

# Um cinema nacional sem uma nação:

notas sobre identidade palestina e os filmes de Elia Suleiman

Hannah Romã Bellini Sarno<sup>1</sup>

## Resumo

O artigo discute o cinema palestino, com foco em três filmes de Elia Suleiman — *Homage by Assassination* (*Homenagem por Assassinato*, 1992), *Chronicle of a Disappearance* (*Crônica de um Desaparecimento*, 1996) e *Divine Intervention* (*Intervenção Divina*, 2002). São explorados paralelos entre o cinema e o contexto político local, em especial a relação entre a produção fílmica e a trajetória do conflito com Israel. Carregadas de sua própria “bagagem de lembranças históricas” e informadas por uma experiência particular de pertencimento, as produções de Suleiman reverberam a natureza híbrida da identidade palestina. Suas obras podem ser vistas como manifestação do empenho em se contrapor à invisibilidade e construir uma narrativa alternativa aos estereótipos comumente associados à sua terra natal, representando de forma singular as complexidades de sua sociedade e história. O argumento defendido é que, tendo em vista que o cinema é uma das formas pelas quais a nação pode ser construída, seus filmes podem ser considerados como cinema nacional, visto que expressam uma perspectiva palestina e tratam do impacto do processo político e social no seu lugar de origem, contribuindo para a criação da nação objeto dos filmes.

## Palavras-chave

Cinema; Elia Suleiman; Identidade; História; Palestina.

<sup>1</sup>Doutora em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia; integra o grupo de pesquisa Cultura, Política, Lógicas Identitárias e Produtivas – IHAC, UFBA. E-mail: hannahrbellini@gmail.com.

# A national cinema without a nation:

notes on Palestinian identity and Elia Suleiman's films

Hannah Romã Bellini Sarno<sup>1</sup>

## Abstract

The article discusses Palestinian cinema, focusing on three Elia Suleiman films – *Homage by Assassination* (1992), *Chronicle of a Disappearance* (1996) and *Divine Intervention* (2002). Parallels between cinema and the local political context are explored, especially the relationship between film production and the trajectory of the conflict with Israel. Loaded with their own “baggage of historical memories” and informed by a particular experience of belonging, Suleiman’s productions echo the hybrid nature of Palestinian identity. His works can be seen as a manifestation of the effort to oppose invisibility and build an alternative narrative to the stereotypes commonly associated with his homeland, representing in a unique way the complexities of its society and history. The argument defended in the present article is that, inasmuch as cinema is one of the ways in which the nation can be built, his films can be considered as national cinema, since they express a Palestinian perspective and deal with the impact of the political and social process in his place of origin, contributing to the creation of the nation that is the object of the films.

## Keywords

Cinema; Elia Suleiman; Identity; History; Palestine.

<sup>1</sup> Doutora em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia; integra o grupo de pesquisa Cultura, Política, Lógicas Identitárias e Produtivas – IHAC, UFBA. E-mail: hannahbellini@gmail.com.

“Para onde devem voar os pássaros depois do último céu?”

Mahmoud Darwish

Quando, em 2006, o filme de Hany Abu-Assad, *Paradise Now* (*O Paraíso, Agora!*, 2005), foi indicado para concorrer a um Oscar de melhor filme em língua estrangeira, os organizadores se depararam com o problema de como nomear o país que o filme representava. Dado que a Palestina não existe como um país reconhecido como tal pela ONU, grupos políticos pleitearam que o filme fosse apresentado, na cerimônia, como representante da “Autoridade Palestina”, demanda que foi atendida pela Academia. Outros insistiram que a indicação deveria ser negada, porque *Paradise Now* trata do tema de ataques suicidas e da questão palestina. Esse episódio remete a um anterior, em que a indicação de *Divine Intervention* (*Intervenção Divina*, 2002), de Elia Suleiman, foi recusada, sob a alegação de que a Palestina não era reconhecida como um Estado. Nesse caso, a produção fílmica no contexto de uma competição de representações nacionais faz emergir a complexidade desse estatuto, já que, a despeito de não ser um país com fronteiras e governo definidos, a Palestina se representa como uma nação mantendo sua identidade por meio de, entre outros elementos, seus filmes.

Pode-se designar o cinema palestino como “um cinema sem nação com profundas consequências nacionais [...]”[1] (DABASHI, 2006, p. 7) (tradução nossa) que ao mesmo tempo possibilita e complexifica a ideia do que é cinema nacional. Em consonância com esta concepção, o presente artigo discute o cinema palestino com foco em três filmes de Elia Suleiman — *Homage by Assassination* (*Homenagem por Assassinato*, 1992), *Chronicle of a Disappearance* (*Crônica de um Desaparecimento*, 1996) e *Divine Intervention* (*Intervenção Divina*, 2002) — buscando explorar as formas pelas quais a narrativa audiovisual de Suleiman expressa o impacto do processo político e social no seu lugar de origem, tem um papel relevante na construção da identidade nacional palestina e pode, assim, ser considerada como cinema nacional[2].

A noção de cinema nacional não é consensual e bem definida. A este respeito, Andrew Higson propõe que “uma teoria abrangente é menos útil que a atenção histórica particular a formações nacionais específicas”[3] (HIGSON, 2000, p. 63) (tradução nossa). De acordo com o autor, o cinema deve ser considerado como “um dos meios pelos quais a nacionalidade é construída”[4] (HIGSON, 1989, p. 44) (tradução nossa). Para Philip Rosen, questões associadas ao cinema nacional envolvem “uma intertextualidade à qual se atribui um certo peso histórico”, em que uma “coerência intertextual” esteja “conectada a uma coerência sociopolítica e/ou sociocultural, implícita ou explicitamente atribuída à nação”[5] (ROSEN, 2006, p. 17-18) (tradução nossa). De um modo geral, a aceitação no interior das fronteiras do país também é considerada um aspecto importante quando se trata de cinema nacional. Mas aqui é

necessário fazer-se uma exceção para o caso palestino, já que a ideia de um território com fronteiras é problemática nesse caso e que não há salas de cinema nos territórios ocupados.

## Trajetoórias entrelaçadas: cinema e história

O cinema palestino tem sido quase inseparável dos conflitos que marcaram a região desde a colonização britânica até a fundação do Estado de Israel, em 1948, e posteriormente a ocupação dos territórios atribuídos à Palestina, a partir de 1967. A produção de filmes se desenvolveu em relação com a trajetória histórica e a experiência limite da guerra. O movimento de resistência começou a registrar batalhas nos territórios que vinham sendo ocupados antes mesmo de 1948. Em que pese os filmes palestinos continuarem tratando do tema da disputa territorial e da *Al-Nakba*[6], emergiram diversas tendências, que correspondem a diferentes modos de entender a sociedade e a história, e que expressam a diversidade do povo e o potencial híbrido desse cinema.

A heterogeneidade constitui o próprio caráter palestino. Na formulação de Helga Tawil,

é impossível definir a Palestina ou os palestinos em um senso coerente e holístico [...] Palestina pode significar a geografia bíblica ou os territórios prometidos nos acordos de Oslo[7], que encolhem cada vez mais [...]. Ambíguo da mesma forma, o termo palestinos pode denotar um grupo vivendo em Jerusalém com carteira de identidade de Israel ou nos campos de refugiados do Líbano. Um palestino pode residir em Paris com cidadania canadense, nos EUA com um *laissez-passer* egípcio, ou numa vila rural do West Bank com documentos da Jordânia. Os palestinos podem ser muçulmanos ou cristãos, ou mesmo ateus; suas visões políticas podem ser radicalmente diferentes e opostas [...] [8] (TAWIL, 2005, p. 113) (tradução nossa).

Há uma série de paralelos entre o cinema e o contexto político na Palestina. Foi em 1967, mesmo ano em que Israel derrotou o Egito, a Síria e a Jordânia, e depois ocupou mais territórios na Palestina, que também se constituiu na região um primeiro núcleo de cinema, vinculado à organização Fatah. Em 1971, o núcleo se transferiu para Beirute. Com um equipamento muito modesto, continuou a produzir predominantemente documentários sobre o conflito. Organizações como a P.F.P.L. (Frente Popular para a Libertação da Palestina) e os departamentos de arte e cultura da P.L.O. (Organização para a Libertação da Palestina) também se envolveram com a produção de filmes. Em vista da situação política naquele momento e de acordo com o posicionamento das organizações que os patrocinaram, os filmes visavam centralmente atuar como contrapropaganda aos produzidos por Israel. Em torno de 1980, festivais de cinema palestino eram feitos em Bagdá, que também acolhia seus produtores, até que a guerra entre o Irã e o Iraque impediu essas iniciativas. Em um exemplo emblemático da relação entre a produção cinematográfica e a disputa

pela representação da memória da região, em 1982, quando Israel invadiu o Líbano, destruiu as coleções de herança cultural da P.L.O., incluindo os arquivos de filmes, dos quais não havia outras cópias[9].

Os filmes produzidos após esse episódio expressam uma mudança; conquanto mantivessem um caráter fortemente político, passaram a ser feitos de uma forma muito menos didática. Essa transformação reflete o desejo de expandir o público e de atrair financiamento, diretores e distribuidores internacionais. Como observa Edward Said, “toda a história da luta palestina se relaciona com o desejo de ser visível [...] de se contrapor à invisibilidade”[10] (SAID, 2006, p. 3-4) (tradução nossa). A necessidade de se autorretratar, de ser responsável por narrar sua própria história tem também suas raízes nos eventos políticos do período. Até a assinatura dos acordos de Oslo em 1993, não eram permitidas estações de televisão na Palestina. As redes de TV árabes eram forçadas a construir suas imagens e textos a partir de filmagens feitas por equipes de redes estrangeiras. A documentarista palestina Azza El-Hassan aponta que o único modo de dar aos espectadores uma visão da Palestina era inserir esse material produzido por estrangeiros nos programas e reciclar recorrentemente as imagens. Para contornar a dificuldade de conseguir filmagens, ela, por vezes, buscava pinturas do lugar (EL-HASSAN, 2002, p. 65).

Na década de 1990, a liderança e o centro do movimento pela libertação da Palestina se transferiram de outros lugares do mundo árabe para o próprio território desta. Quando a Autoridade Palestina negociou a permissão para controlar sua própria mídia em 1993, houve um investimento na cultura nos territórios ocupados. A produção interna de filmes continuou precária, com poucos recursos técnicos e artísticos. Porém, se intensificou a inter-relação entre diretores do exterior e aqueles que permaneceram na região. Foi nesse período que intelectuais e diretores exilados nos EUA e na Europa puderam retornar. A assinatura dos acordos em 1993 e 1995 abriu a possibilidade de paz, criando um clima geral de otimismo entre israelenses e árabes. Quando ficou demonstrado seu insucesso, o que culminou na segunda *Intifada*, em 2000, os filmes feitos no território ocupado e sobre ele também mudaram o tom, tornando-se mais politicamente engajados e explícitos. O período entre as duas *Intifadas*, em especial aquele entre os acordos de Oslo e a segunda *Intifada*, foi particularmente prolífico no que diz respeito ao cinema palestino[11].

Uma característica que o cinema palestino tem em comum com outros cinemas vinculados a movimentos de resistência e à constituição de identidades nacionais é o empenho em construir contranarrativas às versões hegemônicas de sua sociedade e história[12]. Em relação à Palestina, é algo que se manifesta de um modo bastante específico, pois muito dessa identidade nacional foi constituída no exílio. Portanto, nesse caso, o sentido do que é nacional diz respeito também à “experiência de pertencimento”[13], dada a dispersão transnacional e ao fato de que o “país” consiste em um território apenas “virtualmente” demarcado (TAWIL, 2005, p. 122) (tradução

nossa).

## Elia Suleiman: a vida é um filme

A trajetória pessoal de Elia Suleiman corporifica a natureza plural da identidade palestina. Ele nasceu em 1960, em Nazaré, de pais árabes que eram parte dos chamados “palestinos de 48”, habitantes das zonas atribuídas, no plano inicial, para abrigar um Estado palestino, mas que foram anexadas por Israel já em 1949. Suleiman recebeu um passaporte israelense e, após uma breve estada no Reino Unido, mudou sua residência para Nova York em 1981. Em 1999, ele mudou-se para Paris. De lá, fez várias viagens à Palestina e passou um tempo no Líbano. Seus filmes estabelecem uma complexa imbricação entre memória pessoal, autobiográfica e memória social, nos termos da discussão proposta por Maurice Halbwachs (1990). Este autor propõe que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWACHS, 1990, p. 34), um ponto de vista em transformação, que muda a depender do lugar que o indivíduo ocupa na sociedade, e também de acordo com as relações que mantém com outros meios.

Suleiman fez seu primeiro filme, *Introduction to the End of an Argument* (*Introdução ao Fim de um Argumento*), junto com Jayce Salloum, em 1990, usando uma combinação de diversas linguagens audiovisuais com filmagens de um documentário americano feito no West Bank. O trabalho é descrito como uma sequência de imagens interceptadas por frases, que refletem sobre os vínculos entre o poder e as mídias, e suas implicações quanto à representação dos árabes em Hollywood (JOYARD, 2002, p. 14). Nele, já se manifestam algumas das características da obra de Suleiman, como o uso da sátira e uma abordagem poética e complexa no tratamento de questões políticas.

O filme que se seguiu — *Homage by Assassination* (*Homenagem por Assassinato*, 1992) — é o primeiro da trilogia enfocada neste artigo[14]. Nele, Suleiman introduz o personagem E.S., a figura silenciosa protagonizada pelo próprio diretor. O pano de fundo do filme é a Guerra do Golfo (1990–1991). O personagem principal é um diretor palestino de 30 anos de idade, que assiste ansiosamente na TV aos ataques do Iraque na região. A história se desenrola num apartamento em Nova York, em uma atmosfera de isolamento e solidão. A natureza fragmentária do exílio é representada por dois relógios, que marcam a hora em Nova York e Nazaré. Sua existência paradoxal também se expressa pelo contraste entre, por um lado, souvenirs e fetiches da Palestina espalhados pelo apartamento e, por outro, o fato de que é a carta de um amigo judeu que lhe permite ter notícias da família. O isolamento é sugerido pela inatividade dos aparelhos eletrônicos relacionados com a comunicação no apartamento, com exceção da TV e do rádio. Seu silêncio — E.S. olha para a câmera, mas nunca fala — da mesma forma evoca a impossibilidade de se comunicar que marcará o estilo também

encontrado em seus outros filmes.

Os filmes de Suleiman são formados por uma visão crítica da Palestina, e o diretor afirma não se identificar com o que considera “a folclórica representação orientalista” e declara sua indiferença em relação às formas exóticas dos filmes árabes *mainstream*[15], qualificando-os como “um modo de colonialismo interno”, que inconscientemente responde ao que quer o Ocidente[16] (PORTON, 2003, p. 27) (tradução nossa).

Um aspecto que também marcou o trabalho de Suleiman é o tema do retorno. Como foi apontado anteriormente, em 1993, em vista da atmosfera de otimismo decorrente dos acordos de Oslo, muitos palestinos, em especial artistas e intelectuais, acreditando que a paz era iminente, decidiram voltar. Mas, por volta de 1996, já era evidente que a expectativa de paz não se cumpriria e isso afetou em especial os que haviam retornado. Como nota El-Hassan, muitos artistas “após o retorno, optaram pelo silêncio”[17] (EL-HASSAN, 2002, p. 67) (tradução nossa). Foi nesse contexto que Suleiman produziu seu terceiro filme, *Chronicle of a Disappearance*, o primeiro dos seus trabalhos filmado na Palestina, no qual introduz uma estética mais inovadora e cujo conteúdo pode ser considerado profético no que tange à relação com Israel. O humor característico dos seus trabalhos torna-se, nesse filme feito durante a desagregação do processo de paz, impregnado de melancolia e frustração.

*Chronicle of a Disappearance* versa sobre um Suleiman deslocado com o retorno após vários anos em Nova York, à procura de inspiração. Em sintonia com sua abordagem, que recusa um posicionamento estático ou binário da subjetividade, esse processo não é “nem um retorno emocional a uma terra de origem, nem uma visão distópica de rejeição completa do lugar”[18] (TAWIL, 2005, p. 116) (tradução nossa). O filme consiste em uma série de esquetes cômicos, mesclando documentário e ficção. O personagem E.S. torna-se mais próximo do próprio diretor, na caracterização de J. Hoberman, “mais próximo ao homem ‘supérfluo’ da literatura russa do século XIX, alienado politicamente por conta da sua inteligência, e, no entanto, obrigado pelas circunstâncias históricas a dar atenção à política, inclusive ao fanatismo e ao terror” [19] (HOBERMAN, 1997) (tradução nossa).

O filme repete a forma de diário de *Homage by Assassination*, mas em *Chronicle* o diretor parece mais deslocado em relação ao mundo diegético que ele observa. Suleiman se refere ao personagem como “esvaziado”. O silêncio do personagem evoca sua (não)identidade e contribui na composição de um filme que se expressa centralmente pela imagem visual.

A primeira parte do filme, intitulada “Um diário pessoal”, é filmada principalmente em Nazaré e na Galileia. Suleiman explora sua própria busca por uma identidade perdida e um sentimento de desconexão em relação às suas raízes. Ele evoca um senso de inércia. Há mínimo movimento; tanto a câmera quanto os personagens estão estáticos. Nazaré é a terra natal, um lugar relativamente protegido

do sionismo e, como a criação de Suleiman, predominantemente cristão. O diretor estende os elementos autobiográficos ainda mais, ao colocar membros da sua família atuando como eles mesmos. Todos os atores são não profissionais e foram dirigidos para “fazer o que fazem normalmente”[20] (FUSCO, 1997, p. 42) (tradução nossa). A segunda parte, filmada principalmente em Jerusalém, intitula-se “Um diário político” e, conforme sugerido pelo título, trata de questões políticas do retorno. Em Jerusalém, a histórica capital da Palestina já quase tomada por Israel, ele considera “cada vez mais difícil agir como uma *pessoa*, agir *pessoalmente*, do modo como fez em Nazaré”[21] (BRESHEETH, 2002, p. 73) (grifo nosso) (tradução nossa). É nesta parte do filme que E.S. encontra A’dan (protagonizada por Nazira Suleiman) uma jovem palestina que será seu alter ego vocal, um conceito que ele desenvolve na forma da mulher guerreira em *Divine Intervention*.

Embora *Chronicle of a Disappearance* seja uma crítica à situação política — voltada para descrever o clima claustrofóbico e desesperado em que vivem os palestinos —, no filme, Suleiman não separa os problemas internos dos externos. Além de tratar da luta contra a ocupação, ele reflete sobre as tensões internas, sobre a falta de solidariedade no interior da sociedade civil palestina, por meio de esquetes retratando o dia a dia. Na primeira parte do filme, por exemplo, há uma cena em que a conversa entre dois pescadores se volta para o tema dos vários *khamulas*, ou clãs, da Galileia. Um dos homens fala sobre os clãs, um por um, procurando se certificar de que seu amigo não pertence a um determinado *khamula* para então apontar as qualidades negativas daquele grupo. Quando menciona um com o qual seu amigo tem relação, ele então exalta de modo exagerado seus aspectos positivos. O diretor estende sua crítica a questões de gênero. Em uma das cenas A’dan, que está procurando um apartamento para alugar, se vê entre dois mundos: na parte árabe de Jerusalém é impróprio que uma mulher more sozinha e, na parte judaica, ninguém quer lhe alugar uma propriedade por ela ser árabe.

O filme que se seguiu, *Divine Intervention*, tem muitas características em comum com *Chronicle of a Disappearance* mas, além de consistir em um desdobramento da experiência fílmica anterior, foi feito em consonância com uma fase mais extrema do conflito. Suleiman aparece novamente como a figura silenciosa que observa os eventos em seu entorno de maneira atenta, mas fleumática. A narrativa é fragmentada, com a crítica desenvolvida na forma de quadros cômicos em que eventos da vida diária são metáforas do contexto geral. Ele usa câmera estática na maior parte do filme. Embora estejam presentes o clima de claustrofobia, mesquinhez e a incompreensível falta de entendimento no interior da comunidade palestina, desta vez são os desentendimentos entre palestinos e israelenses que ocupam lugar central. Em *Divine Intervention*, a aparente passividade de E.S. é contrabalançada pela presença de uma jovem palestina (protagonizada por Manal Khader), silenciosa e desafiadora em suas ações.

O filme foi feito em 2000–2001, quando emergiu a segunda *Intifada*. O

confronto armado era frequente e a circulação no território ficou mais restrita, com um grande número de *checkpoints*. O discurso de Suleiman também se tornou mais duro. Ele próprio atribui a transformação às mudanças no contexto, observando que o espaço poético diminuiu porque o fascismo ocupou todo o espaço e infiltrou-se nas almas (JOYTARD, 2002, p. 14). De forma diferente do filme anterior, que foi quase inteiramente financiado por Israel, *Divine Intervention* não contou com esse apoio no orçamento. O financiamento veio principalmente da França e, em alguma medida, da Alemanha, Marrocos e Holanda. O grupo de atores e a equipe técnica, de árabes e israelenses, incluía apenas um ator profissional. Suleiman teve que pedir a um amigo judeu israelense para conseguir autorização para filmar, porque isto não seria permitido a ele.

*Divine Intervention* consiste em dois enredos centrais. O primeiro desenvolve-se em torno da doença do pai de Suleiman; o segundo versa sobre a história de amor do diretor e as dificuldades que enfrenta para ver sua parceira, com o bloqueio do acesso de Ramallah para Jerusalém. O pano de fundo é composto de situações absurdas envolvendo o sentimento de revolta dos palestinos, na forma de vinhetas. Suleiman não concorda com a caracterização do filme como autobiográfico num sentido literal, preferindo referir-se a ele como “um autorretrato” (PORTON, 2003, p. 25). Entretanto, as cenas em que E.S. encontra secretamente sua parceira no *checkpoint* Al-Ram entre Jerusalém e Ramallah, assim como a doença do seu pai (que morreu pouco antes do início das filmagens e a quem o filme é dedicado) relacionam-se diretamente a eventos experimentados por ele. O mesmo pode ser dito quanto aos pequenos, mas significativos desentendimentos e, em geral, à não amistosa atmosfera na sociedade palestina. As situações hostis entre palestinos refletem o conflito maior. Suleiman não as separa, como se um plano fosse ao mesmo tempo gerador e consequência do outro.

*Divine Intervention* começa com a imagem de um Papai Noel em Nazaré, perseguido por crianças que depois o esfaqueiam. Suleiman explica que seu objetivo foi dar ao público “uma ideia da quebra na comunicação que se seguirá”, mas é algo que também pode ser visto como uma crítica aos pressupostos associados ao caráter sagrado atribuído à região. Segundo o diretor, “Nazaré é o melhor lugar para se esfaquear Papai Noel [...] já que as crianças que vivem lá hoje perderam a inocência [...] e que não há mais nada para fazerem”[22] (PORTON, 2003, p. 25) (tradução nossa). A cena também associa um ícone central para a sociedade ocidental e de consumo com a Palestina, pondo em questão a mitologia histórica do cristianismo e a celebração do Natal.

A primeira parte do filme focaliza eventos cotidianos em Nazaré. O clima de violência é explorado de um modo sutil. Suleiman aponta que se inspirou na literatura de Primo Levi, que “tratou de forma poética os eventos da vida cotidiana e deixou que o leitor imaginasse o horror”[23] (PORTON, 2003, p. 26) (tradução nossa). Esta concepção é evidenciada em uma série de sequências. Seu pai fala impropérios em voz baixa

para pessoas que acenam para ele, enquanto dirige o carro pela rua. Um homem joga religiosamente seu lixo no jardim da vizinha, para então se mostrar ofendido e acusá-la de ser incivilizada quando ela joga o lixo de volta. Outro destrói a rua em frente à sua casa para dificultar a passagem de carros e ataca os policiais com garrafas quando eles tentam impedi-lo. Outro ainda espera, num ponto de ônibus, uma condução que sabe que nunca virá. Todos no filme fumam compulsivamente. Em uma cena marcada pelo absurdo cômico, seu pai se levanta da cama do hospital para acender um cigarro. É seguido por outros pacientes, pelos médicos e pelas enfermeiras, que se reúnem num corredor de hospital cheio de fumaça. Há uma conexão entre a irrazoabilidade desses comportamentos e o caráter absurdo do conflito maior.

Nessa seção do filme, a fotografia evoca uma atmosfera de clausura, por uma das partes, e de opressão, por outra. O diretor de fotografia Marc-André Batigne descreve seu trabalho no filme observando que “o *frame* é definido de um modo em que não há possibilidade de escape — eles estão sempre entre paredes ou em ruas estreitas sem uma paisagem aberta”[24] (OPPENHEIMER, 2003, p. 12) (tradução nossa). A câmera é posicionada do ponto de vista de alguém que está um pouco fora da cena e, em certos casos, como na cena em que o pai de E.S. está sentado na sala enquanto oficiais da receita pública vão levando sua mobília, há vários quadros dentro do quadro, projetando a ideia de múltiplas posicionalidades. Essa dinâmica é também notável na combinação entre ângulos baixos, altos e aéreos em diversas sequências.

O uso do humor é especialmente significativo em *Divine Intervention*. Isto foi considerado inadequado por alguns críticos, que acusaram Suleiman de querer provocar o riso às custas do sofrimento do povo palestino. Mas ele vê esta sua escolha por outra perspectiva e declara sua crença no poder subversivo do humor, em seu potencial como um instrumento de resistência (INTERVIEW WITH ELIA SULEIMAN, 2003; para uma análise do humor como forma de resistência, ver ROWE, 1995, p. 3-9). Em que pese os filmes do diretor terem sido frequentemente associados com os de Jacques Tati e Buster Keaton, ele nota que, se há alguma forma de associação, isto é fruto de coincidência (INTERVIEW WITH ELIA SULEIMAN, 2003). O estilo de humor de Suleiman é mais autorreflexivo, um estilo em que o personagem ri de si mesmo. Ele faz menção ao modo sutil como diretores de cinema asiáticos, a exemplo de Hou Hsiao-Hsien[25] e Tsai Ming-liang[26], e mais ainda Robert Bresson[27] são capazes de combinar comédia e tensão e cita o trabalho deles como inspiração.

O personagem E.S. tem uma entrada espetacular no filme 30 minutos após o seu início. Dentro do carro, ele calmamente come um pêssego, joga o caroço fora pela janela e este, de modo fantástico, explode um tanque militar. Logo depois, sua parceira tem uma entrada igualmente impactante, desafiando soldados israelenses no *checkpoint*, causando a queda da estrutura onde estão devido ao impacto do que parecem ser ondas que emanam dos seus passos. Daí em diante, o filme se concentra na tentativa do casal de ter um encontro amoroso sob o olhar dos soldados. O olhar

dos amantes também se volta para os soldados e eles presenciam um espetáculo surreal de estupidez e humilhação. Seus encontros consistem em um toque sensual de mãos, que expressa emoção mas não é melodramático. Suleiman considera suas fantasias como um instrumento de resistência: “se pode estabelecer um *checkpoint* e exigir os cartões de identidade das pessoas, mas não se pode capturar a imaginação delas”[28] (INTERVIEW WITH ELIA SULEIMAN, 2003) (tradução nossa).

A partir desse ponto se inicia, no filme, uma crítica aberta às políticas de Israel. Em Jerusalém, uma turista francesa pede orientação a um policial. Para dar a direção pedida, ele tem que trazer, do fundo do carro, um palestino com os olhos vendados, que conhece a cidade de cor. E.S. presencia a atuação histórica de um oficial militar israelense, quando este obriga um palestino a cantar canções populares judaicas dos assentamentos e faz comentários pejorativos sobre o período islâmico do Ramadan. Enquanto os amantes se encontram no *checkpoint*, E.S. solta um balão de ar vermelho, estampado com a face de Yasser Arafat, e o vê cruzar a barreira, para desespero dos confusos soldados. Após sobrevoar a cidade de Jerusalém, o balão pousa no topo do Domo da Rocha. A emblemática sequência expressa a imagem do líder palestino finalmente se apoderando da cidade. É relevante notar, entretanto, que Suleiman manifestou sua desaprovação em relação às políticas de Arafat, mais precisamente no que diz respeito aos resultados dos acordos de Oslo. Ele comenta que a cena foi inspirada no período que se seguiu aos acordos, quando a bandeira da Palestina e outros itens relacionados com a nacionalidade, que tinham sido proibidos até aquele momento, foram liberados para consumo, de certo modo diluindo sua força (INTERVIEW WITH ELIA SULEIMAN, 2003).

A parte final do filme difere dramaticamente das anteriores quanto à sua forma. E.S. troca olhares com um homem judeu, quando ambos estão parados em um sinal de trânsito, com uma versão arabizada de “*I put a spell on you*” tocando ao fundo. A cena sinaliza a atmosfera de confronto que está por vir na sequência que se segue, na qual um grupo de oficiais da polícia especial de Israel está praticando tiro, de maneira coreográfica, tendo como alvo figuras de papel de uma guerreira palestina (a parceira de E.S.). Quando apenas uma dessas figuras ainda está em pé, ela magicamente se torna viva e luta contra eles, no que remete a uma mistura de filme ninja com *The Matrix* (The Wachowskis, 1999). Ela voa lançando pedras, em vez de balas, com uma arma, e se defende com um escudo na forma da Palestina unificada. Por fim, destrói um helicóptero israelense e produz uma enorme bandeira palestina, que toma toda a tela.

Nessa sequência, o conflito é tratado de modo literal, em contraste com o restante do filme. Não obstante ser uma resposta fantástica a uma situação absurda, distante dos esquetes realistas que representam o conflito na maior parte do tempo, essa sucessão de cenas foi a mais criticada, por seu suposto conteúdo violento. Suleiman foi acusado de incitar violência e até de inspirar ataques suicidas. O diretor

atribui essas críticas a uma “leitura primária” e à incapacidade de alguns de entender a “violência interior, pela qual eu me recuso a pedir desculpas”. Ele também nota que a sequência é construída mais como “Popeye abrindo uma lata de espinafre” que como um filme de propaganda[29] (PORTON, 2003, p. 26) (tradução nossa).

Em *Divine Intervention*, Suleiman fetichiza alguns aspectos da Palestina, mas se recusa a deixar que isto implique um reforço do estereótipo. Em vez de buscar em um lugar fixo, ou no passado, uma identidade própria ou mesmo uma identidade palestina, ele opta pelo “entre-lugar” (SANTIAGO, 2000). Suas identificações estão constantemente em busca de se definir, em perpétua transição. Essa caracterização se aplica, em verdade, ao conjunto do trabalho do diretor. Naficy refere-se ao espaço ocupado por ele como “limite”, no qual “a terra natal é a distância crítica, o terceiro espaço discursivo, que Suleiman cria e habita” em seus filmes[30] (*apud* TAWIL, 2005, p. 136) (tradução nossa).

## Considerações Finais

Em um diálogo entre a subjetividade e o contexto mais amplo, nos filmes de Elia Suleiman, a sua trajetória, carregada de uma “bagagem de lembranças históricas” (HALBWACHS, 1990, p. 37) própria, mescla-se à narrativa sobre sua terra natal, com ambas pautadas por fragmentação e deslocamento. O tom marcadamente crítico da obra de Suleiman não se limita ao âmbito do embate político e militar com o antagonista, mas estende-se à sociedade e identidade palestinas. Suas narrativas fílmicas compõem um discurso complexo sobre a Palestina e os palestinos, ao mesmo tempo em que retratam o contexto sociocultural e o conflito com Israel, que informa essas esferas de forma determinante, e refletem sobre eles.

Se, como propõe Higson, a especificidade é fundamental no que diz respeito à configuração do cinema nacional (HIGSON, 2000, p. 63), o cinema palestino invariavelmente incluiria aspectos de descontinuidade e conflito, presentes na obra de Suleiman. O diretor afirma que buscou, nas suas produções, estabelecer um paralelo entre “a descentralização da narrativa e a da estrutura do filme” para “traduzir” a “descentralização” da experiência palestina[31] (BOURLOND, 2000, p. 97) (tradução nossa). Pode-se dizer que é justamente através do nexo entre as experiências pessoais de deslocamento do diretor, as desarticulações do território e a linguagem estética que os filmes estabelecem a coerência intertextual com o objeto retratado que, de acordo com Rosen (ROSEN, 2006, p. 17-18), caracteriza os cinemas nacionais. Ao reverberar as particularidades da sua trajetória e da história palestina, inclusive em relação aos obstáculos e dissonâncias do processo de pertença e formação nacional, o cinema de Suleiman contribui para a construção da própria nacionalidade.

[1] “a stateless cinema of the most serious national consequences”.

[2] A ideia de nação não é entendida aqui no sentido mais convencional, como uma experiência claramente demarcada topograficamente e politicamente, mas como uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008).

[3] “a grand all-encompassing theory may be less useful than more piecemeal historical investigations of specific national cinematic formations”.

[4] “one of the means by which nationality is constructed”.

[5] “an intertextuality to which one attributes a certain historical weight” in which “the intertextual coherence is connected to a social-political and/or socio-cultural implicitly or explicitly assigned to the nation”.

[6] Palavra árabe que significa “catástrofe” ou “desastre”. Designa o êxodo palestino de 1948, quando pelo menos 711.000 árabes palestinos, segundo dados da ONU, foram expulsos ou fugiram de seus lares, em razão da guerra civil de 1947-1948 e da Guerra Árabe-Israelense de 1948.

[7] Os acordos de Oslo — entre o governo de Israel, representado por Shimon Peres, e o presidente da Organização para a Libertação da Palestina, Yasser Arafat— foram assinados na capital da Noruega em 1993, com mediação do presidente dos Estados Unidos, Bill Clinton. Previa o término dos conflitos, a abertura das negociações sobre os territórios ocupados, o *status* de Jerusalém e a retirada de Israel do sul do Líbano.

[8] “it is impossible to define Palestine or Palestinians in any coherent, holistic sense [...] Palestine can signify a biblical geography or the ever-shrinking Territories promised to the Palestinian Authority in the Oslo Accords [...] Similarly ambiguous, Palestinians can signify people living in Jerusalem with an Israeli ID card, or in the refugee camps of Lebanon. A Palestinian could likely be residing in Paris with Canadian citizenship, in the U.S. with an Egyptian laissez-passer, or in a rural West Bank village with Jordanian papers. Palestinians can be Muslim or Christian, or, even atheists; their political views can be radically different and opposed [...]”.

[9] Vários dos trabalhos citados neste artigo exploram diferentes aspectos da trajetória do cinema palestino desde a sua emergência. Um quadro abrangente é apresentado por Tawil (2005).

[10] “the entire history of the Palestinian struggle is related to the desire to be visible [...] to stand against invisibility”.

[11] *Intifada* é um termo derivado do árabe, significando “agitação, levante ou revolta”. É o nome popular das insurreições dos palestinos contra a ocupação de Israel na Cisjordânia. A primeira *Intifada* consistiu em um levante espontâneo que eclodiu a partir de dezembro de 1987, com a população civil palestina atirando paus e pedras contra os militares israelitas. A segunda, também conhecida como a *Intifada de Al-Aqsa*, teve início em setembro de 2000.

[12] Análises de cinemas de resistência encontram-se em Stam (2000, p. 130-158); Wayne (2000); Tawil (2005).

[13] “experience of belonging”. A noção de território, aqui, dialoga com a proposta por Achille Mbembé (2005), a saber, uma territorialidade itinerante, territorialidade fluida, múltipla e plural.

[14] Suleiman fez outros filmes no período focado aqui: *War and Peace in Vesoul* (*Guerra e Paz em Vesoul*, 1997), um documentário feito em colaboração com o diretor israelense Amos Gitai, sobre dois homens discutindo os temas da paz e da guerra, que reflete a problemática iniciativa de paz lançada por Yitzhak Rabin, Shimon Peres e Yasser Arafat; e dois curtas, *The Arab Dream* (*O Sonho Árabe*, 1998) e *Cyber Palestine* (*Cyber Palestina*, 2000). *The Arab Dream*, filmado em Jerusalém, Nazaré e Ramallah, é um documentário no qual o diretor reflete sobre sua própria luta para salvaguardar um domínio estético num lugar em que a esperança vai gradualmente desaparecendo (HOLLOWAY, 2002). Mais recentemente, produziu *The Time that Remains* (*O que Resta do Tempo*, 2009) e *It Must be Heaven* (*O Paraíso Deve Ser Aqui*, 2019); e os dois curtas *Awkward* (*Embaraçoso*, *Chacun son Cinéma*, 2007) e *Diary of a Beginner* (*Diário de um Principiante*, *7 Days in Havana*, 2012).

[15] Viola Shafik (2003) discute as principais características do cinema árabe como um todo.

[16] “There seems to be an unconscious deliberations of what the Occident wants from these filmmakers and these films. Or else, it’s kind of internal colonialism. This might be less true with Khleifi, although a film like *Wedding in Galilee* is totally bound up with folkloric, Orientalist representation”. O conceito de “Orientalismo” na obra de Edward Said é, de forma geral, referido como um reservatório de conhecimento autorizado, de estruturas dominantes, desenvolvidos na Europa e reforçados pelo encontro colonial, sobre a raça, caráter, cultura, história, tradições, sociedade e possibilidades do que, dentro dessa lógica discursiva, foi caracterizado como o “Oriente” ou o “oriental” (Said, 1996).

[17] “Following return, many of those writers, painters, filmmakers, and poets, chose silence”.

[18] “The film-makers’s return is neither an emotionally fulfilling homecoming to an originary homeland, nor a dystopian vision of total rejection of the old country”.

[19] “closer to the ‘superfluous’ men of 19th-century Russian literature, politically alienated by virtue of his intelligence, yet compelled by historical circumstance to take political life, including fanaticism and terror, into account”.

[20] “do what they do normally”.

[21] “increasingly difficult to act as the *person*, to act *personally*, the way he did in Nazareth”.

[22] Nazareth is the best place to stab Santa [...] as the kids who live there today have lost their innocence years ago and there is nothing left for them to do’.

[23] “poetized the little events of daily life and left the horror for the reader to image”. Levi (Turim, 1919-1987) foi preso durante a Segunda Guerra, por ser membro da resistência antifascista e deportado para Auschwitz em 1944. Sua experiência lá e as subsequentes viagens pela Europa oriental foram tema de suas memórias, ficção e poesia.

[24] “The frame is set in a way that there is no possibility of escape - they are always between walls or in narrow streets with no open landscape”.

[25] Diretor que exerceu liderança no movimento New Wave em Taiwan.

[26] Um dos mais celebrados diretores da “segunda New Wave” do cinema taiwanês, junto com seus contemporâneos Hou Hsiao-Hsien e Edward Yang.

[27] Bresson (1901-1999) é conhecido como um mestre do cinema minimalista. Inicialmente pintor e fotógrafo, ele produziu seu primeiro curta, *Les Affaires Publiques*, em 1934.

[28] “you can set up a checkpoint and ask for people’s IDs, but you cannot capture their imagination”.

[29] “first degree reading”; “inner violence, which I refuse to excuse myself for”; “Popeye opening a spinach can”.

[30] “home turns out to be the critical distance, the third discursive space, which Suleiman creates and inhabits [...]”.

[31] “a parallelism between the decentralization of the narrative and of the film’s structure”.

## Referências

- ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOURLOND, A. A cinema of nowhere. An interview with Elia Suleiman. **Journal of Palestine Studies**, v. 29, n. 2, p. 95-101, 2000. DOI: <<https://doi.org/10.2307/2676539>>.
- BRESHEETH, Haim. A Symphony of Absence: Borders and Liminality in Chronicle of Disappearance. **Framework**, v. 43, n. 2, p. 73-86, 2002. Disponível em: <<https://digitalcommons.wayne.edu/framework/vol43/iss2/5/>>. Acesso em: 12 fev. 2022.
- CHRONICLE OF A DISAPPEARANCE** (Crônica de um Desaparecimento). Direção: Elia Suleiman. Palestina; Israel; EUA; Alemanha; França: Dhat Productions, 1996. 1 DVD (88 min.).
- DABASHI, H. (ed.). **Dreams of a nation: On Palestinian cinema**. Londres: Verso, 2006.
- DIVINE INTERVENTION** (Intervenção Divina). Direção: Elia Suleiman. Alemanha; França; Marrocos; Palestina: Avatar Films, 2002. 1 DVD (92 min.).
- EL-HASSAN, A. When the exiled films home. **Framework**, v. 43, n. 2, p. 64-70, 2002. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41552333>>. Acesso em: 17 jan. 2021.
- FUSCO, C. Invisible city. **Filmmaker**, v. 5, n. 4, p. 42-43, 1997. Disponível em: <<https://filmmakermagazine.com/archives/issues/summer1997/invisible.php>>. Acesso em: 23 jun. 2020.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- HIGSON, A. The concept of national cinema. **Screen**, v. 30, n. 4, p. 36-46, 1989. DOI: <<https://doi.org/10.1093/screen/30.4.36>>.
- HIGSON, A. The limiting imagination of national cinema. In: HJORT, M.; MACKENZIE, S. (eds.). **Cinema and nation**. Londres: Routledge, 2000, p. 63-74.
- HILL, J. **British cinema in the 1980s: Issues and Themes**. Oxford: Clarendon Press, 1999.
- HOBERMAN, J. Review of Chronicle of a Disappearance. **Village voice**, Nova York, p. 65, 3 jun. 1997.

HOLLOWAY, R. Cannes 2002: Special Report. **Kinema**, Waterloo, out. 2002. Disponível em: <<https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/view/979/1048>>. Acesso em: 18 nov. 2020.

**HOMAGE BY ASSASSINATION** (Homenagem por Assassinato). Direção: Elia Suleiman, Estados Unidos: Elia Suleiman, 1993. 1 DVD (25 min.).

**INTERVIEW WITH ELIA SULEIMAN**. Direção: Elia Suleiman. Londres: Artificial Eye, 2003. 1 DVD, color.

**INTRODUCTION TO THE END OF AN ARGUMENT** (Introdução ao Fim de um Argumento). Direção: Elia Suleiman; Jayce Salloum. Canadá: [S. n.], 1990. 1 DVD (41 min.).

**IT MUST BE HEAVEN** (O Paraíso Deve ser Aqui). Direção: Elia Suleiman. França; Canadá; Palestina; Turquia: Rectangle Productions, Possibles Média, 2019. 1 DVD (97 min.).

JOYARD, O. Palestine Intervention Divine – Dans L’œil d’Elia Suleiman le Nomade. **Cahiers du cinéma**, Paris, n. 572, p. 12-16, out. 2002.

MBEMBÉ, A. À la lisière du monde. Frontières, territorialité et souveraineté em Afrique. *In*: ANTHEAUME, B.; GIRAUT, F. (eds.). **Le territoire est mort. Vive les territoires!** Une (re)fabrication au nom du développement. Paris: IRD Éditions, 2005, p. 47-78.

OPPENHEIMER, J. An absurdist view of an unending conflict. **American cinematographer**, Los Angeles, v. 84, n. 6, p. 12-14, 2003.

**PARADISE NOW** (O Paraíso, Agora!). Direção: Hany Abu-Assad. Holanda; Palestina; Israel; Alemanha; França: Augustus Film; Razor Film Produktion; GmbH, 2005. 1 DVD (90 min.).

PORTON, R. Notes from the Palestinian Diaspora: an interview with Elia Suleiman. **Cineaste**, n. 28, p. 24-27, 2003. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/41689603>>. Acesso em: 23 ago. 2020.

ROSEN, P. History, Textuality, Nation: Krakauer, Burch and Some Problems in the Study of National Cinemas. *In*: VITALI, V.; WILLEMEN, P. (ed.). **Theorising National Cinema**. Londres: Palgrave Macmillan: BFI, 2006, p. 17-28.

ROWE, K. **The unruly woman**: gender and the genres of laughter. Austin: University of Texas Press, 1995.

SAID, E. Preface. *In*: DABASHI, H. (ed.). **Dreams of a nation**: on Palestinian cinema. Londres: Verso, 2006, p. 1-6.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SHAFIK, V. **Arab cinema**: history and cultural identity. Cairo: American University in Cairo Press, 2003.

SHOHAT, E. The cinema of displacement: gender, nation, and diaspora. *In*: DABASHI, H. (ed.). **Dreams of a nation**: on Palestinian cinema. Londres: Verso, 2006, p. 70-89.

STAM, R. **Film theory**: an introduction. Oxford: Blackwell, 2000.

TAWIL, H. Coming into being and flowing into exile: history and trends in Palestinian film-making. **Nebula**, v. 2, n. 2, 2005. Disponível em: <<http://www.nobleworld.biz/images/Tawil.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

**THE TIME THAT REMAINS** (O que Resta do Tempo: Crônica de um Presente Ausente). Direção: Elia Suleiman. Reino Unido; Itália; Bélgica; França: The Film, 2009. 1 DVD (109 min.).

WAYNE, M. The critical practice and dialectics of Third Cinema. **Third text**, p. 53-66, ver. 2000. DOI: <<https://doi.org/10.1080/09528820008576866>>.