



Entre muitos, entre dois: a imagem coabitada

*Among many, between
two: the image cohabited*

César Geraldo Guimarães¹

¹Possui graduação (1988) em Língua Portuguesa e doutorado (1995) em Estudos Literários (Literatura Comparada) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e pós-doutorado (2002) pela Universidade Paris 8. Atualmente é professor associado da UFGM, integrante do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (FAFICH-UFMG), pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e colaborador da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Editor da revista *Devires: Cinema e Humanidades*. Pesquisa financiada pelo CNPq e pela Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (Fapemig). E-mail: cesargg6@gmail.com

Resumo: este artigo analisa o filme *Uma vez entrei num jardim* (2012), de Avi Mograbi, à luz da noção de *imagem coabitada*. Guiada pela conversação entre os protagonistas (o cineasta e seu amigo Ali Al-Azhari), a cena fílmica se deixa afetar – em sua materialidade sensível – pela interação entre personagens pertencentes a mundos distintos (árabes e judeus), permitindo-lhes partilhar um espaço comum, aberto às diferenças e à igualdade.

Palavras-chave: documentário; espaço comum; comunidades de cinema.

Abstract: this article analyzes the film *Once I entered a garden* (2012), by Avi Mograbi, in light of the notion of the *cohabited image*. Guided by the conversation between the protagonists (the filmmaker and his friend Ali Al-Azhari), the film scenes are affected – in its sensitive materiality – by the interaction between characters that belong to different worlds (Arabs and Jews), allowing them to share a common space, open to differences and equality.

Keywords: documentary; common space; cinema communities.

Este artigo situa-se no contexto de uma indagação mais ampla – acionada pela pesquisa intitulada *Comunidades de cinema* – que investiga como a *cena sensível da política* (RANCIÈRE, 2005) ganha forma na cena fílmica documentária. Ao nos determos no cinema de Avi Mograbi, realizaremos dois movimentos: primeiro, indicaremos a dimensão política de uma cena fílmica coabitada por sujeitos pertencentes a mundos distintos; em seguida, caracterizaremos certas figuras que demonstram materialmente como o cinema pode se empenhar na criação do comum, sabendo-o marcado pela pluralidade das existências – paradoxalmente – desprovidas de medida comum. Como, ao criar uma imagem *com* os outros, o cinema poderia então fazer da cena filmada “um ser-juntos sem conjunto” (NANCY, 2004, p. 43)? Para levar mais adiante essa questão, seguiremos a formulação de Jean-Louis Comolli, para quem o encontro filmado atesta que a performance cênica se deu sob a forma de um sacrifício que levou à consumação de uma “carga de vida”, coisa com a qual o espectador também tem de lidar, já que o real, filmado, é “dado a sentir, pensar, experimentar” (2008, p. 146).

Gostaríamos de testar o alcance heurístico dessa noção – a *imagem coabitada* – ao manter o postulado de que o caráter político da cena fílmica reside no espaço intervalar que se abre no momento em que o visível é tomado pela copresença de quem filma e de quem é filmado, de tal modo que a cena é movida e afetada por essa presença compartilhada e pela *exposição mútua* dos que dela participam. Para essa proposição, inspiramo-nos livremente em um fragmento de Hannah Arendt (2012, p. 35), que define a política do seguinte modo:

sempre que os homens se agrupam – seja na vida privada, na social ou na pública –, surge um espaço que ao mesmo tempo os reúne e os separa uns dos outros. Cada um desses espaços tem a sua própria estruturabilidade que se transforma com a mudança dos tempos e que se manifesta na vida privada em costumes; na social, em convenções e na pública em leis, constituições, estatutos e coisas semelhantes. Sempre que os homens se juntam, move-se o mundo entre eles, e nesse inter-espaço ocorrem e fazem-se todos os assuntos humanos.

A pertinência da pergunta em torno do comum fundado pela cena fílmica reside no fato de que ela é a primeira não apenas a sustentar, mas a sofrer (como uma afecção) a diferença (segundo várias modalidades) que se instala entre os que nela estão envolvidos. Ressaltemos que não basta a simples presença de dois ou muitos no mesmo campo: o noticiário midiático, com suas estratégias espetacularizantes, não se cansa de oferecer essa imagem dos conflitos e das guerras de todo tipo. No caso do cinema-documentário, entretanto, a cena ela mesma pode sofrer, em seu teor,

a copresença dos que a ocupam, um diante do outro, modulada pela natureza da relação que ela sustenta e que, ao mesmo tempo, a ampara (pois há codependência, inter-relação entre o mundo e a cena fílmica). Trata-se menos de enquadrar o outro filmado do que reunir, no quadro, um e outro, *uns diante dos outros*, bem como permitir que a relação entre quem filma e quem é filmado se inscreva materialmente nas imagens e nos sons. Que a relação entre uns e outros altere a cena; que o mundo se mova um pouco, pelo menos um pouco, como queria Hannah Arendt: eis a dimensão política talhada na composição sensível da cena fílmica, tal como ela será privilegiada aqui, destacando-se sobretudo a dimensão espacial do plano, a porção do visível cortada pelas bordas do quadro.

O cinema de Avi Mograbi apresenta três figuras fílmicas que fazem da imagem o lugar de coabitação entre os diferentes: a agonística, a indistinção e a conversação. A primeira delas, a mais conhecida, está presente, por exemplo, em *Nekam Achat Mishtey Eynay* (*Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos*, 2005), quando o cineasta, com a câmera na mão, enfrenta diretamente os tanques e os soldados israelenses, fazendo da imagem filmada um corpo fílmico que pressiona e empurra os soldados. Não se trata apenas de registrar a violência dos soldados do exército israelense contra as famílias e trabalhadores palestinos que precisam de autorização para atravessar áreas fronteiriças, pois o espaço filmado ele mesmo tornou-se uma força que age sobre o real, sem deixar, também, de sofrer seus revezes.

Neste artigo abordaremos duas outras figuras da copresença dos diferentes na cena fílmica, menos conhecidas na obra de Mograbi. Mas, antes, para melhor situarmos os componentes – fílmicos e políticos – em jogo, mencionaremos outro filme que julgamos exemplar quando se trata não apenas de pôr em cena aqueles que filmamos, mas também de escutá-los verdadeiramente.

Em *Ici et ailleurs* (*Aqui e em qualquer lugar*, 1976), filme no qual Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin filmaram os *fedayeein* (guerrilheiros) palestinos, há uma passagem na qual, diante do plano de uma família francesa que assiste ao noticiário da TV sobre os conflitos do Oriente Médio, a voz *over* do diretor afirma:

Non il y a plus d'images simples/Seulement des personnes simples que seront forcées de rester silencieuses/comme une image/Et ainsi que chacun de nous se rend plus nombreux à l'intérieur de soi-même/et chaque fois plus inutile à l'extérieur/substitués par une chaîne d'images esclaves une des autres/chacun dans son lieu/comme chacun de nous/ et [ainsi] nous perdons le pouvoir sur les événements.

Necessidade e modéstia do pobre cinema-documentário, em sua impotência diante dos acontecimentos: *tornar o mundo filmável*, mas sem pretender que o mundo venha do filme (segundo a bela fórmula de Comolli) (2008). Trocar o lugar do *espectador milionário em imagens do outro*, olhadas à distância (a Palestina vista dos sofás de Paris – como critica Godard em *Ici et ailleurs*) por aquele que se depara com as imagens, sons e falas que nascem do encontro com os outros, esse *lá do nosso aqui*, como diz Anne-Marie Miéville no filme. Ao rever, com a ajuda do vídeo, os registros do documentário inacabado *Jusqu'à la victoire*, que trazia imagens dos *fedayeen* de junho de 1970, Godard se dá conta (graças à tradução de Elias Sanbar) de que não compreendera o que os guerrilheiros palestinos diziam. Ensurdidos pela altura e pela veemência do discurso revolucionário, Godard e Gorin não escutaram os questionamentos dos jovens *fedayeen* diante das estratégias que dispunham para atravessar o rio, conscientes do perigo que corriam perante o poderio de seu inimigo. “Como eles são revolucionários simples, eles dizem coisas simples, incrivelmente simples”, comenta Anne-Marie, em *off*. Contudo, os cineastas militantes não escutaram nem compreenderam verdadeiramente o que os guerrilheiros diziam. Foi preciso fazer outro filme para descobrir que eles já falavam da sua própria morte (o registro fora feito três meses antes dos ataques desfechados pelo exército do rei Hussein, da Jordânia, que receberam a denominação de *Setembro Negro* – de setembro de 1970 a julho de 1971 – quando os *fedayeen* e milhares de civis palestinos foram massacrados).

Vejamos então como Mograbi, a seu modo, aprendeu a se *ouvir falar* (se dividindo em mais de um) para *ver* – e sobretudo *escutar* – o que fazem os outros (conforme as palavras finais de *Ici et ailleurs*). Em *Yom Huledet Same'ach Mar Mograbi (Feliz aniversário, Sr. Mograbi, 1999)*, o diretor se vê dividido entre duas convocações e dois aniversários: uma rede de TV lhe propõe filmar os 50 anos do Estado de Israel, e o produtor palestino Daoud Kuttab o contrata para filmar o que restou do *desastre* de 1948, a *Nakba*, quando os palestinos foram retirados à força de suas terras. Um desses territórios, Saffuriyeh (seu nome árabe), aparece brevemente nesse filme e reaparecerá em *Nichnast pa'am lagan (Uma vez entrei num jardim, 2012)*; dessa vez, visitado por aqueles que ali nasceram: Ali Al-Azhari e seu irmão Tamin, acompanhados da filha do primeiro, a pequena Yasmin Al-Azhari. De uma tomada não utilizada em *Feliz aniversário, Sr. Mograbi*, que registrava um embate entre a polícia israelense e os palestinos que protestavam pela *Nakba*, surgiu *Relief (1999)*, um curta-metragem transformado em vídeo-instalação, que funciona em *looping*, interminavelmente.

Os palestinos haviam programado um protesto silencioso – tal como os israelenses fazem em relação ao extermínio em massa dos judeus na Europa – para relembrar o desastre que sofreram com a expulsão de suas terras. Nisso, são atacados brutalmente pela polícia israelense, e o conflito aberto se instala. Do confronto corporal entre os manifestantes e a polícia, em meio aos gritos e às palavras de ordem, Mograbi extraiu uma atordoadora paisagem plástica. Ele retroagiu a progressão das ações, diminuiu sua velocidade (intervindo na sua duração concreta) e fez a imagem correr de trás para diante, quase imperceptivelmente, além de alterar digitalmente a aparição dos gestos e dos corpos. O que se vê é uma massa de corpos cujo choque contra as forças policiais é, de certo modo, atenuado pela não-progressão e pela repetição, como uma dança infundável e violenta.

Ao manejar a cena fílmica com os meios da edição eletrônica, “desrealizando-a” ou dela retirando parte do peso documentário, o diretor forjou uma vigorosa metáfora para o desenlace impossível desse conflito que entrelaça corpos, atitudes e visões de mundo a princípio afastados de qualquer possibilidade de conciliação ou convivência pacífica. No entanto, nesse amálgama de corpos que se lançam contra os policiais, empurrões, golpes de cassetete e gritos, perde-se a distinção entre as palavras de protesto, as expressões de dor e de revolta. Mograbi mencionou que esse plano original de dois minutos, alongado para dez (com a velocidade reduzida pela metade), funciona como uma pintura, um campo de trigo agitado pelo vento: “tudo se movimenta, mas nada sai do lugar”, afirma o diretor.

Em *Relief* (1999), aquele que filma não aparece no quadro, ele mesmo não é atingido pelo confronto que engolfou o corpo dos manifestantes. No espaço achatado (por assim dizer) pela interferência digital, somente a banda sonora, como o grunhido de um animal (ou de uma pessoa) ferida ou cruelmente torturada, a estertorar, diz algo da multidão dos manifestantes, mas, ainda assim, confusamente, indistintamente. Aquele espaço intervalar entre os homens, entre-dois, como se refere Hannah Arendt, não teria, talvez, desaparecido? Ou pelo menos, não teria sido escondido? O que aconteceu com as formas expressivas que manifestavam a diferença entre uns e outros? Como, afinal, essa aparência, ou melhor, *o aparecer da imagem* poderia então dar a ver (e a sentir) a pluralidade dos homens? (Mas nem como massa indistinta nem como um agrupamento de indivíduos atomizados.)

Uma vez entrei num jardim toma um caminho muito diferente dos filmes precedentes do autor. Aqui a situação tensa do enfrentamento (apanhado no registro direto, no território físico e simbólico dos embates) cedeu lugar à conversação entre os protagonistas e à invenção de duas *atopias* inspiradas na figura do regresso

impossível: Avi busca reencontrar a Beirute habitada pelos seus antepassados – entre as décadas de 1920 e 1940 –, quando árabes e judeus circulavam entre ela, a Palestina e Damasco. Ali, por sua vez, na companhia de Avi, visita a região de Saffuriyeh – de onde sua família fora expulsa quando ainda era criança – à procura da casa onde nascera. Essa busca dos dois homens, ambos às voltas com os obstáculos que lhes foram impostos pela divisão geopolítica e pelo interminável conflito entre palestinos e israelenses, é entremeada pela criação das cartas de amor de uma judia libanesa, moradora de Beirute, dirigidas ao amante que se mudara para Tel Aviv. Os espaços reais dos conflitos e dos embates, presentes nos filmes anteriores, são agora cruzados por dois outros: o jardim amoroso, lugar de encontro dos amantes, tal como na canção interpretada por Asmahan (diva libanesa das comédias musicais dos anos 1940 no Egito) e outro jardim – hoje interdito aos palestinos – do qual foram expulsos em 1948, na região de Saffuriyeh, terra natal de Ali Al-Azhari.

A cena da conversação – entre o cineasta e seu professor de árabe – tem lugar primeiramente na cozinha e na sala da casa de Ali, em Jaffa, para depois ganhar a cidade, a cabine do carro e o território de onde Ali e sua família foram expulsos por causa da *Nakba*. Seja nesses espaços caseiros, seja nos espaços externos, a conversação entre os dois amigos ganha uma forma móvel, porosa diante dos sutis deslocamentos que os dois interlocutores sofrem conforme a conversa prossegue (permeada pela ironia e aceitação das divergências). É dessa maneira que o filme vai se fazendo “em torno de coisas concretas”, como Mograbi reivindica diante de Ali. Trata-se de um filme processual e em parceria, em colaboração efetiva, de tal modo que as imagens surgem guiadas pela partilha e negociação, tanto na filmagem quanto na montagem (já no início, Ali manifesta sua preocupação em saber como a imagem dele, feita por Avi, será associada ao conflito entre palestinos e israelenses). Partilha, aliás, que se faz na constante passagem ou tradução (intrinsecamente imperfeita e lacunar) entre as línguas de um e de outro, entre o árabe e o hebraico. Ao falar da ideia inicial do seu projeto de filme para Ali, Avi narra, em árabe, a história de sua família (com o esforço, os tropeços e as hesitações de quem tem seu lugar ou identidade perturbados quando tenta falar a língua do outro). Enquanto Ali passa com destreza de uma língua a outra, Avi, mais de uma vez, hesita ou titubeia².

A cena da conversação – iniciada e sustentada pelo filme – permite a travessia entre os espaços bloqueados pelo conflito e pela segregação (como nas zonas divididas por muros e cercas, vigiadas pelas patrulhas israelenses) e inaugura

²Lembremos que as legendas do filme trazem a indicação, em cores diferentes, do que é dito em árabe e em hebraico, para que o espectador possa notar a diferença.

um imaginário no qual identidades e pertencimentos se reconhecem híbridos, recuperando sua vinculação com outra experiência histórica, a da geração de seus avós e bisavós, anterior à clivagem brutal originada da criação de Israel, que separou os universos judaico e árabe – naquela época, as pessoas transitavam livremente entre a Síria, o Líbano e a Palestina. Mais de uma vez, com a liberdade e a franqueza que só a amizade permite, Ali e Avi brincam com a dívida que os enlaça: Avi fala que as aulas de árabe têm lhe custado uma fortuna, e Ali retruca que isso poderá ser descontado da dívida histórica que os israelenses têm para com os palestinos, contraída em 1948. O mais complicado – ou impossível – é que não há como “quitar” nem “indenizar” um desastre (*Nakba*).

Talvez somente a conversação livre pudesse se dar como puro dispêndio ou gasto para além de todo contrato. Não é por acaso que o filme começa justamente com uma negociação. Ali está preocupado com a maneira com que o filme o situará diante do desastre palestino, coisa que atormenta toda sua vida e situa sua subjetividade e sua conduta política. Quanto a isso, o diretor do filme, Mograbi, não pode dar nenhuma garantia ao seu personagem principal. Se houver ganho, não será medido pelo lucro; se houver danos, não serão ressarcidos. Eis um modo muito peculiar de um filme criar um comum, seja entre dois, seja entre muitos.

De início, feito em companhia do seu amigo e professor de árabe, o filme tinha como motivo central a história do bisavô (Yehuda Nahon) e dos avós do cineasta (Esther e Ibrahim Mograbi), de costumes árabes (até 1920, o avô não sabia falar hebraico). Os avós habitaram Beirute até 1947 e depois se mudaram para Tel Aviv, onde Ibrahim e o irmão, Toufic, abriram uma loja de aviamentos. Esse filme se chamaria *Retorno a Beirute*. A pequena incursão no passado dos Mograbi, auxiliada tanto pela rememoração quanto pelo sonho, não deixa de trazer embaraços para Avi.

A certa altura, o cineasta mostra três fotografias do seu pai, escolhidas entre as que estavam sobre a mesa, próximas das frutas e dos grãos partilhados pelos dois amigos. Nas duas primeiras, o pai aparece com uma arma na cintura. Embora o revólver não fizesse parte da sua profissão, ressalta Avi, ele fazia questão de exibi-la. Em outra foto, o pai aparece segurando uma lousa com o número “239” escrito, à altura do peito de um homem árabe que está sendo fotografado, diante da porta de uma casa. O sentido dessa *mis-en-scène* é cristalino: o israelense armado, o homem árabe e o fotógrafo. Um retrato vivo da *Nakba*. Ali sorri maliciosamente, com a foto em mãos, e diz não entender do que trata a cena. Ao mencionar o trabalho do pai àquela época, Avi, falando em árabe, comete um erro de tradução que tem o valor de um ato falho. Ele diz que o pai, escrivão, trabalhava na “polícia de minorias”.

Ali sorri outra vez, desabotoa o cinto e diz, corrigindo Avi: “Minorias, hein? Você quer dizer maiorias”. A hipótese de Avi diante daquela cena real é que o pai e o fotógrafo queriam aparecer “em ação”, fazendo seu trabalho. Ele acrescenta que esse papel poderia ser “o de qualquer um de nós” (isto é, qualquer um dos israelenses identificados com o nacionalismo que alimentou a criação de Israel e que se viam, imaginariamente, no seu papel de “atores” diante dos árabes “figurantes”).

Sem ceder à condescendência, Ali pergunta ao cineasta se ele quer saber das suas reações viscerais e cerebrais diante daquela imagem:

Como a pessoa que sou, aqui e agora, se pudesse escolher entre duas cenas fotográficas em que meu pai aparecesse, seja como vítima ou agressor, eu preferia que ele fosse a vítima. É como me sinto [...]. A descendência da vítima pode conviver com a sua consciência mais facilmente do que o contrário.

Toda essa sequência é construída criteriosamente, valendo-se de delicadas variações da escala dos planos: ora a câmera procura o rosto de um e de outro, sem cortar, acompanhando as palavras que eles dirigem um ao outro; ora são interpostos planos-detulhe das fotografias manuseadas. Em certos pontos, a cena é pontuada discretamente pela música de Noam Enbar.

Como dissemos, nessa viagem ao universo dos seus antepassados, Avi Mograbi se serve também do sonho. Na conversa com Ali, o cineasta relata o sonho que tivera com o avô, no qual se via como menino ainda. O avô lhe dizia que a família Nahon iria viver na Palestina. O menino reage e diz que preferia ficar em Damasco, para cuidar da casa da família. Mograbi gostaria de contar esse sonho – em árabe – à sua namorada libanesa, da qual se vê separado em razão das divisões geopolíticas e culturais. Esse impossível regresso a Beirute dos seus avós é compensado – de certo modo – pelas imagens em Super-8 da cidade, filmadas por um amigo libanês que recebera algumas indicações dos prováveis lugares habitados pelos avós do cineasta nas primeiras décadas do século XX.

Atravessadas por uma dupla temporalidade – antiga e atual –, essas imagens falam também de um exílio amoroso, narrado nas cartas escritas por uma judia libanesa, lidas pela atriz e cineasta Hiam Abbass. Desolada e melancólica, a voz feminina passeia pelo jardim de outrora, como dizem os versos cantados por Asmahan:

Outrora entrei num jardim/para sentir o aroma das flores/e
consolar a minha alma aflita/Ouindo o cantar dos pássaros/
vislumbrei entre os ramos/um rouxinol com sua companheira/
tranquilo, lado a lado.

Essa voz feminina que sustenta o discurso da *falta que ama* (para lembrar os versos de Drummond) se instala, inicialmente, em um *presente insustentável*, como escreve Roland Barthes:

fico acuado entre dois tempos, o tempo da referência e o tempo da alocução: você partiu (do que estou me queixando), você está aqui (já que me dirijo a você). Conheço então o que é o presente, este tempo difícil: um puro pedaço de angústia. (2003, p. 38).

As imagens em Super-8 do centro da cidade de Beirute – mergulhadas em um tempo indeterminado – exibem uma surpreendente semelhança com Tel Aviv. Associadas às cartas escritas em francês (inventadas pelos amigos libaneses do diretor), elas entrelaçam a história pessoal e a situação política dos protagonistas do filme, com seus vínculos rompidos e suas identidades fraturadas ou híbridas. Mostremos como essas cartas mesclam o júbilo e o sofrimento amoroso ao drama político daqueles que não encontram um lugar no território em que habitam.

Na sequência que inaugura a aparição das cartas, perante o desgosto provocado pelo “pequeno mundo encantado” que se rasgara com a partida do amante, a judia libanesa considera se não deveria partir também:

Elie, minha vida, como conseguirei viver sem ti? Deveria viver contigo? Seria feliz sem o meu jardim, as minhas árvores, plácidas e sábias, e o mais importante, sem os meus alunos? Eu sou daqui, e de nenhum outro lugar.

As imagens de Beirute deslizam para um passado indefinido e vago, mas sem traços de nostalgia. De início, filma-se os passantes e um terreno baldio. Em seguida, movendo-se à esquerda e à direita, indecisa, a câmera volta-se para as janelas esburacadas de um prédio (talvez interditado ou em reforma), como que procurando por algum sinal de vida dos moradores que já não estão mais ali. A ausência do amado, enunciada nas palavras da carta, alcança as imagens.

Na segunda sequência das cartas, quando a passagem do tempo parecia um remédio para a dor da ausência (já transcorreram um ano desde a separação), em um dia de primavera particularmente bonito – ela escreve – quando saíra em passeio com a tia (saudosos de Damasco), na direção da fronteira com a Síria, eis que a voz da cantora Asmahan, vinda de um rádio, trouxe de volta, milagrosamente, os dias de felicidade com o amado, nas viagens furtivas que faziam. A música o trazia de volta, radiante ao volante, cantarolando a música de Asmahan, deslumbrado com a beleza do entorno, anota a amante. Em contraste com a aparição dessa imagem-lembrança

“banhada de ternura”, os registros em Super-8, agora em cores e por vezes acompanhados de música, percorrem os grafites e as inscrições nos muros, a fachada de um prédio amparado por andaimes (por onde sobe a folhagem), adentra uma pequena viela com uma árvore desenhada na parede, mostra novamente partes dos prédios que apareceram na primeira sequência, com as janelas esburacadas. Se a memória permanece povoada pela presença do amado (como escutamos na leitura das cartas), em contraposição, as ruas e os prédios surgem desabitados, exibindo apenas os vestígios de quem por ali passou ou morou um dia. O jardim de outrora parece perdido para sempre.

A terceira sequência das cartas é introduzida por uma voz masculina (de quem seria?) que canta, baixinho, a canção de Asmahan (essa sequência surge logo após a conversa em que Avi propõe a Ali que visitassem Saffuriyeh). Dois anos já se passaram; ela soube que o amante tivera uma filha. A mulher estuda Letras, o clima em Beirute é tenso, quase de guerra, mas a cidade tem uma vida cultural esfuziante. Ela diz que não compreende como, no passado, ele partia e retornava a Beirute, ignorando a monumentalidade do conflito político já instalado. Ela também não compreendera como ele preferira desviar os olhos ou olhar para o além. Mas agora ela tinha os olhos bem abertos e os pés no chão: “Sem desejo nem força de partir, decidira ficar”. Dessa vez, de modo ainda mais acentuado, as imagens mostram edifícios antigos, abandonados ou danificados, ruínas de grandes casas (ou antigos palácios?), lugares desertos e desabitados (estamos longe dos espaços da cidade).

A última carta é enviada de Paris, para onde a mulher se mudara, forçada pela guerra do Líbano. Separada à força dos amigos e dos lugares onde passara sua vida, ela constata, com tristeza, que nunca mais poderia voltar: “É terrível o olhar dirigido pela última vez ao nosso lar”. No início dessa sequência, a câmera filma um conjunto de edifícios, entrevistados em meio à grade; novamente indecisa, ela volta-se para a avenida e depois acompanha as grades até fixar-se, em um plano próximo, numa flor (os jardins, ao que parece, estão sempre cerceados). Enquanto vemos, do alto, os espaços caseiros atrás dos prédios, a mulher aproxima o desterro dos palestinos à situação dos judeus árabes (como ela), desenraizados do tempo: “Tudo o que restará dos nossos bairros, das nossas vidas aqui, serão sinagogas e cemitérios, ruínas, guardadas como monumentos, trancadas e amaldiçoadas, e ninguém se atreverá a se aproximar”. O plano final do registro exhibe um pequeno jardim na balaustrada; filmadas de perto, as flores avermelhadas deixam ver, ao fundo, antenas parabólicas e modestas varandas, com seus objetos largados ou em desuso.

Esse regresso impossível a Beirute, em virtude da guerra que forçara a mulher ao exílio em Paris, vem ressoar na história pessoal de Ali Al-Azhari e também

na experiência recentemente vivida pelo próprio Mograbi, impedido de morar com sua namorada libanesa, seja em Beirute, seja em Tel Aviv. Na quarta sequência das cartas, ao constatar o “fim do nosso tempo” (do amor e de toda uma época), a libanesa reivindica para si a identidade árabe, definindo-se como alguém “do Líbano e da Síria, de Beirute e Damasco”, recusando-se a ser chamada de israelita (como quer o Estado libanês) e a ser transferida para a região de onde os palestinos seriam expulsos: “A tragédia dos palestinos está no coração de Beirute”, ela escreve.

Ali Al-Azhari, morador de Jaffa, também experimenta o impossível retorno ao lugar onde nascera, e tem sua vida inteira marcada pelo conflito entre israelenses e palestinos. Ele conta a Mograbi, em hebraico, o sonho no qual se infiltrara a imaginação do “Direito de retorno” (a Palestina), que guiara seu pai nos anos 1950. No sonho relatado, os dois amigos percorriam de carro vastas extensões de campos cultivados e pomares, quando Ali diz a Avi:

Imagina se um grande poder trouxesse de volta todos os refugiados palestinos, como se caíssem de um helicóptero. O que Israel poderia fazer? Eles armariam uma cidade de tendas e o equilíbrio demográfico seria totalmente invertido. Os israelenses acordariam de manhã e se veriam diante de 6 ou 8,5 milhões de palestinos.

É logo após escutar o sonho de Ali que Mograbi propõe visitar Saffuriyeh, território onde seu professor de árabe nasceu e do qual fora expulso ainda criança. À “fantasia do retorno” – já que essa figura do direito internacional não é reconhecida pelo Estado israelense – sucede a visita ao território real, seu jardim interdito. Yasmin (a filha de Ali, de mãe judia), Tamim, seu irmão, e Avi partem de carro, ao som da canção de Asmahan.

Depois de passarem por uma barreira, eles adentram o território e Ali reencontra o local de sua antiga casa (mas não tinha certeza, como ele mesmo diz à filha). O irmão, Tamim, tem dificuldades em identificar a paisagem da infância. E não sem razão: as marcas dos palestinos que ali habitavam foram apagadas a partir de 1946: as casas foram demolidas, e outras, construídas em seu lugar; florestas foram plantadas nos antigos terrenos, estradas foram pavimentadas, e até uma área ambiental foi protegida com um sítio arqueológico – o Parque Nacional de Tsippori. Como sublinha Ariela Azoulay, a expulsão dos 750 mil palestinos dos seus territórios pelo regime israelense foi um empreendimento que, calcado na propaganda nacionalista em torno da criação de um Estado para o povo judeu, disfarçou milhares de atos de destruição em um ato de construção (2015).

Em Saffuriyeh, o Estado israelense promoveu uma verdadeira “limpeza étnica”, como bem demonstra a placa plantada na entrada do parquinho infantil,

que traz os dizeres “absolutamente proibida a entrada de estranhos” (Ali nota que um erro na escrita do árabe trocou “estranhos” por “estranguladores”). Intimidada pelos dizeres, a filha de Ali sai do parquinho, apressada, ao encontro do tio, que andara mais para frente. Ali e Avi logo alcançam a garota, e ela insiste que a inscrição diz “absolutamente proibido”. Eles retornam ao lugar para a menina mostrar a placa ao tio (Avi se diz incomodado com a situação criada). A menina lê os dizeres em voz alta. No plano seguinte, Avi chama a menina para voltarem, mas ela se nega a sair. Ela se aproxima da placa e, decididamente, escava com o tênis o solo perto do pé da placa (rasurando, simbolicamente, a interdição).

Já da visita a Tsippori participam apenas Avi, Ali e Phillippe Belaiche, o câmera, que, como em outras vezes, filma do banco traseiro do carro (há também uma câmera colocada no interior do carro, em cima do painel). Trata-se de outro regresso impossível ao jardim de outrora, mas essa visita permite a Ali expressar sua situação paradoxal por meio de uma declaração que ele diz, brincando, ser “histórica”.

Enquanto os dois amigos contemplam a paisagem, Ali imagina que, se não houvesse conflito entre palestinos e israelenses, ou se os sionistas não tivessem vencido, quem sabe ele teria sido outra coisa na vida: um juiz religioso (como o pai queria), um agricultor ou um professor, sem precisar se bater contra o Ocidente. Em seguida, à maneira de uma confissão, ele conta que, quando era criança, desobediente, e já vivendo a condição de refugiado, a mãe o atemorizava, ameaçando chamar um judeu para levá-lo embora. Para uma criança que crescera imaginando que os judeus eram a encarnação do mal – ele diz –, a melhor terapia foi viver entre judeus, ter se casado com um judia e ter tido uma filha. Mais à frente, a descoberta de um pé de aspargos selvagens e de um arbusto que o pai utilizava para fazer amuletos (por causa do cheiro das folhas) é motivo para que os dois amigos brinquem novamente com o desejo de retornar ou de ficar em Saffuriyeh. O plano final dessa sequência mostra Ali caminhando em direção aos destroços do piso de uma construção antiga.

Como em outras vezes, não há outro abrigo comum para os desenraizados senão este que o filme constrói em seus momentos de rememoração partilhada: seja na casa de Ali, seja nas visitas que ele e Avi fazem juntos aos antigos territórios palestinos ou à rua em Tel Aviv onde o avô de Mograbi teve um dia um armazém. O filme torna-se um espaço comum, partilhado pelos que foram forçados a se manter separados, isolados em suas diferenças, destituídos de tudo o que tinham de próprio. Eis a dimensão política desse filme feito a dois, como um dueto, mas que vincula a dimensão subjetiva e biográfica dos espaços privados à vida coletiva, experimentada entre muitos, no espaço público e sob o signo da igualdade.

Como escreveu Roberto Esposito, se queremos saber onde pode surgir a comunidade em nossas sociedades atuais, é melhor procurar em um campo de refugiados, nas terras retomadas pelos índios ou ocupadas pelos sem-terra e sem-casa do que nos congressos e parlamentos (2015). Afinal, é somente aí que, não sendo proprietários de si mesmos, os sujeitos podem instituir o comum que os enlaça sem fechá-los ou fundir suas identidades em um conjunto.

Referências

ARENDDT, H. *O que é política?* Fragmentos das obras póstumas compilados por Ursula Ludz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

AZOULAY, A. *Civil imagination: a political ontology of photography*. London; New York: Verso, 2015.

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COMOLLI, J. L. *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

ESPOSITO, R. *Dom e dever: entrevista com Roberto Esposito*. Entrevistadores: Franco Melandri e Sergio Sinigaglia. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/kBp2hV>>. Acesso em: 3 abr. 2017.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

NANCY, J. L. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 2004.

Referências audiovisuais

AQUI e em qualquer lugar. Criação: Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. França, 1976.

FELIZ aniversário, Sr. Mograbi! Criação: Avi Mograbi. França; Israel, 1999.

RELIEF. Criação: Avi Mograbi. Israel, 1999.

UMA VEZ entrei num jardim. Criação: Avi Mograbi. Israel, 2012.

VINGUE tudo, mas deixe um de meus olhos. Criação: Avi Mograbi. França; Israel, 2005.

