade, pois, por mais que exista o “campo” descrito por Jacques Aumont como “a porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro”⁵ e que a “imagem é limitada em sua extensão pelo quadro” (AUMONT, 1995, p.21), pode-se atribuir interpretações a uma narrativa contidas em subcamadas da obra cinematográfica. Entende-se por essas subcamadas os artifícios usados pelos vários departamentos que constroem um filme e que, a partir de uma análise minuciosa dos mesmos, consegue-se extrair conteúdos e expressões simbólicas que agregam significado à obra em seu conjunto. Significados esses que são marcados por intencionalidades que fazem parte do campo ou do quadro.

O conceito de camadas ou subcamadas de uma obra cinematográfica nos é importante, uma vez que ele permite “leituras” e compreensões variadas e infinitas de uma obra fílmica. É a partir destas camadas que o cinema pode ser associado à espiritualidade. Segundo Glauber Rocha,⁶ o cinema é uma arte trans realista, pois propicia às pessoas que façam releituras de sua própria realidade. Por meio da tela cinematográfica, o público recria seu mundo, indo além da “realidade apresentada e vivida” (DANIEL, 1999, p. 19), tendo a oportunidade de experimentar um movimento de transcendência. E isto é favorecido por uma característica específica da arte cinematográfica: “Com o cinema, a percepção humana ganhou um acesso especial à intimidade dos processos” (XAVIER, 2003, p. 42), permitindo captá-los em sua profundidade ou mostrar dimensões não facilmente perceptíveis, escondidas e sutis.

Assim, cinema e espiritualidade formam um par interessante. Mas o que se pode entender como espiritualidade? Aqui, compreendemos a espiritualidade como uma dimensão humana que propicia sentido profundo à existência, conexões diversas (consigo mesmo, com os outros, com o cosmo e o Transcendente, seja este religioso ou não), transcendência e capacidade de integração da diversidade que compõe a vida e a própria pessoa. (SOUZA, 2020, p. 116-118). É o acesso a esta dimensão espiritual que

⁵ Um quadro é o limite da imagem representada na tela. Uma representação bidimensional e limitada, análogo, em sua função, aos quadros de pintura ou a uma moldura.

⁶ Cineasta brasileiro associado a um movimento no cinema deste país que se convencionou chamar de Cinema Novo. Ele afirma que o cinema é uma arte trans realista em entrevista denominada “A passagem das mitologias” dada em Sintra, Portugal, a João Lopes, em agosto de 1981, e presente na obra de Sylvie Pierre. **Glauber Rocha**. Campinas: Papyrus, 1996.

poderia caracterizar certo tipo de cinematografia que resvala nos sentidos profundos dos sujeitos e de suas vidas, provocando-os. Isto pode ocorrer tanto na perspectiva de que um filme – ou cenas particulares do mesmo – pode ser produzido em um nível de profundidade que é possível de ser vivenciado a partir de suas camadas mais profundas, quanto na perspectiva de que uma obra fílmica pode propiciar à sua audiência experiências de conexão e criação de sentido variadas e profundas, inclusive transformadoras, alquímicas, propiciadoras de ressignificações fundamentais na vida de um espectador. Ainda mais que, dentre o leque amplo de expressões artísticas, é o cinema que mais propicia aos que dele se aproximam uma experiência de imersão devido às características de sua linguagem. A este tipo de cinematografia queremos denominar aqui de “Cinema Espiritual”,⁷ ou seja, aquela produção audiovisual nascida das sutilezas da linguagem e percepção espiritual e que acessa as dimensões espirituais da audiência. Este cinema, no dizer de Paul Schrader, é permeado por um estilo, a saber, um “estilo transcendental do filme”. (SCHRADER, 2018).

Entretanto, há outro conceito que nos pode ser útil: é o de Cinema Místico.⁸ Este poderia se associar a dois movimentos que nem sempre precisam ocorrer juntos: nasce de uma experiência desveladora dos envolvidos na produção de um audiovisual e esta experiência marca o próprio processo de sua criação e realização; ou se trata de um produto audiovisual que propicie experiências à audiência que possam ser consideradas de ordem mística. Entende-se, no teor deste artigo, por mística um conjunto de vivências associadas aos seguintes elementos: experiência de um Mistério (seja no cotidiano da vida ou em momentos intensos de experiência), que se apresenta de forma inefável e traz desafios à sua expressão na linguagem (dimensão apofática) e que supõe da parte de quem o vivencia que se abra a uma certa condição de passividade ou de grande receptividade a alguma realidade mais ampla ou ao Sagrado (JAMES, 1982; PINHEIRO, 2022; VELASCO, 1999), que propicia uma consciência diferenciada acerca de uma Presença. (MCGINN, 2003).⁹

⁷ Não se quer dizer, com isto, que se trate de um gênero cinematográfico. Mas, acompanhando a perspectiva de Luiz Vadico (2016) acerca do Filme Religioso, entende-se que se pode falar de um campo cinematográfico. Vadico, apropriando-se do conceito de Pierre Bourdieu sobre o “campo” afirma a existência de um “campo do filme religioso” e não de um gênero. Aqui, também se defende a ideia da possibilidade da existência de um “campo do filme espiritual” ou de um “cinema espiritual”.

⁸ Assim como se afirmou na nota 9 acerca do “campo do filme espiritual”, aqui se propõe que se possa pensar, se não como um campo, ao menos como um estilo de produção e linguagem cinematográfica.

⁹ Acerca do Cinema Místico, há outras expressões com que pode vir mencionado, como Cinema Contemplativo ou *Slow Cinema* (com outras perspectivas associadas a este conceito, como expressas por Thomas Elsaesser, em *Stop/Motion in Eivind Rossaak* (ed.). **Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011. Nele se encontram cineastas como Tarkoski, Antonioni, Pasolini, Bresson e Kiarostami, dentre outros) e *Cinema of the sublime* (veja Jeffrey Pence. The cinema of the sublime: theorizing the Ineffable. **Poetics Today**. 25:1, Spring 2004. Além disso, é interessante observar que na cidade de Granada, na Espanha, há um festival anual de cinema denominado de “Cinemística” (<https://www.cinemistica.com/indexen.html>).

2. Nacer Khemir: suas raízes e obra cinematográfica

Mohammed al-Nasir al-Khumeir, mais conhecido como Nacer Khemir, é um artista nascido em Korba, Tunísia (1948) e radicado na França. Sua arte expressa-se em diversos territórios, como a contação de história – a exemplo de sua avó andaluza, exímia contadora de histórias –, a escrita, a caligrafia, a pintura – com grande influência de Paul Klee – e a escultura, além de significativa produção cinematográfica. E tem se caracterizado como uma grande ponte de diálogo entre diversas culturas, continentes e expressões artísticas e religiosas, sobretudo, a partir de sua ênfase no universo árabe e islâmico. Em sua história, recebeu grande influência do clássico “As mil e uma noites”, sendo que em 1982 e 1988, narrou, durante várias semanas, diversas das histórias desta obra no *Théâtre National* de Chaillot, em Paris. Sua arte em escultura e pintura também é significativa e já foi exposta em importantes centros, como o *Centre Pompidou* e o *Musée d'Art Moderne*, de Paris. Por fim, possui uma série de livros publicados.¹⁰

Como cineasta, graduou-se em Paris e tem em sua carreira diversos prêmios,¹¹ além de possuir uma cinematografia rica e variada, com forte relação com o mundo islâmico: *Wanderers of the desert* (El-Haimoune, 1984); *Le collier perdu de la combe* (*Tawk al hamama al mafkoud*, 1991); *Babā ‘Azīz: le prince qui contemplait son âme* (2005); atuou no filme “*Voyage à Tunis*” do diretor suíço Bruno Moll, que abordava a viagem de Paul Klee à Tunísia em 1914 e sua influência na pintura de Nacer Khemir (2007); o curta *The Alphabet of My Mother* (2008); *En Passant, avec André Miquel* (André Miquel, *an encounter with the Arabic language*) (2010); *Shéhérazade, ou la parole contre la mort* (2011); *Yasmina et les 60 Noms de l'Amour* (2013); *Looking for Muhyiddin* (2014), em que também atua como um personagem buscando encontrar e conhecer Ibn ‘Arabī; *Par où Commence?* (2014); *Whispering sands* (2017); *Loving Wallada, a docu-fiction* (2019).

Por meio destas obras, rediscute o mundo islâmico e o apresenta sob o viés de sua estética e beleza, assim como de sua sabedoria, o que faz de sua obra cinematográfica uma produção significativa, ainda mais em uma época marcada por leituras midiáticas

¹⁰ Seguem alguns livros escritos por Nacer Khemir, datados segundo a edição encontrada: *Le livre des marges* (2019); *El cuento de los contadores de cuentos* (2007); *La quête d'Hassan de Samarkand* (2003); *Le chant de génies* (2001); *J'avale le bébé du voisin* (2000); *La grand-mère, le juge et la mouche* (2000); *Le livre des djinns* (2000); *L'alphabet des sables* (1998); *Paroles d'Islam* (1994); *Shéhérazade* (1987); *Grand-père est né* (1985); *Le conte des conteurs* (1984); *Le sommeil emmure* (1978); *L'ogresse* (1975).

¹¹ Dentre as premiações recebidas pela sua produção cinematográfica, vale destacar: *Palme d'Or and Premier Prix de la Critique*, Mostra de Valencia (1984); *Valladolid International Film Festival* (1984); *Grand Prix, Festival des Trois Continents* (1984); *Prix de la Première Oeuvre, Carthage Film Festival* (1984); *Grand Prix, Belfort International Film Festival* (1991); *Prix Spécial du Jury, Locarno International Film Festival* (1991); *Namur International Festival of french-speaking film* (1991); *Nantes Three Continents Festival* (1984 e 2005); *East-West Coexistence Award, Beirut Film Foundation* (2006); o *Golden Dagger*, em *Muscat Film Festival* (2006); *Prix Henri Langlois* (2007); *IBAFF International Film Festival* (2014). Além das premiações, participou de diversas mostras internacionais de cinema.

tão redutoras do Islã. Assim, procura em sua cinematografia também responder ao sentimento anti islâmico. Como ele mesmo afirma:

Eu gostaria de explicar com esta alegoria: Se você estiver caminhando ao lado do seu pai e ele cair de repente, com o rosto na lama, o que você faria? Você o ajudaria a se levantar e limparia o rosto dele com sua camisa. O rosto do meu pai representa o Islã, e eu tentei limpar o rosto do Islã com meu filme, mostrando uma cultura islâmica aberta, tolerante e amigável, cheia de amor e sabedoria... um Islã diferente daquele retratado pela mídia após o 9/11". (OMARBACHA, s/d. tradução nossa).

Além disto, pode-se dizer que seu trabalho se encontra junto à tradição anticolonialista¹² da cinematografia árabe e tunisiana,¹³ que se caracteriza por ser um cinema, em linhas gerais, que se qualifica por seu realismo, trazendo diversificada perspectiva política e cultural, funcionando, muitas vezes, como um “cinema de resiliência e resistência”. Assim, o contexto histórico do cinema árabe e tunisiano é crucial para a compreensão dos fundamentos sócio-políticos que moldam as narrativas de Nacer Khemir, que têm como uma de suas características a capacidade de navegar por questões sociais complexas. Porém, pode-se dizer que seu anticolonialismo navega e atua por meio da difusão cultural e estética, que se faz presente em olhares que buscam ser diferenciados no sentido de se pautarem não por uma estética “ocidentalizada”, mas baseada em uma forma de olhar e ser nascente do mundo árabe islâmico, com sua rica tradição histórica, cultural e singular. (KHEMIR, 2010).

Entretanto, apesar de seu realismo, a estética cinematográfica árabe mistura, muitas vezes, este realismo com elementos simbólicos, empregando metáforas visuais que aumentam a profundidade e a complexidade de suas narrativas. Nacer Khemir igualmente atua por meio de tecituras entre o real e o simbólico, lançando mão, em muitas ocasiões, de um diálogo entre imagens e elementos alusivos, por meio de uma narrativa particular, em consonância com a sonoridade e musicalidade árabe e de cenários específicos relacionados ao ambiente sociocultural e geográfico em que muitos

¹² Diversos cineastas de origem árabe utilizaram e utilizam o cinema como um meio para questionar e problematizar as normas sociais e denunciar situações extremistas. Como exemplo tem-se os conflitos no Médio Oriente, a desigualdade de gênero, o conservadorismo religioso e a identidade cultural. O cinema tunisiano também se enquadra nesta perspectiva libertária, possuindo uma tradição anticolonial. (SHAFIK, 2003, p. 247-250). Além disso, enfrenta muitos desafios, como oportunidades de financiamento limitadas, instabilidade política e atitudes sociais conservadoras, que acabam por representar obstáculos para os cineastas árabes.

¹³ Com pouca visibilidade nas sociedades nomeadas de ocidentais, o cinema árabe teve seu início enquanto indústria no século XX. “*Leyla*” (1927), filme realizado por Wedad Orfi e gravado no Egito – país de grande destaque na cinematografia da região –, foi um marco para o cinema de língua árabe. Nas décadas de 1960 e 1970 este cinema experimentou um crescimento significativo e uma exploração criativa. Surgiram cineastas como Youssef Chahine e Salah Abu Seif, apresentando uma série de temas que ressoavam na sociedade árabe. Diversos países produziram, também, seus filmes, cada um contendo suas características particulares. Em termos da Tunísia, a primeira exibição pública de um filme ocorreu em 1897, organizada por Albert Shamama (também conhecido como Chemama Chikly), que também realizou a primeira produção local: um curta metragem de ficção, chamado *Zuhra* (1922), sendo a primeira produção cinematográfica árabe fora do Egito.

dos países árabes se encontram.

Uma perspectiva que se destaca em diversas obras do cinema árabe e tunisiano é a visão focada na libertação feminina, por meio de narrativas muitas vezes sutis, mas não menos críticas e possibilitadoras de olhares diferentes sobre a realidade feminina. Neste sentido, Nacer Khemir entra de uma maneira singular, celebrando o empoderamento das mulheres mediante diversas e ricas protagonistas, além do fato de que muitos de seus filmes se baseiam na contação de histórias, arte associada às mulheres no mundo árabe, como à *Šahrāzād* das Mil e uma noites.¹⁴

Ademais, Khemir possui um olhar interessante que resguarda, retoma e trabalha a partir da memória coletiva, buscando e reavivando questões identitárias por meio da exploração da interioridade profunda relacionada com a realidade exterior marcada por cenários que retomam a estética da arte tradicional e popular islâmica.

E estas características da obra cinematográfica de Nacer Khemir se encontram presentes em seu filme *Babā ‘Azīz*, que passamos a comentar na sequência.

3. *Babā ‘Azīz*: o príncipe que contemplou sua alma

“*Babā ‘Azīz*, o príncipe que contemplou sua alma” possuiu um período longo¹⁵ para sua realização e é o terceiro filme da chamada “Trilogia do deserto”.¹⁶ Com 98 minutos de duração, é uma coprodução que envolveu diversos países: Tunísia, França, Alemanha, Reino Unido, Irã e Hungria, além de ter trabalhado com diversas produtoras na sua realização: *Behnegar Films*; *Les Films du Requin*; *Zephyr Films*; *Pegasos Films*; *Hannibal Films* e *Inforg Studio*. O roteiro é escrito pelo próprio Nacer Khemir juntamente com Tonino Guerra. E possui em seu elenco atores tais como: Golshifteh Farahani, Parviz Shahinkhou, Maryam Hamid, Nessim Kahloul y Mohamed Grayaa e Hossein Panahi. Além disso, tem como diretor de fotografia Mahmoud Kalari e a trilha sonora foi criada por Armand Amar; a produção foi realizada por Cyriac Auriol e a direção de fotografia foi assinada por Mahmoud Kalahari.¹⁷

¹⁴ Outro exemplo da influência das Mil e uma noites e da importância da narrativa feminina – agora na literatura – pode-se ver em Fatima Mernissi (2001), cujo título é “*Schherazade goes west*” (publicado inicialmente em 1994). Também na cinematografia tunisiana pode-se encontrar, dependendo da obra, uma presença feminina importante. Neste sentido, por suas contribuições inovadoras ao cinema árabe, Moufida Tlatli é um dos principais nomes. Conhecida por sua habilidade em contar histórias, Tlatli ganhou destaque na indústria cinematográfica já no primeiro filme em que assume como diretora, “*The silence of the palace*” (1986). Igualmente se destaca em “*The season of men*” (2000).

¹⁵ Segundo o próprio Nacer Khemir, em entrevista à rede Al Jazeera, ele demorou 12 anos para concluir esta produção, sobretudo, devido ao empenho na captação financeira necessária para a realização e produção do filme. (KHEMIR, 2010).

¹⁶ Os outros dois filmes desta trilogia são: *Wanderers of the desert (El-Haimoune)*, 1984) e *Le collier perdu de la combe (Tawk al hamama al mafkoud)*, 1991).

¹⁷ Para o acesso aos créditos completos, cf. <https://www.imdb.com/title/tt0395461/fullcredits>.

Foi gravado quase todo em persa, com exceção de algumas partes em árabe, sendo que as gravações ocorreram na Tunísia e no Irã. A relação com o Irã nasce de sua história pessoal: quando criança ele recebe um cartão de sua irmã com o título “o príncipe que contemplou sua alma”. (PAPAN-MATIN, 2012, p. 109; OMARBACHA, s/d).

Metaforicamente dedicado ao seu pai idoso, Sidi Muhamed Bentaher al-Khemir, *Bābā ‘Azīz* carrega diversas expressões do mundo islâmico, além de trazer sua rica e bela tradição medieval. Ademais, este filme é posterior ao 11 de setembro de 2001, que significou a reprodução de uma visão negativa acerca do Islã muito presente em diversas mídias ocidentais. Com *Bābā ‘Azīz*, Nacer Khemir quer ajudar o Islã a mostrar sua face: a de sua beleza (*jamāl*) e a de sua cultura. (KHEMIR, 2010). Khemir, que prefere a imagem à narrativa verbal para apresentar sua história (HMIDA, 2022, p. 54), aborda a sabedoria, a hospitalidade, o amor e a tolerância da sociedade descrita no filme.

3.1. *Bābā ‘Azīz*: narrativa e estrutura da obra

Bābā ‘Azīz é uma obra rica e complexa em suas narrativas e utilização da linguagem cinematográfica. Exemplo da complexidade de sua narrativa, concepção e linguagem pode ser vista a partir dos elementos que nos remetem à história das “Mil e uma noites”.

3.1.1. *O livro das mil e uma noites (kitāb ‘alf layla wa-layla)*

Livro de simbologia ambivalente e possuidora de um caráter dicotômico, que engloba o concreto e o abstrato, o material e o espiritual, o intuitivo e o conceitual, a subjetividade da expressão e a objetividade da atribuição coletiva de significado, as “Mil e uma noites” parecem com um rico caleidoscópio em que sentidos e olhares interagem entre si e são construídos. Como se não lhe bastasse a diversidade de histórias nele presentes, a pluralidade lhe constitui desde seus primórdios, sendo oriundo de distintas regiões e povos, recolhendo diversas tradições orais e gêneros literários.¹⁸ Entretanto, um gênero lhe sobressai: o gênero *asmār*, ou seja, um tipo de narrativa que se expressa na contação noturna de histórias.

Sua estratégia narrativa se baseia no conto-moldura ou conto-pretexto,¹⁹ que trabalha da seguinte forma: desenha-se uma cena inicial e dá-lhe um fecho. Este início e

¹⁸ Dentre os quais, vale destacar: *Hurāfāt*: fábulas; *Ahbār*: crônicas e notícias; *Maṭal*: história exemplar, moralizante, com objetivo didático; gênero histórico.

¹⁹ Estratégia narrativa muito comum entre persas e hindus e também presente em outras obras literárias árabes, tais como *Kalila e Dimma*, o *Sábio Sindbad*, as *101 Noites*, dentre outras.

término da história formarão um tipo de moldura, que justificará a inclusão em seu interior de uma coleção narrativa diversa, que sem esta moldura se configuraria como uma "colcha de retalhos", sem sentido de estarem juntos.²⁰

Segundo Jamil Almansur Haddad, ao prefaciá-la tradução do “Livro das mil e uma noites” para o português (HADDAD, 1961), ela possui um “caráter infinito”. Mariza Werneck confirma esta leitura (WERNECK, 2020, p. 19.24). Este seu caráter de acessar ou sugerir a infinitude está presente em seu próprio título que, mais que se obrigar a ser uma narrativa de mil e uma histórias, significa este seu caráter infinito, sendo que de uma história, relativamente incompleta, nasce outra história, formando uma cadeia sem fim de narrativas e significados que se abrem infinitamente. Na verdade, esta obra “Nunca tomou uma forma definitiva, nunca constituiu uma versão canônica, mesmo após sua impressão. [...] Trata-se de um livro eternamente inacabado, cujo destino é o de ser eternamente reescrito” (WERNECK, 2020, p. 20). E de forma interessante, estas histórias são contadas durante a noite, o que transforma Šahrāzād²¹ – a narradora mor destas histórias – em uma “narradora noturna, [que] sabiamente ritualizou fala e silêncio. Suas histórias, mergulhadas em profunda noturnidade, criam, a partir daí, novos mistérios” (WERNECK, 2020, p. 13).

E embora haja esta novidade de inusitados mistérios sempre presentes em suas narrativas, a mesma é matizada por meio de grandes repetições, com variações sutis entre elas, mas não menos repetitivas, fazendo pensar em uma técnica narrativa que ritualiza a contação para propiciar experiências diferenciadas a cada narração. Pois as repetições criam estruturas narrativas que facilitam ao ouvinte ou leitor, percorrer seus próprios caminhos a partir das sinalizações precisas e claras explicitadas em locais, salas e arquiteturas bem organizadas, iluminadas e com objetos claros e precisos. Além disto, estas histórias possuem uma circularidade entre si, criando um sistema de encaixe perfeito em que o fim de uma história demanda o início de outra, e, assim, sucessivamente, *ad infinitum*. Assim, trata-se de um texto em estado de fluxo contínuo.

É possível que as histórias que compõem o livro das Mil e uma noites tenham tido uma fonte oral prévia à sua redação – ou, ao menos, que esta obra tivesse como intenção

²⁰ No caso das “Mil e uma noites”, o conto-moldura se articula ao redor de 4 blocos narrativos que se combinam e possuem certa independência entre si: 1. a história de Šahriar como rei; 2. A história da viagem de Šahriar à procura de conhecimento; 3. a história de Šahrāzād; 4. a história narrada pelo pai de Šahrāzād acerca de um fazendeiro conhecia a linguagem dos animais.

²¹ Acerca da compreensão da figura de Šahrāzād, Fatima Mernissi afirma que ficou impressionada ao perceber como para muitos ocidentais ela era considerada uma “animadora, encantadora, mas simplória, alguém que narra histórias inócuas” (MERNISSI, 2001, localização 315). Segundo ela, em sua cultura, Šahrāzād “é vista como uma heroína corajosa e é uma das nossas raras figuras míticas femininas, uma estrategista e grande pensadora que utiliza o seu conhecimento psicológico acerca dos seres humanos” (MERNISSI, 2001, localização 321).

reiterar a linguagem da oralidade – de modo que reproduz “fórmulas encantatórias que produzem no sultão um verdadeiro enfeitiçamento” (WERNECK, 2020, p 36), enlevo ou encantamento, realizando uma experiência que lhe tira de sua decisão de matar as esposas. Trata-se de uma verdadeira contação de histórias que produz uma experiência iniciática no sultão, vindo a operar sua transformação. Neste sentido, possui a “dimensão da revelação de um mistério” (WERNECK, 2020, p. 37), utilizando-se, para isto, inclusive, de um trabalho rico com os sentidos humanos, sugerindo memórias, experiências e nuances diferenciadas de experiência a partir dos mesmos. Assim, são apresentados diversos gostos e odores, sensações, sons, objetos a serem vistos, tocados, experimentados gustativamente e odorificamente.

Por fim, a obra é recheada de uma perspectiva existencial que se pode encontrar no texto, representando um percurso, um trajeto, para se lidar com a existência e as rupturas nela presentes. Assim, temáticas como a viagem e as relações espaço-temporais são bem presentes nesta obra. A transformação do leitor, que será ensinado a olhar a vida a partir de uma nova perspectiva e a multiplicidade de histórias presentes na obra desenvolve de maneira ilimitada e caótica, inflando a linguagem e as simbologias em lugar de impor certa estrutura ordenadora e fixa.

De igual maneira, pode-se pensar o filme *Babā ‘Azīz* como incorporando e se utilizando de diversos recursos presentes nas *Mil e uma noites*.

3.1.2. *Babā ‘Azīz: uma história plural de buscas, desvelamentos e vislumbres amorosos*

“*Babā ‘Azīz*: o príncipe que contemplou sua alma” traz para a tela a história de um dervixe sufi,²² *Babā ‘Azīz*, que tem como característica de vida o desapareço e o colocar-se com fé em um percurso místico-espiritual, aberto à experiência inusitada do encontro com o Real (*Ḥaqq*), na linguagem de Ibn ‘Arabī. O filme não aborda explicitamente este tipo de busca, mas dá indicativos dela metaforicamente ao evidenciar nos diálogos iniciais que *Babā ‘Azīz* está indo a um encontro (4’:15” – 5’:55”) que ocorre a cada 30 anos. A ideia dos 30 anos, de um percurso rumo a um encontro, e a presença de duas poupas no início do filme (3’:12”) parecem indicar uma forte influência do livro “A linguagem dos pássaros” (*Manṭiq al-ṭayr*), de ‘Aṭṭār (ATTAR, 2011), já nos sugerindo o

²² Em toda esta obra cinematográfica não há referência ao sufismo propriamente dito. E no seio do Islã há a existência de diversos grupos místico-espirituais que não se autodenominam sufis e até se diferenciam deste – embora também apresentem algum tipo de mística – tais como: *‘irfan*, *malāmatiyya* e *qalandariyya*. Entretanto, pelas temáticas abordadas, assim como pelas poesias presentes e pelo estilo de narrativa, parece-nos que se pode afirmar que este filme nos remete ao sufismo. (SOUZA, 2005).

rumo da narrativa. Nesta obra, a poupa²³ guia uma quantidade de pássaros rumo ao monte *Qāf*,²⁴ em que uma pássara, a *Simurǧ*,²⁵ habita. Apenas 30 pássaros chegam ao destino final.

Acompanhado de sua neta, *Ištar*,²⁶ *Bābā ‘Azīz*, que significa “querido pai”²⁷ ou “porta / portal”,²⁸ representa a possibilidade de transição, ligação, que conecta diferentes espaços, histórias, vidas, gerações. Ele também caminha, transita, em direção a um “portal”, sua passagem definitiva. Percorre, assim, a imensidão do deserto em uma travessia marcada pela história que ele vai contando acerca de um príncipe que abandona tudo ao se deparar com a imagem de sua alma no fundo de um poço e pelas histórias de mais outros três personagens: Hassan, Zaid e Osman. No caso destes personagens, suas histórias estão relacionadas também à uma busca intensa e desejosa de um encontro, movidos e motivados pelo amor, seja ele vivido na relação com mulheres ou com um irmão desaparecido, que é a situação vivida por Hassan. E todos se encontram diante de uma ausência de seus objetos amorosos, o que aumenta o amor e o sofrimento, dilatando a ânsia da busca.

Em sua trajetória e itinerário, *Bābā ‘Azīz* guia estes outros personagens, pois mesmo sendo cego e sem saber onde será o encontro, possui uma “orientação” certa de seu caminhar. A condução realizada por *Bābā ‘Azīz* dos demais personagens da história, incluindo *Ištar*, coloca-nos diante de duas temáticas: a da relação mestre/discípulo e a da iniciação.

Um mestre (*muršid* ou *šayḥ*) é essencial para o processo de entrada e desenvolvimento na via mística do discípulo (*murīd*), que ocorre por meio de um processo iniciático, que tira o gnóstico de sua vida cotidiana e o introduz em outro nível de experiência que lhe permite ver e enxergar de outra maneira seu percurso e a vida. Sua importância se deve ao fato de que a trajetória na via é complexa, cheia de perigos, riscos e tribulações para ser percorrida sozinho. Como diz um célebre adágio sufi, “Sem

²³ A poupa é a ave corânica do rei Salomão que representa sua sabedoria, tendo lhe servido como mensageira junto ao reino de Sabá. Por isso, recebeu “uma coroa de glória”, referência ao penacho que adorna sua cabeça.

²⁴ O monte *Qāf*, na cosmologia iraniana, representa a montanha que circunda o mundo terrestre. Segundo esta cosmologia, a montanha em questão é o suporte, o sustento da terra, ao mesmo tempo em que é a mãe de todas as montanhas. Na poesia, sobretudo, será concebida como a montanha da sabedoria e do contentamento, local onde habita a *Simurǧ*.

²⁵ *Simurǧ* é o nome feminino de um pássaro mítico, cuja origem se encontra na escritura sagrada zoroástrica Avesta.

²⁶ *Ištar* é um nome proveniente da mitologia mesopotâmica, associada ao *Sacred Marriage*, assim como a temáticas como a sexualidade, o erotismo, o amor e a guerra. Cf. SUGIMOTO, David T.. **Transformation of a Goddess: Ishtar - Astarte – Aphrodite**. Zurich: Academic Press Fribourg, 2014; BUDIN, Stephanie Lynn. *Creating a goddess of sex*. in: BOLGER, Diane; SERWINT, Nancy. **Engendering Aphrodite**. Women and society in ancient Cyprus. Boston: American Schools of Oriental Research, 2002, p. 315-324.

²⁷ ‘Azīz, em árabe, pode significar “poderoso”, “respeitável” e/ou “amado”. Origina-se no árabe ‘azza, que aponta para significados como “ser valorizado” ou “ser poderoso”. Também é um dos Nomes divinos: Al-‘Azīz “O Querido”.

²⁸ *Bāb* em árabe também significa porta, portão, portal, a semelhança das portas das mesquitas ou das muralhas de uma cidade.

educador, eu jamais conheceria meu Senhor”. Um discípulo que queira caminhar sem mestre é como um doente que queira se curar sem médico. Segundo Éric Geoffroy, “O sheik é médico das almas, mediador entre Deus e o homem, suporte de contemplação para seu discípulo”. (GEOFFROY, 2003, p. 219. tradução nossa). Assim, o mestre é a *qibla* (orientação de Meca) para seu discípulo, conforme afirma o Corão: “Eis aqueles que Deus dirigiu. Conforme-se à sua orientação” (C 6:90).

A relação iniciática tem seu fundamento na relação discípulo-mestre. Nesta relação, o discípulo deve ser totalmente transparente e aberto à iniciação a uma experiência específica, com a finalidade de ser investido pelo mestre de seu estado espiritual. E Iştar vive um verdadeiro processo iniciático, indo da condição daquela que quer abandonar a trajetória do deserto apresentada no início do filme (3’:56”) àquela condição de quem conduz o personagem Zaid ao seu encontro amoroso (a partir de 1:22’:20”), passando pelo desejo de continuar no caminho somente “para saber como a história do príncipe terminará” (21’:38”), à semelhança do livro “As mil e uma noites”. E no meio de sua trajetória, vive uma experiência de desvelamento, que mencionaremos posteriormente. Também Hassan, quase ao final do filme, é investido com o manto de Babā ‘Azīz (1:30’) após uma busca sofrida por seu irmão, ter sido roubado de suas vestes (56’:55”)²⁹ e experimentado o medo da morte. O revestir-se de um manto, em muitas *turuq* (plural de *ṭariqa*), é um ritual importante que simboliza a transmissão da *baraka* de um mestre a seu discípulo e configura uma das portas de entrada no caminho. (SOUZA, 2005). Entretanto, os caminhos são muitos e há muitas e diversas maneiras de caminhar.

3.1.3. “Há tantos caminhos para Deus quantas almas existem na terra”

O filme possui uma narrativa linear que intercala na tela a trajetória percorrida pelo dervixe e sua neta pelo deserto com a história contada pelo mesmo acerca de um príncipe que possuía uma vida “insossa” (11’:14-25”) e se depara maravilhado e extasiado com a contemplação de sua alma em uma fonte de água. A narrativa do príncipe é que serve como uma moldura para as demais conferindo-lhes sentido e unidade à obra. Ao mesmo tempo, as demais narrativas fornecem à narrativa-moldura uma possibilidade de expansão de seus sentidos, além da explicitação de perspectivas diferenciadas nem sempre explícitas no conto-moldura, apresentando nuances na forma de compreensão da história principal. Por exemplo, a história de Osman (narrada a partir de 30’:46”) traz

²⁹ “Para ‘revestir-se de Deus’, o homem deve primeiramente colocar-se nu”. (RUSPOLI, 2000, p. 111, nota 1).

a ideia da busca da união com o Real³⁰ e a experiência vivida pelas três mariposas (1:11':25"ss), contadas por 'Atṭār na "Linguagem dos pássaros" (ATTAR, 2011, p. 223-224),³¹ e que apontam para o desejo amoroso que conduz à experiência dos últimos vales pelos quais os pássaros passam na sua busca da *Simurḡ*: os vales da Unidade (*tawḥīd*), da Perplexidade (*ḥayra*) e, por fim, da Pobreza (*faqr*) e do Aniquilamento (*fanā'*). E esta mesma narrativa colabora na compreensão do conto-moldura que é a história do príncipe que contemplou sua alma.

Nos segundos iniciais do longa metragem somos surpreendidos por tradicionais batidas de percussão e pelo canto sufi, que retoma em parte a *Bismillāh*. Os sons do filme e as trilhas musicais são partes essenciais para construção rítmica da história, para a criação de um ambiente específico que permita o êxtase, o maravilhamento, o olhar novidadeiro e a experiência de um sentido além.

Começamos ouvindo as batidas musicais ainda na tela escura. Aos poucos vai se revelando uma abóboda grafada com diversos símbolos e mostrada de forma circular. Em seguida, a partir de um corte seco, vemos o "dervixe ruivo"³² rodopiando em alternados planos e enquadramentos com uma câmera que balança levemente, acompanhando o homem como se ele estivesse no giro do *samā'*. Som e imagem juntos, retratando um espaço/tempo ficcional como o descrito, fazem com que sejamos convidados a compartilhar dessa mesma experiência, que já acena para uma outra lógica de percepção: não a racional, mas a intuitiva, que se chega por meio do desvelamento místico, conforme abordaremos em outro momento. Em seguida, o dervixe ruivo cai, como em êxtase ou tendo vivido o processo de aniquilação (*fanā'*). A partir daí, por meio de um fade in, insere-se o texto: "Há tantos caminhos para Deus quantas almas existem na terra" (1':55").

Logo após a cena inicial descrita acima, nos deparamos com o silêncio. Na verdade, com o silêncio gritante do vento. O silêncio uivante do deserto que já se faz poesia apenas ao apresentá-lo em imagens. A poesia do contraste sonoro feito em corte

³⁰ Por meio de uma parte de um poema narrado durante uma cena do filme: "Feliz era o tempo quando nós dois estávamos juntos. Você e eu. Duas formas distintas, mas uma única alma" (36':19").

³¹ Apesar de 'Atṭār narrar esta história, ela lhe é anterior. Hallaj, em seu Kitāb al-Tawāsīn, já a menciona. Talvez tenha sido o primeiro a registrar esta analogia. Também Rūmī, Rūzbihān Baqlī e Najmuddīn al-Rāzī. (ÖZTÜRK, 2019, p. 61).

³² Não há condições no espaço deste texto de explorar a personagem do dervixe vermelho. Do ponto de vista da narrativa fílmica, ele cumpre funções interessantes. A primeira parece ser introduzir uma outra lógica na narrativa por trás da lógica mais visível, pois, com frequência, ele aparece no fundo das cenas recitando algum poema místico. Ou seja, a cena se desenrola, trazendo uma temática específica e o dervixe, no fundo, traz uma chave de leitura sutil que ajuda a entender o sentido profundo do que está se desenrolando na narrativa. Chave esta, muitas vezes, contraditórias, apresentando uma *coincidentia oppositorum*. Por fim, ele atua também como um louco, trazendo a referência da significativa história de "Layla e Majnun", tão característica da tradição islâmica e que traz a temática da loucura de amor, ou seja, da busca amorosa vivida por Majnun diante de um amor impossível e, ao mesmo tempo, da busca que ocorre para além de certa racionalidade, ressoando a loucura, mas que revela, na verdade, uma outra forma de conhecimento.

seco, da imagem cantante e rodopiante da areia que se comporta como um sufi. Há uma imagem panorâmica do deserto, de onde emergem os personagens. O vasto deserto representa a imprevisibilidade e o mistério, assim como a vastidão da jornada. A câmera em movimentos circulares aponta para os ciclos de cada um e o desafio de circular diante de Deus. O próprio deserto é um personagem importante neste filme (OMARBACHA, 2006). Como afirma o próprio Nacer Khemir, demonstrando uma verdadeira correspondência entre macro e microcosmo:

Acredito que o deserto representa muitas coisas ao mesmo tempo. É um lugar com partículas de areia minúsculas, mas também é o lugar do infinitamente vasto. Portanto, para mim, o deserto é a escala menor do universo, por assim dizer. O deserto também é o lugar onde a língua árabe nasceu e onde o Islã prevaleceu. O deserto também é o símbolo da noção de vazio, que para mim está no centro da cultura islâmica. Há algo no deserto que ultrapassa nosso senso de tempo. Ao mesmo tempo, ele representa o "agora" e o "passado". (ARSIYA, 2017. tradução nossa).

Em seguida, os dois personagens principais, Babā ‘Azīz e sua neta Iṣṭar, aparecem no filme, descobrindo-se da areia que lhes cobria após uma tempestade. Como que a nascer do deserto – e no final do filme Babā ‘Azīz voltará a se cobrir com a areia do deserto, agora em seu túmulo –, estes personagens se apresentam e duas poupas cantando também se apresentam, como que a indicar certa lógica do filme, a semelhança da lógica presente na obra “A linguagem dos pássaros” (*Mantiq al-ṭayr*), de ‘Aṭṭār. Eles surgem de forma discreta, rápida e singela (3’:10”), o suficiente para nos remeter a sua importância na compreensão da história. Como os pássaros de ‘Aṭṭār, nossos personagens devem percorrer “vales” rumo ao encontro da “*Simurğ*”, pois para chegar lá – ao encontro de dervixes que ocorre a cada 30 anos – “alguns atravessam montanhas, outros mares. E nós pelo deserto”, conforme afirma Babā ‘Azīz para Iṣṭar (45’:15”).

Aqui já se indica o que está representado na frase inicial do filme: “Há tantos caminhos para Deus quanto almas existem na Terra” (1’:55”). Esta frase, frequentemente atribuída a Rūmī,³³ reflete também a perspectiva de Ibn ‘Arabī acerca da pluralidade de caminhos. E retrata a perspectiva do filme Babā ‘Azīz, no qual são descritos diversos caminhos, relacionados a cada personagem da história e também indicado pelos movimentos dos caminhantes, ora para a direita, ora para esquerda, ora a câmera captando sob uma perspectiva, ora a câmera ultrapassando a “regra dos 180°”.³⁴ Ao

³³ Neste sentido, Eva Meyerovitch traz em sua obra uma menção semelhante relacionada à Rūmī: “Muitos caminhos conduzem a Deus” (*Mystique et poésie en Islam*. Paris: Desclée de Brouwer, 1972, p. 83), porém, ele escolheu o caminho da dança e da música.

³⁴ A “regra dos 180°” é uma regra de produção cinematográfica que visa não inverter a ordem dos personagens na tela, sobretudo quando estão em diálogo ou caminhando em uma direção, de modo que eles sempre apareçam no mesmo local dentro de uma cena. Se este limite é ultrapassado, gera uma confusão visual e os personagens acabam mudando

mesmo tempo, os múltiplos caminhos indicam a importância da singularidade de cada trajetória, pois “Cada um tem seu próprio caminho” (45’:11”) e “Cada um usa o seu dom mais precioso para encontrar o caminho” (22’:10”), pois “uma teofania essencial se efetua, sempre, através da forma da predisposição daquele que lhe é beneficiário” (IBN ‘ARABĪ, 1998, p. 79). Assim, há uma diversidade de caminhos para o Real e, ao mesmo tempo, há uma diversidade infinita de manifestações deste Real para cada caminhante, de acordo com o ser de cada um e sua história. Todos devem descobrir seu caminho ao caminhar e lançar mão do que é seu: cantar, por exemplo, no caso de Zaid.

O *Šayḥ al-akbar* ancora sua perspectiva plural acerca dos percursos humanos rumo ao Real em sua concepção sobre o cosmo (*‘ālam* ou *ḥalq*): este é uma manifestação dinâmica de *al-Ḥaqq*, em suas dimensões de *tašbīh* (proximidade, semelhança com o cosmo e a criação, imanência) e *tanzīh* (diferenciação, distância, em relação ao criado, transcendência). Nesta Sua condição, tudo é “Ele / não Ele” (*hwa la-hwa*), que se manifesta por meio dos Nomes divinos (*asmā ilahiya*) através do refletir infinito de suas teofanias (*tajalliyāt*).³⁵ Se o cosmo, enquanto manifestação de *al-Ḥaqq*, é esta dança infinita e flutuante entre *tašbīh* e *tanzīh*,³⁶ também os caminhos de cada pessoa rumo ao Real participam desta dinamicidade e inusitada não repetição e inovação infinita. Assim, os percursos possíveis são infinitos também, irrepetíveis, inovadores a cada expressão e singulares.

Outra possibilidade de se pensar os “tantos caminhos de Deus” diz respeito à diversidade de crenças. O filme não aborda esta perspectiva, pelo menos explicitamente, porém, não a exclui. Deste modo, há a possibilidade de que os diversos caminhos também possam significar os caminhos das diversas tradições religiosas, como Ibn ‘Arabī tão bem expõe em seu poema XI, no *Tarjūmān al-ašwāq*:

Meu coração se tornou capaz de acolher toda forma.
Ele é pasto para as gazelas e abadia para monges!
Ele é um templo para ídolos e a *Ka’ba* para o peregrino (*qui en fait le tour*),
ele é as Tábuas da Torá e também as folhas do Corão!
A religião que eu professo é aquela do Amor.
Para onde as caravanas (*montures*) do Amor se voltam, esta é minha religião e minha fé. (IBN ‘ARABĪ, 1996, p. 94. tradução nossa).

de lugar. Esta ultrapassagem só é adequada quando ela entra no discurso cinematográfico, como é o caso em Babā ‘Azīz. E neste caso, serve para significar algo.

³⁵ “Allāh Se manifesta teofanicamente em cada sopro e as teofanias não se repetem jamais. Toda teofania aporta uma nova criação e faz desaparecer outra. Este desaparecimento não é outra coisa que a ‘extinção’ no momento em que a teofania se produz e a ‘subsistência’ de fato do que é aportado por esta nova teofania”. (IBN ‘ARABĪ, 1998, p. 326. Tradução nossa).

³⁶ Os conceitos de *tašbīh* e *tanzīh* significam, respectivamente, similaridade do Real com o cosmo e incomparabilidade do Real com o cosmo. Ou seja, próximo do que numa perspectiva da filosofia ocidental se denominaria de imanência e transcendência.

No poema acima, o *Šayḥ al-akbar* indica seis elementos que apontam para a diversidade de crenças e para a natureza e que podem ser pensados tanto na perspectiva de um processo que se realiza em etapas rumo às “caravanas do amor”, quanto na perspectiva de que “Para onde você se vira, lá está a face de Deus” (C. 2:115). São eles: 1) o pasto para as gazelas; 2) o claustro para os monges; 3) o templo para os ídolos; 4) a *Ka’ba* dos peregrinos; 5) as páginas da *Torah*; 6) as folhas do Corão. De alguma maneira, pelo menos alguns destes elementos se encontram em Bābā ‘Azīz, como a gazela, a recitação e referências auditivas indicando o Corão e a direção de Meca (*qibla*), presente na mesquita subterrânea (que começa a ser mostrada um pouco antes dos 47’).

Ibn ‘Arabī procurou realizar vivencialmente a tradição islâmica em sua inteireza. E o fez de uma maneira singular. Sobretudo, a partir de sua capacidade de integração da diversidade na Unidade, associada à sua vocação universal de integrar as crenças e correntes da humanidade. Destarte, ele é o representante da categoria humana dos *muhamadianos*, ou seja, dos que são qualificados para desenvolver uma capacidade integradora à semelhança do Profeta Muḥammad, que realizaram a morada integradora. E em Bābā ‘Azīz, tanto as diversas histórias quanto experiências são integradas e conduzem ao “encontro”. E se integram na narrativa-moldura deste filme, acerca do príncipe que contempla sua alma.

3.1.4. O príncipe que contemplou sua alma: uma narrativa-moldura de Bābā ‘Azīz

No decorrer do filme, em diversos momentos,³⁷ Bābā ‘Azīz narra a história de um príncipe (9’:43”ss) que possuía uma vida insossa, a semelhança da água trazida por seu servo e que ele prova. Este príncipe, atraído por uma gazela no deserto, é conduzido a um poço ou fonte.³⁸ A gazela é um animal importante na mística e literatura universal. Segundo F. Viré, “sem a gazela, a literatura árabe teria ficado sem uma importante fonte de inspiração”. (VIRÉ, 1991, p. 1037. tradução nossa). Ela representa a beleza divina, ao mesmo tempo em que é um ser fugidivo, que lança lampejos de sua presença, mas que frente a qualquer movimento estranho, ela desaparece. Associa-se, segundo uma antiga imagem semítica, às jovens belas (LOPEZ-BARALT, 2020, posição 2323). Sua beleza atrai e gera um dinamismo de busca, assim como o príncipe se sentiu atraído por esta

³⁷ Como a contação de histórias de Šahrāzād que era interrompida diariamente, como uma forma de manter a atenção do sultão Šaryar. Em Bābā ‘Azīz, a interrupção da narrativa prende Ištār, que queria ir embora, ao percurso rumo ao encontro de dervixes.

³⁸ A simbologia da fonte aparece outras vezes no filme, como em 31’:10”, quando Osman cai na fonte. Mais tarde, Hussein contempla uma fonte translúcida, refletindo uma abóboda e se mexendo levemente. (35’:14”). Também a fonte aparece junto a Osman, quando ele conta o dinheiro para sua partida (37’:48”).

gazela que o conduziu a uma fonte no meio do deserto. Esta fonte o paralisou com o que viu em seu fundo: sua própria alma.

Desta feita, por dias e noites o príncipe fica imóvel e extático, contemplando o fundo da fonte, chegando a ser abandonado por todos à sua volta (18’:38”), sendo que apenas um dervixe que compreendeu a cena fica ao seu lado, “cuidando para que sua alma não se perdesse”. Ao lado do poço notamos uma árvore, simples e com galhos secos, mas simbólica, assim como a água. O príncipe parece contemplar sua imagem no fundo da água. Porém, sua contemplação é de outra ordem: “Somente os que estão enamorados veem seu próprio reflexo. [...] Ele está contemplando a sua alma” (18’:36” – 19’:02”). Não se trata de uma narrativa associada, portanto, a Narciso, no mundo grego, que se apaixona por sua imagem refletida na água. Aqui, se vai além. Há um enamoramento por sua própria alma.

Em seguida, a cena volta a *Babā ‘Azīz* narrando a história do príncipe para sua neta, que adormeceu. É noite, *Babā ‘Azīz* entra em uma atitude silenciosa e contemplativa, a lua cheia aparece ao fundo e a música de Armand Amar, “Poema dos átomos”, entra fazendo a passagem de uma cena a outra. Esta música retoma um poema de Rūmī, que aborda o êxtase do encontro amoroso. Mais tarde, a narrativa acerca do príncipe continua (29’:44”ss). Agora é noite e a luz da lua ilumina a cena. Também a gazela se faz presente. Neste momento, a água da fonte reflete a luz da lua e borbulhas saem de seu meio. A trilha sonora de Armand Amar entra em cena novamente: “Você criou a noite; eu fiz a noite”.³⁹ E elementos importantes da concepção islâmica e akbari se fazem presentes, tais como a “lógica do reflexo”, a semelhança das manifestações e reflexos divinos (*tajalliyāt*) que a tudo constituem. Também a perspectiva da noite, que “esconde e protege” os amantes em seu encontro íntimo e profundo, ao mesmo tempo que indica a necessidade de purificação, de polimento do espelho que é o coração (*qalb*) para que seja um órgão refletor mais eficaz da diversidade de Nomes divinos. E mesmo a lua possui sua função simbólica nesta composição de cena: ela não possui luz própria, mas é um suporte que reflete outra Luz e, assim, ilumina.

Na cena do príncipe, chama-nos a atenção o seu olhar fixo para a fonte, como se olhasse um espelho extaticamente. Olhar no espelho, segundo López-Baralt, é perguntar-se pela própria identidade (LÓPEZ-BARALT, 2000, p. 64), indicando uma busca profunda sobre quem somos nós. Michael Sells complementa esta ideia incluindo a perspectiva de que no caso do sufismo, o espelho representa, também, a possibilidade de

³⁹ *You created the night; I made the night.*

um processo de polimento do mesmo para que este possa refletir com limpidez o Real. A identidade profunda, portanto, para que possa ser “vista” e “contemplada” de forma límpida, precisa ser polida para que a consciência mística acerca da união profunda entre o Eu e Allāh se manifeste (SELLS, 1994, p. 144). Ibn ‘Arabī também se utiliza da simbologia da fonte no *Futūḥāt al-Makkiyya* II, 447. E os símbolos da fonte e do espelho se associam ao símbolo do olho e do olhar, pois, sobretudo fonte e olho vêm relacionados no árabe, uma vez que a palavra para ambos é a mesma: *‘ayn*, que também significa, de alguma maneira, a identidade e a essência. (LÓPEZ-BARALT, 2000, p. 64; CARBÓ, 2023, p. 1). Assim, a fonte borbulhante e viva indica que o príncipe está em contato com sua origem, sua raiz, seu nascedouro, à semelhança da fonte que origina um curso de água.

Sobre o olhar e contemplar o Real, Ibn ‘Arabī afirma: “Quando o Amado se revela, com que olhos você o vê? Com os olhos Dele, não com os seus, pois ninguém além Dele O vê”. (RUSPOLI, 2000, p. 215. tradução nossa), na linha do *ḥadīṭ qūdsi*, “Eu sou o olho através do qual meu servo vê”. Ou seja, se olha a Deus com os próprios olhos divinos. Ao mesmo tempo, estes olhos divinos são marcados pelo ser humano que olha, porque os olhos divinos “veem” segundo a essência humana. Desta maneira, de acordo com um famoso adágio: “Aquele que conhece a si mesmo conhece seu Senhor”, o que o príncipe faz ao olhar sua alma, é contemplar o Real no profundo de si. Por conseguinte, ao contemplar sua alma na fonte, vive uma experiência mística só possível de ocorrer após um processo de aniquilação (*fanā’*) de si mesmo, indicando certa morte e transformação de seu olhar, por meio do qual o Real pode ver a si mesmo e o príncipe vê sua alma marcada pela presença e olhar do Real que lhe habita profundamente.

Um elemento essencial nisto tudo é o coração (*qalb*), embora o filme não aborde explicitamente este órgão místico. Entretanto, como ele é o lócus do encontro com o Real, assemelha-se à alma contemplada pelo príncipe. Assim, entende-se que quando o príncipe contempla sua alma, o que se está abordando é a contemplação da profundidade de si mesmo, local em que o humano e o divino se encontram, se comunicam e se unem, a semelhança do coração (*qalb*). Processo este que ocorre mediado pela perplexidade (*ḥayra*) e pelo segredo (*sirr*), conforme o próprio *Šayḥ al-akbar* afirma: “Os olhares se tornam curtos, os intelectos pasmados, os corações cegos, os sábios estão perdidos no deserto da perplexidade, e os entendimentos sumidos na estupefação, são incapazes de apreender o mais ínfimo segredo da epifania de Minha Grandiosidade. Como, então, poderiam abarcá-la? Vossa ciência é pó disseminado.” (IBN ‘ARABĪ, 1994, p. 66).

Segundo Hallāj, o coração é uma “Virgem”: nele não “penetra o sonho de

qualquer sonhador [...] este Coração, onde somente penetra a presença do Senhor, para aí ser concebido”. (WARE, 2002, p. 3). Ele é o "ponto luminoso" (*nuqta*), espaço no qual se encontram humano e divino, lugar da imanência do Mistério sempre transcendente: “aquela profundidade sem nome e sem aspectos dentro do eu que é idêntica à da divindade e que é também, de uma outra forma, a própria identidade. Como resultado da aniquilação do eu ilusório, os místicos adquirem um outro senso de identidade”. (SCHWARTZ, 2005, p. 232) Ou, como diz Ernesto Cardenal, “no centro de nosso ser não somos nós mesmos, mas Outro. Que nossa identidade é Outro. Que cada um de nós ontologicamente é dois. Que encontrarmos a nós mesmos e concentrarmos em nós mesmos é arrojarmos-nos nos braços de Outro”. (CARDENAL, 1970, p. 41) Portanto, é o lugar em que se manifesta radicalmente a condição teomórfica de cada ser humano.

Assim, o coração é comparável a “uma cripta escondida, centro do nosso ser e tão inacessível que o itinerário da vida espiritual pode ser chamado de nada menos que uma redescoberta do coração e a penetração nele” (NASR, 2002, p. 32), à semelhança da mesquita que aparece no filme (46’:56”ss): no subterrâneo do deserto, longe de todos os olhares, e que nossos personagens adentram no anoitecer, sendo que Iṣṭar tira uma de suas sandálias para limpá-la antes de entrar. Trata-se do local em que Iṣṭar terá o seu desvelamento. E aqui temos uma associação entre coração e deserto: ambos, em sua natureza, se transformam continuamente. O deserto, com o vento, tira a areia para dançar e rodopia até transformá-la, movendo continuamente suas montanhas para que se fantasie do mesmo. O coração também é contínua transformação (*taqallub*). Desta forma, de alguma maneira no coração do deserto se pode experimentar o próprio coração em profundidade. Um evento⁴⁰ transformador que, a maneira da finalização de um processo iniciático, introduz a uma nova forma de ver, sentir, desejar e ser.

3.1.5. O desvelamento “subterrâneo” de Iṣṭar

É interessante perceber que na narrativa de *Babā ‘Azīz* a presença da mulher é algo muito significativo. Mulheres transmitindo uma experiência para mulheres. Ou representando o Real ou O manifestando para outras mulheres. A feminilidade é um tema importante na obra de Nacer Khemir e neste filme em particular possui acentos interessantes, apresentando diversas camadas na sua representação.

⁴⁰ Aqui compreende-se o coração não como um órgão místico estático, mas dinâmico, configurando-se como um evento que se constitui na relação com o Real. “Evento significativo”, nas palavras de Michael Sells (1994, p. 63), ou evento teofânico que se manifesta de forma fluidica para permitir acolher o Real em toda a diversidade de suas manifestações. Revela sua condição de receptáculo associada à sua receptividade, sua ductilidade e capacidade de transformar-se continuamente (aqui dominada de “flutuação”). Também possui uma característica de interface (*barzah*) e capacidade de refletir e espelhar as contínuas manifestações do Real.

Em uma primeira camada, em termos de igualdade entre homem e mulher, Iřtar, a protagonista feminina da narrativa, participa ativamente da jornada junto a Babā ‘Azīz. Com desejos e opiniões próprias, tem participação importante nos desfechos da história. Independência e liberdade marcam suas ações em grande parte do filme, e ela não é a única.⁴¹ Iřtar colabora, a partir de suas percepções, para a tomada de decisão de Babā ‘Azīz, tendo, assim, grande importância nas escolhas do protagonista.

Em outra camada do filme, na perspectiva da relação com o Real, a figura da mulher adquire outros contornos. Na perspectiva akbari, os graus pelos quais passam os peregrinos podem ser percorridos tanto por homens quanto por mulheres, sendo que o ser humano perfeito (*al-Insān al-kāmil*) pode ser mulher ou homem, não havendo diferenciação de gênero.⁴² Além do mais, Ibn ‘Arabī teve várias mestras e com elas aprendeu bastante. Portanto, já em seu pensamento há uma concepção de igualdade entre mulheres e homens. Porém, o filme traz outra abordagem: a que apresenta a perspectiva desveladora do feminino, também presente na concepção akbari. O próprio *Šayḥ al-akbar* vivencia uma experiência muito significativa junto a uma mulher numa noite em Meca, próximo à *Ka’ba*: a iraniana Nizam. Mediado por sua figura, Ibn ‘Arabī encontra-se com os divinos mistérios e escreve uma obra poética comentada, o *Tarjumān al-ařwāq*.

Iřtar é uma das mulheres importantes em toda a trama da narrativa de Babā ‘Azīz. Ela aparece antes de seu avô na história e, de alguma maneira, é quem o chama e introduz no relato, participa de todo o processo de sua caminhada e, quando ele parte no fim da história, de alguma forma e à sua maneira, continua sua missão. Ela utiliza um turbante vermelho, no qual parece estar escrito em forma caligráfica⁴³ a letra árabe *ha* (ه), também existente no persa contemporâneo. Segundo Firoozeh Papan-Matin (2012, p. 122-123), esta letra é importante na mística sufi pois é a última letra da palavra *Allāh*. Além disso, por seu formato arredondado, assemelha-se à letra *waw* (و), que significa a conjunção “and”, cuja função linguística é unir, pôr junto. Assim, “essas duas letras formam o importante termo *hwa*, que significa ‘Ele, Deus’ ou ‘o amado’. Em Bab‘Aziz, a criança Ishtar, com seu turbante pesado e sua figura pequena, é a personificação humana das letras *waw* e *ha*. “[...] Ishtar mantém Bab‘Aziz conectado com este mundo até o fim e reúne Zaid e Nur”. (PAPAN-MATIN, 2012, p. 123. tradução nossa).

⁴¹ Basta lembrarmos da autonomia de Noor diante de Zaid ao sair em busca de seu pai ou de Zahra ao não se manifestar mais a Osman.

⁴² Ibn ‘Arabī afirma esta sua concepção em algumas obras, como se pode ver em BENEITO, Pablo. Ibn ‘Arabī. O segredo dos nomes de Deus. São Paulo, Editorial Attar, 2019, p. 61, nota 75).

⁴³ A arte caligráfica é um elemento importante na narrativa, na qual se faz presente em diversas ocasiões.

Ademais, em sua trajetória *Bābā ‘Azīz* apresenta a gazela a *Ištar* durante uma noite (8’:30”), com um recurso de plongée.⁴⁴ Mais tarde, *Bābā ‘Azīz* vai mencionar que *Ištar* possui a marca do anjo em seu queixo⁴⁵ (24’:45”), retomando antiga tradição islâmica que conta que os bebês nos ventres de suas mães sabem todos os segredos do universo e que um anjo, um pouco antes deles nascerem, põe a mão em suas bocas, fazendo-as se esquecerem de tudo. Tradição esta que remonta ao Corão que afirma que o ser humano (*insān*) é “aquele que esquece” (C 19:67) e, por isto, deve se dedicar à pedagogia do *dīkr*,⁴⁶ a pedagogia do lembrar sempre os Nomes divinos para que se volte para o caminho de Deus. (C 18:24; 20:42; 33:41). Mais ainda: *Bābā ‘Azīz* vai afirmar que *Ištar* “é uma criança, mas sua alma é velha” (1:00’:30”).

Porém, é justamente na mesquita submersa no deserto que *Ištar* tem sua passagem principal na narrativa (50’:10”). Um pouco antes, entretanto, enquanto na mesquita subterrânea há uma prática do *dīkr*, *Ištar* entra em um *miḥarāb*⁴⁷ protegido por um “véu” e fica extasiada com a beleza do local, com sua cúpula abobadada e paredes repletas de arte caligráfica, cores e mandalas/rosáceas (49’00”). Em seguida, já fora do *miḥarāb*, envolvida pelas batidas da música e pelo canto/recitação de uma mulher, *Ištar* caminha ao encontro desta voz e de sua sonoridade por um caminho com ambientes claros e escuros e por trás de pilastras da mesquita. Entendemos que não são detalhes aleatórios, mas que remetem a características particulares do processo místico. Depara-se com três mulheres cobertas cada uma com seu véu. Com sua curiosidade e extasiada, levanta o véu preto que envolve o rosto da mulher que recita, que também possui a “marca do anjo”. Neste momento (50’:35”), a câmera deixa de nos mostrar *Ištar* e nos permite ver o que os olhos dela veem. Na linguagem cinematográfica temos um plano subjetivo.⁴⁸ Como se a câmera fosse seus olhos e nós estivéssemos imersos nesta perspectiva. Ao mesmo tempo, é possível ver os olhos de ambas como que iluminados em suas pupilas.⁴⁹ Como no relato acerca do príncipe ao contemplar a fonte (3.1.4.), em que o olhar divino e o humano se unem em um só olhar, aqui também esta realidade se repete. Porém, há o acréscimo de um elemento: na cena final do levantar o véu, as pupilas de ambas as personagens estão iluminadas (50’:34” em diante). Fora o fato de que é por

⁴⁴ Plongée e contra-plongé são dois enquadramentos de câmera muito importantes e significativos. Plongée nos permite ver a imagem de cima para baixo. Já o contra-plongée é o contrário, quando vemos uma imagem de baixo para cima. Muitas vezes, em narrativas religiosas, aponta a relação e o diálogo com o Sagrado ou a sacralidade e transcendência de uma cena.

⁴⁵ Trata-se de uma pequena cova entre o queixo e os lábios.

⁴⁶ Em diversos momentos do filme esta prática do *dīkr* aparece ou é sugerida.

⁴⁷ Na arquitetura de uma mesquita, *miḥarāb* é um nicho em forma de abside (em termos arquitetônicos, diz respeito a uma parte da construção que se projeta para fora), normalmente composta por uma semicúpula ou abóboda, e que aponta para a direção (*qibla*) de Meca.

⁴⁸ Quando a câmera é colocada de forma que o espectador veja o que a personagem vê.

⁴⁹ Do ponto de vista técnico, a luz refletida nos olhos de ambas as mulheres poderia ser, no mínimo, minimizada. Daí o nosso entendimento de que a representação explícita dos olhos iluminados é resultado de uma decisão significativa e intencional do diretor no contexto de sua narrativa.

meio da pupila que a luz adentra ao globo ocular, propiciando o efeito da visão, a luz remete também à luz divina: *al-Nūr*. Este é, também, um dos Nomes divinos. Neste sentido, este pequeno e importante detalhe parece nos remeter ao processo de iluminação que está ocorrendo, por meio do qual *al-Nūr* investe sobre Iṣṭar transformando alquimicamente sua visão, percepção e ser.

Antoni Gonzalo Carbó (2023) trabalha a noção de olho e pupila, conforme presente em diversas tradições culturais, religiosas e artísticas, principalmente a akbari, em sua relação com a obra de Bill Viola.⁵⁰ Neste sentido, traz considerações importantes para se pensar o olhar, a pupila e a relação com o Real: a pupila é como um espelho – ou aponta para a condição humana quando em transformação mística –, possuindo a função de um *barzah*, constituindo um plano intermediário entre o visível e o invisível, o material e o espiritual/inteligível, por meio do qual tanto o cosmo quanto o Real se manifestam e geram conhecimento mútuo. Através deste espelhamento propiciado pela pupila, o cosmo se manifesta, se apresenta ao Real que ama conhecer seus Nomes cosmicamente refletidos. O Real, por sua vez, também se apresenta ao cosmo, incluindo aí os seres humanos, o único ser capaz de acolher todas as manifestações divinas em si quando alcança a condição de “ser humano perfeito” (*Insān al-kāmil*), segundo a concepção de Ibn ‘Arabī. Desta feita, a transformação experimentada por Iṣṭar retrata sua condição de acesso a um outro tipo de realidade: o mundo imaginal (*‘ālam al-miṭāl*), que lhe permitirá transitar entre as diversas dimensões da realidade, ao mesmo tempo que lhe permitirá, também, percebê-las em sua Unidade.

Por outro lado, pupila em árabe é *insān*, a mesma palavra para ser humano. Nesta perspectiva, o ser humano é a pupila de Deus no cosmo, por meio da qual o Real se vê a Si mesmo, suas criaturas e revela sua misericórdia. E há que se ter presente que a expressão “pupila dos olhos” indica, com frequência, uma relação de admiração e de amor, de alguém centrado na figura da pessoa que é amada e cuidada. Assim, se o ser humano é a pupila de Deus no cosmo, é por ser capaz de permitir ao Real ver seus reflexos cósmicos e, ao mesmo tempo, porque é considerado um ser único, capaz de estabelecer uma relação singular e amorosa com o Real. Como afirma Samer Akkach,

Metaforicamente, o ato de ver captura a relação de ligação entre a divindade e a humanidade: Deus vê o mundo por meio do homem (*insān*) e é a luz da divindade que penetra no centro humano do olho para tornar a visão possível. Explicando o significado de *insān* (“homem” e “pupila”), Ibn ‘Arabī escreve: “[Ele] está para Deus (*ḥaqq*) como a pupila (*insān al-‘ayn*) está para o olho, com o qual a visão (*naẓar*) ocorre, e que é chamada de *baṣar*. É por essa razão que ele é

⁵⁰ Vídeo artista norte-americano.

chamado de *insān* (ao mesmo tempo pupila e homem), pois Deus vê suas criaturas através dele (sendo a pupila do olho de Deus) para mostrar sua misericórdia para com elas”.⁵¹ (AKKACH, 2022, p. 27. tradução nossa).

Por fim, a pupila iluminada de *Ištar*, que é preta em si mesma (*ḥawar*), aparece luminescente em um fundo também preto, que é o restante do globo ocular. Pensamos que esta imagem pode remeter a algumas considerações. Segundo Bill Viola, “A negritude, o preto luminoso, como em todo o *Tarjumān*, indica o interior profundo de algo, um lugar de intimidade, o repositório do segredo ou mistério (*sirr*), o núcleo mais íntimo do coração. Nesse espaço profundo, o Amado reside”. (BILL VIOLA, *apud* CARBÓ, 2023, p. 21; também SELLS, *apud* CARBÓ, 2023, p. 29). Assim, pupila e coração estão unidos, apontando para uma dimensão de profunda interioridade, onde habita o segredo, o mistério e a intimidade, simultaneamente.

Ibn ‘Arabī em seu poema “Eu vi uma garota...”⁵² traz esta ideia. Este é um poema que possui três partes, sendo que a primeira descreve uma visão ou um sonho. Nesta visão, uma garota está “olhando para mim com um olho que era todo ele uma pupila escura”. E o *Šayḥ* continua e afirma: “de modo que morri em êxtase por ela, por causa daquela pupila escura / morri de amor por ela, pelo prazer do olhar (*naẓar*)”.⁵³ Ou seja, o contato com a pupila escura propicia o processo de êxtase e, mais ainda, de aniquilação (*fanāʾ*) ao experimentar o prazer do olhar. Ideia esta também confirmada por Gonzalo Carbó (2023, p. 40), uma vez que o preto (*aswad*) é a cor da aniquilação do ego e da essência divina (*al-Dāt*). Igualmente, a pupila escura aponta para o vazio sem fundo, infinito, e para o nada decorrente do processo de aniquilação. Mas um nada habitado por outra Presença devido uma nova forma de subsistência (*baqāʾ*) no Real.

Outro elemento que podemos ver presente nesta cena diz respeito ao processo de polimento do espelho diante da multiplicidade difusa da realidade. Assim, o espelho polido que é a pupila consegue reunir a multiplicidade difusa na unidade, propiciando foco para a admiração cósmica e a percepção dos Nomes divinos nele refletidos. Por outro lado, a pupila pode ser associada à condição de intermediação entre o interno e o externo. Desta forma, ela está na fronteira do mundo e, ao mesmo tempo, aponta para o interior do ser humano ou para o mais profundo da realidade. Funciona como um véu,

⁵¹ Citação de Ibn ‘Arabī. **Fuṣūṣ al-ḥikam**. Ed. by Abu al-‘Ala ‘Affī. Beirut: Dār al-Kitāb al-‘Arabī, p. 50.

⁵² *I saw a girl*.

⁵³ Seguem as primeiras estrofes do poema: “1. I saw a girl in my sleep, unadorned / and most beautiful, who has no sister in humanity, / 2. staring at me with an eye that was all a **dark pupil**, / so that I died in ecstasy for her from that **dark pupil**. / 3. When I looked at her, while she was looking at me, / I died out of love of her from the pleasure of the gaze (*naẓar*).” (IBN ‘ARABĪ, *apud* MCAULEY, 2012, p. 121. Grifo nosso). Referência do poema: *Būlāq*, p. 310–11 / *Basaj*, p. 291.

que mostra algo e esconde algo. E o que esconde é o Segredo do Coração (*al-sirr al-qalb*).

Diante do que vê e ouve, Iřtar faz movimentos leves de cabeça no ritmo da recitação (*dikr*), fecha seus olhos como que a saborear (*dawq*) o que experimenta. Depois, com os olhos entreabertos, como que a sair de um êxtase, de um estado não usual/ordinário de consciência, a semelhança de um dervixe e do próprio Bābā ‘Azīz, o véu é baixado (51’:26”). É interessante recordar que o véu pode ter diversos significados. Quando utilizado, representa a proteção de um segredo vivido na intimidade (o que aponta para o conceito da “amizade com Deus”, *walāya*), mas, se tirado, representa o desvelamento, o acesso possibilitado a esta intimidade antes restrita. O véu, assim, revela e oculta, apresentando um dinamismo ambivalente, criativo e rico, próprio da revelação.

Ao levantar o véu, Iřtar nos permite ver o sagrado e a revelação que se faz aos nossos olhos. Estamos dentro do filme, somos os olhos de Iřtar e balançamos, de um lado para o outro, guiados pelo ritmo magnético da melodia e seduzidos pela doçura envolvente da recitação, que nos remete aos Nomes divinos: o Compassivo (*al-Raḥmān*), o Misericordioso (*al-Raḥīm*), o Generoso (*al-Karīm*), o mais amável (*al-Wadūd*), Aquele que sempre escuta, o Ouvinte (*al-Samī‘*), o Único, o singular, o Um (*al-Wāḥid*), o recriador, o restaurador, o reintegrador, o reproduzidor (*al-Mu‘id*), o indulgentíssimo, aquele que tudo perdoa, aquele que cobre com um véu protetor (*al-Ġafūr*). Nesta recitação, ainda se afirma que “você é minha alma” (*ruhiy*) e que não há deus, senão Deus (*lā ilāha illā Allāh*).

Trata-se da descrição de uma teofania, que Mircea Eliade denomina de hierofania:

O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo hierofania. Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicando no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos revela. [...] Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano”. (ELIADE, 2001, p.13).

A mulher e a recitação nos revelam algo de sagrado em sua beleza. Assim como o encontro destes dois olhos e olhares trazendo novamente a metáfora visual, em que se vê e se é visto, em que os olhares das personagens se misturam ao próprio olhar divino revelando algo de si. Esta experiência desperta Iřtar, que sai da mesquita e retoma sua observação por meio de uma abertura em seu teto, possuindo outra perspectiva de si

mesma e do mundo. Como o príncipe olha para o fundo da fonte, ela olha para o fundo da mesquita, também sua fonte, seu nascedouro para um outro tipo de visão. Em sua visão, há um dervixe realizando o *samā’*, como um coração dando voltas e capaz de “acolher todas as formas”. Aliás, a metáfora da mesquita subterrânea e do encontro desvelador de duas mulheres, também nos remetem à ideia de que a vida vem de dentro, de entranhas maternas, que apontam para a interioridade e a profundidade, assim como para a criatividade e a maternidade, que dão origem a uma nova vida.

Em seguida, Iṣṭar também vê uma gazela e a acompanha, em meio ao deserto e de noite, vindo a desaparecer em seguida, causando preocupação em Bābā ‘Azīz. Após intensas e tensas buscas, ela é achada. Porém, está doente. Uma doença iniciática, que lhe tira de uma condição e a coloca em outra: agora, se transformará numa mestra; função esta que se apresentará na condução de Zaid em busca de sua amada, Noor (*nūr*, em árabe: luz).

Toda esta sequência apresenta um processo místico intenso. O revelado no profundo do coração de Iṣṭar tem relação com os segredos divinos experimentados num grau de intimidade insondável. Portanto, são segredos que não se encontram num registro de compreensão superficial, mas supõem uma convivência processual com o Mistério, um empenho em se abrir à sua manifestação e desvelamentos (*kašf*) contínuos e infinitos.

3.1.6. O conhecimento por desvelamento (*Kašf*)

Ibn ‘Arabī em sua vida e obra nos convida a uma grande aventura: uma viagem rumo ao Real. Na obra cinematográfica “Bābā ‘Azīz: o príncipe que contemplou sua alma”, também estamos diante de um relato de viagem relacionado à uma trajetória mística. Porém, como esta viagem ocorre? Na obra “Desvelamento dos efeitos da viagem” (1998), Ibn ‘Arabī menciona a existência de três tipos de viagem: 1. “a viagem desde Ele”; 2. “a viagem em direção a Ele”; 3. “a viagem Nele” (IBN ‘ARABĪ, 1998, § 2. tradução nossa). As “duas primeiras viagens têm um final delimitado a que se chega e se detém nele, enquanto que o terceiro tipo, o da errância, é interminável”: “é a viagem da errância e da perplexidade” (IBN ‘ARABĪ, 1998, § 2. tradução nossa), pois “não cessa jamais [...] até o infinito” (IBN ‘ARABĪ, 1998, § 3. tradução nossa). Neste sentido, embora o filme *Bābā ‘Azīz* possua um encerramento preciso para a personagem principal, está tratando, de alguma maneira, de uma viagem infinita também. Infinita em sua direção, em suas silhuetas, nos elementos envolvidos que se estendem a uma multiplicidade sem fim de possibilidades e caminhos e que não se encerra com as personagens envolvidas. Ele

mesmo, Bābā ‘Azīz, parte para um novo ciclo de existência, totalmente indefinível e aberto. Diante de tal magnitude, como conhecer os ditames desta viagem? Suas demandas e sinalizações?

Segundo Ibn Arabī, há duas formas de conhecimento associado ao percurso existencial e místico: o conhecimento a partir do desvelamento (desvelamento interior ou intuição mística) e o conhecimento a partir da razão e da reflexão. Entretanto, segundo o próprio *Šayḥ*, embora o conhecimento reflexivo e racional seja importante, ele é insuficiente para orientar o gnóstico em seu caminhar, pois o Real é incognoscível em sua essência e faz-se necessária uma perspectiva apofática para aproximar-se dele.⁵⁴

Desta forma, mesmo importantes, a racionalidade e o intelecto precisam ser reposicionados na estrutura cognitiva para que exerçam uma função positiva, segundo Ibn ‘Arabī. O conhecimento humano se organiza a partir do intelecto e das faculdades humanas que estão hierarquicamente dispostas a seu serviço (a razão, a imaginação, a representação, a memória e os sentidos). Assim, o intelecto elabora o conhecimento a partir do que recebe de cada uma destas faculdades que atuam cada qual segundo sua maneira específica de ser, cabendo ao intelecto apenas a função de julgar se rejeita ou aceita o que as faculdades lhe disponibilizam acerca do mundo ao seu redor. (SOUZA, 2010, p. 276). Porém, todas estas faculdades, assim como o intelecto, se dirigem para o mundo exterior. E geram algum tipo de delimitação (*taqyīd*). O Real, no entanto, é o “não delimitado” e “o conhecimento humano é limitado, pois está equipado para conhecer somente o que lhe é semelhante e é idêntico a si e nada se assemelha ao Criador, louvado seja Ele”. (FM I 121, *apud* HAKIM, 1993, p. 268).

Utilizando-se de um recurso etimológico árabe, Ibn ‘Arabī relaciona o intelecto (*‘aql*) com sua raiz trilítera (‘-q-l) que significa “amarrar, atar ou prender”. Desta forma, o intelecto “prende” a realidade e o Real em suas manifestações em imagens fixas e mutuamente excludentes, de modo que elas não são reveladoras e não representam as formas perpetuamente mutáveis do Real. Assim, enquanto o intelecto age de forma analítica, recortando, diferenciando e classificando facetas do mundo, o conhecimento por meio do desvelamento possibilita uma visão sintética e integrativa da realidade, que, na pluralidade e dinamicidade das manifestações do Real, não é possuidora de uma qualificação única. Assim,

⁵⁴ Por “perspectiva apofática” aqui se entende uma forma de aproximação ao Real que embora também possua conhecimentos explícitos acerca Dele, transita, em sua maior parte, no não definível, no não conceitual, no não delimitado, no mistério, uma vez que “a aparição de Sua luz é tão intensa que supera nossas percepções, até o ponto de que a Sua manifestação a chamamos mistério”. (IBN ‘ARABĪ, 2002, p. 26. tradução nossa).

[...] quando os gnósticos O conhecem através d'Ele, eles se distinguem daqueles que O conhecem através de sua própria consideração racional (*nazar*), porque eles possuem a não delimitação, enquanto os outros possuem a delimitação. Os gnósticos que conhecem através d'Ele O testemunham em cada coisa ou na entidade de cada coisa, mas aqueles que O conhecem através da consideração racional são removidos para longe d'Ele. (FM, III 410:17, *apud* CHITTICK, p. 110. tradução nossa).

A incomensurabilidade do Real também se manifesta em sua condição de *tanzih* e *tašbih*. Ele (*Hwa*) não é só incomensurabilidade, mas, também, imanência profunda. Ele não só é o Ser incomparável e indeterminado do qual nada se pode afirmar, mas também é o Ser que ilimitadamente assume todas as determinações, assumindo uma condição de profunda complexidade.

Portanto, o conhecimento por meio da via do “desvelamento interior” ou da “intuição mística” (*kašf*) torna-se necessário, atendendo o que o intelecto não é capaz de compreender devido à sua própria natureza. Mas de que trata o conhecimento por meio de *kašf*?

É o tipo de conhecimento que vê em toda realidade a presença do Real, assim como no Real vê o mundo, pois “a visão de Deus é a visão mesma do mundo”. (ADDAS, 1996, p. 145. tradução nossa). Como afirma Ibn 'Arabī:

Hás de saber primeiramente que Deus é demasiado grande, demasiado sublime para que Lhe conheça n'Ele mesmo. Porém, alguém pode, por sua vez, conhecê-Lo nas coisas [...] O que consegue o desvelamento vê a Deus nas coisas, da mesma forma que o Profeta via o que sucedia às suas costas [...] Eu mesmo experimentei esta estação (*maqām*), louvado seja Deus por isto! Por outro lado, não se pode conhecer a Deus nas coisas nada mais que mediante a manifestação das coisas e a desaparecimento de seu estatuto. Os olhos do homem corrente se detêm no estatuto das coisas, enquanto aqueles que têm a iluminação do desvelamento não veem nas coisas nada mais que a Deus. Entre estes, existem aqueles que veem a Deus nas coisas e outros que veem as coisas e a Deus nelas [...] A maior iluminação neste campo é que a visão de Deus seja a visão mesma do mundo. (*Futūḥāt al-Makkiyya* II, p. 507-508 *apud* ADDAS, 1996, p. 144. tradução nossa).

Segundo Ibn 'Arabī, há dois tipos de iluminação: a que vê somente a Deus; e a que vê a Deus nas coisas e as coisas com os olhos de Deus, alcançando a condição de perceber o Uno no múltiplo e o múltiplo no Uno. Esta é a mais perfeita iluminação. Nesta perspectiva akbari, com este tipo de desvelamento, a realidade se transforma numa “floresta de símbolos”, um sistema de correspondências ontológicas que se auto remetem, pois “Toda realidade do mundo é um sinal que nos orienta à uma realidade divina, a qual é o ponto de apoio de sua existência e o lugar de seu regresso enquanto ela chega ao seu termo” (IBN 'ARABĪ. *Kitāb al-Abādila*, *apud* CHODKIEWICZ, 1992, p. 56).

Neste sistema, tudo se encontra dentro da esfera hermenêutica e pede uma interpretação (*ta'wil*), refletindo bem a forma islâmica de pensar a partir do termo *ayat*, que é um conceito que se articula ao redor dos termos signo e sinal e pode ter vários significados, como lei, manifestação, indicação e, principalmente, sinal de Deus. O próprio Corão com seus versos é um *ayat*, que ensina a ler os *āyāt* (pl. de *ayat*) que o mundo e o ser humano são. Na verdade, tudo é um grande *maṭal*, isto é, uma parábola, provérbio, que contém os vários *āyāt* de Deus e, mais que manifestações de fenômenos naturais ou expressões de um texto escrito (no caso do Corão), estes sinais são uma revelação divina. (SOUZA, 2010, p. 70).

Bābā 'Azīz é um homem que se orienta por sua intuição mística, por seu coração, e não pela sua racionalidade. Ele nunca responde às perguntas de Iṣṭar de maneira racional. E em suas respostas, sempre aponta para um “algo mais”, para uma possibilidade a ser construída, porém, ainda não realizada... aberta. Além disso, é um homem cego, mas que consegue perceber para além de sua falta de visão física. Ele também representa a busca pelo conhecimento, tanto na aridez do deserto, quanto no simbolismo da gazela, que se aproxima e foge o tempo todo e é sinal da Beleza, como o próprio deserto. Assim, o conhecimento ocorre em todo lugar e é mediado por todas as coisas, que apontam sempre para algo nelas mesmas e além delas, formando uma unidade em que o Real ali se manifesta.

Bābā 'Azīz possui a capacidade de ver além das formas aparentes. Conforme ele mesmo afirma: “o príncipe contemplou tanto sua alma que deixou o mundo visível para o invisível” (1:18':00”). Assim, está apto para realizar o *Tawḥīd*, que também é propiciado por sua capacidade de concentração, que traz as coisas para seu centro permitindo serem percebidas a partir de seu foco e não na dispersão. E ele introduz Iṣṭar neste tipo de experiência. Quase ao final do filme, quando Bābā 'Azīz termina de contar a história do príncipe diante da fonte e que este entrou no mundo invisível, sua neta lhe diz que o príncipe se tornou, então, um dervixe. E Bābā 'Azīz afirma: “Iṣṭar, você começa a ver” (1:18':10”). Ou seja, a partir de sua vivência inspiradora do desvelamento na mesquita subterrânea, ela assumiu uma nova visão, uma nova condição de se posicionar no cosmo, uma *cardio gnosis* (SOUZA, 2010, p. 276-281). Ela se torna capaz de uma abertura de seus centros sutis de percepção, tornando-se capaz de entrar numa outra esfera da realidade, a imaginal (*'alam al-miṭal*). E será esta sua condição que lhe permitirá exercer a função de “unir os amantes”, reunindo Zaid e Noor.

Conclusão

Após percorrermos as discussões aqui propostas, parece-nos viável concluir que há, sim, uma influência akbariana em Nacer Khemir e nesta obra em específico, assim como compreendemos que estabelecer um tipo de leitura akbariana propicia diversas e enriquecedoras chaves de leitura para uma aproximação a esta rica obra cinematográfica. Embora a “presença” do sufismo não possa ser creditada exclusivamente a Ibn ‘Arabī, ele se faz presente de diversas maneiras. O próprio panorama da narrativa, nos parece, não seria possível sem concepções muito próprias do *Šayḥ al-akbar*, como a noção de mundo imaginal, de viagem, dos diversos caminhos que conduzem ao Real, de *barzah*, do desvelamento místico e seu segredo cordial. Em termos do mundo imaginal, ele parece percorrer toda a narrativa, na qual os diversos personagens transitam e se movem entre mundos nos quais o material e o espiritual estão interagindo. E quando um deles adquire a capacidade de percepção da interação entre estes mundos, ocorrida, sobretudo, no *‘alām al-miṭal*, uma nova visão se lhe abre, capaz de perceber a Unidade de todas as coisas. Não é à toa que o final do filme retrata um retorno à Unidade da parte de Babā ‘Azīz, assim como Istar conduz Zaid e Noor a esta Unidade tão desejada e buscada.

Desta forma, é possível se pensar em uma cinematografia espiritual ou mística, no sentido de que “Babā ‘Azīz, o príncipe que contemplou sua alma” é capaz de propiciar, por meio de seus diversos recursos de linguagem cinematográfica, assim como de uma rica narrativa em termos de roteiro, uma experiência estética que fale aos sentidos e que, de alguma maneira, convoque os sentidos a pensar no(s) “Sentido(s)” da existência e das escolhas na vida, sobretudo, em relação à forma de olhar e se posicionar sobre a vida e a realidade. E estes mesmos sentidos podem, também, convocar alguém a se abrir a outros tipos de experiências e caminhos, buscando transcender seus aspectos limitados e indo além de si, abrindo-se a, no dizer de Raimon Panikkar, a uma “experiência da vida” (PANIKKAR, 2008).

REFERÊNCIAS

ADDAS, Claude. **Ibn ‘Arabí o la búsqueda del azufre rojo**. Murcia: Editora Regional de Murcia, 1996.

AKKACH, Samer. *Nazar: The Seen, the Unseen, and the Unseeable*. In: AKKACH, Samer. (Ed.). **Nazar**. Vision, Belief, and Perception in Islamic Cultures. Leiden; Boston: Brill, 2022, p. 12–32.

ARSIYA, Iklim. *God, beauty and love: An interview with Nacer Khemir*. **Daily Sabah**. Istanbul, 22/Feb/2017. Disponível em:

<https://www.dailysabah.com/cinema/2017/02/22/god-beauty-and-love-an-interview-with-nacer-khemir>. Acesso em 12/12/2023.

ATTAR, Farid Ud-Din. **The conference of the birds**. Translation of Dick Davis and Afkhan DARbandi. London: Penguin Books, 2011.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 9. ed. [S.I.]: Papirus, 1995.

BABA AZIZ, le prince qui contemplait son âme. Direção: Nacer Khemir [S.I.]: Les Films du Requin, 2005 (95 min) son., cor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f9JnzGEDJd4>. Acesso em: 08 de agosto 2022.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: An Introduction**. New York: McGraw-Hill, 2001.

BUDIN, Stephanie Lynn. Creating a goddess of sex. in: BOLGER, Diane; SERWINT, Nancy. **Engendering Aphrodite**. Women and society in ancient Cyprus. Boston: American Schools of Oriental Research, 2002.

CARBÓ, Antoni Gonzalo. The Black Mirror of the Pupil of the Eye: Around the Eye that Sees and Is Seen: Ibn al-'Arabī, Bill Viola. **Religions**. 2023, 14, 994, p. 1-52.

CARDENAL, Ernesto. **Vida en el amor**. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1970.

CHITTICK, Willian. **The sufi path of knowledge**. Ibn Arabi's metaphysics of Imagination. Albany: State University of New York Press, 1989.

CHODKIEWICZ, Michel. **Un ocean sans rivage**. Ibn Arabī, le libre et la loi. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

CORÃO. Tradução do sentido do Nobre Alcorão para a língua portuguesa. Versão árabe-português. Tradução de Helmi Nars. Al-Madinah Al-Munauarah: Complexo do Rei Fahd, s/d.

CORBIN, Henri. **Alone with the Alone**. Creative Imagination in the Sufism of Ibn 'Arabī. Chichester, West Sussex: Princeton University Press, 1997.

DANIEL, Roberto Francisco. **Descobrimdo o religioso no cinema**. Pequeno método para análise teológica do filme. Bauru: EDUSC, 1999.

ELIADE, Mircea. **Sagrado e Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GEOFFROY, Eric. **Le soufisme**. Voie intérieure de l'Islam. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2003.

HADDAD, Jamil Almansur. **Livro das mil e uma noites**. Prefácio. São Paulo: Saraiva, 1961.

HAKIM, Souad. Knowledge of God in Ibn 'Arabi. In: HIRTENSTEIN, Stephen e TIERNAN, Michael (eds.). **Muhyiddin Ibn 'Arabi: a commemorative volume**. Shaftesbury, Dorset [etc]: Element [etc], 1993, p. 264-290.

HMIDA, Meriam. **La quête identitaire et le voyage initiatique dans le cinéma**

de Khemir. Analyse filmique de la trilogie cinématographique de Nacer Khemir. Mauritius: Éditions Universitaires Européennes, 2016.

IBN 'ARABĪ. **Las contemplaciones de los misterios de Ibn Arabi.** Tradução e edição de S. Hakim e P. Beneito. Murcia: Editora Regional de Murcia, 1994.

IBN 'ARABĪ. **L'interprète des désirs.** Tradução de Maurice Gloton. Paris: Albin Michel, 1996.

IBN 'ARABĪ. **Le livre des chatons des sagesse.** Traduction, notes et commentaires de Charles André Gilis. Beyrouth: Les Éditions Al-Bouraq, 1998.

IBN 'ARABĪ. **Les dévoilement des effets du voyage.** Texte arabe édité, traduit et présenté par Denis Gril. Paris: Editions de L'Eclat, 1998. Disponível em: <http://www.lyber-eclat.net/lyber/ibnarabi/voyage.html>. Acesso em 22/12/2023.

IBN 'ARABĪ. **Viaje al Señor del poder.** Málaga: Editorial Sirio, 2002.

JAMES, William. **The varieties of religious experience.** Nova York: Penguin Books, 1982.

KHEMIR, Nacer. One on one. **Al Jazeera English**, [Vídeo] 11/09/2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ag-gkbsOB9Y&t=235s>. Acesso em: 12/12/2023.

LYDEN, John. **Film as religion.** Myths, morals and rituals. New York: New York University Press, 2003.

LYNCH, David. **Em águas profundas.** Criatividade e meditação. Rio de Janeiro: Gryphus editora, 2015.

LOPEZ-BARALT, Luce. Saint John of the Cross and Ibn 'Arabī: The Heart or Qalb as the Translucid and Ever-Changing Mirror of God. **JMIA**. V. XXVIII, 2000.

LOPEZ-BARALT, Luce. **La cima del éxtasis.** Madrid: Trotta, 2020. Kindle edition.

MCAULEY, Denis E. **Ibn Arabī's Mystical Poetics.** Oxford: Oxford University Press, 2012.

MCGINN, Bernard. **Foundations of mysticism.** New York: Crossroads, 2003.

MERNISSI, Fatima. **Nasci num harém.** As mil noites de xerazade. Alfragide, Portugal: Edições Asa II, 2001. Kindle edition.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

MYERHOFF, Barbara. We Don't Wrap Herring in a Printed Page. In: MYERHOFF, B.; MOORE, S. **Secular Ritual.** Assen: Van Gorcum, 1977.

NASR, Seyyed Hossein. The heart of the faithful is the Throne of the All-Merciful. In: CUTSINGER, James S. **Paths to the heart.** Sufism and the Christian East. Bloomington: World Wisdom, 2002.

OMARBACHA, Nawara. An interview with Nacer Khemir. **Spirituality & Practice**. Resources for spiritual journeys. s/d. Disponível em: <https://www.spiritualityandpractice.com/films/features/view/17822/an-interview-with-nacer-khemir>. Acesso em: 22/11/2023.

ÖZTÜRK, Ridade. Sufism in Cinema: The Case of Bab'Aziz. **Film-Philosophy**, 23.1 (2019): 55–71.

PANIKKAR, Raimon. **De la mística**. Experiencia plena de la vida. Barcelona: Herder, 2008.

PAPAN-MATIN, Firoozeh. Nacer Khemir and the Subject of Beauty in Bab'Aziz: The Prince Who Contemplated His Soul. **Cinema Journal**, V. 52, N. 1, Fall 2012, p. 107-126.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). **VI Congresso SOPCOM**. Lisboa, Abril de 2009.

PLATTE, Brent. **Religion and film**. Cinema and the re-creation of the world. New York: Columbia University Press, 2017.

PINHEIRO, Marcos Reis. O conceito da mística: as origens. In: BINGEMER, Maria Clara Lucheti; PINHEIRO, Marcos Reis; LOSSO, Eduardo Guerreiro. **A mística e os místicos**. Petrópolis: Vozes, 2022, p. 13-22.

RUSPOLI, Stéphane. **Le livre des théophanies d'Ibn Arabî**. Introduction philosophique, commentaire et traduction annotée du Kitâb al-tajalliyât. Paris: Éditions du Cerf, 2000.

SCHWARTZ, Sílvia. O suspiro do compassivo. A imaginação criativa de Ibn Arabi e o Diálogo Inter-Religioso. Dissertação de mestrado apresentada na UFJF sob a orientação do prof. Dr. Faustino Teixeira, 2005.

SHAFIK, Viola. **Arab cinema**. History and cultural identity. Cairo; New York: The American University in Cairo Press, 2003.

SCHRADER, Paul. **Transcendental style in film**. Oakland: University of California Press, 2018.

SELLS, Michael. **Mystical languages of unsaying**. Chicago; London: University of Chicago Press, 1994.

SOUZA, Carlos Frederico Barboza de. O sufismo como dimensão mística do Islã. Belo Horizonte: **Horizonte – Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião**, v. 4, n. 7, p. 76-94, 3 dez. 2005.

SOUZA, Carlos Frederico Barboza de. **A mística do coração**. A senda cordial de Ibn 'Arabi e João da Cruz. São Paulo: Paulinas, 2010.

SOUZA, Carlos Frederico Barboza de. Perscrutando sentidos: manifestações de necessidades espirituais em pacientes/famílias sob cuidados paliativos. In: LEMOS, Carolina Teles; MARTINS FILHO, José Reinaldo F. (Org.). **Religião, espiritualidade e saúde: os sentidos do viver e do morrer**. Belo Horizonte:

Editora Senso, 2020, p. 113-131. Disponível em:
[https://www.researchgate.net/publication/346320173_PERSCRUTANDO_SENTIDOS
_MANIFESTACOES_DE_NECESSIDADES_ESPIRITUAIS_EM_PACIENTESFAMILI
AS_SOB_CUIDADOS_PALIATIVOS](https://www.researchgate.net/publication/346320173_PERSCRUTANDO_SENTIDOS_MANIFESTACOES_DE_NECESSIDADES_ESPIRITUAIS_EM_PACIENTESFAMILIARAS_SOB_CUIDADOS_PALIATIVOS).

SUGIMOTO, David T. **Transformation of a Goddess: Ishtar - Astarte – Aphrodite**. Zurich: Academic Press Fribourg, 2014.

VADICO, Luiz. **O campo do filme religioso**. Cinema, religião e sociedade. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

VELASCO, Juan Martín. **El fenómeno místico**. Estúdio comparado. Madrid: Trotta, 1999.

VIRÉ, F. Verbete GHAZAL. **The Encyclopaedia of Islam**. New edititon. Vol; II. Leiden: Brill, 1991, p. 1036s.

WARE, Kallistos. How do we enter the heart? In: CUTSINGER, James S.. **Paths to the heart**. Sufism and the Christian East. Bloomington: World Wisdom, 2002.

WERNECK, Mariza. **O livro das mil e uma noites**. Memória, escritura e melancolia. São Paulo: EDUC, 2020.

XAVIER, Ismail. Cinema, revelação e engano. In: XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.