



BILAL KHBEIZ

(Líbano, 1963) lutou no exercício da resistência à ocupação israelense de 1978 a 1987 e passou dois anos preso em Israel. No fim da década de 1980, começou a atuar como repórter de TV e mídia impressa, na área cultural. Desde 1994, integra a equipe do "Mulhak", suplemento cultural semanal do diário "An-Nahar". É conhecido por textos e ensaios como "On My Father's Illness in the Unbearable" (1997) e "The Water in the Cell is Cold" (2000).



IMAGENS DE POUCOS RECURSOS

Relatos de testemunhas oculares da Palestina descrevem acontecimentos difíceis de acreditar não fosse a explicação lógica de violentos confrontos diários entre o exército de ocupação israelense e o povo palestino. Esses relatos narram minuciosamente situações em que cidades são separadas e isoladas, de modo que uma mulher grávida fica totalmente impossibilitada de chegar até seu médico, localizado em algum ponto atrás de um posto de controle israelense, uma terra de ninguém ou uma frente de batalha. Essas situações são potencialmente repletas de idéias para um roteiro no qual uma mulher grávida é examinada por seu médico via Internet ou telefone celular. Um cenário assim é bem real, e como tal pode se constituir num assunto suficientemente interessante para um tipo de cinema que pode viajar pelo mundo, colecionando prêmios em festivais cinematográficos na Europa, na Ásia e nas Américas. A demanda pela manufatura desse tipo de imagens de fato é predominante. Ela requer do fazedor de imagens nada mais do que uma inspeção atenta dos vestígios e das consequências da desintegração urbana e social palestina, e a documentação das técnicas improvisadas — e muitas vezes insuficientes — empregadas por indivíduos e pela comunidade, na tentativa de regatear e economizar seus poucos recursos. No entanto, sabemos que uma situação como essa não pode persistir por muito tempo. A desintegração social nascida da ruptura da conectividade urbana pode levar rapidamente a um modo pré-urbano de existência, que é por si mesmo um estágio anacrônico e insuportável de uma tentativa de auto-suficiência. Nesse estágio, toda mulher idosa pode se tornar parteira e todo homem quinquagenário pode assumir a experiência de orientar os doentes, prescrever tratamentos à base de ervas, realizar cauterizações e aplicar ventosas. Um estágio pré-urbano de existência no qual a fonte básica de alimentos se torna a estreita faixa de terra ao redor da casa

e não o supermercado da vizinhança. Esse estágio pode vir a se tornar irreversível e fatal, conforme observado nos últimos anos no Sudão e na Etiópia, na medida em que o exército de ocupação israelense continue expulsando os habitantes palestinos de sua terra. Nesse ponto, as imagens de desintegração antes solicitadas e exibidas mundo afora sumariamente se degeneram, tornando-se imagens constrangedoras e vergonhosas, como observou o cineasta iraniano Mohsen Makhmalbaf ao ver imagens do Afeganistão sob o regime Taliban.

Makhmalbaf certamente não desconhece esse dilema. Ele é produtor de imagens de um Irã que vê e retrata como uma sociedade lutando arduamente para permanecer dentro das condições de uma urbanidade civilizada e manter as necessárias provisões para sua resistência. As imagens de Makhmalbaf são perceptivelmente estranhas e atordoantes, embora não capitulem à fantasia de uma imaginação extravagante apoiada por uma avançada técnica cinematográfica. Makhmalbaf é, ao lado de outros cineastas do Terceiro Mundo, um ativista lutando para ampliar as possibilidades da câmera, sem necessariamente reiterar em filmes o espanto fingido pela revista francesa "Paris Match" ao comentar a foto de jovens iranianos dançando numa festa: "Vejam, eles dançam como nós".

Todavia, as imagens emitidas por essa parte do mundo, lutando para transmitir os traços densos de um viver complexo e incerto, em geral são de poucos recursos, até mesmo empobrecidas, quando comparadas com a riqueza das imagens produzidas em outros países. Para começar, vamos reiterar o fato mais do que óbvio de que os iranianos não possuem o luxo requerido para produzir filmes sobre guerras intergalácticas. E que filmes históricos e séries de televisão comerciais produzidos nessa região não podem extrapolar imaginativamente da mesma forma que os faroestes americanos fazem sem ter de se apoiar num tempo vago, mágico e passado. Um tempo que é, por definição, aquele de fábulas e biografias míticas que precederam as regras e posturas da moderna narrativa romanesca. Para nós, toda extrapolação imaginativa é custosa, já que exige que se abandonem especificidades espaciais e temporais, e também que se acomodem os sinais mais óbvios de um uso anacrônico de linguagem clássica, sem mencionar uma ressurreição de estruturas sociais abandonadas. Essas são as condições de filmes históricos e séries bem-sucedidas e populares. Quanto a hagiografias e lendas heróicas de figuras como Abi Obeida Ben Al Jarrah, elas provavelmente seriam mais bem produzidas e distribuídas por Hollywood do que por estúdios locais como o Baalbek e o Al Sham para a produção

Há quem ouse alegar que as imagens feitas nessa parte do mundo são sagazes, mas de poucos recursos. Elas são sagazes porque expõem as atordoantes discrepâncias de países vivendo constantemente sob uma lei marcial que às vezes é imposta por um regime ditatorial, como em muitos países do Oriente Médio, e em outras vezes imposta por sociedades esgotadas pela agitação social e política, como em muitos países do Terceiro Mundo. As duas causas, ou, melhor, pretextos, muitas vezes se sobrepõem. Assim, essas imagens são sagazes, mas também de poucos recursos. Seu primeiro atributo é que marcam o último estágio de um sistema social antes que ele seja permanentemente perdido, ou, mais precisamente, decaia para outro estágio regressivo. Em consequência, seu segundo atributo é que elas nunca podem ser produzidas novamente. Cineastas regionais certamente podem achar os meios para filmar e produzir mais imagens. Mas elas sempre são imagens finais. Pois o momento capturado no filme, embora temporalmente preceda o filme, é, paradoxalmente, o futuro do presente real. A imagem documentada é o futuro almejado e ansiado, virtual em nosso sentido, e pelo qual só se pode sentir nostalgia. Vamos considerar, por exemplo, a demanda constante por aquela série de imagens de Beirute pré-guerra. Cartões-postais coloridos, que vivem de nostalgia por uma era passada e alimentam um desejo premente de recuperá-la. De forma similar, imagens de uma sociedade palestina em desintegração lutando à beira de um nomadismo forçado também são imagens de um futuro ansiado. No mínimo, elas são os ansiados primórdios de um futuro que começa com essas imagens e gradualmente se desenvolve para um estágio no qual normalidade nos relacionamentos humanos e coexistência social são novamente possíveis e visíveis, não apenas pictoricamente inteligíveis. Em outras palavras, e para dar um exemplo, um palestino não esperaria longas e humilhantes horas num posto de controle israelense para chegar até seu bebê recém-nascido com o precioso leite do peito de sua mulher coletado numa garrafa de plástico se não estivesse plenamente ciente da importância vital da medicina moderna. Caso contrário, ele se daria por satisfeito em contar com uma parteira trazendo seu bebê ao mundo em casa, assim como também não teria pruridos de tratar seu filho enfermo com ervas medicinais locais e outras misturas preparadas artesanalmente. Mas ele tem consciência. Assim, luta por esse conhecimento e por causa dele, para continuar o mais perto possível de um modo de vida civilizado reconhecível e esclarecido. As imagens desse homem e de outros como ele são

amargas e risíveis. A amargura é compreensível, mas o riso é o que confunde o espectador instruído que não acha outro meio que não elogiar com sinceridade e concordar sem críticas com essas imagens complexas e difíceis. Para os palestinos, essas imagens são as últimas visíveis e compreensíveis do que eles costumavam ser e do que nunca conseguirão ser novamente. Essas imagens podem ser documentos de um passado, mas também falam de uma necessidade terrível de regressar a ele. Esse homem, cujo exemplo mencionamos, clama simplesmente por estradas abertas e uma mobilidade básica para que possa ir ao encontro de sua mulher e seu filho recém-nascido como obviamente qualquer homem pode esperar fazer em Nova York, Londres ou Paris. Ele quer ser o que era antes, nem mais nem menos. Ele quer continuar visível, mesmo que apenas às margens da civilização. No mínimo, ficando naquela margem, ele pode ser filmado e assim permanecer visível. Como o futuro é belo quando sua imagem é tão presente no passado e tão percebida por nossos sentidos.

Tal situação complexa também marcou Beirute após a guerra. Pode-se lembrar, por exemplo, como uma horda de fotógrafos acorreu em massa para captar a destruição dos mercados ao ar livre de Beirute depois da guerra civil. Certa ocasião, todos eles esperavam, com os dedos tensionados, tirar fotos da eliminação do famoso edifício Rivoli (que não se encaixava nos planos traçados pela empresa privada encarregada de reconstruir a zona central da capital, Solidere). O colapso e o desaparecimento do edifício foram fotografados com uma nostalgia veemente e até obsessiva. Tangencialmente, essas emoções fortes nos diziam mais uma vez que outros edifícios poderiam ter sido salvos caso tivéssemos tido mais consideração por este nosso passado, que também é nossa esperança de um futuro. Assim que o edifício foi arrasado e apagado, outros fotógrafos documentaram o local agora vazio. Essas fotos por certo não eram convites para contemplar o espírito do deserto, à maneira do romancista líbio Ibrahim Al Kawni. Em vez disso, suas vozes, simples e ingenuamente, nos convidavam a contemplar essa vacuidade. Aqui ficava o edifício Rivoli e aqui ele foi enterrado. Esses fotos continuaram mudas e divulgaram seu propósito apenas com comentários adicionais. Todavia, muitas vezes a tagarelice e o diz-que-diz-que são salutares, pois, nesta parte do mundo, isso pode dotar os lugares de uma história. Mas nada além disso.

Os dois atributos de imagens mencionados acima, aquele de poucos recursos e o da sagacidade, são uma combinação decididamente explosiva. Em geral, imagens dizem que uma situação é apenas temporária, como no caso do alve-

jado edifício Rivoli. O convite para deixá-lo como estava, marcado pela guerra, era difícil de aceitar, já que carecia de uma lógica convincente. Todo mundo sabia que o edifício Rivoli inevitavelmente seria alterado. Sua reforma teria desviado e até corrompido seu programa histórico, conforme ocorreu com outros edifícios, e o teria arrastado para o presente, tão temido por imagens em geral. Por outro lado, destruir o edifício inevitavelmente produziria uma dolorosa lacuna no meio de uma cidade e privaria seu futuro de um marco notável. Em outras palavras, e independentemente do curso de ação tomado, a situação inevitavelmente teria se agravado, levando-se em conta que as pressões constantes da lei marcial sempre prometem uma crescente decadência e desintegração social geral. A situação palestina talvez seja mais óbvia nesse sentido. Por lá, quase ninguém mais espera por dias melhores. E, embora tenham certeza de que a lógica está do seu lado e de que indubitavelmente são vítimas de um poder político e militar insano e mortífero, eles não obstante são dolorosamente conscientes de que nenhuma lógica pode salvá-los da destruição que os assedia. Nem pode poupá-los de forçosamente virarem um povo de nômades num deserto literal, conforme Norman Solomon notou ao observar as mudanças sistêmicas efetuadas pelos bulldozers israelenses na ecologia palestina. A violência da situação é tamanha que até o benefício dúbio de se tornar nômades também é seriamente ameaçado por uma possível extinção. O futuro para os palestinos é amargo e sombrio. Quanto a isso, todas as tentativas de manter as feridas de guerra indefinidamente são tão desejadas quanto impossíveis. E assim, imagens lutam e se esforçam para documentar e até mesmo exaltar esse doloroso presente de uma forma claramente perturbadora e sádica.

Quem olha as imagens dessa parte do mundo reconhece que o assunto é passageiro, ao passo que as imagens são tristemente eternas. Toda imagem desses lugares veicula a fragrância incômoda de seu momento, e se move na direção oposta de seu tema. O primeiro ruma para o futuro, enquanto a última regressa para um passado invisível. É essa a contradição que as imagens visivelmente tentam manter. É justamente essa aversão que torna a imagem legível para o público. Nesses casos, o criador de imagens tem o olho e o espírito de um historiador, e a percepção temporal de um profeta. Mas, veja bem, fazer imagens da história é diferente de fazer imagens para a história. A primeira instância, em nosso caso, é impossível. A história aconteceu e as imagens são impotentes para provar qualquer coisa, mesmo que sejam respeitosamente

aceitas como testemunhas, uma "Machine de la Vision", citando Paul Virilio, que jamais deveria ser contestada como em todas as sociedades modernas e tecnologicamente avançadas. Uma imagem de um edifício no centro de Beirute não pode nos dizer muito sobre a história. Isso porque, a menos que seja precedida por acontecimentos históricos reais, ela pode simplesmente aparecer como uma mercadoria visual bem produzida de um dos estúdios de Hollywood. Ter a história precedendo a imagem significa que o espectador do filme "Divine Intervention", de Elia Suleiman, não pode assisti-lo com sincera inocência. Ao contrário, esse espectador deve ter um cabedal mínimo de conhecimento para ser capaz de observar com a atenção de um historiador e de um político, e com solidariedade e empatia. O espectador definitivamente não pode assistir com o olhar apressado e casual de um homem que lê sobre o colapso de um abrigo em Bagdá, termina seu desjejum e sai para o trabalho. É por isso que Suleiman não pode fazer imagens do passado, mas certamente pode filmar o futuro. É por isso que ele pode profetizar o futuro vindouro e inventar suas imagens com impunidade.

Talvez não seja importante demorar-se nos tipos de imagens que dominam o trabalho de cineastas libaneses, iraquianos e palestinos. Imagens que não poderiam ter surgido não fosse a morte profunda que reina nessas partes do mundo. Essas imagens falem do futuro, e parece que — pelo menos, para mim — se baseiam numa dose intolerável de oportunismo. Portanto, talvez seja melhor falar de imagens mais inteligentes. Imagens com profundidade e horizontes mais amplos. Muitos nomes vêm à mente, incluindo Kiarostami, Suleiman e Makhmalbaf. Esses cineastas são notáveis por suas imagens, que parecem respirar tão profundamente quanto as árvores. Imagens vivas e pulsantes que, não obstante, são perceptivelmente incapazes de fazer manobras a céu aberto, por assim dizer. Imagens com a precisão das faces, as quais, mesmo quando estão simplesmente perscrutando os céus, campos e trechos de mata fechada, parecem humildemente reclamar e implorar aos céus. Quando respeitosa e entrevistam palestinos que acabaram de ter suas casas destruídas pela máquina de guerra israelense, os jornalistas lhes perguntam o que pretendem fazer a seguir. Muitas vezes as respostas são: "Nós temos Deus". Pois Deus é tudo que resta depois que um homem foi despojado de tudo e exposto. Deus é o único que pode aceitar sem condições o aparente rebaixamento dele das fileiras dos que têm casa e uma existência minimamente assegurada. Os palestinos sem-teto olham para o céu e parecem lembrar de sua beleza arrebatado-

ra, como se ele houvesse ficado escondido durante anos por seus próprios telhados construídos. O céu é a única coisa sobre a qual se pode falar com familiaridade e segurança.

Lembre, se quiser, daquelas vistas mágicas de montanhas do Irã em filmes de Makhmalbaf e talvez você perceba quanto Deus está perto dos excluídos. É com imagens assim, imagens que respiram mesmo quando postas em quarentena, que o mundo precisa se inteirar de si mesmo.

A ironia dessa situação requer umas poucas palavras. Catástrofes e guerras precipitam um conhecimento dessas partes do mundo. Além disso, as guerras aqui são mais violentas, e portanto mais memoráveis, do que outras. Algumas são privilegiadas com atenção, tomadas de posição internacionais e debates nas televisões, ao passo que outras prosseguem desconhecidas, abaixo das ondas do ar. Um povo destruído pela guerra pode ter ciúme de outro cuja guerra receba essa cobiçada atenção. Portanto, não é exagero dizer que os sudaneses têm inveja dos iraquianos por causa da cobertura da mídia sobre sua guerra recente. Os sudaneses sucumbem a uma guerra silenciosa e só aparecem na TV morrendo de fome e mudos, de olhos esbugalhados. As realidades de uma guerra sudanesa não podem ser privilegiadas com uma imagem, a menos que esta seja encharcada de sangue. Uma imagem dessas, embora capaz de produzir um estremecimento mínimo na mente de telespectadores distantes, é não obstante dolorosamente ingênua e de poucos recursos quando mostrada perto de seu próprio lago de sangue. Igualmente ingênuos e de poucos recursos foram os defensores do edifício Rivoli.

Logo após o fim oficial da guerra civil libanesa, testemunhamos a transação popular de cartões-postais mostrando cenas vívidas e movimentadas da Beirute pré-guerra. Essas imagens vociferantes e vibrantes davam a entender que a presente destruição tinha um passado. No entanto, logo se tornou claro que essas imagens, e a atenção que despertavam no público comprador, atestavam uma lógica diferente. Elas diziam que imagens resistem mais tempo do que cidades. Cidades morrem, enquanto os vivos choram por suas imagens. Em geral, pode-se ficar satisfeito com isso, considerando que imagens se referem ao passado. Mesmo assim, esses cartões-postais pareciam cada vez mais com nosso futuro. Os libaneses não tinham quaisquer outras imagens de sua cidade viva e vibrante. Eles queriam ressuscitá-la, como ela parecia ter sido. Esses cartões-postais rapidamente se tornaram um futuro que os libaneses estavam dispostos a defen-

der. A cidade, com seus edifícios e suas ruas, morreu, mas suas imagens estavam ali para ser examinadas e contempladas. E então, procurávamos uma Beirute que fosse tão vibrante e viva quanto aquela das fotos.

Como parte de uma instalação intitulada "Wonderful Beirut", os artistas e cineastas Khalil Joreige e Joana Hadjithomas exibiram uma série de cartões-postais da Beirute pré-guerra, nos quais fizeram marcas de queimaduras. O trabalho deles parecia dizer que se esses cartões-postais são o que restou intacto de uma cidade destruída, então por que não, também, mutilar as imagens num ato de vingança? Como uma cidade pode morrer se suas imagens têm permissão de sobreviver? Por que imagens resistem à degradação e à morte? Como produzimos e cultivamos essas criaturas fotográficas que inevitavelmente sobreviverão a nós e certamente não lastimarão nossa morte? Que se pode fazer diante de criaturas eternas? Vamos então destruir imagens e assim provar, mesmo que por uma única vez, que uma imagem é destrutível. Naturalmente, no ato em si tudo que estamos fazendo é produzir outra imagem. Mas pelo menos houve a destruição. Uma pequena operação que postula que uma imagem pode ser destruída e, o que é mais importante, que uma imagem é gerada por outra. Nesse caso, talvez possamos resistir por completo às imagens, mas, uma vez mais, somente se elas se autogerarem e não se originarem de experiência vivida. É possível então coexistir com elas, o que difere da situação em que imagens parecem ser de uma morte presente que não finda e que não pode ser relegada ao passado. Pois estávamos lá quando a imagem foi captada, e sabemos que, como somos seu assunto, o mais provável é que não estejamos mais vivos.

Olhando bem os cartões-postais mutilados de Joreige e Hadjithomas surge uma horda de outras imagens que também são desse lugar. Imagens de atrizes, cantoras e modelos lindas, sedutoras e trivolas. Cada vez mais, essas imagens parecem emanar de uma época que não é a época da jornada de trabalho, de afazeres domésticos ou de ver um filho crescer, enquanto se está lentamente desmoronando de fadiga. Essas imagens são indelevelmente aquelas da juventude e, assim, jamais conseguiremos acompanhar seu passo. De suas posições eternas elas examinam nosso cotidiano tedioso e fatigante. De que forma podemos realmente nos lembrar de uma imagem de uma modelo do mundo da moda? Elas não nos examinam do alto de sua eterna juventude e perguntam: há quanto tempo estamos nos estalfando por aqui? A modelo diz que acabou de

nascer, e aqui estamos nós lentamente envelhecendo. Isso pode explicar parte da raiva que sentimos quando vemos essas imagens, assim como nossa raiva quando vemos artistas de meia-idade lutando para parecer jovens novamente. Essas imagens, embora variadas e abundantes, não podem nos ajudar a reivindicar nosso presente. Pois há imagens, emblemas herméticos como a guerra civil, que mantêm nosso presente como refém e o enquadram. De certa forma, essa nossa situação é similar àquela do prisioneiro iraquiano que saiu do confinamento trinta anos depois perguntando se o líder Abdel Karim Kasem ainda governava o Iraque.

BLAL KHEZZ

CAMINHOS DESLOCAMENTOS

14 FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE ELETRÔNICA



DESLOCAMENTOS

Realiza
SESC
SÃO PAULO

14 FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE ELETRÔNICA