

## ***Intervenção divina ou a reinvenção pelo cinema***<sup>1</sup>

Por Maria Inês Dieuzeide\*

**Resumo:** Neste trabalho, partimos da análise do filme *Intervenção divina* (Elia Suleiman, 2002) para elaborar algumas notas acerca das formas como o cotidiano palestino sob a ocupação israelense é colocado em cena pelo diretor. Por sua estrutura fragmentada, composta por esquetes que se atêm à rotina dos habitantes de Nazaré e Jerusalém observada por um personagem silencioso e impassível, estabelecemos um diálogo do filme com a tradição do cinema burlesco, de modo a pensar como essa mise-en-scène passa pelo deslocamento e pela reinvenção possibilitadas pela ficção.

**Palavras-chave:** ficção, cinema burlesco, cinema palestino, Elia Suleiman.

**Resumen:** En este trabajo, partimos del análisis de la película *Intervención divina* (Elia Suleiman, 2002) para elaborar algunas notas acerca de las formas como el cotidiano palestino bajo la ocupación israelí es puesto en escena por el director. Por su estructura fragmentada, compuesta por esquemas que se atienen a la rutina de los habitantes de Nazaret y Jerusalén observada por un personaje silencioso e impassible, establecemos un diálogo de la película con la tradición del cine burlesco, de modo a pensar cómo esa mise-en-scène pasa por el desplazamiento y la reinvencción possibilitadas por la ficción

**Palabras clave:** ficción, cine burlesco, cine palestino, Elia Suleiman.

**Abstract:** In this work, we start from the analysis of the film *Divine Intervention* (Elia Suleiman, 2002) to develop some notes about the ways in which Palestinian daily life under Israeli occupation is put on the scene by the director. Because of its fragmented structure, consisting of sketches that cling to the routine of the inhabitants of Nazareth and Jerusalem watched by a silent and impassive character, we established a dialogue with the tradition of the burlesque cinema to think how that put into play goes through the displacement and the reinvention enabled by fiction.

**Key words:** fiction, burlesque cinema, Palestinian cinema, Elia Suleiman.

**Fecha de recepción:** 21/12/2016

**Fecha de aceptación:** 12/10/2017

---

<sup>1</sup> A primeira versão desta análise foi apresentada no XX Encontro da Socine, na Universidade Tuiuti do Paraná, em outubro de 2016.

*Intervenção divina – uma crônica do amor e da dor* (Yadon ilaheyya, 2002), do diretor Elia Suleiman, é o segundo filme de uma trilogia que se volta para o cotidiano palestino sob a ocupação do governo israelense. Convocando a noção da crônica, com uma narrativa interessada no desenrolar dos dias comuns, a trilogia tem como eixo o personagem E.S., interpretado pelo próprio diretor, que compartilha com este (além do nome e do corpo) o retorno do exílio, a profissão de cineasta e outros episódios biográficos.

O primeiro filme da trilogia, *Crônica de um desaparecimento* (*Chronicle of a disappearance*, Elia Suleiman, 1996), acompanha o retorno do personagem E.S. à casa dos pais em sua terra natal, desenvolvendo uma espécie de diário que registra a tentativa do personagem de trabalhar em um novo filme. Dividido em duas partes e pontuado por comentários digitados em um computador, o filme enquadra principalmente a banalidade e a repetição do cotidiano, marcado pela presença, às vezes ridícula, da força militar israelense. A morosidade dos episódios do dia-a-dia será alterada pela ação de Adan, uma militante palestina que enfrenta os soldados munida de um rádio comunicador subtraído dos próprios policiais.

*O que resta do tempo* (*The time that remains*, Elia Suleiman, 2009), que encerra a trilogia, também figura diretamente o retorno do personagem à casa materna, depois da morte do pai. Aqui, acompanhamos a elaboração, numa espécie de grande *flashback*, da história familiar, que se entrelaça com a história da ocupação israelense sobre a Palestina. O filme se divide em quatro partes, que acompanham o crescimento de E.S. e a resistência à ocupação, sempre sugerida entre episódios corriqueiros que têm lugar na vizinhança da casa da família.

Neste artigo, nos debruçaremos sobre *Intervenção divina*, o segundo filme e o único no qual este retorno à casa dos pais não é diretamente tematizado. O longa se estrutura em duas partes: na primeira, o decorrer da vida na

vizinhança de um bairro árabe em Nazaré (a terra natal do diretor); o personagem E.S. só aparece na segunda parte, localizada em Jerusalém (especialmente na barreira militar entre Ramalá e Jerusalém), para acompanhar o pai, que está internado em um hospital.

O filme começa com um prólogo que se aproxima do *nonsense*: um grupo de jovens persegue uma figura vestida de Papai Noel no meio da paisagem pedregosa e árida dos arredores da cidade, sob o sol escaldante. Nenhuma contextualização nos é dada. Os garotos não estão interessados nos presentes, já que um deles pega um embrulho que caiu no chão e o atira para longe. No fim da sequência, quando o Papai Noel é enquadrado num plano médio, vemos que ele está esfaqueado. Em um plano geral da paisagem, com os protagonistas da sequência ao fundo, um pequeno letreiro nos situa em Nazaré. Um corte suspende o fim da perseguição, e já não saberemos mais nada disso – nem quando reencontrarmos, de relance, o Papai Noel no hospital, na segunda parte do filme.

### **Nazaré, o estranho familiar**

A primeira parte de *Intervenção divina* se detém no cotidiano tenso de vizinhos árabes em Nazaré, como vemos já na primeira sequência: a câmera acompanha de perto um personagem (que depois saberemos se tratar do pai de E.S.) dentro do carro, pelas ruas do bairro; ele vai cumprimentando os passantes com gestos simpáticos, enquanto murmura para si os mais diversos xingamentos e ofensas dirigidos aos mesmos. As cenas seguintes se desenrolarão em enquadramentos fixos e rigidamente compostos, que confinam situações à beira do absurdo, sem preocupação com continuidade ou apresentação de personagens. Ainda que exponha uma vida absolutamente banal e repetitiva, esse cotidiano está marcado por uma violência latente, já anunciada na perseguição estranha do início.

Entre esses esquetes, chamamos atenção para aquela na qual um plano fixo enquadrado a partir da mesa de jantar nos mostra três homens que se movimentam pela casa e anotam coisas em pranchetas, enquanto o pai de E.S. espera de pé, impassível, assistindo a um jogo de futebol na televisão. Uma voz feminina escutada por meio de um rádio comunicador será a única pista concedida ao espectador de que aqueles homens fazem uma espécie de revista policial. Algumas cenas depois, veremos novamente um homem com a prancheta acompanhando outro funcionário que carrega uma caminhonete com o maquinário da oficina do pai, escoltados por um oficial fardado. A voz feminina do rádio se manifesta novamente, indicando que os equipamentos devem ser levados para o leilão. O pai entrega as chaves do seu carro, assina o papel e, acendendo seu cigarro, assiste a seus bens serem levados. Não haverá explicações narrativas para esse confisco, assim como não saberemos porque não há recolhimento de lixo no bairro –o que desencadeia uma briga entre vizinhos–, nem porque os ônibus não passam pelo ponto. Por meio de enquadramentos distanciados e atuações contidas, o diretor nos mostra um cotidiano controlado, oprimido, quase prestes a explodir, figurado pela panela de pressão no fogo que encerra o filme.

Não temos aqui a pretensão de dar conta de uma revisão histórica e política da questão palestina.<sup>2</sup> Interessa-nos, conscientes de nossa parcialidade, destacar algumas singularidades deste cenário, apontadas pelo próprio filme. Se, como veremos na segunda parte de *Intervenção divina*, a imobilidade e a distância do personagem E.S. parecem dialogar com a condição de exílio do diretor, não podemos nos esquecer que a situação de exílio interno, de “presença ausente”, é comum aos palestinos do lugar.

---

<sup>2</sup> Há uma importante bibliografia publicada sobre a questão. Para um aprofundamento da leitura, podemos destacar a vasta obra de Edward Said, intelectual palestino, e os estudos de Ilan Pappé (1999, 2011), Walid Khalidi (1992), Shira Robinson (2013) e Judith Butler (2017), entre outros.

Nazaré, cidade natal de Suleiman e lugar onde se passa a primeira parte do filme, é uma das maiores cidades de Israel, e abriga uma maioria da população de árabes. Em 1948, a instauração na região da Palestina do Estado de Israel –chamada pelos árabes de *Nakba*, a catástrofe, e que significa para os judeus a Guerra de Independência de Israel– ocupou mais de 70 por cento do território, expulsando dois terços da população palestina. Os governantes de Nazaré, naquele momento, assinaram um acordo de rendição às tropas israelenses e conseguiram evitar a expulsão de seus habitantes palestinos e a destruição da cidade (Robinson, 2013). Em 1950, no entanto, o governo sionista ordenou a construção da Alta Nazaré, destinada aos judeus, com a intenção de deslocar o centro econômico e cultural da região para lá. A Nazaré original ficou desassistida de investimentos. Na década de 1990, por exemplo, o governo oferecia a algumas áreas a condição de “prioridade nacional” –o que implicava em impostos mais baixos, facilidade de obter permissão para construir, aumento de serviços públicos– mas nenhum bairro ou cidade de maioria árabe estava incluída (Pappé, 2011).<sup>3</sup>

Os palestinos que permaneceram dentro dos limites do estado israelense foram chamados de “não judeus”, sujeitos ao controle militar e a uma administração separada que incluiu o confisco de suas terras e propriedades. A pesquisadora Janet Abu-Lughod define assim a situação do árabe palestino em Israel:

---

<sup>3</sup> Ilan Pappé (2011) ressalta como o governo de Israel, além de não priorizar as cidades palestinas na distribuição dos investimentos, ainda reluta em aplicar a legislação sobre os judeus que, ilegalmente, ampliam suas casas ou constroem novos assentamentos nos Territórios Ocupados. Não precisamos ir longe para constatar a situação: em fevereiro de 2017, por exemplo, o parlamento israelense – comandado pelo Primeiro Ministro Benjamin Netanyahu e com a conivência do presidente recém-empossado nos Estados Unidos, Donald Trump – aprovou a regularização de 53 assentamentos ilegais na Cisjordânia, construídos sobre propriedade privada palestina (fonte: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/06/internacional/1486409118\\_350567.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/06/internacional/1486409118_350567.html)).

Enquanto permaneceram em seu solo nativo (ainda que não necessariamente em seus lares ou vilas ancestrais, algumas das quais foram destruídas ou tomadas por novos judeus imigrantes), eles experimentam exclusão da sociedade geral e sofrem discriminação na educação, no emprego e no direito de comprar terras. Eles constituem uma anomalia num sistema político que reconhece apenas judeus como plenos membros da comunidade social e política. Eles são os “exilados em casa” por excelência (Abu-Lughod, 1988: 64).<sup>4</sup>

Sobre esse exílio interno, o escritor Edward Said reforça que o povo palestino “ganhou o *status* jurídico de um indivíduo menos real do que qualquer um que pertencesse ao ‘povo judeu’” (Said, 2012: 118). Para os que ficaram, até hoje o governo israelense endossa “[...] deliberadas políticas que visam alienar os palestinos nativos de suas terras, enquanto os mantêm economicamente dependentes e politicamente divididos” (Robinson, 2013: 6).<sup>5</sup>

Ainda que o diretor não se preocupe em fornecer muitos dados de contextualização, apresentação de personagens ou continuidades narrativas, ao olharmos para o filme parece-nos importante ter em mente esse cenário. A situação de exílio interno parece encontrar expressão, no filme, em uma espécie de confinamento construído pelos quadros geometricamente compostos, sem movimentos de câmera, nos quais os personagens se movimentam de maneira coreografada.

---

<sup>4</sup> Tradução nossa. No original: “While they remain on their native soil (although not necessarily in their ancestral homes or villages, some of which have been destroyed or taken over by new Jewish immigrants), they experience exclusion from the general society and suffer discrimination in education, employment and the right to buy land. They constitute an anomaly in a political system that recognizes only Jews as full members of the social and political community. They are the 'exiles at home' par excellence” (Abu-Lughod, 1988: 64).

<sup>5</sup> Tradução nossa. No original: “[...] the state's deliberate policies that aim to alienate indigenous Palestinians from their land while keeping them economically dependent and politically divided” (Robinson, 2013: 6). O historiador Ilan Pappé (2011) argumenta que Israel é um estado dividido e assentado sobre uma etnocracia: é uma “democracia” na qual a origem étnica e religiosa define a cidadania da população. Ainda que a legislação israelense dê passos no sentido de garantir direitos individuais aos árabes palestinos que conseguiram permanecer no território após 1948, o próprio estado ao mesmo tempo torna essa legislação sem valor real. Na vida cotidiana, a discriminação se manifesta por meio de intervenções militares, ocupações ou políticas de semi-*apartheid* que estruturam a organização do estado em nome da segurança (Pappé, 2011; Robinson, 2013).

Como dissemos, durante a primeira parte do filme (da qual E.S. está ausente), acompanhamos o cotidiano por meio de planos fixos e abertos que quase nunca se aproximam dos personagens. Pelo contrário, os enquadramentos serão muitas vezes obstruídos por elementos do quadro, como colunas, árvores, cadeiras, ou tomados a partir de ângulos diagonais, *plongées* e *contra-plongées*. Esses ângulos ou obstruções, assim como o jogo de plano e contraplano proposto pela montagem, servem para reforçar uma posição de câmera que não se coloca em um lugar onisciente, que não busca exatamente o “melhor” ponto de vista, mas que dialoga com a altura do olho humano, como se marcasse uma presença no lugar da câmera. Às vezes, essa presença se justifica pelo contraplano, que nos mostra algum personagem que observa ou interage com a ação, como na cena em que vizinhos discutem sobre o lixo jogado no quintal: a mulher é enquadrada num *contra-plongée*, olhando para baixo, enquanto o homem olha para cima ao se dirigir a ela. Em outros momentos, como na imagem frontal do pai de E.S. na mesa de café da manhã, essa presença não se revela: a câmera se posiciona exatamente na outra extremidade da mesa, sugerindo um observador sentado na cadeira que nunca veremos (fig. 1).



Figura 1: Frame do filme Intervenção divina. Atenção para a posição da câmera, na cabeceira oposta ao personagem.

No decorrer do filme, os enquadramentos serão mantidos de maneira precisa para registrar sequências que se repetem, aumentando a morosidade daquela vida. A repetição das posições de câmera e das pequenas e banais ações cotidianas nos aproximam da “estética da homogeneidade” proposta por Ivone Margulies para a obra de Chantal Akerman:

A obra de Akerman é sintagmática, opera através da acumulação linear de repetições. Ela insiste em formas simplificadas, personagens e atores singulares, bem como em variações mínimas de locações e cenários. Os recursos com os quais ela institui uma alternativa ao modelo [antinaturalista e heterogêneo] brechtiano/godardiano são a duração, a acumulação, a sobriedade e a invariabilidade. Sua estética é uma estética da *homogeneidade*. Sua interpretação do naturalismo cinematográfico é perversa: ela submete-se excessivamente – e essa é sua transgressão – à exigência de linearidade e uniformidade de textura do cinema clássico (Margulies, 2016: 127).

Apesar das distâncias existentes entre as duas cinematografias, parece-nos pertinente a aproximação à leitura proposta por Margulies e à ideia de uma textura de homogeneidade – câmera fixa, espaços controlados, pouca comunicação verbal, atenção à rotina e aos eventos corriqueiros, insistência nos planos e nas ações banais, que duram na tela: tudo isso também diz respeito ao filme de Suleiman. Mas é importante notar que a “acumulação linear de repetições”, como aponta Margulies, também faz suas pequenas transgressões: ela insere (ou suprime) pequenas diferenças, que podem trazer novos significados.

Em *Intervenção divina*, por exemplo, acompanhamos por três vezes a sequência em que um homem sai de casa para avisar a outro, parado no ponto de ônibus, que não há transporte: da primeira vez, o homem que está no ponto apenas o olha, sem reagir; da segunda, ele responde que já sabe disso; na última vez, nenhum dos dois fala nada, apenas se olham. Mas dessa última vez, o plano é antecedido por outro, de baixo, que nos mostra uma mulher na

varanda; pela direção do olhar do homem no ponto de ônibus, deduz-se que ele olha para ela. Depois que o dono da casa olha para o homem no ponto, ele lê uma frase pichada no muro (que não existia antes): “sou louco porque amo você”. Mais adiante, veremos como essa mesma frase reaparecerá na segunda parte do filme, quando E.S. a encontra em um dos papéis de notas que ele organiza em colagens na parede de sua casa em Jerusalém.

Ao mesmo tempo, essa estética da homogeneidade, com a repetição dos planos, a atuação contida dos atores e a câmera fixa que insiste na duração da ação banal, instaura uma equivalência de ritmo e tom que coloca no mesmo nível de (baixa) intensidade todos os eventos, do mais corriqueiro ao mais violento: o pai é enquadrado à mesma distância e fixidez quando analisa suas correspondências no café da manhã ou quando sai de casa para bater agressivamente em seu vizinho. No entanto, o que se nota é que, se os planos insistem em enquadrar a duração da ação banal – o plano longo e frontal que acompanha a seleção e leitura das cartas –, eles nos subtraem o “espetáculo” da violência, que será apenas sugerida pelo som fora de quadro: a câmera permanece parada fora da casa do vizinho, num plano vazio, enquanto escutamos os sons da agressão física.

Esse modo de enquadrar, suprimir, repetir, montar as cenas contribui para a sensação de equivalência dos eventos, mostrados sempre a uma certa distância da câmera que parece corresponder ao olhar de um observador atento e impassível (um olhar que dialoga com a postura característica do personagem E.S., tal como aparecerá na segunda parte do filme). A distância física da câmera e a pouca naturalidade das atuações (marcadas por coreografias e gestos quase autômatos), ao lado da insistência na repetição e duração dos gestos mínimos e corriqueiros, na ênfase exagerada em detalhes aparentemente banais, sugerem um estranhamento: a atenção excessiva ao cotidiano instaura uma distância do filme para com o dia-a-dia que desfamiliariza o doméstico. Como também nos lembra Ivone Margulies,

[...] num nível formal, sabemos que o estranho resulta mais facilmente de uma textura realista homogênea. O próprio Freud se refere à ampliação do estranhamento gerado por uma configuração de “realidade material”. Uma vez instalado num ambiente imaginário ou fantástico, argumenta Freud, uma história ou evento tem menos chance de evocar o estranhamento, pois não há hesitação entre o imaginário e o real. A reverberação fantasmática de uma imagem é ampliada pelo contexto realista, aquele no qual a figura do estranho (a imagem, a cena) é apenas minimamente apartada de seu contexto. Contrariamente, o estranho praticamente não existe num conto de fadas, que já é concebido como fantástico (Margulies, 2016: 169).

Tal como acontece em certos filmes de Akerman (como analisa Margulies), parece-nos que em *Intervenção divina* é o olhar atento à rotina, ao cotidiano, o que cria a distância crítica que questiona, ou que ressalta os absurdos aos quais aquela população é submetida. Vale ainda ressaltar o papel da montagem, que contribui para acentuar o clima de tensão e estranheza entre as sequências. Não há a preocupação com a continuidade e a causalidade (ainda que seja possível traçar uma linha narrativa de fundo: a cotidianidade do pai – o colapso – a internação – a morte), mas as cenas parecem encadeadas de modo a criar pequenas interferências, pequenos deslocamentos na vida daquele lugar.

Vejamos mais detidamente a sequência citada anteriormente, em que o pai de E.S. bate no vizinho: num plano aberto, um garoto sobe a rua fazendo embaixadas com uma bola de futebol (fig. 2); no plano seguinte a câmera posiciona-se sobre a laje de uma casa, enquadrando dois senhores de costas, sentados em um banco do lado direito do quadro, e a bola que aparece em intervalos, até cair sobre a laje da casa que está em frente (fig. 3). A câmera continua fixa enquanto o vizinho ranzinza (um terceiro velho que entra em quadro) sobe, pega a bola, fura e joga de volta para a rua. Não veremos o garoto, nem a expressão dos senhores que assistem a cena. Corta para o pai, que sai de sua casa, desce as escadas, atravessa a rua, apaga o cigarro e

entra na casa do velho (fig. 4). A câmera continua fixa esperando do lado de fora, enquanto ouvimos no fora de campo o som de uma surra. O pai volta, acende seu cigarro novamente e vai para casa. Algumas cenas adiante, a sequência se repete, mas dessa vez a repetição não será completa: vemos o primeiro plano do garoto com a bola e depois os senhores de costas a olharem a bola que sobe em intervalos por sobre o limite das lajes. Corte para o pai, que sai de casa e atravessa a rua em direção à casa do velho. Não vimos se a bola foi furada, não ouviremos nenhum som de pancadas.

O corte agora nos transporta para um plano geral, bem aberto e distante, com a câmera posicionada por trás de umas colunas de concreto que enquadram três homens munidos de varas de pau, batendo em alguma coisa no chão (fig. 5). Outros quatro homens assistem de longe a surra. Os homens se revezam nas batidas violentas, até que um quarto se aproxima com uma arma e dispara três tiros. Um deles, então, com a vara, levanta do chão uma cobra, que será queimada entre as pedras do fundo do quadro. Toda a cena se desenrolará num único plano fixo, e a coreografia, assim como o desfecho, nos levam ao domínio do burlesco. O exagero daqueles homens gera o riso, ao nos darmos conta da desproporção da força empregada para matar a cobra, mas esse é um riso desconfortável.



Fig. 2 – Frame do filme *Intervenção divina*



Fig. 3 – Frame do filme *Intervenção divina*



Fig. 4 – Frame do filme *Intervenção divina*



Fig. 5 – Frame do filme *Intervenção divina*.  
 Atenção para a distância da câmera em relação à ação,  
 que se desenrola reenquadrada entre as colunas.

Em *Cinema I: a imagem-movimento* (1985), o filósofo Gilles Deleuze, analisando a obra de Charles Chaplin, argumenta que o processo do burlesco procura por uma pequena diferença na ação que torne patente a enorme distância entre duas situações. Assim, filma-se a ação a partir do ângulo da menor diferença com outra ação: nesse caso, a distância e os obstáculos do quadro só nos permitem ver um espancamento, que nos leva a pensar na briga entre os vizinhos da cena anterior ou, num cenário mais amplo, nas revoltas palestinas decorrentes da ocupação colonialista de Israel.<sup>6</sup> Quando o homem levanta a cobra, percebemos a distância entre as duas situações: a diferença entre matar uma cobra ou matar um homem. Mas ela também revela, ao instaurar essa diferença e deslocar nossa percepção do evento, o absurdo da violência e o clima de confrontos que rege aquele cenário, acentuado ainda pela expectativa da briga banal (que não vimos) entre os vizinhos da sequência imediatamente anterior.

### **A intervenção burlesca**

A segunda parte do filme começa após um colapso sofrido pelo pai, e acompanhará o personagem encarnado pelo próprio diretor. A primeira sequência já dá o tom do desenrolar do longa: viajando de carro, E.S. lança pela janela um caroço do damasco que está comendo; o caroço atinge um tanque de guerra parado ao lado da estrada, que surpreendentemente explode com a colisão.

---

<sup>6</sup> É importante lembrar que Suleiman filma *Intervenção divina* em meio ao desenrolar da Segunda Intifada, que eclode em outubro de 2000. O violento confronto teve início depois que 13 palestinos foram assassinados pela polícia israelense numa manifestação contra a visita de Ariel Sharon a Haram al-Sharif, lugar sagrado para o Islã na Palestina. O episódio desencadeou uma série de levantes populares em Israel, na Cisjordânia e na Faixa de Gaza, inflamados pela frustração gerada pelas limitações dos Acordos de Oslo assinados em 1993 e pelo acirramento das políticas de confisco de terra levadas a cabo pelo governo israelense no final da década de 1990. A resposta do exército aos levantes foi violenta e brutal, e as consequências ainda são visíveis. Sobre isso, ver Ilan Pappé (2011) e Shira Robinson (2013).

Atravessando episódios que vão da banalidade total ao confronto armado, este personagem se dividirá entre as idas ao hospital, onde visita o pai doente, e os encontros silenciosos com uma namorada misteriosa e poderosa, que se dão no pátio do posto de controle militar entre Ramalá e Jerusalém. Essa moça será a protagonista dos eventos de maior embate com os militares israelenses: ela atravessa a fronteira bloqueada com passo firme e olhar desafiador, derrubando, com seu simples caminhar, a torre do *checkpoint*; no final do filme, se revelará guerreira ninja, com poderes super-heróicos, capaz de dar fim a um grupo de soldados em treinamento.

Como ressaltamos na primeira parte desta análise, e tal como os outros dois filmes da trilogia, o longa se caracteriza por uma estrutura fragmentada, no qual esquetes absurdos vão se repetindo em enquadramentos fixos e encenações rigorosamente coreografadas. Priorizando os gestos e composições mais que o texto falado, Suleiman dialoga com a tradição do cinema burlesco (podemos pensar especialmente em Jacques Tati) e cria para si um personagem que testemunha o cotidiano sob ocupação militar. E.S. é uma figura impassível, que nunca fala ou nunca ri (assim como Buster Keaton), mas que intervém no presente por meio de artifícios e engrenagens cinematográficos.

Jean-Philippe Tessé, no livro *Le burlesque* (2007), chama a atenção para uma característica essencial do cinema burlesco: o efeito cômico se dá pela *gag* visual, e não pela piada verbal, de jogo de palavras. O gesto, então, é fundamental para criar os episódios inesperados, acidentais ou premeditados, que provocam uma alteração no curso dos eventos, exemplarmente protagonizados por Charlie Chaplin.

O terreno do burlesco é aquele das atividades humanas: a fonte do riso é o homem, porque as coisas não são engraçadas por si. É o confronto do homem com o mundo – muitas vezes hostil, estranhamente belo, como nos filmes de

Jacques Tati – que revela a comicidade inquietada da arbitrariedade dos acontecimentos, do excesso de possíveis. A ação burlesca é aquela que perturba o curso natural das coisas, revelando as anomalias do mundo. Ela se dá sempre pelos extremos: o excesso de movimentação ou a movimentação nenhuma, a gestualidade exagerada ou a extrema impassibilidade. Tessé ressalta que “[...] o burlesco é esse prefixo que se cola ao real e parasita suas ações, o excede para o alto ou para baixo, para melhor ou pior, para mais ou para menos – e persevera nesse excesso” (Tessé, 2007: 57).<sup>7</sup>

Suleiman, na caracterização de seu personagem, parece se apropriar do burlesco para propor não o exagero do gesto, mas o exagero da sua quietude. Como já sugerimos anteriormente, os quadros fixos parecem dialogar com a imobilidade do protagonista, este retornado do exílio (tal como se sabe pelos outros filmes da trilogia) que parece relutar a encontrar lugar em sua terra natal. O diretor propõe uma observação atenta do cotidiano palestino – e duplica esse olhar no personagem interpretado por ele mesmo –, encontrando os absurdos que foram naturalizados por sua constância. A partir da mediação do jogo burlesco, esse absurdo é estampado na tela e ressignificado.

Se o personagem é impassível, Suleiman projeta nos enquadramentos uma *mise-en-scène* precisa, que desnaturaliza o cenário, que “[...] faz tremer o mundo em suas bases” (Tessé, 2007: 65).<sup>8</sup> Nos longos planos localizados no *checkpoint* acompanharemos, com o personagem, a movimentação e o ataque arbitrário dos soldados israelenses. Ressalta-se o deslocamento gerado pelo gesto burlesco: à impassibilidade quase total de E.S. contrapõe-se o gesto exagerado dos soldados, que os coloca no lugar do risível. Se, de um lado, eles têm o poder de definir quem pode ou não cruzar a fronteira, sua autonomia

---

<sup>7</sup> Tradução nossa. No original: “[...] le burlesque, c'est ce préfixe qui se colle au réel et parasite les actions, les excède par haut ou par le bas, le mieux ou le pire, le plus ou le moins – et qui persévère dans cet excès” (Tessé, 2007: 57).

<sup>8</sup> Tradução nossa. No original: “[...] il fait trembler le monde sur ses bases” (Tessé, 2007: 65).

é questionada pelo plano patético em que três soldados descem do carro e, sincronizados, limpam suas botas no meio fio.

Como argumenta o filósofo Henri Bergson, no livro *O riso – Ensaio sobre a significação da comicidade* (2001), é risível aquilo que mostra a rigidez mecânica no lugar da maleabilidade e da flexibilidade de uma pessoa viva. A comicidade, para o autor, vem de um desvio da naturalidade da vida que promove o imbricamento entre a vida e o mecânico, o corpo e a coisa: “A comicidade é esse lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa, aspecto dos acontecimentos humanos que, em virtude de sua rigidez de um tipo particular, imita o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim o movimento sem a vida” (Bergson, 2001: 64-65). A coreografia dos soldados, na cena citada, ressalta o caráter mecânico, autômato, dos personagens, que desautoriza suas ações e lhes diminui o poder.

Essa atuação contida e coreografada dos personagens contribui, como dissemos na primeira parte da análise, para a distância construída pelo filme em relação aos episódios rotineiros. Aqui também é importante lembrar que o estranhamento provocado por essa distância é gerado, em grande parte, por sua aderência ao mundo concreto, cotidiano, em sintonia com a tradição burlesca. Esta não se liga ao universo do fantástico, mas é antes “[...] uma arte da imanência, uma composição com o mundo sensível em sua dimensão mais concreta” (Tessé, 2007: 55).<sup>9</sup>

E.S., ainda que impassível, encontra seus modos de subverter as situações dadas, deslocando os objetos de seus usos comuns e exagerando, graças aos artifícios do cinema, seus efeitos. Isso está patente na já comentada cena em que E.S. explode o tanque de guerra com um simples caroço de damasco. Ao mesmo tempo, o filme complexifica a aparição do personagem em cena, uma

---

<sup>9</sup> Tradução nossa. No original: “[...] un art de l'immanence, une composition avec le monde sensible, dans sa dimension la plus concrète” (Tessé, 2007: 55).

sorte de duplo do diretor que observa e compõe os episódios do cotidiano, incorporando-os em uma espécie de montagem desenvolvida com pedaços de papel colados, remexidos, redistribuídos em sua parede.

Na segunda parte do filme, dois planos de conjunto serão repetidos três vezes para mostrar como E.S. manipula uma série de *post-its* amarelos colados nas paredes da sala de sua casa em Jerusalém (fig. 6 e 7). As frases sucintas escritas no papel servem de letreiros que comentam os episódios: a primeira diz que “papai está doente” e a última informa que “papai morreu”. A segunda retoma a frase pichada no muro na primeira parte: “sou louco porque amo você”. O personagem leva esse pequeno papel para o encontro com a namorada, e o exibe no vidro do carro antes de soltar pelo teto solar um balão vermelho com a caricatura de Yasser Arafat. Esse balão servirá para distrair os soldados do posto de controle israelense, permitindo que E.S. e a mulher possam atravessar a fronteira sem maiores problemas. A frase duplicada aqui parece apontar para a presença do personagem nas cenas que nos foram oferecidas na primeira parte do filme, como se as anotações escritas e manipuladas na segunda parte fossem retiradas, em parte, dos episódios transcorridos na primeira parte. Se E.S., naquele momento, estava ausente como corpo, ele parece se duplicar na posição marcada e atenta da câmera, complexificando a imbricação entre personagem, narrador e diretor.



Fig. 6 – Frame do filme *Intervenção divina*

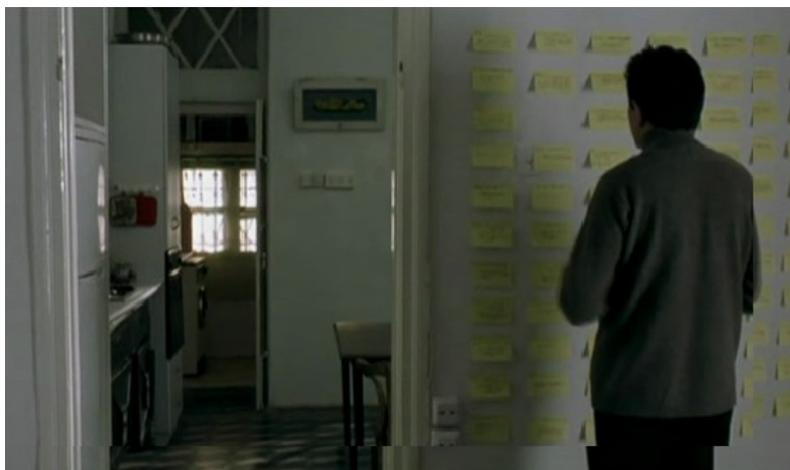


Fig. 7 – Frame do filme *Intervenção divina*. Montagem das notas cotidianas na parede

Esse jogo traz ainda uma outra dimensão: é interessante pensar como, ao mesmo tempo em que manipula esses episódios observados e anotados, o personagem se apropria e incorpora elementos daquele cotidiano de Nazaré (neste caso, por exemplo, a frase inscrita no muro) na sua própria vida encenada, para desencadear eventos novos que só são possíveis graças ao cinema: a viagem do balão vermelho por toda a cidade de Jerusalém, que possibilita a passagem clandestina pela fronteira, é marcadamente um artifício cinematográfico. Essa incorporação parece afirmar uma espécie de lugar para o cinema, um lugar de intervenção no real. Mais uma vez, nos aproximamos da esfera do cinema burlesco: como aponta Emmanuel Dreux,

Se as ações e situações do cinema burlesco sempre nascem do jogo dos atores, quer dizer, de uma presença na tela que determina todo o filme, a originalidade do gênero se deve à singularidade dos comportamentos que ele propõe: de fato, ao modo particular que os burlescos têm de se “fazer ver”, que sustenta a *mise-en-scène*, podemos acrescentar um modo particular de agir que não quer jamais – idealmente – reproduzir um comportamento ordinário em uma dada situação, mas que em toda situação propõe uma atitude insólita, encontra uma inspiração inédita, inventa um gesto admirável, abre um possível (Dreux, 2007: 88).<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Tradução nossa. No original: “Si les actions et les situations du cinéma burlesque naissent toujours du jeu des acteurs, c’est-à-dire d’une présence à l’écran qui détermine tout le film, l’originalité du genre tient à la singularité des comportements qu’il propose: en effet, à la façon

Parece-nos que há, neste filme, uma tentativa de elaboração da vida em território de disputa (como é a vida dos que vivem no conflito entre Israel e Palestina) por meio do jogo ficcional de redistribuição e refiguração de seus componentes, de seus espaços, de seus personagens. O diretor propõe novas configurações do cotidiano experienciado pelos moradores de Nazaré e Jerusalém, mediado pelo corpo burlesco que funciona como o “[...] instrumento de um desregulamento fundamental de toda fábula”, como nos diz Rancière: “O corpo burlesco é aquele cujas ações e reações estão sempre em excesso, ou em falta, que não cessa de passar da extrema impotência ao extremo poder. [...] O corpo burlesco desfaz os encadeamentos da causa e do efeito, da ação e da reação, porque ele põe em contradição os próprios elementos da imagem móvel” (Rancière, 2013: 17).

Suleiman, com sua *mise-en-scène* rigorosamente coreografada e com seu duplo burlesco, quebra a ordenação “natural” do mundo para nos oferecer justamente a desnaturalização e a “deslinearização” da história palestina. Nesse sentido, é interessante retomar ainda o conceito de ficção oferecido por Rancière: para o filósofo, a ficção é entendida como uma possibilidade de configuração e distribuição do sensível, dizendo respeito aos “rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (Rancière, 2009: 59). O trabalho da ficção é de fraturar, de imprimir fissuras no consenso, desenhando outras paisagens do visível: “é o trabalho que realiza *dissensos*, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação” (Rancière, 2012: 64-65).

---

particulière que les burlesques ont de se 'faire voir', qui sous-tend la mise en scène, on peut ajouter une façon particulière d'agir qui veut que jamais – idéalement – ils ne reproduisent un comportement ordinaire dans une situation donnée, mais qu'en toute situation ils proposent une attitude insolite, ils trouvent une inspiration inédite, ils inventent un geste remarquable, ils ouvrent un possible" (Dreux, 2007: 88).

Da forma como a compreendemos, a ficção construída por Elia Suleiman se empenha na invenção de um possível – uma outra história para os palestinos, que confronta os discursos produzidos por Israel e propagados pelo Ocidente<sup>11</sup> – a partir do trabalho com a forma e a matéria cinematográfica. Se há, como acreditamos, um forte componente político no filme, no sentido mais tradicional do termo – uma vez que se trata de um cinema realizado em uma região de conflito, de disputa por território e autonomia –, a política se dá na maneira como o cineasta trabalha com a ficção, na maneira como o filme elabora e propõe visibilidades aos participantes do conflito. Ainda de acordo com Jacques Rancière, é preciso lidar com os dois significados da palavra *política* que caracterizam a ficção:

[...] a política como aquilo de que trata um filme – a história de um movimento ou de um conflito, a revelação de uma situação de sofrimento ou de injustiça – e a política como estratégia própria de uma operação artística, vale dizer, um modo de acelerar ou de retardar o tempo, de reduzir ou de ampliar o espaço, de fazer coincidir ou não coincidir o olhar e a ação, de encadear ou não encadear o antes e o depois, o dentro e o fora (Rancière, 2012: 121).

*Intervenção divina* parece afirmar que a posta em cena dessa vida passa pelo deslocamento, pela reinvenção possibilitada pela ficção – de si e do mundo. Encerrando o filme, a aparente impassibilidade de E.S. dá lugar ao maior gesto de resistência, permitido e construído pelos artifícios cinematográficos: apropriando-se de elementos da comédia musical e de cenas de ação e artes marciais, uma guerreira coberta pelo tradicional lenço palestino surge no

---

<sup>11</sup> Edward Said (2012; 2003), Ilan Pappé (2012) e Judith Butler (2017) ressaltam o apagamento deliberado da narrativa da história palestina, que oculta a implantação militarizada do colonialismo do Estado de Israel, e como sua fundação “ocorreu simultaneamente à Nakba, a destruição catastrófica de lar, terra e pertença para os povos palestinos” (Butler, 2017: 34). A pesquisa de Majid Al-Haj (2002), por exemplo, que analisa os cursos de história no sistema educacional israelense, aponta para a prevalência da narrativa histórica sionista nos currículos das escolas árabes e judaicas no país, ainda que de modos diferentes em cada uma. A luta contra a negação israelense da *Nakba* está longe de terminar: em 2009, aprovou-se uma lei que autoriza o Ministério das Finanças a reduzir ou eliminar financiamento público a qualquer instituição que comemore o *Nakba* ou que marque o dia da Independência de Israel como um dia de luto (Pappé, 2012).

campo de treinamento de soldados israelenses e dá cabo dos combatentes, usando uma incrível capacidade de desafiar espaço e tempo, de desconfigurar as armas e reconfigurar os quadros, até desaparecer, tal como surgiu, por trás da imagem do alvo israelense. O gesto burlesco, com sua ação incisiva no mundo, contribui para acentuar a redistribuição dos elementos, as transgressões possíveis, os novos arranjos e novos espaços de disputa. No fim, o que sobrevive é o cinema.

### Referências bibliográficas

- Abu-Lughod, Janet L. (1988). "Palestinians: exiles at home and abroad" en *Current Sociology* volume 36, número 2, International Sociological Association, p. 61-69.
- Al-Hajj, Majid (2002). "Multiculturalism in deeply divided societies: the Israeli case" en *International Journal of Intercultural Relations* volume 26, Elsevier Science, p. 169-183.
- Bergson, Henri (2001). *O riso. Ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Butler, Judith (2017). *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo*. São Paulo: Boitempo.
- Deleuze, Gilles (1985). *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- Dreux, Emmanuel (2007). *Le cinéma burlesque ou la subversion par le geste*. Paris: L'Harmattan.
- Khalidi, Walid (1992). *Palestine Reborn*. Londres: I. B. Tauris.
- Margulies, Ivone (2016). *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: Edusp.
- Pappé, Ilan (ed.) (1999). *The Israel/Palestine Question*. Nova York: Routledge.
- \_\_\_\_ (2011). *Forgotten Palestinians: a history of the Palestinians in Israel*. New Haven e Londres: Yale University Press.
- \_\_\_\_ (2012). "The state of denial: the Nakba in the Israeli Zionist landscape" en Antony Loewenstein y Ahmed Moor (ed.), *After Zionism: one state for Israel and Palestine*. Londres: Saqi Books (ebook).
- Rancière, Jacques (2009). *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34.
- \_\_\_\_ (2012). *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- \_\_\_\_ (2013). *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papirus.

Robinson, Shira (2013). *Citizen strangers: Palestinians and the birth of Israel's liberal settler state*. Stanford: Stanford University Press.

Said, Edward W. (2003). *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_ (2012). *A questão da Palestina*. São Paulo: Unesp.

Tessé, Jean-Philippe (2007). *Le burlesque*. Paris: SCÉRÉN-CNDP, Cahiers du Cinéma.

---

\* Maria Inês Dieuzeide é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG-Brasil), onde desenvolve pesquisa sobre a trilogia palestina do diretor Elia Suleiman, com bolsa da FAPEMIG. Faz parte do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência. Contato: [maridieuzeide@ufmg.br](mailto:maridieuzeide@ufmg.br)