

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

“Sou louco porque amo você”:

Cinema de poesia e reflexões sobre a identidade nacional dos palestinos nos
filmes de Elia Suleiman

Juiz de Fora
Fevereiro de 2007

Ana Angélica Rodrigues de Andrade Soares

“Sou louco porque amo você”

Cinema de poesia e reflexões sobre a identidade nacional dos palestinos nos
filmes de Elia Suleiman

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito para
obtenção de grau de Bacharel em
Comunicação Social na Faculdade de
Comunicação Social da UFJF

Orientador: Prof. Dr. Nilson Assunção
Alvarenga

Juiz de Fora
Fevereiro de 2007

Ana Angélica Rodrigues de Andrade Soares

“Sou louco porque amo você”

Cinema de poesia e reflexões sobre a identidade nacional dos palestinos nos filmes de Elia Suleiman

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação Social da UFJF

Orientador: Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga

Trabalho de conclusão de curso aprovado em 05/02/2007 pela banca composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga – Orientador

Prof. Dr. Carlos Pernisa Júnior.

Prof. Dr. Paulo Roberto Figueira Leal – Convidado

Conceito obtido_____

Juiz de Fora
Fevereiro de 2007

À vovó Nabiha, que nos ensinou – entre muitas
outras coisas – que libanês não é turco.

Ao Rafael, à minha mãe, ao meu pai, à vó
Nabiha, ao Prof. Dr. Nilson Assunção
Alvarenga, e a todos os amigos que
compreenderam porque eu sumi por uns
tempos... Eis aqui o resultado do meu retiro
acadêmico!

*(...) os prazeres e a dor que estendem e comunicam nossa condição humana individual com o resto da humanidade. Não é disso que se trata a arte, afinal?*¹

Elia Suleiman, 2006

¹ *(...) the pleasures and pain which extend and communicate our individual humanity with the rest of humanity. Isn't that after all what art is all about?*

Resumo: Este trabalho analisa os dois longa-metragens do cineasta palestino Elia Suleiman, *Crônica de um desaparecimento* e *Intervenção Divina*, como cinema poético que reflete sobre a identidade nacional dos palestinos. A Palestina é uma nação sem estado, e o povo palestino – mesmo disperso – é uma comunidade simbólica ligada a um território específico e que possui reivindicações políticas igualmente específicas, além de ter um passado, um presente e um projeto de futuro comum. Embora refletir sobre a identidade nacional dos palestinos não seja um fim desses filmes, podemos apreender o posicionamento político do diretor Elia Suleiman e os seus sentimentos quanto à identidade nacional dos palestinos a partir da temática e estrutura de *Crônica...* e *Intervenção...*. Os filmes mostram o cotidiano do próprio Suleiman – que atua nos filmes como o personagem E.S. –, de seus pais, vizinhos, amigos, namorada, nas cidades de Nazaré e Jerusalém. O dia-a-dia entediante às vezes dá lugar ao humor e às fantasias catárticas de E.S. *Crônica...* e *Intervenção...* são bastante diferentes da tradicional cinematografia do Oriente Médio. A narrativa não-linear é estruturada em esquetes de conexão pouco óbvia, evidenciando a técnica, e E.S. domina a narrativa de forma que ela parece exprimir a sua subjetividade (também a de Suleiman). Essas, entre outras características, são índices de um Cinema de Poesia aos moldes do formulado por Pier Paolo Pasolini na década de 60. O cinema poético de Elia Suleiman confere força e lirismo às questões políticas e de identidade levantadas por ele, sem deixar que os filmes caiam no vício panfletário.

Palavras-chave: Palestina – Cinema de Poesia – Identidade Nacional

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO

2 AS RAÍZES HISTÓRICAS: A CRIAÇÃO DO ESTADO DE ISRAEL E O SURGIMENTO DA QUESTÃO PALESTINA

2.1 O NACIONALISMO JUDAICO E A PRIMEIRA IMIGRAÇÃO DE JUDEUS EUROPEUS PARA A REGIÃO DA PALESTINA

2.2 AS NEGOCIAÇÕES NA ONU: COMO RESOLVER OS PROBLEMAS QUE SURGIRAM ENTRE ÁRABES E JUDEUS NA PALESTINA?

2.3 A PROCLAMAÇÃO DO ESTADO DE ISRAEL E A PRIMEIRA GUERRA ÁRABE-ISRAELENSE

2.4 A GUERRA DOS SEIS DIAS

2.5 AS GUERRAS DE ATRITO

2.6 OS CONFLITOS NA DÉCADA DE 80

2.7 A PRIMEIRA INTIFADA, OU REVOLTA DAS PEDRAS

2.8 COMEÇA O PROCESSO DE PAZ

2.9 A SEGUNDA INTIFADA, OU “INTIFADA DE AL-AQSA”

2.10 INTERVENÇÃO DIVINA? AS REVIRAVOLTAS NA POLÍTICA ÁRABE-PALESTINA E ISRAELENSE DESDE 2001

3 NAÇÃO E IDENTIDADE NACIONAL: APONTAMENTOS TEÓRICOS

3.1 NAÇÃO E ESTADO-NAÇÃO

3.2 NAÇÃO, IDENTIDADE NACIONAL, NACIONALISMO E FUNDAMENTALISMO

3.3 OS ESTABELECIDOS E OS *OUTSIDERS*

4. PISTAS PARA A COMPREENSÃO DOS FILMES DE ELIA SULEIMAN: A DECUPAGEM CLÁSSICA E O CINEMA DE POESIA

4.1 UMA JANELA PARA O REAL? A DECUPAGEM CLÁSSICA

4.2 O CINEMA DE POESIA

4.2.1 Alguns caminhos para o cinema de poesia

4.2.2 Pasolini e o cinema de poesia

5 OS FILMES *CRÔNICA DE UM DESAPARECIMENTO E INTERVENÇÃO DIVINA*, DE ELIA SULEIMAN

5.1 *CHRONICLE OF A DISAPPEARANCE (CRÔNICA DE UM DESAPARECIMENTO)*. 1997. PALESTINA/ISRAEL/FRANÇA/ALEMANHA/ESTADOS UNIDOS. 88 min 35 mm.

5.2 *INTERVENÇÃO DIVINA* 2002. PALESTINA/FRANÇA/ALEMANHA 92 mm. 35 mm

5.3 O CINEMA DE POESIA EM *CRÔNICA DE UM DESAPARECIMENTO* E
INTERVENÇÃO DIVINA

5.4 A IDENTIDADE NACIONAL DOS PALESTINOS EM *CRÔNICA DE UM*
DESAPARECIMENTO

5.5 A IDENTIDADE NACIONAL DOS PALESTINOS EM *INTERVENÇÃO DIVINA*

6 CONCLUSÃO

7 REFERÊNCIAS

1. INTRODUÇÃO

Esta monografia pretende estudar os dois longa-metragens do cineasta palestino Elia Suleiman, *Crônica de um desaparecimento* e *Intervenção Divina*, como cinema poético que reflete sobre a identidade nacional dos palestinos.

Crônica... e *Intervenção...* são filmes que possuem vários aspectos afins e características comuns. Ambos mostram o cotidiano de Suleiman – que faz o papel de si mesmo como E.S. – e de pessoas próximas a ele, nas cidades de Nazaré (onde ele nasceu) e Jerusalém. Em *Crônica...*, a ênfase é dada ao seu cotidiano, o da família, de seus amigos e vizinhos. Em *Intervenção...*, o foco vai para o cotidiano de seu pai até a morte deste e o de E.S. enquanto vive aos poucos essa perda – e outras também – além de também acompanhar a vida diária dos vizinhos. Novamente, as cidades de Nazaré e Jerusalém são mais do que contextos, são personagens.

A diferença entre ser palestino e ser israelense está sempre presente, às vezes sutilmente, outras, descaradamente, mas mostrá-la não é um fim destes filmes. Essa diferença, nós somos convidados a perceber e a compreender. Outro aspecto interessante que podemos notar nos filmes é que, embora Nazaré faça parte do território de Israel, a sua população se considera (e é considerada) palestina, não israelense.

Crônica... e *Intervenção...* são bem diferentes dos outros filmes do Oriente Médio. A ironia e o humor são constantes e importantes para a apreensão do sentido do filme, e não tiram a seriedade das questões políticas – relacionadas aos palestinos e à Palestina – que são levantadas pelo diretor enquanto o personagem E.S., nem invalidam seu posicionamento político. Homens-bomba não estão presentes, nem as multidões enfurecidas e cobertas. As religiões monoteístas são representadas de forma esquemática e com conotação política.

Crônica de um desaparecimento e Intervenção Divina, porém, não são documentários, nem são filmes neorealistas. A narrativa não é linear e o filme possui uma estrutura complexa, fragmentária, de difícil conexão. Os personagens são silenciosos na maioria das vezes e as imagens comunicam o que palavras não conseguiriam “dizer”, mesmo com a escassa utilização de planos psicológicos. E.S. parece dominar os filmes como se eles representassem o que ele – Suleiman – pensa e vê. Tais características, entre outras, podem ser consideradas índices de um Cinema de Poesia aos moldes do formulado por Pier Paolo Pasolini. É justamente essa *mise-en-scène* elaborada que dá força e lirismo às questões de identidade levantadas por Suleiman, e que me levou a formular a hipótese do presente trabalho.

2. AS RAÍZES HISTÓRICAS: A CRIAÇÃO DO ESTADO DE ISRAEL E O SURGIMENTO DA QUESTÃO PALESTINA

Este capítulo busca a compreensão histórica da questão palestina, traçando uma linha que vai desde o fim do século XIX – com o surgimento do sionismo – até hoje, passando pela criação do Estado de Israel em 1948.

2.1 O NACIONALISMO JUDAICO E A PRIMEIRA IMIGRAÇÃO DE JUDEUS EUROPEUS PARA A REGIÃO DA PALESTINA

O nacionalismo judaico teve início no último quartel do século XIX e foi fundado como movimento em 1897, no Primeiro Congresso Sionista, ou Congresso da Basiléia. Alguns estudiosos afirmam que o movimento surgiu como uma reação à perda de identidade cultural judaica, supostamente causada pela assimilação das populações às sociedades locais. Entretanto, outros pesquisadores defendem a tese de que o sionismo surgiu em decorrência das perseguições anti-semitas na Europa. André Gattaz vincula o sionismo à nova configuração política da Europa.

O sionismo é decorrente da emancipação dos judeus em todos os países após o nascimento do Estado-nação moderno, garantindo-lhes direitos civis e igualdade política e legal. Esta emancipação política trouxe um problema aos judeus: a ameaça de dissolução de sua identidade, cultura e solidariedade social, e em resposta a isso houve vários tipos de posicionamento (...) entre os quais o sionismo destacou-se negativamente.(GATTAZ, 2006.)

O principal líder sionista, o jornalista e dramaturgo húngaro Theodor Herzl, defendia a criação de um Estado nacional judaico em seu livro *Judenstaat* (O Estado Judeu), e sugeria que o mesmo fosse criado na Argentina ou na Palestina. O Congresso da Basiléia decidiu, porém, que a Palestina seria o lugar da nação judaica.

Embora a escolha pela região tenha sido motivada pela importância histórica e religiosa que ela tem para o judaísmo, o sionismo, ao contrário do que muitos pensam, é secular, ou seja: é uma ideologia política. Em suas formulações anteriores a 1948, ano da fundação de Israel, o movimento nacionalista judaico referia-se a uma terra distante dos judeus dispersos na Europa e na América.

Herzl, europeu do período imperialista, não planejou um movimento de organização dos judeus para reivindicar e lutar por um estado judeu na Europa Oriental, onde vivia a maior parte dessa população, mas concebeu um projeto de colonização a ser concebido em alguma terra distante, de população 'atrasada' e por isso passível de ser colonizada pela 'civilização européia'. (GOMES, 2001.p.12)

A política sionista também seguiu um programa básico por quase 60 anos, que incluía, entre os itens mais relevantes, adquirir o direito reconhecido internacionalmente de colonizar a Palestina, promover em larga escala a colonização e criar uma organização para unir judeus do mundo inteiro em torno do sionismo. Os planos sionistas foram postos em prática com o incentivo à imigração de judeus provenientes da Europa e da América, com a criação de um fundo de arrecadação de verbas para a compra de terras na Palestina – a fim de que elas se tornassem propriedade inalienável do povo judeu – e com a formação de assentamentos.

A política sionista de imigração e assentamentos de judeus ganhou fôlego a partir de 1918, quando a Inglaterra passou a controlar a Palestina, ao vencer os exércitos otomanos durante a Primeira Guerra Mundial. O controle foi reconhecido internacionalmente graças ao Pacto das Sociedades das Nações, estabelecido na Conferência de Paris em 1919. Este pacto introduziu o Sistema de Mandatos que, imbuído de concepção “civilizatória” semelhante à do sionismo, instituiu a tutela de alguns territórios às potências vencedoras.

A Inglaterra – e um pouco mais tarde os Estados Unidos – apoiavam a imigração e o assentamento de judeus na Palestina através de suporte financeiro e facilidades na aquisição de terras. A administração britânica, da mesma forma, possibilitou que instituições judaicas paralelas às mandatárias fossem erigidas, o que contribuiu para a organização e

desenvolvimento da comunidade judaica. Em contrapartida, os árabes palestinos eram vetados de fazerem o mesmo, ou impossibilitados pela falta de recursos.

O crescimento da população judaica, mesmo que não fosse suficiente para que ela constituísse maioria, não tardou a gerar problemas sérios. Desde o fim do século XIX havia conflitos entre árabes palestinos e judeus imigrantes. Os primeiros, nativos, ao perderem o direito de cultivo de suas terras, de pastagem de seus rebanhos e terem que pagar impostos aos novos habitantes, passaram a vê-los como vizinhos indesejáveis. Além disso, lideranças árabes palestinas também passaram a temer pela identidade do seu povo e pela pertença do território em que viviam, começando a promover campanhas e congressos contra a imigração judaica e a colonização.

Além do choque cultural e das disputas relacionadas à terra, logo surgiram outras relacionadas aos empregos, pois “o sionismo passou a promover o slogan ‘Trabalho Hebreu’ numa tentativa de evitar trabalhadores árabes em fazendas de judeus”.(GOMES, 2001. p.18) Os objetivos das comunidades árabe palestina e judaica eram inconciliáveis, o que forçou uma postura diferente da Inglaterra com relação ao seu Mandato sobre a Palestina.

Uma Comissão Real, encarregada de analisar os distúrbios, recomendou a partilha da Palestina como solução para a crise. Este reconhecimento público de que, por suas contradições internas, era impossível continuar aplicando o Mandato, assinalou seu fim iminente (...). No entanto, essa proposta indignou as duas partes; os árabes porque lutavam desde o final da primeira guerra pela independência, os sionistas porque pretendiam um Estado judeu ocupando toda a Palestina.(GOMES, 2001.p.28)

O governo britânico aceitou a proposta da partilha em 1937, mas estava longe de solucionar a crise que enfrentava. O descontentamento de ambas as partes recrudesceu os distúrbios; a resistência árabe palestina aumentou com as movimentações nacionalistas que ocorriam na Síria e Egito. O órgão oficial de defesa sionista – Haganah – junto com grupos paramilitares como o Stern, sabotavam a administração britânica, praticavam terrorismo contra alvos ingleses e árabes, além de roubar armas da potência mandatária. A Inglaterra, a

fim de conter a crescente organização militar sionista e forçar uma trégua, suspendeu a imigração judaica e resolveu controlar mais rigorosamente a compra de terras.

A Segunda Guerra Mundial começou e os britânicos reforçaram o pedido de trégua; no entanto, os roubos e atentados cometidos pela defesa sionista se intensificaram, chegando até ao assassinato do Ministro de Estado Britânico para o Oriente Médio. A batalha do movimento nacionalista judaico contra a Inglaterra também foi possível graças às gestões realizadas junto à Tchecoslováquia para adquirir mais armamento. Paralelamente, o movimento buscava apoio norte-americano ao sensibilizar a opinião pública deste país: além da alegação de perseguição árabe, do colonialismo inglês (que agora impedia a formação do Estado judaico), havia o Holocausto na Europa.

Após a Segunda Guerra, os nacionalismos árabes e judaicos ficaram ainda mais fortes; os conflitos entre árabes palestinos e judeus, mais sangrentos. A Inglaterra, destruída e em grave situação financeira, transferiu o problema da Palestina para a ONU, Organização das Nações Unidas.

2.2 AS NEGOCIAÇÕES NA ONU: COMO RESOLVER OS PROBLEMAS QUE SURGIRAM ENTRE ÁRABES E JUDEUS NA PALESTINA?

Em abril de 1947, a ONU inaugurou o primeiro período de sessões extraordinárias da Assembléia Geral, que era presidida pelo ministro brasileiro Oswaldo Aranha, para avaliar o contexto palestino. Foi criada, então, a UNSCOP, Comissão Especial das Nações Unidas para a Palestina, que deveria escolher a melhor proposta para esta região do Oriente Médio, e a possível vinculação do problema dos refugiados judeus da Segunda Guerra à questão.

Os países árabes eram contrários a tal possibilidade, alegando que o povo árabe palestino não era responsável pelas atrocidades cometidas aos judeus durante a guerra, e que,

assim como o resto do mundo, os árabes condenavam a perseguição e eram simpáticos à causa dos desalojados. No entanto, eles argumentavam que não cabia à Palestina, região demasiado pequena e conflagrada, receber outra grande leva de imigrantes. Eles propunham que outros países da delegação da ONU recebessem os refugiados, pois teriam mais áreas disponíveis e condições para isso. Eles também apoiavam a proposta da independência da Palestina, única região dos antigos Mandatos ainda sob tutela, e constituída por 70% de população árabe. Contudo, os apelos foram negados.

Embora as manifestações em contrário, decidiu-se excluir dos debates da UNSCOP o tema da independência da Palestina, tomando o seu lugar uma discussão sobre um Estado árabe-judaico ou a divisão em dois Estados, um árabe e o outro, judaico. O problema dos refugiados judeus acabou vinculando-se à questão palestina.(GOMES, 2001.p.84)

Os árabes protestaram, porém a comissão continuou os trabalhos. Em junho de 1947, ela visitou a Palestina e solicitou às lideranças árabes e judaicas que elaborassem suas teses. A tese árabe defendia a independência imediata da Palestina, pois a maioria árabe teria o direito natural de posse daquele país, já que habitava a região há séculos. A tese também citava os acordos feitos durante a Primeira Guerra e considerava que tais acordos reconheciam os direitos políticos dos árabes palestinos, embora a Grã Bretanha não os tivesse cumprido. Os árabes julgavam ilegal o Mandato britânico na região e se recusavam a reconhecer a sua validade.

A tese judaica considerava premente o estabelecimento de um Estado judeu na Palestina e a imigração judaica sem restrições, inclusive para acolher os refugiados judeus da guerra. Ainda segundo a tese, isso compensaria a grande diferença numérica existente entre as populações de árabes e de judeus, facilitando a governabilidade judaica. Os judeus também legitimavam suas reivindicações baseando-se nos acordos que estabelecidos pelo Mandato inglês – com a diferença que, no caso dos sionistas, ele foi cumprido.

Mesmo tendo em mãos as teses árabe e judaica, não se chegou a nenhum consenso. Decidiu-se, então, optar por levar à votação uma de duas propostas distintas; uma apoiada pela maioria das delegações da UNSCOP, a outra, pela minoria.

A proposta da maioria dos países integrantes da comissão defendia a partilha da Palestina em dois Estados independentes, um árabe e outro judeu, com unidade econômica. A cidade de Jerusalém seria internacionalizada após um período de transição de dois anos. Com relação aos habitantes, uma parte da população árabe deveria permanecer dentro do Estado judeu, e uma parte da população judaica, no Estado árabe. Esta condição era fundamental para evitar um desastre humanitário aos moldes do que aconteceu com o desmembramento da Índia após a sua independência. Os Estados Unidos e a União Soviética apoiavam a partilha.

Já a proposta da minoria recomendava a fundação de um Estado federal palestino independente, dividido em um estado árabe e outro judeu, no período máximo de transição de três anos, e Jerusalém seria a capital federal. Entretanto, a cidade seria dividida em municipalidades distintas: uma dos árabes, que incluiria a parte interna dos muros, e uma judaica.

Para tentar contornar os protestos de árabes e judeus, os EUA decidiram acrescentar ao Estado árabe um pedaço do deserto de Negev e a região de Jaffa, mesmo que tais concessões territoriais não representassem, de fato, uma distribuição justa. Afinal, mais de 60% da melhor porção do território palestino seria dado a apenas 30% da população, composto por judeus.

Em 26 de novembro de 1947, a proposta da maioria foi votada. A proposição foi escolhida com 25 votos a favor, incluindo os do Brasil, EUA e URSS, 13 contra, contando os dos países árabes representados na ONU, e 17 abstenções. Todavia, faltava ainda que ela fosse ratificada pela Assembléia Geral da ONU, onde deveria ser eleita por 2 terços do total de países representados.

O presidente da Assembléia, Oswaldo Aranha, adiou a sessão de ratificação em três dias, o que deu tempo hábil para que a partilha conseguisse a maioria absoluta dos votos. Antes, ainda no âmbito da UNSCOP, esta maioria não havia sido conseguida. Segundo Aura Gomes, “(...) Oswaldo Aranha fez uso de uma manobra criticável, que o colocou como suspeito de parcialidade, quando suas atribuições como presidente da Assembléia exigiam o contrário”.(GOMES, 2001. p.89) André Gattaz acredita que foram feitos acordos extra-oficiais nestes três dias de atraso da sessão.

O representante do Líbano, o futuro presidente Camille Chamoun, denunciou em seu discurso as manobras de bastidores efetuadas por representantes sionistas para angariar votos de países menos importantes, o que reverteu o resultado esperado (...)(GATTAZ, 2006)

No dia 29 de novembro, então, a proposição que previa a criação de dois Estados independentes – um árabe e outro judeu – a unidade econômica dos mesmos, a tutela de Jerusalém sob regime internacional especial e a divisão da mesma em duas áreas (a oriental para os árabes, a ocidental, para os judeus) foi ratificada com 33% dos votos a favor, 10 contra e 10 abstenções.

Neste mesmo dia, iniciava-se o período de transição, em que a ONU assumiria gradativamente a administração de todo o território, até entregá-la inteiramente aos Estados até outubro de 1948. A Grã-Bretanha deveria retirar-se do território palestino antes de agosto do mesmo ano.

A Inglaterra anunciou que terminaria o seu Mandato no Oriente Médio no dia 15 de maio de 1948, quase três meses antes da data limite estabelecida pela ONU. Porém, a retirada do corpo administrativo, diplomático e militar começou bem antes, pois o governo inglês procurava encurtar a permanência na região da Palestina. Uma greve geral de árabes palestinos, a proliferação de combates entre as duas partes, e a apropriação de equipamento

bélico britânico pelas forças de defesa sionistas sinalizavam a iminência de um conflito armado de grandes proporções.

A ONU não conseguiu exercer a sua autoridade durante a saída da Grã-Bretanha. O vazio de poder que seria capaz de regular a atuação de árabes e judeus dentro de seus respectivos Estados permitiu que as ações violentas de ambos os grupos nacionalistas se intensificassem; além disso, grupos militares sionistas ocuparam várias partes do território destinado aos árabes, inclusive uma grande área de Jerusalém, que deveria ser internacionalizada.

2.3 A PROCLAMAÇÃO DO ESTADO DE ISRAEL E A PRIMEIRA GUERRA ÁRABE-ISRAELENSE

No dia 14 de maio de 1948, o Estado de Israel foi proclamado com a assinatura de uma Carta de Independência por David Ben Gurion, então líder do Movimento Sionista.

Após a proclamação de Israel, seus exércitos continuaram a anexar territórios árabes e em resposta, as forças armadas da Síria, Líbano, Iraque, Jordânia e Egito entraram na Palestina. As previsões de guerra feitas pelos ingleses se concretizaram na Primeira Guerra Árabe-Israelense ou Guerra de 48 “– conflito conhecido ainda como a Guerra da Palestina (para os países árabes), a Guerra de Independência (para os judeus), ou ainda o Desastre (para os palestinos)”(GATTAZ, 2006) A guerra terminou em julho de 1949, após uma série de armistícios.

Após o conflito, Israel tinha ocupado uma área duas vezes maior do que a estipulada pela ONU para a constituição de um Estado judeu, com exceção da Faixa de Gaza – ocupada pelo exército egípcio – e a Margem Ocidental, ou Cisjordânia. Alguns fatores explicam a vantagem de Israel na disputa: entre eles, a liderança única, ao contrário dos árabes; a mobilização da sociedade israelense em torno do esforço de guerra, capacidade de

movimentação rápida das forças militares, obtenção de armas da Tchecoslováquia e gestão de guerra eficiente.

A guerra Árabe-Israelense agravou um outro problema: o dos refugiados árabes palestinos. O processo de êxodo começou antes, principalmente entre as classes mais ricas da sociedade árabe palestina.

Os árabes economicamente privilegiados (...) embora não acreditassem na exequibilidade da decisão da ONU de novembro de 1947 referente à criação do Estado judaico, mudavam-se, por via das dúvidas, para o Cairo ou para Beirute, a fim de se colocar em segurança, já que previam os distúrbios (...). Oito mil árabes palestinos dos mais abastados abandonaram então o país, minando assim, em parte, a estrutura social e econômica da comunidade árabe no momento que se revelaria dos mais críticos para a população árabe da Palestina.”(MARGULIES, 1979. p.118)

Com a guerra, o êxodo aumentou. Além de temerem o exército israelense, as populações árabes palestinas também temeriam as ações do Alto Comando Árabe, que exortaria os moradores a saírem de suas casas. Segundo este, o abandono dos lares, temporário, seria necessário, pois os ataques militares do comando seriam ferozes e a presença de árabes na região ou poderia machucá-los, ou arrefecer as investidas contra Israel. Contudo, Edward W. Said critica esta versão que explicaria o grande número de palestinos que fugiram de suas cidades.

(...) a ferida de 1948 permaneceu, enquanto Israel diz “Não temos nenhuma responsabilidade sobre o que aconteceu aos palestinos. Eles foram embora por ordem de seus próprios líderes”. Todo tipo de propaganda foi usado. Até agora, tem havido um consenso geral de que eles não foram expulsos pelos israelenses.(SAID,2006.p.42)

Um relatório da ONU aponta em 726.000 refugiados árabes palestinos, quase metade da população local, que se deslocou principalmente para a Síria, Líbano, Egito e Jordânia.

O Estado árabe previsto na Assembléia Geral da ONU teve seu território original dividido entre Israel, Egito e Jordânia.

2.4 A GUERRA DOS SEIS DIAS

Outra guerra que reforçou a posição de Israel enquanto liderança política, militar, e de aliado das potências ocidentais no Oriente Médio foi a Guerra de Suez. Embora esta não tenha ocorrido por questões diretamente ligadas aos árabes palestinos, ela não resolveu os problemas agravados com a Primeira Guerra Árabe-Israelense, e onze anos depois levaria ao maior conflito desde a criação do Estado de Israel em 1948, a Guerra dos Seis Dias.

Em 1956, o presidente egípcio Gamal Abdel Nasser nacionalizou o Canal de Suez – ligação marítima entre a África e Europa – que na época era controlado pela França e pela Inglaterra. Israel, então, em coalizão com estes dois países, invadiu o Egito em outubro deste mesmo ano com alguns objetivos estratégicos. Um destes, impedir a ascensão do Egito à potência regional, também era claramente ligado ao jogo das potências norte-americanas e soviéticas na Guerra Fria: Nasser era apoiado pela URSS, nacionalista e partidário do pan-arabismo (doutrina que almejava abolir as fronteiras entre os países árabes e criar uma grande nação árabe no Oriente Médio). Os outros objetivos, como destruir o exército egípcio no Sinai e tomar o Estreito de Tirana – que daria a Israel uma saída para o Oceano Índico – foram alcançados em apenas quatro dias. Porém, sob pressão do Estados Unidos e da União Soviética, Israel se retirou da Faixa de Gaza e do Deserto do Sinai (tomados do Egito) um ano depois, e a ONU ocupou os territórios com suas tropas. Apesar da vitória militar israelense, Nasser representou a vitória política do Egito.

Nasser continuou no poder, e sua popularidade foi às alturas. Isso era demais para o gosto de Israel, que via na postura aventureira e agressiva do ditador egípcio uma constante ameaça à sua existência. O cenário estava armado para o terceiro – e mais decisivo – *round* da luta. (GRANDES GUERRAS, 2006.p.44)

Em maio de 1967, Nasser recebeu uma informação de que o exército de Israel se concentrava na fronteira com a Síria, e que pretendia atacá-la. O presidente do Egito, então, deslocou suas forças militares para o Deserto do Sinai, na fronteira com o Estado judaico, e bloqueou a saída deste para o Oceano Índico – o Estreito de Tirana, no Mar Vermelho, que desde a Guerra de Suez estava sob o comando das Nações Unidas.

A Síria também posicionou suas tropas nas Colinas do Golã, fronteiriças a Israel, e junto com a Jordânia e Egito, formava uma frente unificada comandada pelo próprio Nasser. Entretanto, atento às movimentações militares junto ao seu território e com o aval dos Estados Unidos, Israel empreendeu um ataque surpresa fulminante no dia 5 de junho, dando início à Guerra dos Seis Dias.

Simultaneamente, destruiu as forças aéreas sírias e egípcias; em terra, Israel atacou as posições egípcias no Monte Sinai e na Faixa de Gaza, ocupando-as. A Jordânia tomou o governo internacional de Jerusalém e bombardeou a cidade israelense de Tel-Aviv. Em resposta, Israel ocupou a Cisjordânia – que tinha sido anexada pela Jordânia na Guerra de 48 – e também Jerusalém Oriental. O Estado judaico também tomou da Síria as Colinas do Golã, de valor estratégico para o abastecimento de água, pois lá está a nascente do Rio Jordão.

Desta vez, as conseqüências foram sentidas diretamente pelos árabes palestinos. Primeiro, porque Israel ocupou os territórios da Faixa de Gaza e da Cisjordânia, onde se concentra a maior parte da população árabe da região. Segundo, porque a parte oriental de Jerusalém também foi ocupada e virou capital de Israel, limitando (e até mesmo impedindo) o acesso de árabes palestinos aos seus locais sagrados, de moradia, de trabalho, e seus direitos de cidadãos.

(...) cidadãos israelenses que não são judeus, mas palestinos, são tratados essencialmente como os negros da África do Sul. Eles têm os direitos negados, não tem permissão de possuir, alugar ou comprar propriedades. Suas terras são regularmente confiscadas(SAID, 2006. p.56).

A Guerra dos Seis Dias aumentou ainda mais o número de refugiados árabes palestinos.

Em consequência da ocupação israelense da Faixa de Gaza e da Cisjordânia, mais meio milhão de palestinos deixaram suas casas, elevando para 1,5 milhão o total de palestinos refugiados (ONU, II, cap. VI) – sendo aproximadamente 350.000 os que ficaram no Líbano, vivendo em campos para refugiados que se tornaram verdadeiros distritos das grandes cidades libanesas, em condições semelhantes às das favelas brasileiras. (GATTAZ, 2006)

Além da guerra, outro fator que causou uma fuga em massa de árabes palestinos foi uma política de colonização perpetrada pelo governo israelense, que desrespeitava as determinações da ONU. “As resoluções 242 e 338 da ONU exigiam que Israel se retirasse desses territórios. Ao invés disso, Israel promoveu assentamentos (...)”. (SACCO, 2004.p.13)

A Guerra dos Seis Dias foi decisiva para a Questão Palestina. Segundo Albert Hourani, o fato de mais palestinos tornarem-se refugiados ou caírem sob o domínio israelense

(...) fortaleceu o sentido de identidade palestina, e a convicção entre eles de que no fim só podiam contar com eles mesmos; e também colocou um problema para os israelenses, estados árabes e grandes potências. (...) Devia haver um algum tipo de entidade política para os palestinos?(HOURANI, 1994. pp.414-415)

Ainda segundo Hourani, “os palestinos, vendo-se em sua maioria unidos sob o domínio israelense, exigiram uma existência nacional separada e independente”. (HOURANI, 1994. p.415)

Foi na época da Guerra de 1967 em que movimentos claramente palestinos – vinculados ou não aos países árabes – ganharam notoriedade mundial com suas ações, classificadas como de “resistência” ou de “terrorismo”. Entre eles, a OLP, Organização pela Libertação da Palestina¹, e a Al-Fatah, Movimento de Libertação Palestina.²

¹ Al-Fatah, Movimento de Libertação Palestina, foi criado em 1959 por Yasser Arafat e outros estudantes da Universidade do Cairo (embora nascido no Egito, Arafat era filho de palestinos exilados). Não possui caráter

2.5 AS GUERRAS DE ATRITO

Entre dezembro de 1968 e agosto, manteve-se o que André Gattaz chama de “guerra de atrito”(GATTAZ, 2006) entre Israel e Síria, Jordânia e Egito: o impasse territorial permanecia, mas Israel não podia infligir uma derrota total ao mundo árabe. Então, passou a usar as áreas ocupadas como moeda de troca nas negociações de paz. Entretanto, as reivindicações árabes não eram atendidas pela ONU, e tampouco o Estado Judaico desocupou os territórios. Os esforços diplomáticos não tardaram a se transformar, novamente, em uma grande batalha.

Em outubro de 1973, Anwar al-Saddat, que se tornou presidente egípcio após a morte de Gamal, concebeu e iniciou a Guerra do Yom Kippur, para os judeus, ou do Ramadã, para os árabes muçulmanos. O presidente do Egito acreditava “que a crise energética do início dos anos 1970 havia aumentado a influência internacional dos árabes e poderia ser usada para forçar Israel a um acordo; para este processo iniciar-se, seria essencial uma operação militar”(GATTAZ, 2006).

O plano egípcio era atravessar o Canal de Suez e invadir o deserto do Sinai, que tinha sido ocupado por Israel em 67, ao mesmo tempo em que a Síria avançava para as colinas do Golã. O contra-ataque israelense foi mais eficiente, invadindo o Egito e expulsando os sírios das colinas. A Arábia Saudita, a Líbia e o Iraque cortaram o fornecimento de petróleo para o Ocidente, fazendo o preço dos barris disparar. Foi então que os Estados Unidos ordenaram um cessar-fogo, ainda em outubro.

religioso. Por muito tempo, foi um dos grupos guerrilheiros mais ativos. Em 1967, se uniu à OLP e se tornou o braço militar da organização. Atualmente, é um partido moderado e opõe-se ao Hamas.

² A OLP, Organização pela Libertação da Palestina, foi fundada em 1964 por Shukeiry. De caráter socialista, era amplamente apoiada pelo então presidente egípcio Gamal Abdel Nasser, aliado da URSS. Uniu-se à Al-Fatah em 1967, sob o comando de Arafat. Abandonou as atividades guerrilheiras, liderando as atividades políticas na Palestina. A OLP é reconhecida internacionalmente como representante das reivindicações dos árabes-palestinos.

Mesmo que, politicamente, a Guerra de Outubro tenha servido para aumentar a influência árabe no Oriente Médio e no mundo, ao mesmo tempo em que assinalava um certo declínio da influência de Israel, a questão da autonomia dos árabes palestinos foi adiada. Deste modo, as negociações passaram a girar em torno do fim do impasse entre Egito e Israel, culminando nos acordos de paz de Camp David, em 1978.

2.6 OS CONFLITOS NA DÉCADA DE 1980

Os conflitos entre árabes palestinos e israelenses, no entanto, tiveram um curto período de trégua. Em 1982, o exército de Israel invadiu o Líbano para acabar com a presença da OLP no país. Antes de fixar sua base no sul do território libanês, nos campos de refugiados de árabes palestinos, a OLP já tinha sido acolhida pelo reino da Jordânia. Porém o governo jordaniano não ficou satisfeito com a agitação que a OLP causava entre os refugiados árabes da Palestina, iniciando uma perseguição aos *fedayin*, como também são conhecidos os guerrilheiros da causa.

Os ideais revolucionários (...) e a visão de uma Palestina que incorporaria os territórios dentro das fronteiras do mandato britânico original, ou seja, também a Transjordânia, eis as razões que levaram as autoridades jordanianas a massacrar, e depois a expulsar do país os grupos guerrilheiros remanescentes. Eles se estabeleceram no Líbano, com as nefastas conseqüências para a manutenção da integridade daquele país.(MARGULIES, 1979.p.179)

A OLP formava praticamente um Estado dentro do Estado do Líbano, tamanho poderio de sua estrutura política, militar, educacional e assistencial aos refugiados. E enquanto a OLP travava uma batalha contra os cristãos da Falange libanesa – de extrema direita e aliados de Israel – lançava ataques à fronteira norte do Estado judaico.

Israel, então, lançou a chamada Operação Paz na Galiléia sob o comando de Ariel Sharon, ministro da defesa e futuro primeiro-ministro do país. O motivo que detonou a invasão foi o assassinato do embaixador de Israel em Londres. A iniciativa visava destruir a infra-estrutura militar da OLP (minando a sua capacidade de bombardear o norte de Israel) matar Yasser Arafat e demais líderes do movimento, e instaurar um governo libanês cristão.

Após adentrar o território libanês matando milhares de civis, o exército israelense expulsou o comando da OLP e ocupou a capital Beirute por 70 dias. Pressionado inclusive por lideranças libanesas, Arafat aceitou abandonar a região, com a condição de que “uma força de paz multinacional fosse destinada a proteger as famílias palestinas remanescentes”.(GATTAZ, 2006).

No dia 21 de agosto de 1982, a desejada força de paz multinacional chegou em Beirute com 350 soldados franceses, ao mesmo tempo em que a OLP, e outros movimentos, deixava o Líbano definitivamente, para se instalar na Tunísia. “Até o final do mês, aproximadamente 8.000 guerrilheiros palestinos, 2.600 soldados do Exército de Libertação da Palestina (...) tinham sido evacuados de Beirute Ocidental”. (GATTAZ, 2006). Cinco dias depois, a missão foi complementada por 800 marines norte-americanos.

A estratégia israelense foi um fracasso: as lideranças da OLP não foram eliminadas, o que permitiu que a organização não se desmantelasse, e sim imigrasse novamente; os árabes palestinos tiveram os seus laços e sua noção de identidade nacional reforçados – em consequência, aumentou a disposição para a luta –, o Líbano ficou devastado e sem um governo pró-Israel.

Para piorar a imagem de Israel aos olhos da opinião pública mundial, poucos dias depois, em 16 de setembro de 1982, aconteceu o célebre massacre de Sabra e Chatila.

Sob a vigilância e permissão do exército israelense, as milícias falangistas massacraram os acampamentos palestinos de Sabra e Chatila, deixando cerca de 2.700 palestinos mortos, segundo a Cruz Vermelha Internacional.(GATTAZ, 2006)

Uma breve descrição do massacre conta:

Em uma orgia de estupros e assassinatos que durou três dias, centenas de velhos, mulheres e crianças foram chacinados. O exército israelense, estacionado a poucos quilômetros, não fez nada para impedir.(GRANDES GUERRAS, 2006.p.45)

O massacre, que também provocou a renúncia de Ariel Sharon, fez germinar as sementes da *intifada*, o levante dos árabes palestinos.

2.7 A PRIMEIRA INTIFADA, OU “REVOLTA DAS PEDRAS”

No final de 1987, a população dos territórios ocupados pelos israelenses na Cisjordânia e na Faixa de Gaza explodiu num movimento de resistência que, por vezes, era pacífico, outras vezes, violento. Por ainda evitar o uso de armas de fogo, o levante também ficou conhecido como “revolta das pedras”.

Essa conflagração (...) só pode ser o resultado de uma política de ocupação que simplesmente destruiu a vida das pessoas, cuja única alternativa tem sido tomar as ruas e corajosamente, alguns diriam, de uma forma imprudente, jogar pedras em tanques. Sem temer.(SAID, 2006.p.47)

Também eram usadas bombas de petróleo, embora menos disseminadas. A liderança local do levante tinha ligações com a OLP e com outras organizações. Nesta mesma época, foi fundado o Hamas³.

Segundo Albert Hourani (1994, p.431),

³ Hamas, Movimento de Resistência Islâmica, foi criado em 1987 na cidade de Gaza pelo xeque Ahmed Yassin. Luta contra a existência do Estado de Israel através de ações políticas e armadas. Os EUA e a União Européia classificam o grupo como sendo terrorista.

Esse movimento, a *intifada*, continuou por todo 1988, mudando as relações dos palestinos uns com os outros e com o mundo externo aos territórios ocupados. Revelou a existência de um povo palestino unido, e restabeleceu a divisão entre territórios sob ocupação israelense e o próprio Estado de Israel. O governo israelense, cada vez mais na defensiva contra críticas externas e diante de um público profundamente dividido, não conseguiu suprimir o movimento. O rei Hussein, da Jordânia, vendo-se incapaz de controlar o levante ou falar em nome dos palestinos, retirou-se da participação ativa em busca de um acordo.

A revolta dos árabes palestinos ergue-se contra as privações a que são submetidos nos territórios sob ocupação. Não podem possuir, alugar ou comprar propriedades, todo tipo de organização – inclusive as estudantis e sindicais – são proibidas, sendo que os participantes e líderes são freqüentemente detidos ou expulsos; as cortes muçulmanas, as *sharias*, perderam sua legitimidade e direito de operação; são obrigados a passar por revista em postos de controle israelenses, e muitas vezes não conseguem autorização para entrar no território de Israel, entre outras proibições. Aos trabalhadores árabe-palestinos são destinados os piores empregos e os salários mais baixos, seja por falta de oferta nos territórios ocupados, seja por política discriminatória em Israel.

A reação israelense ao levante foi brutal, embora não tenha conseguido contê-lo, como foi anteriormente citado.

Entre outras coisas, o então ministro da defesa Yitzakh Rabin ordenou que palestinos prisioneiros tivessem braços e pernas quebrados para servir de exemplo. Não por acaso, ganhou o apelido de “Quebra-Ossos”.(GRANDES GUERRAS, 2006. p.45)

2.8 COMEÇA O PROCESSO DE PAZ

O processo de paz começou somente em 1993, quando um acordo secreto feito entre a OLP de Yasser Arafat, que desde 1988 passou a reconhecer o Estado de Israel, e o governo israelense, estabeleceu a criação da Autoridade Palestina nos territórios ocupados da

Cisjordânia e da Faixa de Gaza. Isto permitiria um mínimo de autogoverno dos árabes palestinos. Israel também cogitava a possibilidade de retirar suas tropas se a OLP cessasse os ataques. Os acordos de Oslo, como ficaram conhecidos, vieram à luz no dia 13 de setembro de 1993, quando Yasser Arafat e Ytzakh Rabin, agora primeiro-ministro de Israel, deram-se um aperto de mãos, sob o olhar de Bill Clinton, presidente dos Estados Unidos.

Dois anos depois, em novembro de 1995, o recém-vencedor do Prêmio Nobel da Paz Ytzakh Rabin foi assassinado por um extremista judeu, Yigal Amir. A morte de Rabin prejudicou a segunda fase dos Acordos de Oslo, que também aconteceu em 1995. No entanto, o sucessor Shimon Peres conseguiu cumprir algumas das determinações do acordo, se retirando de cidades como Ramallah e Belém, mas permanecendo em Hebron, cidade de maioria árabe-palestina. O fracasso do processo de paz ficou evidente.

As negociações ficaram mais difíceis quando o partido israelense Likud, conservador e contrário à devolução dos territórios palestinos, venceu as eleições. Ao contrário do que vinha sendo feito até então, os governos do Likud voltaram a estimular a política de assentamentos judaicos em cidades de maioria árabe-palestina. Uma nova tentativa de continuar as negociações de paz foi capitaneada no ano de 2000 pelo então primeiro-ministro israelense Ehud Barak, trabalhista. Na ocasião, Barak deixou claro que não retornaria às fronteiras de 1967 e que não haveria um retorno dos refugiados árabes palestinos (desrespeitando as resoluções 242 e 338 da ONU); recusou-se a devolver Jerusalém à soberania palestina e disse que não acabaria com os assentamentos.

Arafat não concordou com as condições e as negociações deram-se por encerradas.

Sobre o processo de paz, Edward Said (2006,p.43) afirma que

Fundamentalmente, (...) implica à liderança palestina simplesmente aceitar os termos israelenses. Uma pequena redistribuição das tropas israelenses. Os assentamentos continuam. Jerusalém ainda está sob soberania e colonização israelense. As fronteiras e a água são controladas por Israel. As saídas e entradas são controladas por Israel. A segurança é controlada por Israel. Os americanos e israelenses conseguiram o consenso palestino para este

“reempacotamento” da ocupação, apresentado ao público como um passo na direção da paz, mas no fundo uma tremenda fraude.

2.9 A SEGUNDA INTIFADA, OU “INTIFADA DE AL-AQSA”

A fase mais recente da *intifada* começou em 2000, logo depois do fracasso da segunda parte dos acordos de Oslo. O estopim, porém, foi uma visita do ex-general e então chefe de gabinete Ariel Sharon a Haram Al-Sharif, ao Domo da Rocha e à mesquita de Al-Aqsa, lugares sagrados para o Islã e que ficam em Jerusalém. A visita ocorreu no dia 28 de setembro de 2000, e já no dia seguinte, houve uma demonstração contra a ida de Ariel Sharon à Al-Aqsa. A polícia israelense abriu fogo contra os manifestantes e matou cinco civis. O ato é encarado por uns como uma provocação de Sharon, mas Edward Said acredita que ele tem um significado mais profundo.

(...) não sei se isso teve a intenção de ser uma provocação para produzir os horrores que se seguiram. (...) Mas acho que era uma forma de afirmar a soberania israelense num local sagrado muçulmano. A intenção era não somente ser provocativo mas ofensivo, mostrar que uma personalidade militar israelense com uma longa história de brutalidades e crimes de guerra pode aparecer impunemente num dos santuários do Islã (...).(SAID, 2006.pp.52-53)

O segundo levante, também conhecido com *Intifada de Al-Aqsa*, é bem mais violento que o primeiro. Ao invés de paus e pedras, os insurgentes voltam-se contra as forças de Israel com armamento pesado, como fuzis, metralhadoras e RPG's. Estima-se que, até agora, o conflito tenha matado mil israelenses e quase quatro mil palestinos. 700 crianças morreram, 100 israelenses, e 600 árabe- palestinas.(GRANDES GUERRAS, 2006. p.49). Além disso, multiplicou-se o número de atentados terroristas em Israel, que são assumidos

simultaneamente por vários movimentos – além do Hamas, as Brigadas de Mártires de Al-Aqsa⁴ também passaram a reivindicar a autoria dos ataques.

2.10 INTERVENÇÃO DIVINA? AS REVIRAVOLTAS NA POLÍTICA ÁRABE-PALESTINA E ISRAELENSE DESDE 2001

Em 2001, Sharon foi eleito primeiro-ministro de Israel pelo Likud e um ano depois começou a construir um muro que separa Israel da Cisjordânia. Embora o muro tenha sido considerado ilegal pela ONU, ele continuou a ser construído. No dia 19 de setembro de 2002, os exércitos israelenses cercaram o Quartel General da Autoridade Palestina – chamado de Muqata – na cidade de Ramallah, Cisjordânia. Durante um mês, os militares israelenses bombardearam este e outros 20 prédios do complexo, deixando-os em ruínas. A medida teria sido tomada por Ariel Sharon a fim de forçar a rendição de 41 das 200 pessoas que estavam com Arafat no QG (ISRAEL LEVANTA..., 2006). O primeiro-ministro alegou que essas pessoas estariam envolvidas nos recentes ataques terroristas a Israel. Apesar da resolução 1435 do Conselho de Segurança da ONU, Sharon só pôs fim ao cerco seis dias depois, na segunda-feira dia 29 de setembro, possivelmente pressionado pela administração norte-americana.

Na terça-feira, o Conselho de Segurança da ONU aprovou uma resolução exigindo o fim do cerco. Segundo o jornal Ha'aretz, o presidente norte-americano, George W. Bush, enviou na quinta-feira à noite uma carta ao gabinete de Sharon criticando duramente o cerco e o desrespeito à resolução. (FIM DO CERCO, 2006)

⁴ As Brigadas de Mártires de Al-Aqsa foram criadas após o incidente causado pela visita de Ariel Sharon à mesquita homônima em Jerusalém, mas somente em 2002 foram formalizadas enquanto organização. As bases do movimento são a cidade de Ramallah e Nablus, na Cisjordânia. É considerado um grupo nacionalista, e não fundamentalista, como é o Hamas. As Brigadas são o braço armado da Al-Fatah e consideram legítimo o uso da violência.

No dia 11 de novembro de 2004, Yasser Arafat, presidente da Autoridade Palestina e da OLP, morreu no hospital francês de Percy, no sul de Paris. Após a morte de Arafat, Mahmoud Abbas se tornou líder da OLP e, logo depois, foi eleito presidente da Autoridade Palestina nas eleições de janeiro de 2005. Abbas já era conhecido por sua posição moderada.

Abbas ganhou notoriedade internacional como um dos primeiros opositores da Segunda Intifada [revolta palestina contra a ocupação israelense, iniciada em setembro de 2000], e como um dos articuladores do Acordo de Oslo, de 1993, sobre a autonomia palestina. Angariou popularidade também com a defesa de conversações de paz com Israel. (ABBAS VENCE, 2006).

Também em 2005, em uma atitude que surpreendeu israelenses conservadores, Ariel Sharon obrigou a retirada de colonos judeus da Faixa de Gaza, acabando com os assentamentos da região.

Os grupos extremistas Brigada de Mártires de Al-Aqsa e Hamas não apoiaram a eleição de Abbas, fato que anunciaria uma guinada radical na Autoridade Palestina. Em janeiro de 2006, nas eleições legislativas, o Hamas venceu o Al-Fatah e ganhou a maioria dos assentos. Antes das eleições, Abbas tinha anunciado que o primeiro-ministro da Autoridade Palestina seria do partido que se tornasse maioria no parlamento. Um dos líderes do Hamas, Ismail Hanyah assumiu o cargo.

Desde que o Hamas passou a integrar o governo, a Autoridade Palestina sofre uma série de embargos políticos e econômicos. Entre eles e respectivamente, o não-reconhecimento da Autoridade e a suspensão da ajuda financeira dada à mesma, o que levou a uma série de protestos violentos na Cisjordânia e na Faixa de Gaza devido ao atraso no pagamento de salários dos seus funcionários. A situação nos territórios palestinos também se deteriora com ocorrência de confrontos sangrentos entre militantes da Al-Fatah e do Hamas.

Os árabes palestinos ainda reivindicam, em suma, a devolução da parte oriental de Jerusalém e a transformação da cidade na capital da Palestina como única maneira de se obter a paz; eles também exigem o direito de retorno dos refugiados de 1948 e de 1967 e de

compensação pelos bens materiais perdidos na fuga, “ordem de repatriamento e compensação (Resolução 194 [III] da Assembléia Geral da ONU)”(SACCO, 1994.p.13), além do retorno às fronteiras de antes de 67. As reivindicações, no entanto, variam de acordo com os objetivos dos diversos movimentos políticos e armados da Palestina.

3. NAÇÃO E IDENTIDADE NACIONAL: APONTAMENTOS TEÓRICOS

Este capítulo pretende apontar alguns conceitos de nação e identidade nacional necessários para a compreensão e desenvolvimento da presente monografia. Além destes conceitos-chave, será preciso conceituar outros, como o de Estado-Nação, identidade cultural, identidade nacional, nacionalismo, fundamentalismo, e “estabelecidos e *outsiders*”, que se imbricam aos principais conceitos os quais o capítulo quer explicar ou concernem ao contexto da Palestina.

Porém, antes de iniciar a exposição teórica, desejo me referir ao “orientalismo”, que, segundo o autor Edward Said, é “um modo de resolver o Oriente que está baseado no lugar especial ocupado pelo Oriente na experiência ocidental européia”(SAID, 1996.p.13). O Oriente, ainda para o autor, não é apenas uma região geográfica adjacente à Europa, mas foi por muito tempo o seu maior concorrente cultural, o lugar das suas mais ricas e antigas colônias, e ainda hoje, é “uma das suas mais profundas e recorrentes imagens do Outro” (SAID, 1996.p.13). É importante frisar, também, que esse Oriente correspondia ao que conhecemos como Oriente Próximo, onde estão os países árabes e o Islã.

O orientalismo pode ser entendido de algumas maneiras. A primeira delas é o orientalismo como um campo de estudos acadêmicos bastante popular na Europa imperialista do final do século XIX e início do XX. Orientalista era qualquer um que pesquisasse, desse aulas ou escrevesse sobre o Oriente. Já a segunda maneira explica o orientalismo como “um estilo de pensamento baseado em uma distinção ontológica e epistemológica feita entre o ‘o Oriente’ e (a maior parte do tempo) ‘o Ocidente’”. (SAID, 1996.p.14). Ou seja, um discurso, que mesmo não sobrevivendo tal qual há cem anos atrás, ainda vive nas representações¹

¹ Nas palavras de Edward Said (1996.p.290), “O Oriente que aparece no orientalismo, portanto, é um sistema de representações enquadrado por todo um conjunto de forças que introduziram o Oriente na cultura ocidental, na consciência ocidental”.

ocidentais dos orientais e de seu mundo, nas narrativas ocidentais sobre o Oriente, nos estereótipos. Para Said, a dimensão do orientalismo enquanto discurso é fundamental.

A minha alegação é que, sem examinar o orientalismo como um discurso, não se pode entender a disciplina enormemente sistemática por meio da qual a cultura europeia conseguiu administrar – e até produzir – o Oriente política, sociológica, ideológica, científica e imaginativamente durante o período do Pós-Iluminismo. Além do mais, o orientalismo tinha uma posição de tal autoridade que eu acredito que ninguém que escrevesse, pensasse ou atuasse sobre o Oriente podia fazê-lo sem levar em conta as limitações ao pensamento e à ação impostas pelo orientalismo. Em resumo, por causa do orientalismo, o Oriente não era (e não é) um tema livre de pensamento e de ação. (SAID, 1996.p.15).

O orientalismo ganhou novo fôlego após a Segunda Guerra, com a ascensão dos Estados Unidos como principal ator político e militar ao invés da Inglaterra e da França, antes potências. Desde então, os árabes e muçulmanos passaram a preocupar cada vez mais os norte-americanos, seja por se oporem ao Estado de Israel, seja por deterem grandes reservas de petróleo, ou ainda, por perpetrarem ataques terroristas. Por mais que os Estados Unidos não tivessem a tradição acadêmica do orientalismo, as novas representações do mundo árabe e do Islã herdaram as características do orientalismo europeu, assumindo e conservando uma posição de hostilidade cultural.

Nos filmes e na televisão o árabe é associado à libidinagem ou à desonestidade sedenta de sangue. Aparece como um degenerado supersexuado, capaz, é claro, de intrigas assustadoramente tortuosas, mas essencialmente sádico, traiçoeiro, baixo. Traficante de escravos, cameleiro, cambista, trapaceiro pitoresco: estes são alguns dos papéis tradicionais dos árabes no cinema(SAID, 1996.p.293).

Além do cinema, Said cita as caricaturas do árabe narigudo com o pé em uma bomba, ou das imagens jornalísticas de turbas enfurecidas e miseráveis, realizando gestos irracionais.

Apesar do livro *Orientalismo* ser de 1978, presenciamos o recente reavivamento do orientalismo com a primeira guerra do Golfo, e de forma mais dramática, com os ataques de 11 de setembro. Estes desencadearam as ocupações do Afeganistão, do Iraque; grandes ataques terroristas aconteceram também em Madrid e Londres; a Síria e o Irã passaram a

preocupar a política norte-americana e a ONU; a questão palestina ainda não foi sanada. Conseqüentemente, assistimos a uma avalanche de representações midiáticas praticamente diárias há 15 anos, em que o Oriente, os árabes e muçulmanos são representados de forma idêntica ao orientalismo clássico – na verdade, são representados mais negativamente, pois perderam um certo encanto que tinham na literatura européia.

3.1 NAÇÃO E ESTADO-NAÇÃO

Embora sejam bastante correntes, os fenômenos relativos à nação são difíceis de conceituar. Além disso, cada autor tem uma definição própria para tais fenômenos, derivada dos acontecimentos, populações e lugares específicos que estudam, da época em que vivem (ou viveram), das próprias idas e vindas comuns ao percurso acadêmico. Para Benedict Anderson (1991.p.22),

Nação, nacionalidade e nacionalismo revelam-se claramente difíceis de definir, e ainda mais de analisar. Contrastando com a enorme influência que o nacionalismo exerceu sobre o mundo moderno, a teorização plausível sobre o assunto é manifestamente escassa.

Eric Hobsbawn considera a nação como uma entidade social “apenas quando relacionada a uma certa forma de Estado territorial moderno, o ‘Estado-Nação’, e não faz sentido discutir nação e nacionalidade fora desta relação”. (HOBSBAWN, 1990. p. 19) O estado nacional surgiu na Europa no final do século XVIII, resultado de uma profunda mudança nas relações de poder na sociedade. Mas é somente no século XIX que o Estado-Nação se estabelece como unidade do poder político, sendo tomado como modelo em todo o mundo.

Monserrat Guibernau define o estado nacional como

(...) um fenômeno moderno, caracterizado pelo tipo de estado que possui o monopólio do que afirma ser o uso legítimo da força dentro de um território demarcado, e que procura unir o povo submetido a seu governo por meio da homogeneização, criando uma cultura, símbolos e valores comuns,

revivendo tradições e mitos de origem ou, às vezes, inventando-os.(
GUIBERNAU I BERDUN, 1997.p.56)

Já Benedict Anderson define nação como uma comunidade política imaginada, ao mesmo tempo limitada e soberana.

É imaginada porque até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão, nunca encontrarão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão. (...) é imaginada como *limitada* porque até a maior das nações, englobando possivelmente mil milhões de seres humanos vivos, tem fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais se situam outras nações. (...) É imaginada como *soberana* porque o conceito nasceu numa época em que o Iluminismo e a Revolução destruíam a legitimidade do reino dinástico e hierárquico e de ordem divina. (ANDERSON, 1991. p.26)

Stuart Hall, também se referindo à nação como uma comunidade política imaginada, de Anderson, corrobora o papel de representação cultural que ela possui, a sua face simbólica e discursiva.

Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos/dãs legais de uma nação; elas participam da idéia de nação tal qual ela é representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica (...).(HALL, 2002. p.49)

Guibernau chama a atenção para o fato de que muitos teóricos se referem à “nação” do mesmo modo que se referem ao “Estado-Nação”, ou a ele estritamente relacionado, assim como Hobsbawn e Anderson. Embora a definição de nação como uma comunidade imaginada e limitada seja útil para o presente trabalho, a soberania a insere em uma definição de Estado-Nação, que pode gerar confusão. Por melhor se adequar à situação dos palestinos, apesar do contexto do Oriente Médio ser bem diferente do europeu sobre o qual a autora pesquisou, utilizarei aqui a definição de nação de Guibernau, em complemento com a comunidade simbólica de Hall.

Por nação, refiro-me a um grupo humano consciente de formar uma comunidade e de partilhar uma cultura comum, ligado a um território claramente demarcado, tendo um passado e um projeto comuns e a exigência do direito de se governar. Desse modo, a “nação” inclui cinco dimensões: psicológica (consciência de formar um grupo), cultural, territorial, política e histórica.(GUIBERNAU I BERDUN, 1997.p.56)

Guibernau acrescenta, ainda, que

Uma nação deve ser diferenciada de um grupo étnico, cujos membros, apesar de partilharem, de algum modo inespecífico, uma origem comum e múltiplos laços culturais, históricos e territoriais, não apresentam exigências políticas específicas. (GUIBERNAU I BERDUN, 1997.p.110)

Esta definição de nação permite que sejam encontradas (e aceites no meio académico) nações sem estado, ou seja, nações que carecem de um estado próprio. Guibernau divide estas nações em quatro categorias, que especificam o carácter singular dos estados nacionais em que se incluem e a particularidade dos cenários políticos.

1. Um estado nacional pode conhecer as “diferenças culturais” de sua minoria ou minorias, permitindo mais do que o cultivo e promoção de sua própria cultura e a manutenção de alguns componentes arraigados da tradição sócio-cultural. A atitude do Reino Unido para com a Escócia e o País de Gales pode ser proposta como um exemplo. (...)
2. Um certo grau de autonomia dentro do estado é a opção enfrentada por nações como a Catalunha e o país Basco dentro do Sistema de Comunidades Autônomas criado na Espanha depois da ditadura Franco. (...)
3. A situação de Québec e Flandres como nações integradas dentro de uma federação permite o mais alto grau de determinação para nações sem estado. (...)
- 4. Uma outra categoria abrange nações a que falta completamente o reconhecimento da parte do estado que as contém. Nesses casos, o estado dedica-se de forma ativa a formular políticas que visam a eliminação da diferença dentro do território. A violência, na forma do controle militar, é às vezes empregada contra minorias nacionais que resistem ao estado. Os palestinos que vivem em Israel foram um claro exemplo dessa situação até acordo recente conferir certa dose de autonomia à Palestina (...).(GUIBERNAU I BERDUN, 1997.pp.110-111. grifo nosso)**

Permito-me acrescentar à última categoria proposta por Guibernau que, mesmo com a criação da Autoridade Palestina, os palestinos que vivem em Israel continuam sendo alvos

das políticas excludentes e da força militar de Israel, situação que é pior nos territórios palestinos sob ocupação.

3.2 NAÇÃO, IDENTIDADE NACIONAL, NACIONALISMO E FUNDAMENTALISMO

Ao tratar das definições de identidade, novamente nos deparamos com uma constatação semelhante à de Anderson acerca dos problemas em encontrar uma conceituação acadêmica precisa, ou satisfatória, sobre nação. Desta vez, Hall explica.

As tendências são demasiadamente recentes e ambíguas. O próprio conceito com o qual estamos lidando, “identidade”, é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova.(HALL, 2002. p.8)

Talvez por ser tão complexo, não foi possível encontrar uma definição de identidade que não fuja do senso comum: sensação de pertença, de alteridade. Quem sou Eu, quem é o Outro. E, também por ser tão óbvia, os autores que consultei e que trabalham a identidade passam direto aos problemas relacionados à mesma. Zygmunt Bauman(2005, p.18) afirma que

a descoberta que a identidade é um monte de problemas, e não uma campanha de tema único, é um aspecto que compartilho com um número muito maior de pessoas, praticamente com todos os homens e mulheres da nossa era líquido moderna.

Bauman também constata que a fragmentação do mundo “líquido-moderno” propicia a identificação dos indivíduos com diversas comunidades de idéias e princípios; ou seja, que “o ‘pertencimento’ e a ‘identidade’ não tem a solidez de uma rocha, não são garantidos para a toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis (...)”. (BAUMAN, 2005. p.17)

Hall também percebe na contemporaneidade tal “crise de identidade”. Descritas e classificadas pelo autor como “identidades culturais”, estas constituem aspectos da nossa

identidade relativos ao pertencimento a culturas étnicas, raciais, lingüísticas, religiosas e acima de tudo, nacionais. Estas identidades culturais, segundo Hall, sofrem um processo de descentramento, de fragmentação, dando lugar a identidades híbridas, em um processo semelhante ao descrito por Bauman.

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto destes complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns no mundo globalizado.(HALL, 2002.p.88)

Este processo de fragmentação, para Hall, ocorre devido à exposição das culturas nacionais a influências externas, tornando difícil a conservação de identidades culturais intactas perante os “fluxos culturais” (HALL, 2002.p.74) da globalização. Assim, elas dão lugar às identidades híbridas, partilhadas. Hall acredita que, por isso, as identidades nacionais “não subordinam todas as outras formas de diferença (...) numa única identidade”. (HALL, 2002.p.65) No entanto, ele reconhece que a identidade nacional ainda é uma importante fonte de pertencimento cultural.

No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou galeses ou indianos ou jamaicanos. Obviamente, ao fazer isso, estamos falando de uma metáfora. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte da nossa natureza essencial. (HALL, 2002.p.47)

Acredito, porém, que a identidade nacional com que Hall trabalhe seja um tanto “verticalizada”, criada por um governo para garantir a coesão cultural dentro do seu território, subordinando as diferenças. Bauman assim descreve esse tipo de identidade nacional.

Nascida como ficção, a identidade precisava de muita coerção e convencimento para se consolidar e se concretizar numa realidade (mais corretamente: na única realidade imaginável) – e a história do nascimento e da maturação do Estado moderno foi permeada por ambos. (BAUMAN,2005.p.26)

E completa:

Cuidadosamente construída pelo Estado e suas forças, (ou “governos à sombra” ou “governos no exílio” no caso de nações aspirantes – “nações *in spe*”, apenas clamando por um Estado próprio), a identidade nacional objetivava o direito monopolista de traçar a fronteira entre “nós” e “eles”. (BAUMAN,2005.p.28)

Porém, Guibernau concebe a identidade nacional de forma mais “horizontalizada”.

(...) continuidade no tempo e diferenciação dos outros, ambos elementos fundamentais da identidade nacional. A continuidade resulta de se conceber a nação como uma entidade historicamente enraizada que se projeta no futuro. Os indivíduos percebem essa continuidade mediante um conjunto de experiências que se desdobram ao longo do tempo e se unem por um significado comum, algo que só os “incluídos” podem entender. A diferenciação provém da consciência de formar uma comunidade com uma cultura partilhada, ligada a um território determinado, elementos que levam à distinção entre membros e “estrangeiros”, “o resto” e “os diferentes”. (...) a identidade nacional obviamente se relaciona com outras possíveis, uma vez que a nação aparece como um fundo comum, criando um mundo significativo.(GUIBERNAU I BERDUN, 1997. p.110)

A esta definição, permito acrescentar a idéia de que a identidade nacional, da maneira como a autora se refere, não se dá somente através de eventos grandiosos, narrativas fundadoras, amnésias comuns. Os processos de diferenciação e de continuidade também se realizam através da vivência cotidiana, de problemas comuns e de pequenos prazeres, que formam este “conjunto de experiências que se desdobram ao longo do tempo” e geram essa “cultura partilhada”.

É concebendo a identidade nacional como imaginada, aliada à esta forma mais “horizontal” de se entendê-la, que pretendo trabalhar na presente monografia. Vale ressaltar, porém, que assim escolhi “meu” conceito de identidade nacional por pensar que ele se encaixa melhor no caso dos palestinos e do cinema de Elia Suleiman. Não é uma questão de considerar equivocadas outras formas de entender a identidade nacional e nação, e sim de reconhecer as diferentes ênfases dadas pelos autores a determinados aspectos desses fenômenos complexos.

Mais uma vez, tentarei esboçar dois outros fenômenos que não se referem diretamente a esta monografia, mas que estão intimamente ligados aos de identidade e nação: nacionalismo e fundamentalismo. Tais fenômenos não são novos, mas crescem e ganham novas características na contemporaneidade. Sobre isso, Hall esclarece.

(...) existem também fortes tentativas para se reconstruírem identidades purificadas, para se restaurar a coesão, o “fechamento” e a Tradição frente ao hibridismo e a diversidade. Dois exemplos são o ressurgimento do nacionalismo na Europa Oriental e o crescimento do fundamentalismo.(HALL, 2002. p.92)

Bauman encara o ressurgimento do nacionalismo de maneira bem distinta.

Há duas razões óbvias para essa nova safra de reivindicações à autonomia e independência, erroneamente descrita como uma “ressurgência do nacionalismo” ou uma ressurreição/reflorescimento das nações. Uma delas é a tentativa séria e desesperada, ainda que mal orientada, de encontrar um modo de proteger-se dos ventos globalizantes, ora gelados, ora abrasadores(...) Outra é a reavaliação do pacto tradicional entre nação e Estado (...).(BAUMAN, 2005. p.62)

A explicação de Guibernau parece complementar à de Bauman.

O atual ressurgimento do nacionalismo não só reage ao abismo entre os processos político e cultural como também ganha força enquanto outros critérios de filiação de grupo (como a de classe) se enfraquecem ou retrocedem. A solidariedade nacional também reage a uma necessidade de identidade de natureza essencialmente simbólica, na medida em que proporciona raízes na cultura e num passado comum, além de oferecer um projeto para o futuro. (GUIBERNAU I BERDUN, 1997.p.85)

Todavia, todos esses autores reconhecem seu caráter ambíguo e potencialmente perigoso; aqui o exemplifico nas palavras de Guibernau.

A face dupla do nacionalismo resulta da maneira pela qual essas emoções são transformadas num movimento pacífico e democrático em busca do reconhecimento e desenvolvimento de uma nação ou convertidos em xenofobia, a vontade de colocar uma nação acima das outras e erradicar as diferentes. (GUIBERNAU I BERDUN, 1997.p.86)

Para Bauman, o crescimento do fundamentalismo também tem razões claras, similares às responsáveis pelo ressurgimento do nacionalismo.

(...) a atual ascensão espetacular dos fundamentalismos não guarda mistério. Está longe de ser intrigante ou inesperada. Feridos pela experiência do abandono, homens e mulheres desta nossa época suspeitam ser peões no jogo de alguém, desprotegidos pelos movimentos dos grandes jogadores e facilmente renegados e destinados à pilha de lixo quando esses acharem que eles não dão mais lucro. Consciente ou subconscientemente, os homens e mulheres da nossa época são assombrados pelo *espectro da exclusão*. (...) Não surpreende que para muitas pessoas a promessa fundamentalista de “renascer” num novo lar cordial e seguro, do tipo familiar, seja uma tentação à qual é difícil resistir.(BAUMAN, 2005.p.53)

Já o fundamentalismo islâmico, para Hall, é uma tendência difícil de ser interpretada, embora tenha uma gênese facilmente delineável.

Começando com a Revolução Iraniana, têm surgido, em muitas sociedades até então seculares, movimentos islâmicos fundamentalistas, que buscam criar estados religiosos nos quais os princípios políticos de organização estejam alinhados com as doutrinas religiosas e com as leis do Corão.(HALL, 2002.p.94)

Entre as possíveis razões para isso, Hall destaca uma reação aos “ventos modernizantes” ocidentais da globalização. Guibernau também acredita que o fundamentalismo islâmico seja uma resposta à globalização, mas uma segunda – depois do nacionalismo – que tem suas raízes no Terceiro Mundo. Considero esta afirmação demasiado eurocêntrica e até mesmo orientalista; entretanto, ela destaca de forma sucinta e interessante os elementos que possibilitam o seu extraordinário crescimento no mundo.

Seu grandioso sucesso provém de três elementos principais: sua capacidade de oferecer uma visão alternativa da modernidade; sua aptidão para proporcionar um forte senso de identidade e dignidade; e sua utilização da globalização para difundir a mensagem.(HALL, 2002.p.146)

3.3 OS ESTABELECIDOS E OS *OUTSIDERS*

Outros conceitos bastante relevantes para a análise da situação na Palestina, pensando em alteridade, são os de “estabelecidos” e “*outsiders*”, que foram desenvolvidos por

Norbert Elias na década de 60 em obra homônima. Elias os formulou quando estudava o alto índice de criminalidade em um dos três bairros da comunidade inglesa de Winston Parva. No entanto, no decorrer do seu trabalho de campo, Elias mudou o foco da sua pesquisa para a relação entre as diferentes zonas da mesma comunidade.

A descrição de uma comunidade da periferia urbana apresentada neste livro mostra uma clara divisão, em seu interior, entre um grupo estabelecido desde longa data e um grupo mais novo de residentes, cujos moradores eram tratados como outsiders. O grupo estabelecido cerrava fileiras contra eles e os estigmatizava, de maneira geral, como pessoas de menor valor humano. Considerava-se que lhes faltava a virtude humana superior – o carisma grupal distintivo – que o grupo dominante atribuía a si mesmo. (ELIAS e SCOTSON,2000,p.15)

Mesmo que este tipo de estigmatização tenha sido encontrado em uma comunidade urbana sem quaisquer traços de diferenças nacionais, étnicas ou religiosas” (ELIAS e SCOTSON,2000,p.32) – o que surpreendeu o próprio Elias – e tenha inspirado as definições de “estabelecidos” e “*outsiders*”, estas podem ser aplicadas em relação aos judeus e palestinos em Israel e nos territórios ocupados da Cisjordânia e da Faixa de Gaza. Isso porque, segundo Elias, o que interessa nessa forma desigual de relação social entre grupos não é o aspecto periférico das mesmas (a que o autor se refere como sendo “racial” ou “étnico”²), mas os diferenciais de poder e de exclusão.

Quer os grupos a que se faz referência ao falar de “relações raciais” ou “preconceito racial” difiram ou não quanto a sua ascendência “racial” e sua aparência, o aspecto saliente de sua relação é eles estarem ligados de um modo que confere a um recursos de poder muito maiores que os do outro e permite que esse grupo barre o acesso de membros do outro ao centro dos recursos do poder e ao contato mais estreito com seus próprios membros, com isso relegando-os a uma posição de outsiders. (ELIAS e SCOTSON,2000,p.32)

Além disso, Elias afirma que este equilíbrio de poder é muito instável, devido às tensões que lhe são inerentes. “Tão logo diminuem as disparidades de força ou, em outras

² Mesmo que o termo “raça” esteja em desuso e seja controverso, não o omiti do texto, pois além de ter sido utilizado pelo próprio autor, “raça” fazia parte das discussões sociológicas até recentemente.

palavras, a desigualdade do equilíbrio de poder, os antigos grupos outsiders, por sua vez, tendem a retaliar”(ELIAS e SCOTSON, 2000.p.24). Tomando por base os acontecimentos históricos descritos no capítulo 2 desta monografia, podemos considerar, então, que os judeus eram vistos na Europa como *outsiders*. Porém, com a criação do estado de Israel – fundamentado no sionismo político e em um discurso orientalista – há uma inversão de forças: os judeus europeus, embora recém-chegados, detinham o poder, e passaram a desempenhar o papel de estabelecidos. Já os palestinos, estabelecidos na região há muitos séculos, foram relegados à condição de *outsiders*.

A historiografia realizada no capítulo 2 e estes apontamentos teóricos serão retomados nas análises do capítulo 5, e relacionados com o cinema de poesia de Elia Suleiman.

4. PISTAS PARA A COMPREENSÃO DOS FILMES DE ELIA SULEIMAN: A DECUPAGEM CLÁSSICA E O CINEMA DE POESIA

4.1 UMA JANELA PARA O REAL? A DECUPAGEM CLÁSSICA

Este capítulo pretende descrever a decupagem clássica e, em seguida, o cinema de poesia de Pasolini – junto ao de Buñuel – como uma espécie de introdução ao capítulo 5, que analisa os filmes de Elia Suleiman enquanto cinema de poesia.

A imagem fotográfica, e, conseqüentemente, a imagem cinematográfica, têm as suas qualidades ressaltadas enquanto dois tipos de signos, assim classificados com relação ao objeto que eles representam: o icônico e o indicial. O signo icônico, por exibir em si traços de seu objeto para uma mente, guarda uma semelhança com o que ele denota. Já o signo indicial se refere ao objeto que ele denota por ter sido fisicamente afetado por ele – no caso das imagens da fotografia e do cinema, a “‘impressão’ luminosa da imagem na película”(XAVIER, 2005. p.18). E devido à sua indexalidade, o cinema herdou da fotografia a crença de que ele poderia reproduzir fielmente o real, como se as próprias coisas se apresentassem ao nosso olhar e à nossa percepção. Não mais bastava que a imagem se parecesse muito com o objeto para o qual ela estava, assim como na Renascença; a imagem agora era uma cópia da realidade.

A originalidade da fotografia com relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano, denomina-se precisamente “objetiva”. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não ser um objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo.(BAZIN, 1983. p.125)

Entretanto, Ismail Xavier esclarece o fascínio particular do cinema.

Se já é um fato tradicional a celebração do “realismo” da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal da sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento. O aumento do coeficiente de fidelidade e a multiplicação enorme do poder de ilusão estabelecidas graças a esta reprodução do movimento dos objetos suscitaram reações imediatas e reflexões detidas. (XAVIER, 2005.p.18)

Esta crença em uma reprodução fiel da realidade foi fundamental para a cristalização de um método de realização cinematográfica que, além de maximizar o aparente naturalismo do espaço-tempo diegético, explora a ilusão de uma completa imersão, por parte do espectador, na ação ficcional que se desenrola no espaço bidimensional da tela do cinema: a decupagem clássica.

O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. (...) uma relação que reproduz a “lógica dos fatos” natural (...).(XAVIER, 2005.p.32)

Embora a decupagem clássica seja um modo próprio do cinema para construir uma narrativa linear e “transparente”, sua organização geral do espaço-tempo obedece a normas que também são encontradas na literatura, principalmente no romance folhetinesco de fins do século XIX.

A seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação à outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas estas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta.(XAVIER, 2005.p.32)

Além disso, também no século XIX, podemos encontrar uma tendência à incompletude nas imagens pictóricas e fotográficas, o que exemplificaria a tese de André Bazin que os limites da tela do cinema não formam um quadro, e sim um recorte da realidade. Tal concepção implica em uma função metonímica da imagem cinematográfica, que não

conteria um fragmento do real, mas remeteria à “presença do todo que se estende para o espaço fora da tela”.(XAVIER, 2005.p.20)

Ainda neste caminho trilhado por Bazin, alguns teóricos entenderam que os movimentos de câmera reforçam a impressão da existência de um mundo independente, como se a lente da câmera fosse simplesmente o olho de um observador astuto(XAVIER, 2005.p.22) . Daí a idéia do cinema como uma “janela para o real”.

“(…) a janela cinematográfica, abrindo também para um mundo, tende a subverter tal segregação (física), dados os recursos poderosos que o cinema apresenta para carregar o espectador para dentro da tela”.(XAVIER, 2005.p.22)

É este aspecto, aliado ao caráter industrial, que diferencia definitivamente o cinema – então clássico – das outras expressões artísticas: a participação afetiva do espectador. Mais do que a fé na “impressão de realidade”, o ilusionismo construído gera disposições para um mergulho dentro da tela, e o espectador, então, se identifica com o que se desenrola, projeta seus desejos e sonhos.

A especificidade do cinema está, se assim se pode dizer, em ele oferecer-nos uma gama potencialmente infinita das suas fugas e dos seus reencontros: o mundo, todas as fusões cósmicas, ao alcance da mão... e ao mesmo tempo a exaltação, para o espectador, do seu próprio duplo encarnado dos heróis do amor e da aventura.(MORIN, 1983.p.170)

De simples mecanismo de duplicação e reprodução do movimento, o cinematógrafo se transforma em uma máquina de sonhos. Para Glauber Rocha(2004. p.127),

Não há quem, neste mundo de hoje dominado pela técnica, não tenha sido influenciado pelo cinema. Mesmo que não tenha ido ao cinema em toda a vida, o homem recebe influências do cinema: as culturas mais nacionais não resistiram a uma certa forma de comportamento, a uma certa noção de beleza, a um certo moralismo e, sobretudo, ao estímulo fantástico que o cinema faz à imaginação.

O método de decupagem clássica conheceu um desenvolvimento bastante intenso mesmo antes da implantação do som, e foi David Griffith o seu pioneiro.

Foi ele sem dúvida que o primeiro grande sistematizador, o modelo a ser seguido pelos cineastas. O uso psicológico do primeiro plano, os seus grandes finais marcados pela convergência de tensões e pela aceleração, a combinação coerente dos vários recursos até então presentes em diferentes filmes, estes são méritos que Griffith concentra em torno de si. (XAVIER, 2005.p.36)

Tal sistema, consolidado depois de 1914, desenvolveu um estilo de se fazer cinema em linha de montagem industrial: as filmagens em estúdios, muitos equipamentos, especialização da mão-de-obra, grandes esquemas comerciais de difusão. A padronização não reside somente na “logística”, mas também em três elementos que conferiam naturalismo ao cinema nascente de Hollywood: além da decupagem clássica, que o impulsionou, um método de representação de atores “natural” e a escolha de histórias cujos gêneros narrativos populares já tinham um mercado consumidor amplo e certo, tais como melodramas, aventuras, romances, etc.

O método clássico de narração no cinema dominou de forma absoluta a produção industrial em todo o mundo por vários anos, até que suas limitações fossem reconhecidas e ele fosse criticado por novas propostas estéticas e conceituais. No entanto,

O longa metragem *à la* Hollywood é freqüentemente considerado como o “verdadeiro” cinema, de modo bastante semelhante ao hábito dos turistas norte-americanos no exterior de perguntar: “Quanto é isso em dinheiro verdadeiro?” Pressuponho que o cinema verdadeiro exista sob diversas formas: ficção, não-ficção, realista e não-realista, *mainstream* e de vanguarda.(STAM, 2003. p.19).

Marcel Martin, em seu livro *A Linguagem Cinematográfica*, exemplifica bem esta noção de que o cinema hollywoodiano seria canônico. Por mais que o autor descreva, em seu livro, procedimentos distintos daqueles da decupagem clássica, nota-se, em algumas passagens, que o cinema norte-americano é considerado a regra. “Na maioria dos casos, uma montagem *normal* pode ser caracteristicamente *narrativa*, já a montagem muito rápida ou muito lenta é considerada antes de tudo expressiva (...)”(MARTIN, 2003. p.134). Há também

outra passagem ainda neste mesmo livro, no mesmo capítulo dedicado à montagem, que revela concepção semelhante.

(...) a montagem baseia-se no fato de que cada plano deve *preparar, suscitar, condicionar* o seguinte, contendo um elemento que pede uma resposta (interrogação do olhar, por exemplo), ou uma realização (esboço de um gesto ou de um movimento, por exemplo, que o plano seguinte irá satisfazer. (MARTIN, 2003. p.139)

Claro que nenhum dos trechos apresenta algum equívoco técnico. Porém, na primeira passagem encontramos a montagem narrativa considerada como uma montagem “normal”, e na segunda, a descrição da mesma como se fosse “a montagem”. É certo que podemos contestar esta visão e que o autor poderia ter tido um pouco mais de cuidado, assim como Ismail Xavier em *O Discurso Cinematográfico*: a opacidade e a transparência. No entanto, este fato evidencia a dificuldade que se tem para não nos referirmos ao cinema de Hollywood como, ao menos, o *comum*.

A despeito da suposta fidelidade da imagem cinematográfica na captação da realidade em sua essência (movimento, som, e posteriormente, profundidade de campo, cor, etc.), e apesar do cinema hollywoodiano se estabelecer em bases naturalistas para neutralizar qualquer indício do fazer cinematográfico (a idéia de “janela para o real”), vários dos seus aspectos foram criticados e até mesmo rechaçados por distintas teorias e movimentos do cinema. Glauber chamou o cinema de Hollywood de “monstro produtor de ilusões e devorador de alienações”(ROCHA, 2004. p.128). Ismail Xavier é mais ponderado.

A meu ver, o problema básico em torno da produção de Hollywood não está no fato de existir uma fabricação; mas está no método desta fabricação e na articulação deste método com os interesses do dono da indústria (ou com os imperativos da ideologia burguesa). (XAVIER, 2005. p.43)

Não obstante, a decupagem clássica não está mais restrita ao cinema de Hollywood; e mesmo em muitos dos diferentes posicionamentos estéticos e conceituais quanto a ela no

decorrer do século XX, podemos encontrar (ainda que não fosse a intenção do teórico, ou do diretor) alguns de seus traços característicos.

4.2 O CINEMA DE POESIA

Este subcapítulo pretende traçar alguns dos caminhos estéticos e teóricos do cinema até a formulação do Teorema Poético de Pier Paolo Pasolini, e fugindo um pouco da linearidade temporal, esboçará ligeiramente a idéia de Luis Buñuel acerca do cinema como instrumento de poesia e do surrealismo cinematográfico.

4.2.1 Alguns caminhos para o cinema de poesia

Ao mesmo tempo em que a narrativa clássica se desenvolvia, no início do século XX, movimentos de vanguarda surgiam em oposição à invisibilidade técnica do cinema de Hollywood.

O Expressionismo Alemão e a *avant-garde* francesa, cada um à sua maneira, desafiavam o cânone clássico. A *avant-garde* considerava que o poético emergia da expressão do essencial e da “objetividade” da reprodução fotográfica, e embora isso pareça ter alguma semelhança com o naturalismo burguês, a *avant-garde* quer dissociar as coisas do seu cotidiano e da nossa visão utilitária sobre elas, o que significa ir contra a narrativa causal e funcional clássica. Em oposição ao cinema dominante, a descontinuidade da montagem, a imaginação poética. A realidade é, ao mesmo tempo, objetiva e relativa.

André Bazin, mais tarde, rompe com o cinema de vanguarda na crença de que, ao invés de se desenvolver rumo a um cinema plástico e não-narrativo, o cinema estava caminhando cada vez mais em direção a uma narrativa realista, contínua: tanto no nível

lógico, com ações bem encadeadas, como no nível da percepção visual. Isso também se assemelha à narrativa clássica; porém, Bazin acreditava que a montagem do método clássico e a grande quantidade de planos seriam substituídas por apenas um plano longo, o *plano-seqüência*. Assim, também se voltava contra o primeiro cinema soviético.

(...) a montagem não visa a sugerir relações simbólicas e abstratas entre as imagens, como na famosa experiência de Kulechov com o primeiro plano de Moujoukine. O fenômeno ilustrado por esta experiência não deixa de ter algum papel nessa nova montagem, mas a serviço de um propósito inteiramente outro: dotar a decupagem ao mesmo tempo de uma verossimilhança física e de uma maleabilidade lógica. (BAZIN, 1983.p.130)

Para Bazin, a montagem não possui nenhuma relação essencial no cinema, não deve apresentar nenhuma significação, muito menos dirigir a apreensão de sentidos pelo espectador: o significado e a essência estão no real a ser captado pela câmera, e que será reproduzido à própria “imagem e semelhança”. Esta seria a função do cinema.

(...) tal reprodução de um mundo à imagem do real não é apenas uma possibilidade do cinema, mas é essencial à sua natureza. Constitui sua missão, pois a ele cabe manter-se fiel à sua dimensão ontológica: testemunhar uma existência, respeitá-la em si mesma e deixar que ela revele o que tem de essencial. (BAZIN, 1983. p.82)

A duplicação do mundo, com a sua ambigüidade imanente, possibilitaria ao espectador a verdadeira liberdade de escolha e, conseqüentemente, sua participação ativa na produção de sentido no filme. Essa seria a única forma possível (e aceitável) de abertura no cinema. Justamente por “reproduzir” a ambigüidade do real que Bazin considerava o neorealismo o cinema por excelência.

Umberto Eco, em seu livro *A Obra Aberta*, caminha no sentido de uma abertura que, além de estar na realidade, está na obra de arte. Qualquer objeto artístico, segundo ele, será interpretado de maneiras distintas, que variam de acordo com o repertório individual de quem está fruindo a obra. Esta ambigüidade, portanto, não é algo novo e está sempre presente na

arte. Mas Eco também trata de uma abertura que caracteriza um tipo específico de arte: a arte moderna (podemos dizer, também, a arte contemporânea).

A abertura não é um fenômeno recente, faz parte determinante do conceito de arte. O diferencial é que, na contemporaneidade, a abertura se transforma em um “programa de produção”. Ciente das propriedades do texto (entendido como toda a obra de arte), o artista prevê o leitor como uma instância de concretização, isto é, a interpretação é aceita como parte integrante da estratégia narrativa. (SAVERNINI, 2004. p.28)

Tal abertura é a autoreflexividade, ou seja: a obra aberta tem como primeiro significado, segundo Eco, a sua própria estrutura, o que exige do espectador um conhecimento do código utilizado. Além disso, ela é cheia de vazios, lacunas a serem completadas pelo “fruidor”, o convidando a participar da construção da obra.

Quando Eco escreveu os artigos que compõem esse livro, entre os anos 1960 e 1964, o neorealismo já tinha nascido das cinzas do pós-Segunda Guerra a Nouvelle Vague estava começando. O movimento francês surgiu em 1959, com o lançamento consecutivo de “Os Incompreendidos”, de François Truffaut, e “Acossado”, de Jean-Luc Godard. Estes eram críticos e amantes do cinema que, junto a Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette e Alain Resnais, “movimentaram-se para se tornarem realizadores” (DANCYGER, 2003. p.136).

O grupo lançou a “política dos autores”, que reivindicava a desburocratização do “fazer cinema” e maior liberdade do diretor na realização de seus filmes. No contexto francês, a política se opunha ao regime corporativo da indústria cinematográfica, detentor de um esquema com funções altamente especializadas e um excedente de mão-de-obra. Entretanto, a técnica cinematográfica já havia se desenvolvido de maneira suficiente, de forma que ter uma equipe menor e um aparato técnico menos complicado já não significava fazer um filme *maladroit*. A “política dos autores”

(...) serviu para colocar o diretor de cinema, o realizador cinematográfico que antes era apenas um chefe de equipe, um técnico de maior gabarito, numa posição igual à do escritor, do pintor, do músico. Ele tem alguma coisa a dizer, ele consegue observar nossa realidade de uma maneira peculiar.(VIANY, 1999. p.98)

A “política dos autores” utilizou, como uma de suas bases, a idéia de *caméra-stylo*, de Alexandre Astruc. Em artigo feito em 1948, no pós-guerra, ele se refere assim ao cinema de autor, “onde o cineasta trabalha com a câmera como o escritor sério manuseia a pena, ou seja, visando à expressão pessoal, à comunicação de sentimentos e idéias os mais complexos”. (XAVIER, 1983. p.131)

Podemos considerar que o neo-realismo se alinha mais ao ideário de Bazin, enquanto a Nouvelle Vague, mesmo utilizando alguns de seus pressupostos, tem muitos mais aspectos da obra aberta – principalmente os filmes de Godard. Aqui, alguns exemplos de como a Nouvelle Vague adotou o cinema-discurso, descontínuo, que chama a atenção do espectador para o filme enquanto objeto.

A câmera do cinema moderno não mais se esconde, mas participa abertamente do jogo de relações que dá estrutura aos filmes. Os atores não mais pretendem ignorar a presença do equipamento de filmagem e sua ação deixou de ser a *mise-en-scène* tradicional. Agora, eles fazem o evento acontecer diante da câmera, de improviso, e encaram a objetiva dirigindo-se diretamente à platéia. (XAVIER, 2005. p.140)

Ken Dancyger ressalta o uso do *jump-cut* como escolha de montagem, o que corrobora a ênfase na sensibilidade técnica dada por Ismail Xavier no trecho acima.

A interrupção pode ajudar a experiência do filme ou danificá-la. No passado, pensava-se que o *jump-cut* poderia destruir a experiência. Desde a Nouvelle Vague, o *jump-cut* transformou-se simplesmente em um recurso de montagem aceito pelo público. Eles aceitaram a noção de que a descontinuidade poderia ser usada para retratar uma visão menos estável da sociedade ou de uma personalidade (..)(DANCYGER, 2003).

O tipo de elipse espaço-temporal e narrativa do *jump-cut*, além de ressaltar a estrutura do filme, também exige do espectador uma participação ativa, características que Eco identificava em uma “obra aberta”.

4.2.2 Pasolini e o Cinema de Poesia

No final da década de 60, o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini notou uma tendência ao que ele chamou “cinema de poesia”, em que o diretor rompia com o cinema narrativo clássico, permitindo que a sua subjetividade se expressasse nos filmes (assim como na *caméra-stylo* de Astruc). Pasolini formulou, então, o ensaio “O cinema de Poesia” – texto encontrado no seu livro *O Empirismo Herege* e que é o seu principal escrito sobre o assunto – onde identificou as características desse cinema nascente, além de valer de empréstimos teóricos da Literatura, da Semiótica e da Semiologia a fim de sistematizar o seu estudo.

Pasolini acreditava que o cinema narrativo clássico havia se tornado uma convenção, de tal forma que era difícil reconhecer os procedimentos da decupagem clássica daqueles que seriam próprios do cinema. A narrativa clássica, portanto, teria se cristalizado como se fosse uma gramática. Entretanto, Pasolini não se opunha ao funcionalismo narrativo e propôs outros modos de realização cinematográfica que potencializariam os recursos clássicos, e que aproveitariam outros que estivessem subaproveitados.

A superação da convencionalidade da narrativa cinematográfica não se faria pela sua negação pura e simples, mas pela sua reestruturação. Dessa forma, interessaria a construção de um cinema que dialogasse com a tradição, redimensionando de forma contundente o seu próprio papel e o do artista. (SAVERNINI, 2004. p.33)

Dessa forma, o cinema de poesia teria uma relação referencial com o cinema narrativo clássico – que ele chama de “cinema de prosa” – e ainda com a imagem captada pela câmera.

Em uma crença na ontologia da imagem cinematográfica semelhante à de Bazin se a considerarmos *en passant*, Pasolini acreditava que “as linguagens audiovisuais teriam como característica (...) a capacidade de traduzir fiel e imediatamente o real. Pasolini afirmaria que o cinema lhe ensinou (...) que a realidade se expressa por si mesma” (PIZZINI, 2006). E a realidade, ainda para ele, representaria um sistema sógnico instituído por cada pessoa através de uma decifração constante, interiorizada, do mundo ao seu redor.

De acordo com essa definição da realidade baseada na Semiótica, Pasolini prossegue em qualificar os signos enquanto dois tipos: os *lin-signos*, verbais, e os *im-signos*, não-verbais. Estes últimos são intimamente ligados à realidade: são eles os gestos, a aparências das coisas, a memória, os sonhos noturnos¹.E eles são também a matéria-prima do cinema a ser “colhida” pela câmera, tal qual o processo individual de decifrar a realidade circundante (assim como todos, o diretor teria à sua disposição um caos de signos, para depois ordená-los e dotá-los de sentido).

A imagem cinematográfica carrega em si uma iconicidade flagrante; iconicidade estabelecida com relação á aparência exterior do objeto, que é reprodutível pela câmera assim como se faz apreensível pelo olhar humano na vivência presente e direta.(SAVERNINI, 2004.p.34)

Os *im-signos* são icônicos, na medida em que exibem, em si, traços de um objeto para uma mente, e que tendem para o vago, ou seja: a interpretação deles é aberta. Além disso, eles podem participar de um repertório comum ou ser extremamente subjetivos, possuindo assim uma dupla natureza, objetiva e onírica. Baseada em Pasolini, Érika Savernini

¹“Nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa. É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto. O mecanismo produtor das imagens cinematográficas,é, por seu funcionamento intrínseco, aquele que, de todos os meios da expressão humana, mais se assemelha à mente humana, ou melhor, mais se aproxima da mente em estado de sonho.(...) O cinema parece ter sido inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia (...)”. (BUÑUEL in: XAVIER, 1983. p. 336). Na década de 50 Buñuel já defendia muitos aspectos de um cinema de poesia posteriormente pensados por Pasolini no seu ensaio. A “surrealidade” seria um amálgama absoluto entre sonho e realidade; o cinema surrealista seria, por isso, libertador, incorporando à imagem a dimensão do desejo, sem as amarras da moral burguesa.

afirma, então, que por ser igualmente concreta e onírica, a “(...) imagem cinematográfica reflete sua própria iconicidade”. É justamente na ênfase ao caráter icônico da imagem do cinema e na sua ambigüidade que Pasolini fundamenta o seu cinema de poesia. “Ao admitir essa natureza dupla do *im-signo*, Pasolini aprofunda e esclarece a distinção entre ‘língua de poesia’ e ‘língua de prosa’, quando aplicadas à linguagem do cinema.”(PIZZINI, 2006).

Embora o cinema seja “colhido” na realidade e em coisas singulares pela câmera, a sua representação tende para o vago e abre espaço para a interpretação do espectador. Tal fé na imagem captada pela câmera se diferencia da crença de Bazin, pois admite em sua fase posterior uma estilização, uma “qualidade expressiva individual”, que é a marca da subjetividade do diretor.

O cinema de poesia seria uma outra possibilidade de produção que explorasse a expressividade e essas qualidades oníricas que estariam subaproveitadas na decupagem clássica, de tendência naturalista, mas sem perder uma certa objetividade da imagem e a referência da narrativa clássica, que garantem que o filme estabeleça uma comunicação com o espectador.

Evidencia-se, assim, uma tensão entre a potencialidade lírico-subjetiva e a convencionalidade objetivo-informativa que se revela no momento da realização fílmica. A constituição de um *cinema de poesia* ou de um *cinema de prosa* representa uma pendência para uma das duas configurações. Enquanto no cinema narrativo convencional o esforço seria direcionado para fazer-se compreender e compreensível (univocidade), no *cinema de poesia* a intenção estaria na outra ponta, a da criação da ambigüidade, do imaginativo, subjetivo, não-concreto, impalpável. Com essa dupla natureza da imagem, a narrativa oscila entre a prosa e a poesia. Tradicionalmente, pendeu-se para uma configuração fílmica objetivo-informativa, com o predomínio de uma “língua de prosa cinematográfica narrativa”.(SAVERNINI, 2004. pp.42-43)

Érika Savernini ressalta no seu livro “Índices de Um Cinema de Poesia” a importância que Pasolini dava ao papel do cineasta em dar sentido às relações sociais, mesmo que a matéria cinematográfica seja feita de imagens idênticas às do mundo subjetivo. Isso porque

Pasolini diferenciava “cinema” de “filme”, assim como há a distinção entre “poesia” e “poema”.

O filme seria a poesia, e por ser construído através de uma seleção e organização de signos realizada pelo autor, o sentido produzido seria influenciado por sua formação cultural e ideológica, revelando o momento histórico e social em que ele viveu. Comparando o papel do cineasta ao ideal do intelectual proposto por Michel Foucault, o filme seria “um fragmento de auto-biografia – ‘a formação cultural e ideológica do autor-decifrador’ é responsável também pela sua interpretação do real”.(SAVERNINI, 2004. p.44) Desse modo, a “pureza ontológica” do cinema já não interessa, pois o cineasta, através da sua subjetividade, lança um olhar objetivo e crítico sobre a realidade e a torna legível, ao invés de simplesmente “reproduzi-la”.

Pasolini afirma que a poesia não se dá somente na narrativa, mas também na utilização de uma linguagem poética específica que acontece na estilização do filme, ou seja, em uma série de procedimentos de intuíto poético que tornam a técnica visível, e a obra, autoreflexiva. “Não se podendo formular um modelo estrito deste cinema (a exemplo dos gêneros narrativos tais como o *western* ou o drama romântico, observa-se, sim, procedimentos que o denunciam” (SAVERNINI, 2004. p.45)

O primeiro deles seria a “subjetiva indireta livre”, tomada de empréstimo do “discurso indireto livre” na Literatura. Este é uma mistura entre o discurso direto, que é a fala denotada por travessão, aspas; e o indireto, que é a narração. O “discurso indireto livre” ocorre quando a fala da personagem aparece como se fossem as palavras do narrador. O escritor, então, “adotaria” a psicologia e a língua daquele. Aqui, um trecho do conto *Minha Gente*, do livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa.

A casa do Juca Cintra tem a mesma pintura, de barra azul. Estamos saindo da Rua de Cima, por onde as vacas de seu Antonico Borges transitam. Lá vem o zebu, branco-e-cinza, de orelhas moles, tombadas, batendo a barbela pagueada e balançando a corcova a cada movimento. Possante, quase um elefante. No meu tempo de menino, já era assim: de noite, na rua muito

escura, a gente queria evitar os cabritos, que dormiam à direita, e tropeçava à esquerda, numa vaca sonolenta.(ROSA, 1984. p.155)

No cinema, esse conceito é ponderado, pois a diferenciação entre a *fala* do autor de cinema e da personagem seria feita pelo estilo, e não pela lingüística. No cinema, somente seria possível uma mescla entre os sistemas de signos do diretor e da personagem, não havendo nenhum filme que fosse inteiramente feito com uma câmera subjetiva, onde o diretor se colocasse totalmente em segundo plano e reproduzisse o olhar de outra pessoa. Os filmes que apresentam uma tendência ao cinema de poesia

(...) caracterizam-se pela existência de uma personagem central que domina a narrativa de tal forma que esta *parece* representar a sua subjetividade (ainda que, tecnicamente, o filme não se apresente como uma câmera subjetiva constante). Esse cinema vem realizando-se sob a forma de uma narrativa metafórica refletida na contraposição entre a personalidade do cineasta (...) e da personagem (...). O sistema significativo da personagem não interfere apenas no desenvolvimento narrativo, mas também em sua visualidade, na articulação dos planos, na estrutura. (SAVERNINI, 2004. p.48)

Desse modo, a presença da técnica se torna sensível, e (por exemplo) o estado emocional da personagem se torna um pretexto para o cineasta “brincar” com a montagem, escapando à sua funcionalidade narrativa de prosa.

Essa narrativa se apresenta de forma metafórica, em que a personalidade do cineasta se confunde com a da personagem, ao mesmo tempo em que esta quer se expressar e ter uma existência autônoma. No filme de poesia, corre um “filme subterrâneo” que o cineasta teria feito mesmo sem o pretexto da personagem, e que pode ser percebido através de “planos e ritmos de montagem obsessivos”, (SAVERNINI, 2004. p.49) como se ele quisesse fazer um outro filme, totalmente subjetivo. É então, como na obra aberta de Umberto Eco, que se exige um conhecimento do código cinematográfico (a decupagem clássica) pelo espectador, para que ele possa compreender que tal montagem “perturbada” possui um significado, ao invés de ser um ruído. O filme de poesia chama a atenção para a sua própria estrutura.

A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. (...) É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador. (EISENSTEIN, 2002. p.29)

Pasolini define duas fases da montagem² que se entrelaçam em um filme: a denotativa, que representa o momento do estabelecimento de uma relação entre um plano e outro; e conotativa ou rítmica, que determina o ritmo do filme e de um plano em relação a outro, de acordo com suas relações de duração. Essa montagem estabelece mais do que um sentido imediato, como a denotativa, mas também expressa outras coisas, como tranqüilidade, tensão, etc. O descompasso entre essas duas fases é o que permite que a montagem possa ser percebida, na relação estranha e deslocada entre os planos. Embora Eisenstein utilizasse o choque entre planos como estratégia retórica na “montagem intelectual”, ele era utilizado como forma de recriar o onírico e o fantástico no surrealismo³, que era citado por Pasolini como cinema de poesia.

Aqui, uma descrição feita por Ismail Xavier acerca da montagem por justaposição. “(...) a teoria da montagem como conflito define-se justamente pela combinação das representações para formar uma unidade complexa de natureza peculiar, apontando para um sentido não contido nos componentes, mas no seu confronto”(XAVIER, 2005.p.133).

A montagem cria “zonas indeterminadas”, ou seja, vazios que são deixados para o espectador atualizar que ocorrem sob a aparência de uma continuidade. Esses vazios podem ser funcionais, se conduzem o espectador de maneira unívoca (como um *shot/reaction-shot*),

² Pasolini fazia uma analogia entre a montagem e a morte, também encontrada em Bazin. A montagem seria um fechamento, organizando os planos do filme de forma que eles ganhassem um sentido, da mesma maneira que a morte daria sentido à trajetória da vida. “A morte é para o ser o momento único por excelência. É em relação a ela que se define retroativamente o tempo qualitativo da vida. Ela demarca a fronteira entre a duração consciente e o tempo objetivo das coisas. A morte não é senão um instante depois do outro, mas o último”. (BAZIN, 1983. p. 133)

³ A montagem do cinema surrealista, ao mesmo tempo em que constrói um espaço verossímil, rompe com a decupagem clássica, característica de um cinema burguês bem-comportado e pseudo-racional. Para denunciar a censura do cinema dominante, instaura o *non-sense*, atingido através da ruptura na associação das imagens na montagem, frustrando as expectativas de quem espera uma narrativa clássica.

ou de indeterminação, que possibilitam que o espectador busque significações mais profundas de acordo com seu repertório e subjetividade. Os vazios de indeterminação também evidenciam o “filme subterrâneo” que corre sob o filme intencional. A abertura é a razão de ser do cinema de poesia.

5 OS FILMES *CRÔNICA DE UM DESAPARECIMENTO E INTERVENÇÃO DIVINA*, DE ELIA SULEIMAN

O presente capítulo pretende abordar as sinopses e características gerais dos filmes *Crônica de um desaparecimento* e *Intervenção Divina*, do diretor Elia Suleiman, para em seguida demonstrar porque eles podem ser considerados cinema de poesia e uma forma de expressão que reflete sobre a identidade nacional dos palestinos. Porém, cabe aqui fazer uma ligeira biografia do diretor.

Elia Suleiman nasceu em 1960 na cidade de Nazaré, na Palestina, mas que passou para o domínio de Israel em 1948¹. Viveu em Nova Iorque de 1981 a 1993, período no qual ele fez dois curtas, *Introdução ao fim de um argumento*, que critica as representações dos árabes no cinema hollywoodiano e na mídia, e *Homenagem por Assassinato*, que retrata uma noite em Nova Iorque durante a Guerra do Golfo. Nesta época ele também era freqüentemente convidado para dar palestras em universidades, museus e instituições artísticas. Estes dois filmes renderam vários prêmios e verbas de incentivo a Suleiman. Em 1994, ele volta à Palestina e se instala em Jerusalém, encarregado pela Comissão Européia de criar um departamento de Cinema e Mídia na Universidade de Birzeit, Palestina. É então que ele roteiriza e realiza seu primeiro longa-metragem, *Crônica de um desaparecimento*, de 1997. No mesmo ano, é lançado o documentário *Guerra e paz em Vesoul*, dirigido por ele e pelo cineasta israelense Amos Gitai. Em 1999, ele faz o curta *Cyber Palestina*. A família de Suleiman passa por uma crise e seu pai morre; ele decide se retirar do cinema e da sua cidade natal indo para Paris. Na capital parisiense, ele roteiriza *Intervenção Divina*, de 2002, seu segundo longa-metragem. Em 2006, Elia Suleiman participou do júri do Festival de Cannes.

¹ Em 1948, o pai de Elia Suleiman foi torturado por soldados israelenses até entrar em coma, por se recusar a denunciar o líder da resistência palestina al-Husseini.

Atualmente ele está em cartaz como ator do filme *Bamako*, que ainda não chegou nas salas brasileiras.

Antes de começar as análises, é importante ressaltar que ambos os filmes, embora políticos, não são panfletários, e por isso a estética tem uma função importante neles. Também esclareço que refletir sobre a identidade nacional dos palestinos não é um fim desses filmes, mas que essa análise é possível graças às metáforas que o diretor utiliza, à ênfase na vivência diária de alguns deles, apesar de Israel, e por evocarem a questão da identidade nacional como um pano de fundo para outras possíveis. Essa vida cotidiana mistura comédia e tragédia, realidade e fantasia, pelo viés da subjetividade (intencionalmente expressa) de Suleiman.

A presente monografia não esgota as análises; pelo contrário, é somente um primeiro passo para um estudo mais aprofundado, inclusive de outras questões.

5.1 CHRONICLE OF A DISAPPEARANCE (CRÔNICA DE UM DESAPARECIMENTO). 1997.

PALESTINA/ISRAEL/FRANÇA/ALEMANHA/ESTADOS UNIDOS.

88 min 35 mm.

Crônica de um desaparecimento é o primeiro longa-metragem de Elia Suleiman, que o realizou após voltar de Nova Iorque em 1994. Patrocinado à contragosto pela Israeli Fund For Quality Films, ganhou o prêmio de Melhor Primeiro de Estréia do Festival de Veneza de 1996. Rodado em Nazaré e Jerusalém, *Crônica...* lança um olhar sobre a perda de identidade do povo palestino residente em Israel. E esse olhar é o do próprio diretor, roteirista, produtor e ator do filme, que faz o papel de si

mesmo, E.S.² – um diretor de cinema que volta à sua terra natal após viver em Nova Iorque, para fazer um filme sobre a paz. Todavia, E.S. não fala durante o filme inteiro, é impassível. Os pais de Suleiman também atuam no filme como eles mesmos.

Crônica... é estruturado na forma de um diário de E.S, Elia Suleiman, e se divide em duas partes: “Nazaré, diário pessoal” e “Jerusalém, diário político”. Entretanto, tal diário não é narrado e a progressão do tempo se dá de forma peculiar, marcada por cenas da vida cotidiana, pelos cortes e pelos intertítulos digitados no computador por E.S.. Os intertítulos marcam a sucessão dos dias e explicam brevemente o que virá na próxima cena ou seqüência.

As cenas e seqüências são como esquetes; são curtas, elas parecem bastar a si mesmas, pois à primeira vista não possuem uma carga de informação ou ação que deveria ser continuada no plano seguinte. A próxima esquete com uma unidade ou semelhança quanto ao tema, cenário, personagem ou ação só vai aparecer depois de outros, e algumas vezes eles nem encontram “par”. O sentido do filme vai sendo construído aos poucos pelo espectador. Além disso, o filme é extremamente visual, não no sentido de apresentar uma fotografia estonteante, mas da “leitura” das imagens ser importante para a compreensão do humor, da ironia, da crítica.

Principalmente no diário pessoal em Nazaré, percebemos a passagem dos dias pelos intertítulos “O dia seguinte” ou “Dias passam”. Não há um *plot*, uma ação necessária ao desenrolar de uma narrativa clássica. Longos planos médios fixos captam a vida de seus familiares em seus afazeres diários, que são ver televisão, fumar, tirar sonecas, fofocar, dar comida para o passarinho e esperar que ele cante, ouvir o rádio, etc. Poucos planos psicológicos são utilizados, mas a primeira cena do filme é um plano

² O personagem E.S. está presente tanto no *Crônica...* quanto no *Intervenção...* Porém, não existe nenhuma menção ao nome do personagem. Somente podemos saber que ele se chama E.S. ao procurarmos informações sobre os filmes, e assim ele é chamado por Suleiman.

de detalhe que pouco a pouco revela um senhor dormindo, que depois saberemos ser seu pai. E junto, uma trilha sonora que se mistura à respiração dele.

Ainda no diário pessoal em Nazaré, encontramos personagens não apenas do filme, mas da cidade. Um amigo de E.S. tem uma loja de *souvenirs* e gosta de pescar; depois saberemos que ele se chama Jamal. Pessoas trabalham em uma lanchonete e fazem pedidos, outras trabalham em uma oficina mecânica, outras pescam. E.S. bebe e fuma com outros dois amigos, um deles é o dono da lojinha, com quem ele também passa o tempo durante o dia. Alguns apartam brigas de homens que param os carros em frente a um restaurante só para brigar. Um padre ortodoxo fala de maneira pouco “católica” sobre o Lago Tiberíades e a ocupação israelense – o que acaba por preparar o espectador para o diário político – e um escritor conta memórias do avô. Tudo isso, observado de um ponto de vista fixo, em plano de meio-conjunto, médio ou próximo.

Já no diário político de Jerusalém, os intertítulos também passam a explicar a motivação de algumas atitudes de E.S. Como se o filme fosse mudo só para ele, os intertítulos do seu diário são a maneira de E.S. se exprimir verbalmente. Aqui, não é apenas o viés da subjetividade de Suleiman que pode ser percebido no desenrolar cotidiano da vida de seus pais, amigos e de outros palestinos em Nazaré, mesmo que ele apareça de vez em quando. E.S. se mudou para Jerusalém e o filme passa a acompanhar esta mudança; também há uma atriz de teatro palestina, Adan, que deseja alugar um apartamento na cidade e fala hebraico, porém encontra dificuldades. Podemos pensar que Adan e E.S. são dois personagens, ou apenas um só, ou ainda que Adan é uma projeção de E.S., que além de se exprimir verbalmente, age face a Israel. Várias vezes Adan aparece no lugar que E.S. ocupava, sem nenhum tipo de transição.

O diário político tem E.S. não apenas como um observador, mas também como um agente sutil. Suas intervenções são aparentemente pequenas, mas cruciais. Policiais

israelenses páram para fazer xixi em um muro e deixam cair um rádio de comunicação, que E.S. pega. Todavia, é Adan quem utiliza o rádio da polícia para interferir na comunicação deles, inventando itinerários, dando ordens e, ao final, mandando mensagens irônicas a fim de se fazer ouvir e criar um caos nos deslocamentos das unidades policiais. E.S e Adan são procurados pela polícia e acabam por desaparecer: eles fogem, ou simplesmente se tornam “invisíveis” para os israelenses; Adan e E.S. não são signos deles mesmos. Não são reconhecidos como eles próprios (E.S.), ou um objeto pouco semelhante é tomado por eles (Adan é levada pela polícia pelos braços. Corta para uma explosão de fogos, corta novamente, e ela não está mais lá. A polícia a procura e pega um manequim feminino como se fosse ela, que não aparece mais no filme).

Após a “desaparição” dos dois, o intertítulo “A terra prometida” marca a volta de E.S. para Nazaré e alguns esquetes são retomados, enquanto outros só terão continuidade no próximo filme. E.S. sobe a escada da casa dos pais, à noite, e a última cena são os seus pais dormindo no sofá, enquanto a transmissão da TV israelense termina. Então, em plano médio fixo, a sala onde seus pais estão é enquadrada, mas o que chama a atenção é a última transmissão da TV: o hino de Israel toca enquanto bandeiras do país tremulam. Então, aparece a dedicatória de Suleiman aos pais. “Para meu pai e minha mãe, minha última pátria”.³

5.2 INTERVENÇÃO DIVINA 2002.

PALESTINA/ FRANÇA/ALEMANHA

92 mm. 35 mm

³ “To my father and my mother, my last homeland”. Livre tradução da autora.

Intervenção Divina é o segundo longa-metragem de Elia Suleiman. Ganhou o Prêmio do Júri em Cannes e Chicago, o de Melhor Filme Estrangeiro no European Awards, e o prêmio da Crítica Internacional também em Cannes; todos em 2002. O filme se passa em Nazaré, Ramallah e Jerusalém, mas possui uma cena que foi rodada em um campo militar francês. O roteiro de *Intervenção...* foi escrito em Paris após a morte do pai de Elia Suleiman, sendo a maneira que o diretor encontrou para lidar com os seus sentimentos. O filme foi inspirado nas experiências de Suleiman no retorno à sua terra natal e em Paris.

“Intervenção (...)” também conta com a participação do diretor enquanto um E.S. catatônico, novamente misturando realidade e ficção através do viés da subjetividade de Suleiman. O filme é uma homenagem ao seu pai e lança um olhar sobre o processo que acabou por levá-lo à morte. Ao mesmo tempo, E.S. vive um amor intermediado (e dificultado) pelos *checkpoints*: a mulher vive em Ramallah, e ele, em Jerusalém. O cotidiano de alguns palestinos em Nazaré, que era tedioso e pacato em *Crônica...*, agora beira o transbordamento de um copo cheio d’água. Existe um clima constante de tensão, por mais que Suleiman os transforme em *gags*. O desagrado e a impotência diante do poder de Israel se transmutam em fantasias que, por vezes, são literalmente explosivas. Não são necessariamente violentas, são catárticas.

Intervenção... não é claramente dividido em duas partes, assim como *Crônica...*, mas da mesma forma apresenta uma divisão. “Uma crônica do amor e da dor” e “Sou louco porque amo você”. Os intertítulos também são utilizados, porém com uma intenção diferente, já que não se marca a passagem do tempo como nos diários, sendo menos frequentes; eles dão a tônica do que está por vir, explicam e/ou substituem uma coisa que não é mostrada, fazendo uma elipse. Assim é com “Papai morreu”. Não o

vemos morrendo, ou seu enterro. Vemos E.S. chorando ao mesmo tempo em que corta cebolas e depois o intertítulo.

Tampouco o filme segue uma narrativa de causa-e-efeito, assim como *Crônica...*; contudo, aqui podemos encontrar uma linearidade que acompanha os momentos de seu pai até a morte e que perpassa as duas partes do filme, e que são uma forma de causa-e-efeito intercalada a outras situações. Novamente encontramos o filme estruturado em esquetes que não fazem sentido imediatamente, pois não são repetidos em sucessão, e sim em uma montagem que os alterna, deixando vazios a serem posteriormente completados pelo espectador. Além disso, *Intervenção...* é ainda mais visual, e as palavras só são usadas quando não há modo da ironia, do sarcasmo e da brutalidade serem compreendidos sem elas. Inclusive os diálogos são feitos puramente de imagens.

O filme começa como uma seqüência de filme B: um grupo de crianças palestinas persegue um Papai Noel pelas montanhas de Nazaré. A montagem paralela da perseguição é quebrada por um *jump-cut*; Vemos a gangue juvenil acuando o Papai Noel em plano médio – um menino já está com a faca –, e logo depois ele já aparece com a faca na barriga, em plano meio-médio. Então, o Papai Noel vira de perfil, se apóia numa pilastra, e desliza por ela. Esta abertura é emblemática para o que vem a seguir e utiliza algo bem surrealista: o deslocamento e o choque. Sobre ela, Suleiman diz.

Eu deliberadamente quis que isto viesse primeiro. Tínhamos que começar com uma cena de ação que tirasse o cinto de segurança do espectador. Não queria que tivessem uma noção já preconcebida do que significa assistir a um filme palestino. Essas crianças que não estão nem aí para o Papai Noel. (...) Acho que é uma revelação do ponto de vista do filme, que mostra o colapso que existe em torno da comunicação em Nazareth. O filme também alivia algumas coisas para o espectador. Depois disso, é normal que ele preveja a

brutalidade que pode ocorrer e o tipo de humor que o filme tem. (SULEIMAN, 2003a)⁴

“Uma crônica do amor e da dor”, também o subtítulo do filme, inicia com um senhor cumprimentando pessoas através do vidro do seu carro com um sorriso, ao mesmo tempo em que as xinga, resmungando, o que só nós – espectadores – escutamos. Depois saberemos que é o pai de E.S.. Então, o cotidiano desse senhor é intercalado com o de outro velhinho que mora numa obra, ataca a polícia com garrafas, é muito mal-humorado e agressivo; o vizinho que sempre o joga o lixo na casa de outra vizinha; um homem (o Jamal do outro filme) que fica em um ponto de ônibus sem esperar ônibus, uma mulher que limpa o quintal, um menino que faz embaixadinhas. O sentido de algumas destas esquetes aparece ainda nesta parte, quando surge inesperadamente de uma derradeira esquete que era para ser repetitiva, mas guarda uma surpresa quase sempre cômica (uma esquete significativa que não se repete é a de uns homens batendo em alguma coisa, que juramos ser uma pessoa, mas é uma cobra). Os planos também são fixos, em sua maioria médios ou de meio-conjunto, a não ser que eles queiram demonstrar a psicologia de alguém (o que é raro), geralmente do pai de E.S.

Ainda na “Crônica do amor e da dor” o pai infarta, a mulher por quem E.S. é apaixonado surge, junto com as cenas de *checkpoint*, assim como as fantasias catárticas dele. Ele é menos passivo aqui do que em *Crônica*.... A piora do estado de saúde do pai é acompanhada, bem como o dia-a-dia do hospital em que acaba sendo internado. O filho o visita. E.S. e a mulher se encontram de carro no *checkpoint*, mas ela não pode passar com ele para Jerusalém. É no carro que eles assistem às ações dos soldados

⁴ “I absolutely wanted this to come first. We had to start with an action scene that would unfasten the spectator’s seatbelt. I didn’t want them to have weighty preconceived notion of what it means to watch a Palestinian film. These kids who don’t give a fuck about Santa’s sweetness. (...) I think it’s a declaration of the film’s viewpoint; it shows the breakdown of communication in Nazareth. It also loosens things up for the spectator. After that, it’s normal for the spectator to anticipate the brutality that might happen and the kind of humor the film has.” Tradução: Paula Bara

israelenses do posto, e Suleiman usa o campo-contra campo para fazer um diálogo sem palavras entre os dois amantes. Planos de detalhe das mãos entrelaçadas dos dois sugerem transas que não podem passar disso. Duas esquetes de uma turista que pede informação a um policial israelense que não sabe como responder se completam.

“Sou louco porque amo você” começa com outra cena emblemática das fantasias catárticas do filme, a que E.S. solta um balão com o rosto de Arafat para distrair os soldados do *checkpoint* e passar com a namorada. Cenas do carinho de E.S. com o pai que voltou para casa são novamente alternadas com as do *checkpoint*, até que a mulher não se encontra mais com ele. E.S. enfrenta com o olhar (de óculos escuros) e com a música um israelense nacionalista em um sinal de trânsito; uma ninja palestina à prova de balas, com os olhos da mulher por quem ele é apaixonado, dá uma surra em israelenses em um campo de tiro. O pai de E.S. morre. O filme termina com uma panela de pressão em plano médio, e em um *shot/reaction-shot*, vemos que E.S. e sua mãe (novamente ela atua como ela própria) tomavam conta da panela, e ela diz “está bom chega”. Em seguida, a dedicatória “em memória de meu pai”.

5.3 O CINEMA DE POESIA EM *CRÔNICA DE UM DESAPARECIMENTO* E *INTERVENÇÃO DIVINA*

Crônica de um desaparecimento, assim como *Intervenção Divina* podem ser considerados cinema de poesia por vários motivos. Ambos os filmes são autorais ao molde da *caméra stylo* de Astruc, visando à expressão pessoal, à comunicação de sentimentos e de idéias complexas. Alguns índices revelam esse cinema de poesia nesses dois filmes de Suleiman. O primeiro deles é bastante intenso particularmente em *Crônica...: a Subjetiva Indireta Livre*. A personagem central, E.S., não apenas domina a

narrativa como se ela parecesse representar a sua subjetividade, como de fato ela representa, já que E.S. é o próprio Elia Suleiman, que também roteirizou, produziu e dirigiu a película, e seus pais são de fato, eles mesmos, atuando como tais. Portanto, Suleiman não apenas mescla seu sistema sógnico com o da própria personagem, o sistema sógnico é o mesmo. O mundo retratado em *Crônica...* é a realidade interiorizada por Suleiman, decodificada e ordenada, e em um segundo processo, essa realidade é reordenada e ganha sentido em um filme, não só para Suleiman, mas para todos.

O interessante é que não conseguimos compreender imediatamente que Suleiman é E.S. e que o filme, portanto, é uma expressão intencional da subjetividade do diretor (assim como nenhum outro aspecto do filme). Um dos motivos é que Suleiman não usa uma câmera subjetiva facilmente reconhecível, como uma câmera trêmula, um campo/contra-campo. *Crônica...* não tem nenhum destes dois recursos mais comuns. O que o diretor utiliza bastante é uma espécie de olhar *outsider* através de janelas, em um *shot/reaction-shot*: primeiro, o plano mostra alguma coisa, como alguém, um lugar, uma ação de um grupo; depois, um outro plano mostra E.S. por trás de um vidro, uma janela, a observar a cena.

Intervenção... também possui Suleiman como a personagem E.S.; entretanto, o seu pai é interpretado por um ator, o que confere um distanciamento um pouco maior entre a realidade do diretor e a sua obra de ficção. Entretanto, a Subjetiva Indireta Livre continua presente, permeando inclusive as situações que não remetem diretamente a E.S. e ao seu pai. Aqui, a câmera subjetiva fica um pouco mais clara, devido à utilização do campo/contra-campo construído em um “diálogo” sem palavras.

A caracterização de uma câmera subjetiva é dificultada nos dois filmes, pois é difícil separar a subjetividade do diretor Suleiman da subjetividade da personagem E.S., e até isso (o fato do diretor atuar como ele mesmo) só podemos captar no decorrer do

filme. É como se este fosse o próprio “filme subterrâneo” de que fala Pasolini, apesar de não apresentar planos e montagem “obsessivos” (a não ser consideremos o uso de planos fixos médios, longos, e a repetição das esquetes como “obsessões”). De qualquer forma, mesmo que E.S. não seja um “obsessivo”, certamente os planos que ele escolhe e a montagem de esquetes exprimem o estado de espírito dele e o de Suleiman. Sobre os enquadramentos que utiliza, Suleiman diz.

Sou bastante literal. Não sou exatamente um homem inspirado. Sabe, geralmente quando eu decido a posição da câmera não é por outra razão senão aquela em que estou olhando para alguma coisa. Assim eu também estou tentando trabalhar com a idéia de um quadro dentro de um quadro para enfatizar a minha distância.(SULEIMAN, 2003a)⁵

Essa distância marca, nos filmes, a tentativa de Suleiman de manter uma certa objetividade, um afastamento de sua personagem E.S., ao mesmo tempo em que eles se confundem. A distinção entre realidade e ficção – explícita, entre outras coisas, pelo uso do fantástico e pela escolha de Suleiman ser um personagem de si mesmo, E.S. – também faz com que *Crônica...* e *Intervenção...* não sejam um documentário, ao mesmo tempo em que não são filmes neorealistas. A expressividade da subjetividade (temática e técnica) do diretor não é aceita nem pelo neorealismo, nem pela crença baziniana de que a câmera reproduz fielmente o real, e tal subjetividade expressiva igualmente não ocorre em um documentário. Para Pasolini, e que podemos encontrar em Suleiman, a câmera capta fragmentos a serem ordenados, em uma construção que revela também a visão de mundo do diretor e o contexto em que ele vive como se fosse uma autobiografia. O diretor, porém, faz uma troca. Em uma entrevista ao site *indieWire*,

⁵ “I’m quite literal. I’m not exactly an inspired man. You know, usually when I decide the position of a camera it’s not exactly for any other reason than that is where I’m standing to look at something. Then I am also trying to work with the idea of a frame within a frame to emphasize my distance”. Livre tradução da autora.

respondeu sobre o suposto carácter autobiográfico de sua obra de ficção. “Eu trocaria ‘auto-biográfico’ por ‘auto-retrato’.”(SULEIMAN, 2003b)

Voltando à montagem, que não tem um ritmo propriamente dissonante entre denotação e conotação (ver capítulo 4), mas que é distinta da encontrada na decupagem clássica, Suleiman comenta, explicando também o processo de criação de seus filmes.

Nunca começo um filme pela sua estrutura. Eu simplesmente tomo notas e construo a história através delas. Então eu componho um tabuleiro. Quando eu consigo fazer que o tabuleiro se sustente por si próprio ele se torna uma imagem. Mais tarde, nas filmagens, aparecem muitas outras possibilidades. Eu escrevo um roteiro muito preciso e estruturado, mas então deixo esse trabalho de lado e começo o processo de novo. (...) Sempre quis fazer do processo criativo um ato contínuo e não simplesmente filmar o que eu escrevi no set. E alguma coisa acontece na montagem também, em termos de estrutura da narrativa. Eu vejo isso numa montagem poética. (SULEIMAN, 2003b)

Este trecho de uma outra entrevista de Suleiman sobre o seu fazer cinematográfico corrobora a perspectiva de um cinema de poesia, não só pelo adjetivo “poético” que o diretor palestino utilizou, mas também pela maneira ao mesmo tempo precisa e livre que ele cria seus filmes, a partir de um tabuleiro – ou seja, de alguns fragmentos dispostos – que vão ganhando sentido nas diversas fases de realização até virar um filme. É interessante notar que tanto *Crônica...* quanto *Intervenção...* também parecem jogos de tabuleiro que os espectadores podem “montar”, ou retalhos a serem colados. “A imagem pertence ao espectador, conforme a associação feita por ele ou ela, seus desejos ou prazer. Assim, eles associam e co-produzem a imagem. É o que faz isso ser interessante.”⁶

Essa tensão entre objetividade e subjetividade (lírica) que estão presentes no seu realizar cinematográfico, que só podemos descobrir através das palavras de Suleiman, são no entanto claras nos seus filmes *Crônica...* e *Intervenção...* Tudo parece ser tédio,

⁶“(...) the image belongs to the spectator, each according to his or her own association, desire or pleasure. In doing so, they associate and co-produce the image. That’s what makes it interesting”.(SULEIMAN, 2003a) Livre tradução da autora.

repetição, banalidade ou uma tragédia, mas eis que uma situação inesperada, fantástica ou hilária, uma causalidade absurda, uma inicial dessincronia entre som e imagem, mudam o sentido da cena, seqüência e até mesmo do filme.

A terceira ou segunda vez em que se vê a mesma cena repetida, vale a pena imaginar a reação do espectador se eu tivesse inserido a cena um pouco antes ou um pouco depois. Talvez dissesse: “Acabamos de vê-lo. Por que ele está aparecendo de novo?” Ou talvez: “Tínhamos nos esquecido desse homem!” Pelo o que eu saiba, só há um lugar em que tal tipo de gag possa ser repetida. Quando acredito que deve estar naquele lugar específico, o espectador também pode se perguntar por que está naquele lugar exato. (SULEIMAN, 2003a)⁷

Em *Intervenção...*, porém, a seqüência da perseguição do Papai Noel é um choque inicial – antecipando aos espectadores a brutalidade e o humor do filme –, o que também era uma estratégia utilizada por Buñuel. Falando sobre a primeira cena de “*Un chien andalou*”, Buñuel afirmou:

Para submergir o espectador em um estado que permitisse a livre associação de idéias, era necessário produzir nele quase um choque traumático logo no começo do filme, por essa razão nós o começamos com o plano do olho seccionado, muito eficaz. O espectador entrava no estado catártico necessário para aceitar o desenvolvimento ulterior. (BUÑUEL Apud SAVERNINI, 2004. p.71)

Os longos planos médios permitem que o espectador se concentre no que está em primeiro plano, ou no que se passa no fundo do quadro, ou ao redor da personagem. Em uma cena do *Intervenção...* diversos avaliadores estão na sala do pai de E.S. enquanto este, ao fundo, assiste a uma partida de futebol. Podemos nos concentrar na ação dos avaliadores, no pai de E.S., e até mesmo no jogo. Se prestarmos atenção à partida e à

⁷ “The second or third time you see the same scene repeated, it’s worth imagining the spectator’s response if I had put the scene a little earlier or a little later. They might say, “We’ve just seen him! Why are we seeing him again?” Or maybe, “Oh, we’ve forgotten about this guy!” As far as I’m concerned, there is only one place where this kind of gag or burlesque can go in the repetition. When I believe it must be in that specific place, the spectator can also consider why it is in exactly in that place.” Tradução: Paula Bara

narração, o significado da cena é ampliado, estabelecendo-se uma analogia entre o que ocorre no campo e na sala naquele momento. A profundidade de campo também é bastante encontrada no cinema neorealista e em filmes como o *Cidadão Kane*. Pode-se até mesmo dizer que as imagens de Suleiman são ambíguas e abertas, porque a sua visão e interpretação da realidade dos palestinos também é ambígua e aberta. “Quis colocar a realidade em citações. Isso faz das seqüências de fantasia uma realidade em potencial e das cenas de realidade um ponto de interrogação.”⁸(SULEIMAN, 2003a) Isto demonstra uma ênfase na iconicidade da imagem cinematográfica, ao invés da clássica importância dada ao seu caráter indicial. Para Suleiman,

(...) multiplicar as possibilidades de leitura das minhas imagens me dá prazer. Tanto quanto possível, eu tento desdobrá-las. É a democratização da imagem. Assim como nós nunca conseguimos um sistema político melhor do que o que nós chamamos de democracia hoje, minhas imagens correm o mesmo risco que a democracia. Assumo o risco que elas sejam mal interpretadas, mas não posso impor minhas próprias visões. (SULEIMAN, 2003b)

O diretor, nesta passagem, se refere especialmente às imagens de cunho expressamente político, de rebelião – que são sempre metafóricas. Os seus filmes são complexos e exigem uma participação ativa do espectador, não só pela constante ocorrência de vazios de indeterminação⁹, mas também pelo conteúdo político de alguns planos, cenas e seqüências, que exigem um conhecimento prévio da situação dos palestinos. Suleiman, porém, em outro um trecho de entrevista, admite que seus filmes são difíceis de interpretar, mas não deixam de ser acessíveis.

⁸ SULEIMAN, Elia. In. *Silence before the storm*. An Interview with *Divine Intervention* director Elia Suleiman By Jeremiah Kipp.” “I wanted to put reality in quotes. This makes the fantasy sequences a potential reality and the reality scenes a question mark” Tradução: Paula Bara

⁹ Por exemplo, em *Crônica...*, não vemos E.S dando o rádio para Ada, nem vemos os dois conversando, mas o rádio saiu das mãos de E.S. e foi para as da atriz, ou quando o pássaro do pai de E.S. só canta quando ele sai de perto, após ele assobiar para o animal cantar e ver que o seu esforço não surtira efeito. No “Intervenção”, a perseguição do Papai-Noel e o *jump-cut* para ele esfaqueado, ou ainda, quando o homem do ponto do ônibus é enquadrado em plano médio junto ao muro com os dizeres “Sou louco porque amo você”. Parece não ter sentido, mas se prestarmos atenção, um plano em *contre-plongée* mostra uma mulher estendendo roupas, como se estivesse sendo observada por este homem. Isto explica o interesse dele em sempre ficar parado naquele ponto de ônibus.

(...) eu também busco um humor acessível e imagens de leitura fácil. E eu pensei firme nisso, tudo bem, se as pessoas não entendem a complexidade da estrutura do filme, todo o discurso político, todas as metáforas, pelo menos elas podem se divertir. (SULEIMAN, 1997)

5.4. A IDENTIDADE NACIONAL DOS PALESTINOS EM CRÔNICA DE UM DESAPARECIMENTO E INTERVENÇÃO DIVINA

Antes de mais nada, desejo destacar que as cenas e seqüências que possuem um conteúdo mais contundente com relação às questões de identidade nacional não são menos poéticas que as outras; pelo contrário, são as metáforas, o fantástico e a estrutura dos filmes que conferem força e relevância ao assunto. Todavia, como as formas mais gerais de cinema de poesia que encontramos nesses dois filmes de Suleiman já foram tratadas no subcapítulo anterior, a presente análise será mais específica quanto à identidade nacional dos palestinos. E a identidade nacional é indissociável de outras esferas políticas e culturais, como o território, a mídia, o estereótipo, etc.

Em *Crônica de um desaparecimento*, as questões que se referem à identidade nacional dos palestinos aparecem de maneira mais direta do que em *Intervenção*, sobretudo na segunda parte do filme, “Jerusalém, diário político”. Porém, ainda na primeira parte, “Nazaré, diário pessoal”, podemos encontrá-las.

Enquanto o pai de E.S. dá comida para o passarinho – em um plano médio fixo – ouve-se uma transmissão radiofônica em árabe, que é legendada. A cena é intercalada por planos em *plongée* de crianças brincando de luta. Na transmissão, ouvimos notícias sobre a Guerra da Bósnia. Ela estava longe de uma trégua e não havia vencedores, a divisão de terras foi revista para 61% para muçulmanos e croatas, 49% para os sérvios. Uma outra notícia é sobre um carro-bomba que explode na Argélia, deixando 9 mortos e 19 feridos. Ambas as notícias relatam situações bem conhecidas de palestinos e israelenses: a luta por um território nacional e a explosão de carros-bomba. Entretanto,

as querelas domésticas semelhantes não são noticiadas, como o andamento dos tratados de paz, a intifada. Devido ao controle de informação israelense, tais acontecimentos são omitidos como maneira de não acirrar ainda mais os ânimos dos palestinos residentes dentro e fora de Israel, coibindo a ampliação da consciência dos palestinos enquanto nação (possuidora de direitos) e dos movimentos de resistência. Sobre isso, Suleiman usa as palavras de um amigo seu, o israelense Avi – e produtor-executivo de seu filme – assustado com a violência na região.

É extremamente deprimente e estou morto de medo. A gente não está mais seguro em nenhuma parte e proibi minha filha de sair sem mim. Ontem, alguns incidentes não se transformaram em catástrofes, apesar de terem deixado alguns feridos. Eu ignoro tudo que acontece do seu lado (Palestina) porque o exército dissimula aos israelenses toda a informação sobre o número de vítimas palestinas. O governo acredita que assim ele vai conciliar a opinião pública.(SULEIMAN, 2002)

Em um plano de detalhe que está disperso no filme, vemos diversos postais da Terra Santa (da lojinha de Jamal) rodarem sozinhos, ao sabor do vento. Neles estão as imagens mais difundidas da região Palestina: camelos, a cidade de Jerusalém, falafel, a fronteira, etc. Sobre a cena, Suleiman diz.

(...)existe o sentido bíblico do lugar, que eu escolho representar como um produto. De acordo com essa visão, nós não somos uma nação ou um povo, nós somos simples produtos para comprar e levar para casa, e nós existimos no meio de alguma coisa antiga. Quando Israel tomou este país, eles fizeram dos Palestinos uma minoria alijada, eles os guetificaram. E eles pegaram a imagem desses como um produto a ser consumido.(SULEIMAN, 1997)

O comentário de Suleiman pode ser comparado à dinâmica “estabelecidos e *outsiders*” de Norbert Elias, já que os palestinos foram relegados à condição dos *outsiders*, dos guetificados, quando da ocupação de Israel. Além disso, os postais da Terra Santa carregam uma visão orientalista dos palestinos, difundida massivamente pela mídia através de discursos verbais e imagéticos. O estereótipo orientalista desvirtua

e encobre a verdadeira situação dos palestinos, coisificando-os, *despersonificando-os* enquanto povo e nação, como disse Suleiman. A fala do padre ortodoxo russo sobre o lago Tiberíades corrobora tal sentido de mercantilização ao comentar os malefícios do turismo na região do entorno do lago.

Na introdução de “Jerusalém, diário político”, há um *travelling* para frente por um caminho que vai de Nazaré a Jerusalém, ao som da música Leysh Nat´Arak, interpretada por Natacha Atlas, Aqui, o mais importante é a letra da música, que revela um posicionamento político:

Por que brigamos? Nós já fomos amigos./ Por que brigamos? Nós já fomos amigos./ Escute seu coração e você ouvirá a verdade/ Escute seu coração e ele diz a verdade/ Nós percorremos um longo caminho, eu e você/(...)/ No amor está a paz/ Se existe paz, há amor/Venha, vamos ser amigos novamente/ Nós somos irmãos.¹⁰

A música, um pedido de paz cantado em árabe, não invalida a resistência dos palestinos.

A atriz palestina Adan procura um apartamento em Jerusalém Oriental. Primeiro, o agente imobiliário árabe tenta desencorajá-la, dizendo que ela deveria permanecer na casa dos pais até se casar. Depois, ela faz várias tentativas ligando de um telefone público para diversos locatários: ela fala hebraico, muitos tentam parecer simpáticos, mas nenhum deles está disposto a alugar um apartamento para uma “árabe”. Apesar do preconceito que sofre, Adan não é vitimizada no filme, e nem tenta esconder a sua identidade árabe, o que significa dizer palestina. Na verdade, ela afirma esta identidade.

Em “A consciência oculta de um palestino estimado”, vemos o início do processo de desaparecimento de E.S., que pode ser compreendido, analogamente, como o desaparecimento dos palestinos enquanto povo e nação. Em um plano de meio-

¹⁰ Tradução livre a partir das legendas em inglês

conjunto lateral de um auditório, E.S. é convidado para dar uma palestra sobre o seu filme; porém, ele não consegue nem mesmo começar a falar devido a uma microfonia. Então, começam a tocar os celulares da platéia, que se desinteressa. No auditório, ao fundo, estão duas bandeiras palestinas.

Em uma das seqüências mais emblemáticas do filme, E.S. entra em um teatro palestino abandonado. Após observar um mural com cartazes e fotos de montagens anteriores dentro de um camarim, E.S. acha uma passagem que dá para o palco. Há um corte para um plano rápido, de um registro em VHS. Então, vemos o palco da perspectiva da platéia, em plano de meio-conjunto; nele está E.S. em frente a uma cadeira estofada com a bandeira da Palestina, e entre um manequim vestido com trajes folclóricos e uma TV, onde está passando o vídeo. E.S. se senta. Corta novamente para o vídeo. Vemos um número folclórico árabe dançado por homens. Um dos componentes do grupo, fora da formação coreográfica, canta, sendo acompanhado pelo resto nos refrões. Novamente, a canção é bastante significativa.

A negra mortalha do pesar/ Cobriu a cidade toda/ Até mesmo o mar
que inundou o navio/ Não pode aplacar a chama de meu pesar/ Oh,
Nossa bandeira/ Desfralde e atenda nossos pedidos/ Nós estamos de
volta, querida mãe do amor/ Oh, lágrimas, fluam/ Oh amados,
venham e juntem-se a nós/ Alá! Deixe minhas lágrimas serem um
tributo/ O córrego do orgulho secou/ Nós nos afogamos num mar de
arrepentimentos/ Ninguém encontrou as lágrimas escondidas para me
confortar.¹¹

A música é cantada com bastante dor pelos dançarinos. A menção à bandeira na letra da música como uma entidade que atende a pedidos desesperados remete a um dos princípios básicos da identidade nacional, que é a identificação simbólica.

Em outra passagem, E.S. se pergunta em seu diário: “ser ou não ser palestino?”. Logo depois, E.S desaparece em uma seqüência em que policiais israelenses vasculham a sua casa; ele é mencionado com “um cara de pijamas”, como se

¹¹ Tradução livre a partir das legendas em inglês.

fosse mais um dos objetos da casa. Ao se questionar sobre ser ou não ou não ser um palestino, nos damos conta de que, se E.S. não é um palestino, ele não é nada.

Outra cena interessante é aquela em que Adan está em seu quarto tentando dormir. O rádio de polícia está em uma mesinha ao seu lado. O quartinho parece ser no teatro e a cor das paredes, junto com a cor dos objetos, remetem à bandeira da Palestina. Deitada, Adan ouve as transmissões da polícia israelense até que se senta na cadeira e resolve interferir. Ela passa a transmitir falsas ocorrências para as viaturas, confundindo-as. Neste tempo, ela acende seus cigarros com isqueiros no formato de pistola e granada. Após a confusão causada, Adan passa a transmitir mensagens políticas, como “Jerusalém não é mais unificada.”, “Jerusalém não é nada de especial”, “Oslo não vem. Oslo não está nem mesmo se importando”. Para finalizar, ela canta no rádio o Hino de Israel de forma irônica. Sem que haja uma transição, Adan aparece sentada na cadeira com a bandeira palestina do palco, ainda cantando o hino, assistindo ao mesmo espetáculo folclórico visto por E.S. Porém, a dança agora é acompanhada somente pelo canto de Adan em *off*. Este trecho é um exemplo de resistência não-violenta de Adan enquanto palestina, do seu potencial de rebelião e da sua perspicácia. Ela zomba das coisas mais especiais para o Estado de Israel, como Jerusalém e o hino nacional, além de colocar em dúvida as intenções e a eficácia dos acordos de Oslo, que embora tenham sido travados entre a OLP e o governo israelense, eram controlados pelo último.

O hino de Israel volta a aparecer no final do filme, quando os pais de E.S. estão na sala com a TV ligada, de costas para o enquadramento em plano médio. A televisão passa o final da transmissão da TV estatal israelense, quando é executado o hino com imagens da bandeira. Quando este termina, a transmissão cessa, com a tela permanecendo somente com estática. Então, um *reaction-shot* mostra que eles, na

verdade, estão dormindo. Em entrevista, Suleiman usa essa cena para comentar a recepção do filme.

Eu tive uma péssima reação no Carthage Film Festival em Túnis, com “Chronicle of a disappearance”. Eles não entenderam a ironia do uso da bandeira de Israel na cena final e me acusaram de ser um colaborador sionista. (...) Ao mesmo tempo que os árabes falaram que eu era um colaborador, um crítico israelense disse que a imagem final era a mais dolorosa do Estado de Israel.(SULEIMAN, 2003B).

A cena demonstra que apesar do aparato bélico e informativo que Israel mobiliza para controlar o território ocupado e a população palestina – entre outras funções que o exército e a informação estatais possuem – não é possível homogeneizá-la a ponto de exterminar o seu senso de identidade. Aquela bandeira representa “outro” país, e os pais de Suleiman não são israelenses porque Nazaré, territorialmente, agora o é. Além disso, sábios devido à idade e ao sofrimento pelo qual passaram com a ocupação, eles não dão a mínima para tal demonstração hiperbólica e provocativa do nacionalismo de Israel.

5.5. A IDENTIDADE NACIONAL DOS PALESTINOS EM *INTERVENÇÃO DIVINA*

O filme *Intervenção Divina* traz as questões de identidade nacional dos palestinos de forma mais difusa; entretanto, quando elas aparecem, são muito mais drásticas. O potencial de rebelião se transforma em fantasias catárticas que podem ser interpretadas como violentas. O *checkpoint*, um personagem do filme –assim como as cidades de Nazaré e Jerusalém também o são – explicita relações de alteridade que estavam implícitas no filme anterior, exigindo uma posição concreta de enfrentamento. Enquanto em *Crônica...*, o “outro” é mediado (através de transmissões radiofônicas, televisivas e pela frequência da polícia) em *Intervenção...*, ele está corporificado, e armado.

As primeiras esquetes a serem analisadas, encontradas no filme em um esquema de *gag* de repetição, são a de um homem, enquadrado em plano de meio conjunto, que sai da sua casa no fundo do quadro, anda para frente e joga o lixo no jardim de sua vizinha, depois volta. Isto acontece três vezes; na quarta vez, vemos em um plano de meio-conjunto fixo dos sacos de lixo caindo no chão. Não podemos ver a vizinha os jogando, mas podemos deduzir que ela os “devolve”. Há um corte para um plano médio do vizinho saindo de sua porta. Ele pára e olha para cima, ficando em plano próximo, e pergunta se ela não tinha vergonha de jogar lixo no quintal do vizinho. Em um contra-campo de *contre-plongée*, ela responde que o lixo era dele, ao que o homem responde que ainda assim era vergonhoso e que ela deveria ter lhe falado antes.

Podemos traçar uma analogia entre os vizinhos israelenses e palestinos, que não se respeitam; essa cena expõe o absurdo e o ridículo da situação e das justificativas dadas por ambos, que não resolvem o problema que nem deveria existir. O vizinho também só acha que o diálogo e o consenso são importantes quando ele se sente atingido, o que denuncia o caráter unilateral da “negociação” que ele propõe. Além disso, fica evidente a subjetividade da noção de “eu” e “outro”, que torna possível a construção das identidades, inclusive a nacional.(WOODWARD, 2000).

Em uma seqüência polêmica, um *travelling* de E.S. em seu carro, em plano próximo lateral, comendo um abricó enquanto dirige. Ao terminar, ele joga o caroço em alguma coisa. Ouvimos o som deste caroço batendo e, em seguida, um plano de meio-conjunto mostra a explosão de um tanque de guerra. Volta para E.S. dirigindo como se nada tivesse acontecido, um plano de meio-conjunto mostra os destroços incandescentes do tanque, ao mesmo tempo em que no fundo vemos o carro de E.S. já bem distante do local.

Suleiman não pôde rodar essa seqüência em Israel devido à guerra constante, mas em um campo militar francês (coincidentalmente, a época da filmagem coincidiu com a da visita de Ariel Sharon à Paris). Isso foi possível graças a uma correlação entre os experimentos militares franceses e as necessidades da equipe de filmagem. Alguns cuidados foram necessários para garantir a verossimilhança.

Como a gente rodava (o filme) no centro da França, e não nas paisagens da Terra santa, o Departamento Militar nos ajudou. Foi preciso “camuflar” a paisagem para que ela se parecesse à minha terra e a estrada precisou ser fechada para os trilhos do travelling. Nosso cenógrafo, apelidado Picasso, pintou o tanque da cor amarela do deserto, e não esqueceu de acrescentar um V negro sobre a lateral, que é a marca de certos tanques israelenses. (SULEIMAN, 2002).¹²

Sobre a violência que a seqüência denotaria, Suleiman diz. “Primeiro, não acho que exista nada de particularmente violento em explodir tanques. Mas não acho que tanques deveriam existir, para começar.”(SULEIMAN, 2003B) Em um outro trecho, fala que “as violentas fantasias de vingança de ‘Divine Intervention’ podem ser interpretadas literalmente”. (SULEIMAN, 2003B) As fantasias de vingança de E.S. que também são as de Suleiman, têm uma explicação pessoal: o pai de Suleiman combateu na resistência de 1948 e foi torturado até entrar em coma por soldados israelenses. Contudo, esse também é o sentimento de uma coletividade, a dos palestinos, em luta há mais de meio século contra a ocupação colonialista israelense, pelo direito de autodeterminação, e de terem um Estado próprio. O tanque é o símbolo da ocupação e da violência perpetrada diariamente pelo (e com o aval do) Estado de Israel.

Em outra *gag* de repetição, vemos, na primeira esquete, um plano de meio-conjunto de um carro de polícia estacionado em Jerusalém. Uma turista surge e pede uma informação sobre como chegar no Santo Sepulcro. O policial não sabe como

¹²“Comme on tournait dans le centre de la France, et pas dans les paysages de la Terre sainte, le Département militaire (...) nous a aidés. (...) Il a fallu “camoufler” le paysage pour qu’il ressemble à chez moi et la route dû être raffermie pour les rails de travelling. Notre décorateur, surnomé Picasso, a peint le tank de la couleur jaune du désert, et n’a pas oublier d’ajouter un V noir sur le côté, qui est la marque de certains tanks israéliens”. Livre tradução da autora.

responder, e tira do camburão um preso palestino vendado, que sabe vários caminhos até o destino turístico. Apressadamente, ele é novamente colocado no camburão. Na segunda esquete, a viatura está no mesmo lugar, e a mesma turista resolve pedir outra informação. O policial novamente abre o camburão e se desespera ao notar que ninguém está lá, correndo para capturar o foragido.

Isso também explicita a dinâmica “estabelecidos e *outsiders*”, porém com bastante ironia. O palestino, agora um “outsider” detido, descreve diversas rotas para se chegar ao Santo Sepulcro de olhos vendados, enquanto o guarda, um israelense “estabelecido” cujo trabalho é justamente possibilitar que os judeus permaneçam na posse e controle da região, não sabe dar informação, apelando para o preso árabe. Embora os israelenses o dominem, são os palestinos que conhecem as minúcias do território em que eles um dia já foram os “estabelecidos”.

Uma das seqüências mais significativas do *checkpoint* é a primeira. Ela começa com um *travelling* de vários carros que esperam para passar de Ramallah, na Cisjordânia, para Jerusalém. Os soldados da barreira coagem os palestinos que desejam passar para que eles voltem, já que ela está fechada. Então, um novo *travelling*, desta vez em *slow*, acompanha os carros até as rodas de um outro, verde. Isso marca uma transição para o fantástico. Do carro, sai uma bela mulher palestina, da qual primeiro só vemos os pés. Então começa a trilha sonora. Em seguida, ela se dirige decidida à barreira. Planos dela, dos seus passos firmes e do seu rosto sério são intercalados com planos dos soldados israelenses, que não acreditam no que está acontecendo. Eles engatilham fuzis os apontam para a mulher. Ela não pára, e no momento em que finalmente passa a barreira, levanta seus óculos escuros e os encara. Atônitos, os soldados continuam a observá-la já do outro lado, e o posto de observação desaba.

Aqui, temos outra fantasia catártica, mas especialmente de transgressão. A imposição das fronteiras de 67 não é aceita, muito menos o controle do ir e vir dos palestinos, que têm em Jerusalém seus trabalhos, seus amigos, namorados, hospitais melhores, enfim, o que seja. Outra “ilusão necessária”¹³, também em um *checkpoint*, encontramos na seqüência do balão vermelho com Yasser Arafat, que introduz a parte “Sou louco porque amo você”.

Na seqüência, a mesma mulher que encantou os soldados israelenses é enquadrada dentro do seu carro, em plano próximo, estacionado no *checkpoint*. Ela espera por alguém; vemos um carro se aproximando. O outro também estaciona ao seu lado: é E.S. Ele levanta o vidro, que tem um papel colado para que ela leia. Um plano de detalhe do bilheteinho deixa ver que está escrito “sou louco porque amo você”. Há um corte para um plano fixo, de dentro do carro de E.S. e por trás do banco da frente, ela entra. Um plano próximo do seu rosto inicia uma série de campos/contra-campos de um “diálogo sem palavras”. Ela olha para E.S., que pega um balãozinho vermelho, o enche, e nele está o rosto de Yasser Arafat estampado. Ela o interroga, sorrindo. E.S. põe o balão de Arafat ao seu lado, como se ele também estivesse olhando para ela, ou como se comentasse, “veja como nós somos parecidos!”. Ele solta o balão pelo teto solar do carro. O balãozinho vai subindo, subindo, e segue em direção à barreira. De novo os soldados se distraem com o balão, não sabem o que fazer com ele e não dão importância ao fato dele ter o rosto de Arafat. O balão passa o *checkpoint*, ao mesmo tempo em que E.S. e a namorada aproveitam a deixa, despistando os soldados e seguindo para Jerusalém sem problemas. Planos conjuntos de Jerusalém mostram o passeio aéreo que o balãozinho faz sobre a cidade sagrada; primeiro em um plano de detalhe da sombra dele sobre uma superfície dourada, depois, em um plano médio, o balãozinho parece

¹³ Como o próprio Elia Suleiman chama as suas fantasias.

feliz no lugar de sua preferência: a cúpula da mesquita de Al-Aqsa, construída em 691 no lugar onde, entre outros motivos sagrados para judeus e cristãos, Maomé teria ascendido aos céus. O simbolismo mais importante de Al-Aqsa, entretanto, é o político.

A mesquita de Al-Aqsa significa a expansão e domínio islâmico na Idade Média, e na história recente, o lugar que Ariel Sharon visitou em setembro de 2001, visita ofensiva que desencadeou a Segunda Intifada, ou Intifada de Al-Aqsa. A escolha do rosto de Arafat também não é aleatória. O líder se tornou símbolo da causa palestina, e sua imagem passou a representar a própria identidade nacional deste povo.

O enfrentamento direto está presente na seqüência em que E.S. encara um israelense sionista. Primeiro, E.S. observa, do carro, um *outdoor* com um palestino usando o *kaffiyeh*¹⁴ e segurando um facão ameaçador. Junto à imagem, há o slogan em hebraico “Venha atirar se estiver pronto”. E.S. reprova o que vê. O sinal fecha, e ao lado do carro de E.S. pára um israelense sionista, o que pode ser compreendido pois o mesmo usa o quipá¹⁵ e tem uma bandeira de Israel na antena do automóvel. Em plano próximo, E.S. olha novamente para o *outdoor*, vendo os olhos da namorada na figura. E.S. mira o sionista com desagravo, pega uma fita cassete, seleciona o lado e põe para tocar, sem deixar de encarar o israelense, que se sente afrontado. Quando a música de arranjos árabes começa, E.S. põe óculos escuros e abaixa o vidro. Em campo/contracampo, ele e o sionista travam uma batalha de olhares, mesmo depois que o sinal abre, e ignoram as buzinas dos que estão atrás.

Embora não seja um personagem especialmente nacionalista, E.S. é obrigado a se afirmar enquanto palestino quando confrontado pela propaganda israelense que incita à violência e desumaniza os palestinos. Essa afirmação se concretiza no enfrentamento silencioso ao “outro”, esquematizado na figura de um ultra-nacionalista israelense.

¹⁴ Tradicional lenço árabe.

¹⁵ solidéu.

A última seqüência que trabalharemos em *Intervenção...* remete ao *outdoor* descrito anteriormente, como se fosse uma revanche. Um plano de meio conjunto mostra diversos alvos representando palestinos enfileirados em frente a um rochedo. Em seguida, cinco israelenses começam a atirar em uma formação coreográfica *nonsense*. Após terem sido atingidos diversas vezes, resta somente um alvo. O “comandante” atira no rosto deste alvo restante e ordena aos “soldados” que retomem suas posições. Quando eles se preparam para atirar, um forte vento levanta uma nuvem de poeira, e detrás do alvo surge uma palestina tal qual a figura do *outdoor* visto anteriormente. O “comandante” permanece incrédulo enquanto os “soldados” acompanham com as armas o movimento da palestina. À ordem de “Fogo!”, os homens passam a atirar contra a mulher, que gira e faz com que os projéteis não a atinjam, permanecendo ao seu redor. No ar, de braços abertos, as balas formam uma coroa em sua cabeça. Corta para o enquadramento em *plongée* por trás dela, remetendo à imagem de Jesus crucificado. Ao descer ao chão, a “ninja” ataca dois dos homens com dardos que trazem na parte detrás a imagem do crescente, símbolo do islamismo. Com uma funda, ela desarma e ataca os três “soldados” que sobraram. A funda é uma arma de arremesso com a qual, segundo a Bíblia, Davi derrota o gigante filisteu Golias. Não podemos nos esquecer que Davi ocupa um lugar de destaque dentro da simbologia judaica, e é metáfora de como é possível o fraco derrotar o mais forte. Além disso, a idéia de derrotar os israelenses e suas armas de fogo com pedras remete diretamente à Intifada. Na continuação da cena, a “ninja” aparece fazendo malabarismo com granadas. Ao ser atacada pelos “soldados”, ela as lança – primeiramente contra o chão, desaparecendo em uma nuvem de fumaça, e depois contra os dois soldados, fazendo com que estes desapareçam também em fumaça verde, branca e vermelha. Corta. Um *plongée* em 90°, revela uma bandeira da Palestina no chão, que reporta ao verdadeiro pertencimento daquela terra. Assim, só restam agora

a “Ninja” e o “Comandante”. Este saca uma metralhadora e continua atacando a palestina, que se defende com um escudo de metal com o formato do mapa do território da Palestina Integral, que contém as terras palestinas tomadas pelos judeus em 1948, mais a Faixa de Gaza e a Cisjordânia. O *kaffyieh* se desenrola, revelando o rosto da namorada de E.S. e desarmando o “comandante”. O pano volta a cobrir seu rosto. Um helicóptero surge por detrás do abismo. Ela lança o escudo em direção ao “comandante”, mas este dá a volta por trás dele, como se fosse um bumerangue e atinge a aeronave, explodindo-a. A “Ninja” volta a desaparecer por trás do alvo e o “comandante” israelense é mostrado moralmente aniquilado, sozinho, em plano conjunto do campo de treinamento.

Esta sequência é o clímax da catarse no filme *Intervenção Divina*, sendo a mais clara das metáforas de resistência, enfrentamento e da afirmação nacional da Palestina.

6 CONCLUSÃO

Crônica de um desaparecimento e *Intervenção divina* não possuem afiliação com o tradicional cinema do Oriente Médio, cujo exemplo mais conhecido é a cinematografia iraniana. Este foi um dos motivos pelos quais foram escolhidos como objeto de estudo desta monografia. *Crônica...* e *Intervenção...* desconstruem os estereótipos do cinema do Oriente Próximo, das representações midiáticas e hollywoodianas dos árabes, da questão palestina.

Os dois longa-metragens de Elia Suleiman trazem em si questionamentos e posições políticas do seu roteirista, produtor, ator e diretor do filme, apesar de não serem panfletários. A política é inerente ao seu modo de “ser” palestino e de ver a Palestina, mas não são um fim das obras do autor-diretor. *Crônica...* e *Intervenção...* são multifacetados, com temáticas aparentemente simples e estruturas complexas, sendo que a política é apenas um dos aspectos a serem interpretados pelo espectador. Todavia, não é a macropolítica da Palestina que Suleiman, sob o pretexto do personagem E.S., aborda. É a política ao rés-do-chão, diária, dos habitantes de Nazaré, cidade de maioria árabe que passou para os domínios de Israel em 1948. Ser palestino é ser político. O cotidiano de E.S., da sua família, de seus amigos, vizinhos, namorada, não saíria nos jornais nem aparecia na maioria dos filmes, com suas dores e pequenos prazeres. É pacato, não possui homens-bomba com dilemas existenciais, não tem gritos. Não é hiperbólico, mas a resistência e o enfrentamento são constantes. Em Nazaré e Jerusalém Oriental, o tédio não é uma opção, é uma condição. É uma existência silenciosa que guarda a sua dor e ressentimento, expressos em poderosas fantasias catárticas ou em reações extremas. É a panela de pressão da cena final de *Intervenção*.

Este cotidiano possibilita a análise de *Crônica...* e *Intervenção...* enquanto formas de expressão que refletem sobre a identidade nacional dos palestinos; identidade que é partilhada, ligada a um território determinado, com um passado, presente e projeto de futuro

comuns, formando uma comunidade simbólica com exigências políticas específicas. Uma identidade como fundo de muitas outras possíveis. A reflexão sobre a identidade nacional dos palestinos é apenas um dos diversos aspectos que podem ser analisados no filme, e mesmo este ainda rende material para estudos posteriores.

Na aparente simplicidade temática com complexa estrutura está o cinema de poesia em *Crônica...* e *Intervenção...*, o que confere força às questões abordadas. A força está, entre outras coisas, na ironia e na *gag* que o cinema poético faz surgirem de situações e contextos repetitivos, tediosos, banais ou dramáticos. Nas cenas fantásticas e catárticas, a poesia acrescenta lirismo à rudeza das imagens do sonho. O mundo interiorizado por Suleiman – E.S. – vem à tona com a expressividade intencional da subjetividade do diretor-personagem, expressividade em forma de índices de um cinema de poesia. *Crônica...* e *Intervenção...* são filmes subterrâneos com o pretexto de E.S., o próprio Suleiman. São ambíguos, autoreflexivos, abertos, e nada são sem a participação ativa de quem assiste a eles. Não possuem narrativas lineares, relações de causa-e-efeito óbvias, são repletos de metáforas políticas. *Crônica...* e *Intervenção...* são filmes poéticos que refletem sobre a identidade nacional dos palestinos. Mas se o espectador não consegue entender isso tudo, pelo menos ele vai poder se divertir bastante.

Este trabalho se propôs a “desfolhar” duas “camadas” de *Crônica de um desaparecimento e Intervenção Divina*. Restam ainda muitas “camadas” a serem descobertas e muitos vazios a serem preenchidos. Porém, uma coisa é certa. Elia Suleiman conseguiu nesses dois filmes o que poucos cineastas engajados conseguem fazer: arte, acima de tudo.

7 REFERÊNCIAS

- ABBAS vence eleição e se torna o sucessor oficial de Arafat. **Folha online**. 10 jan. 2005. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u79939.shtml> Acesso em 17 nov. 2006
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo. Lisboa, Edições 70, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem cinematográfica. In: XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 121-128
_____. Morte todas as tardes. _____ p. 129-134.
- BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 333-337
- CHRONICLE OF a disappearance. Direção: Elia Suleiman. Nova Iorque: Kino Video. 1997. 1 DVD (88 min). son., color., legendado em inglês.
- DANCYGER, Ken. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo**. São Paulo: Campus, 2003.
- ELHAJJI, Mohammed. O Ocidente contra o mundo: Terrorismo semântico e estratégias discursivas de exclusão do outro. In: INTERCOM, Campo Grande, 2001.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ELIAS, Norbert. SCOTSON John L. **Os Estabelecidos e os Outsiders**: sociologia das relações de poder dentro de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- FIM do cerco a Arafat. **CorreioWeb**. 30 set. 2002. Disponível em http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20020930/pri_mun_300902_77.htm Acesso em 17 nov. 2006
- FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. **Cinema escrito**: apostila de Introdução ao Cinema. Material da disciplina Introdução ao Cinema, Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora.
- GATTAZ, André. **A questão palestina**. Disponível em <http://terrornapalestina.home.sapo.pt/Historia/11.htm> Acesso em 14 nov. 2006.
- GOMES, Áurea R. **A questão da Palestina e a fundação de Israel**. 2001. 138 f. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Ciência Política da Universidade de São Paulo, 2001.
- GUIBERNAU I BERDUN, M. Montserrat. **Nacionalismos**: o estado nacional e o nacionalismo no século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HOBBSAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

HOURANI, Albert. **Uma história dos povos árabes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

INTERVENÇÃO Divina. Direção: Elia Suleiman. 2002. 1 DVD 92 min. son., color., legendado. Tradução de: Yadon ylaheyya.

ISRAEL levanta cerco, mas fica em Ramallah. **Brasil News**. Disponível em www.brasilnews.com.br/News3.php3?CodReg=6089&edit=Mundo&Codnews=999. Acesso em 17 nov. 2006

MARGULIES, Marcos. **Os palestinos**. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1979.

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

MORIN, Edgar. A alma do cinema (cap. IV de O cinema ou o Homem Imaginário) In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p.145-172.

PIZZINI, Joel. **O teorema poético de Pasolini**. Disponível em www.bb.com.br/appbb/portal/bb/ctr/sp/art/index Acesso em 12 jan. 2006.

GRANDES GUERRAS. São Paulo. Editora Abril. ed. 14. nov. 2006.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

SACCO, Joe. **Palestina: uma nação ocupada**. São Paulo: Editora Conrad do Brasil, 2004.

SAID, Edward W. **Orientalismo – O oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Cultura e resistência: entrevistas do intelectual palestino a David Barsamian**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

SAVERNINI, Erika. **Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

STAM, Robert . **Introdução à teoria do cinema** . Campinas: Papirus, 2003.

SULEIMAN, Elia. Silence before the storm: An Interview with *Divine Intervention* director Elia Suleiman By Jeremiah Kipp. **Filmmakermagazine**. 2003. Disponível em www.filmmakermagazine.com/archives/online_features/silence_before.php Acesso em 26 dez. 2006

_____. Invisible City. Coco Fusco talks with director Elia Suleiman about *Chronicle of Disappearance*. _____. 1997. Disponível em <http://www.filmmakermagazine.com/summer1997/invisible.php> Acesso em em 26 dez. 2006

_____. Interview. **Zeta Filmes**. 2003. Disponível em www.zetafilmes.com.br/interview/eliasuleiman.asp?pag=eliasuleiman Acesso em 20 set. 2006.

_____. Guillemets. **Périphéries**. Avr.2002. Disponível em http://mona.rezo.net/article.php3?id_article=103&var_recherche=Elia+Suleiman Acesso em 20 set.2006.

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. AVELLAR, José Carlos. (org.).Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.