

## ELIA SULEIMAN E AS CRÔNICAS CONTRA A DESAPARIÇÃO

## ELIA SULEIMAN AND THE CHRONICLES AGAINST DISAPPEARANCE

Angela Prysthon<sup>1</sup>

Marcelo Pedroso<sup>2</sup>

### RESUMO

O presente artigo busca abordar os filmes do cineasta palestino Elia Suleiman a partir da moldura teórica do cinema mundial contemporâneo (especialmente no que diz respeito às tentativas de delimitar os contornos de suas vertentes mais periféricas) e da articulação entre a sua estética e os contextos políticos e sociais que eles refletem. Uma das nossas hipóteses iniciais é que a política encampada por Suleiman escapa às categorizações usuais do cinema político através da ironia, do nonsense e do burlesco face ao horror do contexto palestino. Tais elementos reconfiguram a própria noção de política no cinema: Suleiman opta pela singularidade, pelo absurdo e pelo inusitado que emergem do real, que brotam desse árido cotidiano sem esperança dos territórios ocupados e que dão forma à complexidade da situação - tanto que essa forma se revela necessariamente híbrida, ambígua e desconcertante. Suleiman, tanto pela centralidade de sua obra na filmografia palestina, como pelo seu papel de vanguarda no cinema mundial, oferece-nos uma possibilidade de compreensão do cinema como um espaço de enunciação de resistência, como alternativa visual e encarnação visível da existência palestina. Através do comentário sobre seus principais filmes - particularmente sobre o seu segundo longa-metragem, *Intervenção Divina* (2002) - nosso principal objetivo é investigar as correspondências e as rupturas entre estética fílmica e fatos políticos.

### PALAVRAS-CHAVE

cinema periférico; cinema político; filmografia palestina

### ABSTRACT

The present essay addresses the Palestinian Elia Suleiman's films from the theoretical framework of contemporary World Cinema studies (especially when they are concerned

1 Professora do Bacharelado em Cinema e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. [prysthon@uol.com.br](mailto:prysthon@uol.com.br). RECIFE, Brasil

2 Cineasta e mestrando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE. [marcelo.pedroso@gmail.com](mailto:marcelo.pedroso@gmail.com). RECIFE, Brasil.

with the contours of its more peripheral aspects) and the articulation of their aesthetics and the political and social contexts that they reflect. One of our initial hypotheses is that the politics championed by Suleiman escapes the usual categorizations of political cinema via irony, nonsense and a burlesque tone in the face of the horror of the Palestinian reality. Such elements reconfigure the very notion of politics in film: Suleiman opts for singularity, the absurd and the unusual that emerge from reality, that sprout from the arid and hopeless every day of the occupied territories and that give form to the complexity of the situation - so that this form necessarily reveals itself to be hybrid, ambiguous, disconcerting. Suleiman, because both of the centrality of his work in Palestinian filmography and his role as an avant-garde in World Cinema, offers us a possibility of understanding cinema as a space of enunciation of resistance, as a visual alternative and visible embodiment of Palestinian existence. Reviewing his main films - particularly his second feature film, *Divine Intervention* (2002) - our main goal is to investigate the correspondences and ruptures between filmic aesthetics and political facts.

## KEYWORDS

peripheral cinema; political cinema; Palestinian filmography

“La Palestine, c’est un concept, pas un pays. Ce n’est pas un *chez soi*. Je n’y suis pas *chez moi*. En d’autres termes, je n’ai aucun sens de ce qu’on appelle s’établir. Dans mon film, il n’y a pas de centre.” Elia Suleiman, entrevista à revista *Les Inrockuptibles*.

“Se hibridismo é heresia, blasfemar é sonhar. Sonhar não com o passado ou o presente, e nem com o presente contínuo; não é o sonho nostálgico da tradição nem o sonho utópico do progresso moderno; é o sonho da tradução, como *sur-vivre*, como “sobrevivência”, como Derrida traduz o “tempo” do conceito benjaminiano da sobrevivência da tradução, o ato de viver nas fronteiras.” Homi Bhabha, *O local da cultura*.

No seu primeiro filme, *Introdução ao fim de um argumento* (1990), um vídeo-documentário codirigido por Jayce Salloum, o cineasta palestino Elia Suleiman monta uma colagem de cenas de filmes, programas de televisão, anúncios, noticiários. A intenção era demonstrar através dessa justaposição os ridículos, equívocos e limites nos modos de representação dos árabes nos mídias americanos (Suleiman se encontrava exilado em Nova York naquele momento):

“A partir de minha repulsa pelas representações deturpadas dos palestinos, decidi tomar minhas ferramentas e equipamento e aprender algo sobre como defender esse sentimento visceral.” (SULEIMAN in DABASHI, 2006, p. 149)

No segundo, um curta-metragem chamado *Homenagem por assassinato* (1992), ele se coloca em cena pela primeira vez. À espera de uma chamada telefônica do locutor de rádio que vai entrevistá-lo sobre a Guerra do Golfo e o filme que está fazendo. O locutor não consegue completar a ligação. Suleiman olha fotografias de família, lê o fax enviado pela amiga Ella Shohat, escuta piadas sobre os palestinos na secretária eletrônica. No curta já há vários elementos que apareceriam depois nos seus filmes mais conhecidos: a ironia, a política que emerge de modo sutil, a sua peculiar e enigmática expressão facial. Porém, no contexto específico daquele momento (do cineasta e do mundo árabe) o cerne parece ser a discussão sobre o exílio os diferentes deslocamentos e temporalidades implicados nele. A própria Shohat (que no filme também lê em voz over seu fax para Suleiman) faz uma análise de *Homenagem por assassinato* a partir do conceito de exílio:

“*Homenagem por assassinato* invoca as espacialidades e temporalidades diversas que marcam a experiência do exílio. Um plano de dois relógios, um em Nova York e outro em Nazaré, aponta para a dupla moldura temporal vivida pelo sujeito diaspórico, uma duplicidade temporal sublinhada por um intertítulo informando que a mãe do cineasta, devido aos ataques com os mísseis Scud, está ajustando a sua máscara de gás naquele momento.” (SHOHAT, 2006, p. 309)

Mas é em *Crônica de uma desapareição* (1996) que Suleiman estabelece de maneira mais definitiva sua inusual gramática. Através do uso enfático da frontalidade, de conjuntos de *sketches*, das suas pequenas coleções de *gags*, de cenas absurdas, vinhetas com minúsculos acontecimentos cotidianos, retratos de família, vizinhos belicosos, quase próximo ao cinema de João César Monteiro na sua estrutura, mas, ao contrário da eloquência sardônica do irreverente português, aqui as vinhetas e crônicas serão pontuadas pela presença de sua persona silenciosa e sobriamente burlesca, confessamente inspirada no humor triste de Jacques Tati e Buster Keaton. O cineasta apresenta uma narrativa que efetivamente se rebela contra a estrutura narrativa em si. O filme, que não tem exatamente um *plot* ou personagens bem delineados, está estruturado em duas partes diferentes, “Nazaré, diário pessoal” (a parte mais doméstica, mais “cômica”) e “Diário político de Jerusalém” (a mais ideológica e brechtiana das duas).

Ou seja, o filme lança as bases do que podemos chamar “poética do absurdo do cotidiano” na obra de Suleiman. A profusão de episódios banais, de crônicas do cotidiano, é meticulosamente coreografada (a partir da repetição, da circularidade, sobretudo) a fim de mostrar como vivem os palestinos sob a ocupação sionista. As oficinas e seus mecânicos bigodudos, as velhas fofoqueiras, gamão digital e narguilé, os pescadores noturnos, *The Holyland Souvenirs*, livros que caem “do céu” (“está chovendo cultura”, diz um personagem), o padre que compara o mar morto a um esgoto, uma palestina que fala hebraico tenta alugar um apartamento em Jerusalém, os intertítulos irônicos, a invasão da casa do cineasta pela polícia israelense ao som de um cha-cha-cha cantado pela soprano peruana Yma Sumac, enquanto Suleiman termina placidamente de comer um prato de espaguete... Hamid Nabashi fala no cinema de Suleiman como um “elogio à frivolidade”, uma frivolidade que se desenha como resistência ao espetáculo patético, violento e obscuro que define a situação na Palestina:

“”Elia Suleiman retorna à Palestina depois de uma temporada na Europa e nos Estados Unidos. Mas o que é que o retorno significa exatamente? Nada. Não há um lugar para voltar, não há lugar de onde vir. Tempo e espaço começam a entrar em colapso na visão que Elia Suleiman tem de sua terra natal e em seu lugar vem uma frivolidade furiosa. O resultado é uma reflexão sobre a textura de uma forma de exílio que já não significa nada - porque não há casa para reclamar, porque o mundo em sua totalidade se tornou a Palestina.” (DABASHI, p. 153)



Fig. 1: Crônica de uma desapareição



Fig. 2: Intervenção divina



Fig. 3: O que resta do tempo

*Crônica de uma desapareição* marca também o início de uma trilogia, da qual *Intervenção divina* (2002) seria a segunda obra. Com este filme, vencedor do prêmio do júri em Cannes, Suleiman se torna não apenas conhecido como vanguarda do cinema mundial, mas uma figura-chave da cultura do Oriente Médio em geral e da causa palestina em particular. Contudo, é preciso realçar que essa aderência geopolítica local não tem é nem simples militância, nem discurso panfletário. A política encampada por Suleiman, especialmente em *Intervenção divina*, escapa às categorizações usuais do cinema po-

lítico através da ironia, do nonsense e do burlesco face ao horror do contexto palestino. Tais elementos reconfiguram a própria noção de política, perfazem um sofisticado chamado à resistência. Suleiman opta pela singularidade, pelo absurdo e pelo inusitado que emergem do real, que brotam desse árido cotidiano sem esperança dos territórios ocupados e que dão forma à complexidade da situação - tanto que essa forma se revela necessariamente híbrida, ambígua e desconcertante.

Em comparação com a primeira parte da trilogia, *Intervenção divina* possivelmente adense os traços estilísticos já existentes no filme anterior (o formato da coleção de crônicas, os planos e contraplanos frontais, a trilha sonora pop “exótica”, a repetição minimalista) traga mais elementos convencionais no sentido de um *plot*, mesmo que este não seja linear: trata de três personagens centrais, E.S. (o sempre mudo e enigmático cineasta), sua namorada e o pai de E.S.. Os dois primeiros vivem um romance complicado, difícil, marcado por checkpoints, por fronteiras, por *road blocks*<sup>1</sup>. O terceiro personagem tem problemas financeiros, pequenas querelas com os vizinhos e sofre um ataque cardíaco. E.S. se divide entre os furtivos encontros com a namorada e o cuidado com o pai. Essa relativa adesão a um formato narrativo mais típico, menos fragmentado, apenas deu uma base à estrutura episódica, forneceu um fio para tecer a malha das vinhetas.

Apesar da fragmentação em vinhetas, poderíamos dizer que, em linhas gerais, *Intervenção Divina*, assim como *Crônica de uma desapareição*, está dividido em duas partes principais; a primeira assentada sobre um clima mais naturalista ainda que com situações que beiram o absurdo, e a segunda regida por intervenções fantasiosas sobre a realidade. O filme se estrutura por sobre uma montagem fragmentada na qual as situações vão se desenvolvendo a partir de núcleos narrativos - muitas vezes autônomos - dando origem a uma dimensão política fundada na recuperação, através da alegoria, de temas, posições e experiências ancestrais ligados à região e ao conflito.

Na primeira parte do filme, a vida cotidiana da cidade palestina de Nazaré é apresentada sob o signo de uma animosidade generalizada entre as pessoas. Embora agrupados em torno de marcos espaciais que sugerem vizinhança e familiaridade, os personagens estão em constante rota de colisão uns com os outros, como dissemos antes, marcados por pequenas querelas, deixando-se levar por conflitos que eclodem nas mais triviais situações do convívio diário (um carro estacionado fora do lugar, um vizinho que joga lixo no terreno do outro, um velho que fura a bola de um garoto etc.).

A mise-en-scène de Suleiman é precisa: todo o espaço cênico é arquitetado em torno desses personagens de forma restritiva. A cidade esvaziada de outras presenças, sem qualquer indício de vida fora a gerada pelo absurdo da tensão entre as pessoas. Ao extirpar do quadro outras manifestações da vida social, Suleiman não está apenas enfatizando e ampliando o impacto dessa violência cotidiana, ele passa a alimentar também um fora-de-campo que, como se verá na segunda parte do filme, nutre uma relação direta com os episódios apresentados até então. Este fora-de-campo é inteiramente habitado pela presença até aqui invisível da ocupação israelense dos territórios outrora palestinos.

Classificando como “subjativa” o tipo de violência física a quem se pode imputar um autor, aquela que irrompe entre os sujeitos ou agentes sociais, Slavoj Žižek atenta para o fato de que, em geral, a mesma corresponde apenas a uma superfície que oculta uma violência de outra ordem, que considera sistêmica e a qual chama de “objetiva”. Os dois tipos de violência mantêm entre si uma relação de causa e efeito e se estabelecem, muitas vezes, a partir de um regime de ocultamento em que a primeira se torna visível em detrimento da segunda.

“Não existe algo de duvidoso, ou ao menos sintomático, no foco excessivo que damos à violência subjativa? (...) Não seria para melhor desviar nossa atenção da verdadeira origem dos problemas, subtraindo do nosso campo de visão outras formas de violência que contribuem ativamente para isso?” (ŽIZEK, 2008, p. 22)

Na estrutura do filme de Suleiman, cria-se um hábil deslocamento e ressignificação das noções de violência subjativa e objetiva. Se as brigas entre vizinhos apontam para uma insustentável tensão existente na vida cotidiana de Nazaré, elas também servem para denunciar a ocupação israelense como causa para uma vida encapsulada, asfíxiada por noções retorcidas de pertencimento e posse do território, onde um acirramento progressivo dos ânimos se torna medida explosiva comum para as relações interpessoais.

Sendo a violência objetiva aquela de natureza “sistêmica” e “anônima”, logo inimputável aos indivíduos (ŽIZEK, 2008, p. 24), ela permanece ausente de representação nesta primeira parte do filme - ou, melhor dizendo, perceptível apenas no extra-campo. Como se desmaterializada, a presença israelense é apenas *sentida*, como se dela emanasse a tensão que determina a violência do cotidiano da cidade Nazaré, o que nos coloca diante de um caso portanto em que o fora-de-campo atua como condicionador do que está em cena.

Nessa primeira apresentação do espaço e de seus personagens, Suleiman afasta-se de referências a um cinema politicamente engajado em causas em que a adesão às mesmas supõe um pacto de cumplicidade militante incapaz de olhar senão criticamente ao menos com uma certa distância para as próprias bandeiras que levanta. Aqui, apresentar uma população palestina belicosa, irascível contra seus semelhantes, suscetível à discórdia e aos conflitos pessoais se torna uma maneira política de denunciar, através do fora-de-campo, os efeitos perniciosos da ocupação israelense.

Na segunda metade do filme, que se desenrola em torno do *checkpoint* militar entre as cidades de Ramallah e Jerusalém, a presença israelense ganha contornos materiais e inaugura uma dimensão subjetiva para a violência que produz. O filme passa então a se concentrar nos movimentos do personagem principal E.S. (interpretado pelo próprio diretor), dividido entre encontros amorosos furtivos com sua amada impedida de entrar em Jerusalém e visitas a seu pai hospitalizado.

O naturalismo com toques de absurdo observado na primeira parte do filme cede então espaço a um regime fantasioso e alegórico que parece sedimentar o espaço de resistência política proposto pela obra. Recorrendo a arquétipos fundadores do cinema clássico, como a figura da *femme fatale*, ou mesmo à iconografia sagrada das religiões, como a evocação ao calvário da crucificação de Jesus, Elia Suleiman cria uma obra de engajamento crítico poderoso, mas que busca sua força na ambiguidade ou mesmo na ironia.

Uma ambiguidade que se relaciona com o conceito de “imagem dialética” cunhado por Walter Benjamin e revisitado por Geoges Didi-Huberman como a faculdade de “refutar tanto a razão moderna (a saber, a razão estreita, a razão cínica do capitalismo) quanto o irracionalismo arcaico sempre nostálgico das origens míticas” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 113). Ou, ampliadamente:

“A imagem dialética dava a Benjamin o conceito de uma imagem capaz de se lembrar sem imitar, capaz de repor em jogo e de criticar o que ela fora capaz de repor em jogo. Sua força e sua beleza estavam no paradoxo de oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura realmente inventada da memória”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 113-114).

Nesse jogo ambíguo, a indiferença cínica com que o personagem de E.S. explode um tanque de guerra com um caroço de pêsego é logo sucedida pelo desmonte do bloqueio militar israelense com a passagem voluptuosa de uma *femme fatale* - mais tarde apresentada como namorada do protagonista. Tendo como única arma uma sensualida-

de segura, altiva e impenetrável, ela consegue atravessar - e pôr abaixo - a guarnição militar do *checkpoint* deixando os soldados israelenses atônitos e paralisados por sua presença, que conjuga ao mesmo tempo o potencial destrutivo de uma mulher-bomba com o fascínio desconcertante de uma diva ninja.

Esta sequência inaugura no filme o regimento de uma imagem cuja dimensão “não se deve nem à sua novidade absoluta (como se pudéssemos esquecer tudo), nem à sua pretensão de retorno às fontes (como se pudéssemos reproduzir tudo)” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 193). Afinal, “quando uma obra consegue reconhecer o elemento mítico e memorativo do qual procede para ultrapassá-lo, quando consegue reconhecer o elemento presente do qual participa para ultrapassá-lo, então ela se torna uma imagem autêntica no sentido de Benjamin”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 193).

Esse exercício de liberdade no manuseio de tradições narrativas capaz de “nada sacrificar às falsas certezas do presente e nada sacrificar às duvidosas nostalgias do passado” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 192) introduz no filme o senso cômico que adquire dimensão política justamente por sua inadequação em se deixar capturar por discursos ou posturas militantes tradicionais.

Analisando o ataque às torres gêmeas de 2001, Marie José Mondzain chama a atenção para o paradoxo contido na arquitetura do ataque: sua dimensão espetacular foi planejada e executada ironicamente por agressores vindos de uma cultura - a islâmica - que proíbe a imagem. Esse choque entre uma cultura ocidental que celebra constantemente o “triunfo da imagem” e uma civilização baseada na proscrição mesma dos ícones funcionou, segundo a autora francesa, como um duplo golpe entre o espetáculo da “vulnerabilidade dos emblemas ocidentais e o de um adversário invisível que difunde sua própria imagem como um ícone redentor que se opõe ao salvador cristão” (MONDZAIN, 2002, p. 9).

“O criminoso iconoclasta demonstrava claramente seus totais conhecimento e conformidade com o mundo que ele destruíra. Ele constrangia o inimigo a desaparecer ou recompor sua imagem numa nova distribuição de poderes. (...) Foi então que surgiram vozes sugerindo que o ataque teria sido prefigurado, ou até inspirado, pelos monitores de Hollywood com seus filmes catástrofes” (MONDZAIN, 2002, p. 10).

Algo de semelhante parece acontecer com o filme de Suleiman, ele mesmo muçulmano de formação. “Intervenção divina” é capaz de provocar uma estranha sensação de adesão ao espetáculo ao mesmo tempo em que se desconfia dele e se o desconstrói.

Esse movimento ambíguo de estar dentro mas também distanciar-se é algo transversal à obra em diversos aspectos que poderiam nos servir de recorte. Se pensarmos por sob o viés de uma identidade palestina, a mesma parece ser cultivada, reivindicada e refutada em igual medida. Como se o filme se investisse de um dever de falar de uma condição (a vida sob dominação?) e não encontrasse território para fixar-se com segurança em filiações ideológicas, identitárias ou políticas.

Emblemática neste aspecto se torna a cena em que, ainda na primeira parte do filme, um homem reclama da vizinha que está jogando de volta em seu quintal o lixo que ele vinha jogando no jardim dela por repetidos dias a fio. Ao justificar-se dizendo estar apenas jogando o lixo de volta, ela escuta o argumento de que: “Mesmo assim deveria se envergonhar. Vizinhos tem que se respeitar. Era para você ter conversado comigo antes. Não foi para isso que Deus lhe deu uma língua?” O encerramento tautológico da réplica do homem nos constrange ao absurdo da violência e ao cinismo inerente a duas partes beligerantes em qualquer conflito armado (e aqui, especificamente, ao conflito árabe-judaico), que precisam justificar seus atos violentos como resposta à violência primeiramente praticada pelo outro, na mesma medida em que também reivindicam para si a disposição (quase nunca real) para o diálogo, denunciando assim a truculência de seu adversário, agressivo e incapaz de dialogar. Mais um rompante de nonsense no filme que se presta a comentários e reflexões sobre as mais diversas questões ligadas ao conflito, mas também contribui para uma atmosfera que chega a flertar com o cômico. E neste sentido, o apelo ao humor aparece como uma segunda escala subversiva do filme de Suleiman, se continuarmos a levar em conta sua origem muçulmana.

Refletindo sobre a repercussão no mundo árabe às charges de Maomé publicadas por um jornal dinamarquês em 2005, Žizek propõe um exercício imaginário de um fato improvável: a criação, dentro do mundo árabe, de uma “vida de Maomé” no estilo do Monty Python. Argumentando que tal escrita secular sobre o profeta seria algo hoje totalmente inimaginável na tradição islâmica, Žizek contrapõe esse bloqueio auto-irônico da cultura maometana à forte inclinação à caricatura dentro da tradição ocidental de matriz grega.

“A caricatura dos deuses do Olímpio vem desde a Grécia antiga, dobrar a divindade ao avesso faz parte da tradição europeia. Não se trata de um princípio subversivo ou ateu, isso faz parte da própria experiência religiosa. No cristianismo, as parábolas e enigmas do Cristo estão cheios de ironia carnavalesca. A religião segue a noção pagã

de inversão paródica das relações de autoridade ao longo das quais, durante um tempo limitado, o bufão é festejado como um rei” (ZIZEK, 2010, p. 147)

Seria portanto legítimo pensar numa *ocidentalização* da escrita cinematográfica de Suleiman em “Intervenção divina”? Embora não se ataque a símbolos religiosos, é notável a incomum leveza e facilidade com que ele evoca marcas constituidoras de uma tradição política de resistência árabe. Mas evoca para, dentro do movimento ambíguo já descrito, referendar e ao mesmo tempo afastar-se.

Neste sentido, é imperativo perceber o espaço que, dentro do filme, o personagem de E.S. encontra para dedicar-se aos encontros com sua namorada. Os dois realizam seus encontros dentro de um carro, numa espécie de estacionamento do *checkpoint* militar israelense. As cenas dos dois trocando discretíssimas carícias de mãos dentro do veículo carregam em si algo da impossibilidade desse amor num território ocupado, militarizado, que impõe restrições ao livre andar das pessoas (a namorada é a mesma que realizou o atentado sensual ao checkpoint - teria sido por isso proibida de entrar em Jerusalém?). Ao mesmo tempo, as cenas recriam uma insólita experiência de cinema *drive in*, espaço historicamente pródigo para namoricos e declinações lascivas mais ousadas.

Acobertados por essa zona de exceção - o estacionamento - eles habitam esse não-lugar com uma conspiração silenciosa, cúmplice como suas mãos que se tateiam mutuamente, talvez sonhando com o dia em que não mais exista este bloqueio militar que ali lhes serve de tela de cinema, onde contemplam a passagem de carros, sua interrupção, checagem, meia-volta, numa repetição interminável que dura até o anoitecer. É possível pensar nesse estacionamento como espaço de conforto para o personagem de E.S., mas também como lugar de fala para o diretor - e por extensão, para o próprio filme. Neste caso, sua não-filiação a um movimento político - e mesmo estético - específico não poderia ser entendida como uma reclusão apolítica, mas como distanciamento calculado para trazer à experiência comum especificidades ligadas à percepção subjetiva do mundo histórico.

O próprio namorico no carro acaba por revelar-se menos inocente. Em determinado momento, E.S. saca da manga uma carta que promete tirá-los daquele exílio amoroso forçado. Um balão vermelho com o desenho de um Yasser Arafat soltando um riso sarcástico é inflado com gás e solto para que voe por sobre o *checkpoint* militar. O casal aproveita para passar enquanto os soldados estão aturdidos com a presença do balão, na dúvida de se deveriam abatê-lo ou não. Finalmente, o balão cruza o bloqueio incó-

lume, sobrevoa a cidade de Jerusalém até depositar-se soberanamente na cúpula dourada da Mesquita de Omar, um dos locais de culto mais sagrados do Islã.

O caminho escolhido por Suleiman parece consistir em esquivar-se de formas imagéticas e narrativas já desgastadas pelo uso recorrente. Seria como defender o fim da ocupação ilegal de territórios palestinos sem recorrer a enunciados - imagéticos ou verbais - em que a população palestina se coloca enquanto vítima injustiçada. Aliás, a questão da vítima, ou vitimização, já traduz uma condição recorrente nos dois lados do conflito. Pois é inegável que se Israel recorre à perseguição nazista para justificar a existência do Estado judaico (e, dirão alguns, do abusivo uso da força para garanti-lo) não podemos negligenciar a exploração de uma abundância de imagens em que palestinos expõem seus cadáveres vitimados em conflitos com o Estado judeu. Onde encontrar um espaço para posicionamento político na imagem em meio a tão extremados regimes discursivos?

Ao optar pela fantasia e pelo humor, o filme de Suleiman adere a um modo de funcionamento que rompe com o peso do discurso oficial em torno dos temas que aborda, sem se tornar com isso uma obra leviana. A ironia, neste caso, constitui um espaço para afirmação de postulados subjetivos que não se encerram numa ordem estabelecida para reger formas de pensamento ou expressão.

Uma libertação análoga às descrições que Mikhail Bakhtin sugere acerca do caráter subversivo do riso nas festas populares durante a Idade-Média. Para o autor russo, o riso cômico presente nestes eventos configurava um espaço de contraposição ao formalismo sisudo do dogmatismo eclesiástico.

“Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto”. (BAKHTIN, 1996, p. 8).

Instala-se assim uma dimensão do riso que é contestador dos ordenamentos e regras. Uma militância heterodoxa que, em *Intervenção divina*, guarda talvez a faculdade de atenuar temporariamente, no campo do sensível, o pesar da violência, da morte, da dor que atravessa décadas de conflito, mas que talvez justamente por trazer essa aparente - e falsa - leveza, consegue repor em jogo o peso de tal fardo histórico, contribuindo para introduzir novas perspectivas de entendimento do estado das coisas.

Afinal, prossegue Bakhtin, o riso se volta também para os que riem, para os próprios “burladores”. Segundo ele, o riso festivo popular medieval guarda diferenças essenciais com relação ao riso puramente satírico da época moderna. “O autor satírico que apenas emprega o humor negativo coloca-se fora do mundo e opõe-se a ele”, ao passo que “o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução nos quais estão incluídos os que riem” (BAKHTIN, 1996, p. 11). Rir, como o faz Suleiman, não de uma parte ou de outra, mas do absurdo de um conflito alimentado por ambas. E fazê-lo não como um observador ausente que, por não implicado, cultiva a distância como forma de segurança. É preciso, sim, reagir à ocupação, encontrar modos de representá-la e denunciá-la ativando novos elementos na escala do sensível como uma forma de combate político.

Suleiman ainda reserva para as últimas sequências de seu filme outros instantes capazes de condensar elementos deflagradores de tensão e perplexidade. Uma troca de olhares petrificantes entre E.S. e um israelense cujo carro emparelhado ao seu em um semáforo é acompanhada pela versão de Natacha Atlas da canção “I put a spell on you”. E.S. abre o vidro de seu carro para que o israelense possa ouvir a música e a provocação parece resumir décadas de animosidade entre os povos apenas através dos olhares. A cena é cortada para a imagem de duas mãos que se apertam como se numa feroz queda de braço, mas que na verdade não passa da mão do próprio E.S. estendida a seu pai doente para ajudá-lo a levantar-se da cama.

Talvez a sequência de maior impacto visual do filme, contudo, ocorra quando um grupamento de soldados israelenses está executando um treinamento de tiro ao alvo. Após uma série de tiros coreografados como em um musical, a imagem de um dos alvos se personifica em carne e osso diante do olhar incrédulo dos militares. Ativa, uma mulher vestida de preto e trajando uma burca passa a caminhar calmamente em frente aos soldados, numa presença surpreendente e desafiadora. Trata-se da mesma *femme fatale* que atravessou o checkpoint, mostrou-se em seguida namorada de E.S. e agora volta na imagem dessa espécie de guerrilheira islamita.

Quando os soldados israelenses abrem fogo contra ela, sua defesa vai fazer alusão a diferentes elementos das três religiões monoteístas que tem Jerusalém como território sagrado. Num primeiro momento, a jovem guerrilheira - que começa então a revelar seus poderes de ninja - consegue neutralizar as balas dos adversários fazendo as mesmas circunvolverem em torno de sua cabeça num desenho que lembra o da coroa de es-

pinhos do Cristo martirizado, ao mesmo tempo em que ela abre os braços em forma de cruz. Para responder o ataque a balas, ela lança dardos cuja extremidade é composta pela lua crescente e a estrela, símbolos do Islã. Por fim, no que é talvez a mais irônica das referências, a guerrilheira ninja se arma com uma funda, mesmo instrumento usado por Davi para matar o gigante Golias no conhecido episódio bíblico.

A transformação da guerrilheira ninja numa espécie de Davi lutando contra soldados israelenses implica numa subversão radical da ordem: coloca Israel cujo passado de resistência é evocado nesta passagem bíblica agora no papel de opressor. Israel - ou os judeus de modo geral - antes identificados pela figura de Davi passa a ser neste instante associado ao gigante Golias, herói dos filisteus que zombavam (mais ironia) do Deus hebraico. Mas o caráter alegórico da cena não se esgota nas referências religiosas. Para Carole Desbarats,

“As outras duas fontes iconográficas remetem a uma ordem marcada por uma ideologia precisa, a da cavalaria. Por um lado, assim como os cavaleiros da Idade-Média (os cruzados foram a este mesmo território para liberar os lugares santos da presença muçulmana, há dez séculos), essa guerreira se protege com um escudo que tem a forma exata do mapa de Israel. Por outro lado, o ícone remete às mulheres combatentes, princesas vindas diretamente dos filmes de cavalaria chinesa dos anos 60 como os de King Hu ou Golden Swallow, e que inauguraram essa posição de ataque com uma perna esticada e a outra dobrada na altura do tornozelo como se vê também nos filmes de Bruce Lee. Pra resumir, a guerreira se arma com aquilo que toma de seus inimigos”. (DESBARATS)



Fig. 4: Intervenção Divina

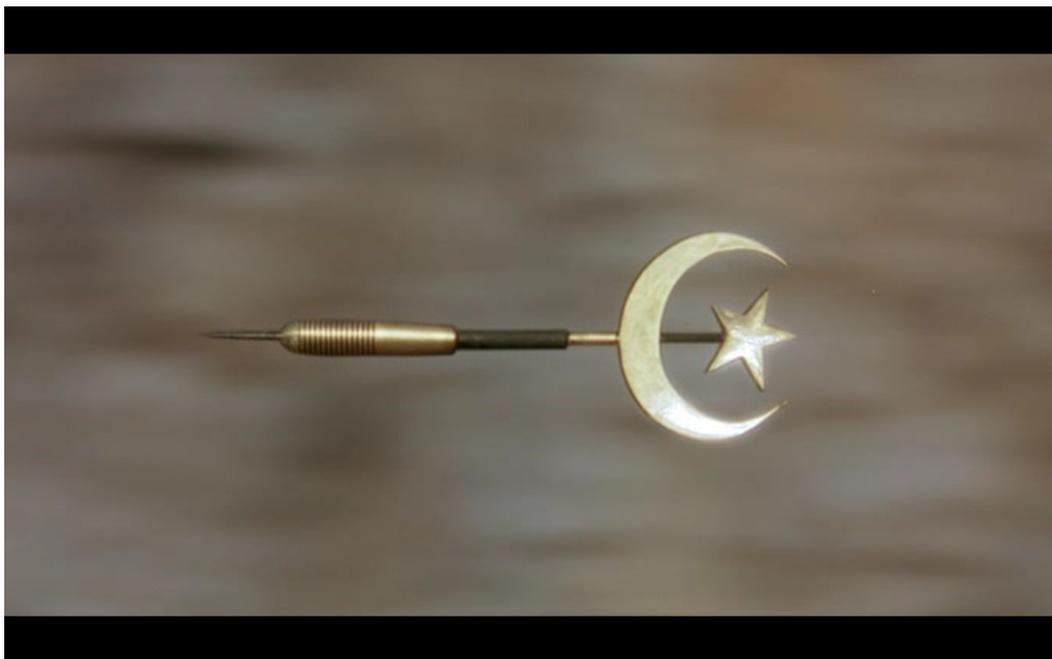


Fig. 5: Intervenção Divina



Fig. 6: Intervenção Divina

Na cena final do filme, E.S. está sentado ao lado de sua mãe na cozinha. A posição retoma a dos encontros amorosos no carro: ao lado de uma mulher, sentado, observa - algo mais uma vez ligado a sua própria condição de realizador. Desta vez, os dois olham para uma panela de pressão fervendo. As cebolas que E.S. cortara antes para depositar no preparo lhe haviam arrancado lágrimas. A panela, fervendo, condensa todo o filme. É a

imagem do conflito, da própria vida aprisionada pela ocupação. “Já basta, pode parar”, afirma a mãe.

Em *Intervenção divina* estão indubitavelmente as sequências até agora mais célebres da carreira de Suleiman: desde a perseguição de um franzino Papai Noel em Nazaré no início do filme, passando pelas cenas mencionadas acima: a explosão de um tanque de guerra por um caroço de damasco jogado por E.S. pela janela do carro, o plano do balão de Arafat sobrevoando o checkpoint, o confronto entre E.S. e o israelense no sinal de trânsito, até a apoteótica e enigmática transformação da namorada em guerreira ninja. Ou seja, o filme não se furtou à profusão de referências, à “furiosa frivolidade” ou às ênfases alegóricas ou *nonsense* que caracterizaram a obra de Suleiman até então. Confrontando perplexidade e ironia, o ridículo e o sublime, o horror e o cômico, o real e o surreal, *Intervenção divina* elabora uma excepcional síntese sobre a questão palestina no contemporâneo. Mais do que isso, sabotando o realismo com o absurdo, com o delírio, ele equipara forma e conteúdo para criar uma nova visão do mundo (porque não é apenas a Palestina que está em jogo ali, não se tratam de problemas circunscritos ao Oriente Médio), elabora um desafio estético, ético e político ao firmar seu eloquente elogio à resistência; resistência ao poder, à violência, à desapareição. Todo o filme (e de fato toda a sua obra, mas *Intervenção divina* talvez enfatize a questão de modo mais brilhante) parece apontar para a necessidade da resistência, para a sua urgência, a sua importância, ainda que indique também seus limites - porque ela se dá no território simbólico, porque ela é efetuada através da ironia, porque é por demais inconsistente no plano efetivo da política mundial.

Suleiman concluiu a trilogia com *O que resta do tempo* (2010)<sup>2</sup>, seu filme mais convencional, ao considerarmos os padrões do cinema narrativo. E embora não seja a nossa intenção analisá-lo com o mesmo detalhe com que olhamos para *Intervenção divina*, cabe lançar algumas observações. Trata-se da história da criação de Israel a partir do ponto de vista dos palestinos, em especial de Fuad Suleiman, pai do cineasta. Dividido vagamente em quatro episódios e subtítulo “Crônica de um presente ausente”, *O que resta do tempo* é simultaneamente um filme de época e um relato das memórias pessoais de Fuad (o filme foi inspirado pelos seus diários) - o passado - mescladas às lembranças e experiências do próprio Elia - o presente. Começa com uma espécie de prólogo no qual o indefectível E.S. pega um táxi no aeroporto em direção à casa dos pais. *O que resta do tempo* se apresenta então como um documento alternativo, como

um exercício audiovisual de “história a contrapelo”. Tal exercício vai sendo realizado a partir da alternância da imbricação permanente entre a história coletiva e os relatos individuais, tanto os de E.S. e dos vários personagens secundários, como nos outros filmes, mas, no caso desta última peça da trilogia, sobretudo a história de Fuad.

Em que pese sua estrutura menos elíptica, persiste ainda em *O tempo que resta* o uso insólito da tessitura do real para criar imagens potentes de indignação e revolta, permeadas de humor, ironia, melancolia e frustração quase que em igual medida. Tome-mos por exemplo, uma das primeiras sequências: em 1948, o prefeito de Nazaré e um funcionário estão num automóvel com uma bandeira branca hasteada e um pequeno avião amarelo os persegue com movimentos que lembram a clássica cena de *Intriga Internacional*, de Alfred Hitchcock, talvez com uma tonalidade mais humorística, mais desastrada. O efeito é ambíguo, desorientador, traz certa graça e ao mesmo tempo uma leve tristeza, um desespero discreto, que de certo modo define a filmografia de Suleiman como um todo. O que, aliás, tem uma relação direta no modo através do qual é construído o personagem de Fuad.

As reminiscências do filho desenham o pai como um misto de herói, revolucionário, galã (o ator que o interpreta é Saleh Bakri), fumante inveterado, pai de família e vizinho atencioso. O mais central, porém, neste retrato é a dignidade e a humanidade com as quais Fuad lida com a brutalidade dos primeiros conflitos na criação de Israel, com as quais permanece na resistência durante décadas e com as quais desiste da luta na meia-idade. E se elas já estavam presentes nos outros filmes e outros personagens da trilogia, inclusive em E.S., neste último aparecem de maneira inequívoca, marcada, talvez porque o peso (pessoal e histórico) do personagem do pai contrasta com a taciturna e insuportável leveza de E.S., talvez porque o filme seja mais “maduro” esteticamente. Mas, se por um lado, ao concluir a trilogia, Suleiman tenha chegado a essa maior gravidade, a esse maior rigor formal (em alguma medida ajudado por financiamentos mais expressivos, pela possibilidade de realizar sequências e planos mais elaborados), é possível que também tenha perdido algo daquela urgência anárquica dos anteriores, tenha desistido de explodir tanques de guerra com sementes de damasco, de confrontar a polícia israelense com estranhos mambos latinos ou ninjas superpoderosas. Parece ser apenas uma questão de sobrevivência agora, como se entrevê e se ouve na cena final de *O que resta do tempo*, na qual apáticos pacientes de hospital esperam ao som de uma estranha versão “Stayin’ Alive”.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. SP, Hucitec e Brasília, Universidade de Brasília, 1996.
- BHABHA, Homi K.. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1998.
- DABASHI, Hamid. “In Praise of Frivolity: on the Cinema of Elia Suleiman” in DABASHI, Hamid (org.). *Dreams of a Nation*. On Palestinian Cinema. Londres/Nova York, Verso, 2006, pp.131-161.
- DESBARATS, Carole. “Excédés. À propos d’Intervention Divine, d’Elia Suleiman”, *Vacarme*, 20, julho de 2002. (<http://www.vacarme.org/article1434.html>) (acessado em 27/10/2013)
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, 34, 2010.
- DICKINSON, Kay. “The Palestinian Road Block Movie” in IORDANOVA, Dina, MARTIN-JONES, David e VIDAL, Belén (org). *Cinema at the Periphery*. Detroit, Wayne State University Press, 2010, pp. 137-155.
- MONDZAIN, Marie-José. *L’image peut-elle tuer?* Montrouge, Bayard, 2002.
- SHOHAT, Ella. *Taboo memories, diasporic voices*. Durham, Duke University Press, 2006.
- ZIZEK, Slavoj. *Violence: Six réflexions transversales*. *Vauvert*, Au Diable Vauvert, 2008.

## NOTAS

- 1 Kay Dickinson sugere inclusive que *Intervenção divina* seria um representante do que chama de “Palestinian Road (Block) Movie” (DICKINSON, 2010, 147).
- 2 Entre *Intervenção divina* e *O que resta do tempo*, Suleiman contribuiu com dos episódios do filme ônibus *Cada um com seu cinema* (2007), espécie de homenagem coletiva aos 60 anos do festival de Cannes. Em 2012, dirigiu um dos episódios de *7 Dias em Havana*.

Artigo recebido: 28 de outubro de 2013

Artigo aceito: 20 de novembro de 2013