

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

MARIA INES DIEUZEIDE SANTOS SOUZA

FICÇÕES PARA O EXÍLIO:
AS FORMAS POLÍTICAS DO CINEMA DE ELIA SULEIMAN

Belo Horizonte

2018

MARIA INES DIEUZEIDE SANTOS SOUZA

FICÇÕES PARA O EXÍLIO:
AS FORMAS POLÍTICAS DO CINEMA DE ELIA SULEIMAN

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito final para obtenção do título de Doutora em Comunicação Social.

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem.
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cláudia Mesquita.

Belo Horizonte

2018

301.16 Souza, Maria Ines Dieuzeide Santos
S729f Ficções para o exílio [manuscrito] : as formas políticas do
2018 cinema de Elia Suleiman / Maria Ines Dieuzeide Santos
Souza. - 2018.
214 f. : il.
Orientadora: Cláudia Cardoso Mesquita.


Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia

1.Comunicação – Teses. 2. Exílio - Teses. 3.Ficção -
Teses. 4.Cinema - Teses. I. Mesquita, Cláudia Cardoso. II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

FICÇÕES PARA O EXÍLIO:
As formas políticas do cinema de Elia Suleiman

Maria Ines Dieuzeide Santos Souza

Tese defendida e aprovada pela banca examinadora:


Profa. Dra. Claudia Cardoso Mesquita
(Orientadora – FAFICH/UFMG)


Profa. Dra. Angela Freire Prysithon (UFPE)


Profa. Dra. Roberta Oliveira Veiga (FAFICH/UFMG)


Prof. Dr. André Guimarães Brazil (FAFICH/UFMG)


Profa. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado (UFCE)


Prof. Eduardo Antônio de Jesus (UFMG)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, 26 de março de 2018.

AGRADECIMENTOS

De modo especial e com muito carinho, agradeço a Cláudia Mesquita, orientadora que iluminou, de modo preciso e cuidadoso, os caminhos da pesquisa, ensinando-me tanto. Pela acolhida, pelo afeto, pela disponibilidade, pela atenção e compreensão nos momentos todos.

A Roberta Veiga e André Brasil, professores que acompanharam de perto o trabalho, pelas leituras, pelo entusiasmo com a pesquisa, pelas contribuições valiosas. A Angela Marques, que apontou caminhos instigantes com muita generosidade. A Beatriz Furtado e Ângela Prysthon, pelo interesse e pela disposição ao diálogo. A César Guimarães, que tanto e sempre ensina.

Aos amigos, lista grande, muitos risos somados. A Bernard Belisário, pela casa, pelo desafogo, pela análise bem-humorada e pela troca diária na reta final. A Júlia Fagioli, Carla Italiano, Hannah Serrat, Glaura Vale, Mari Souto, Luís Moura, Ana Carol, por me receberem tantas vezes, por animarem o caminho, por compartilharem cafês e almoços, alegrias e angústias do processo. A Leo Amaral, Vinícius Andrade, Thiago Rodrigues, Bárbara Xavier, por tanta conversa, vizinhança, respiros e sorrisos, por fazerem a vida na cidade muito mais alegre. A Edson Costa, Wiliam Pianco e Juliana Panini, pelas possibilidades dos reencontros. A Patrícia Bragatto, Mariana Betarello, Igor Pontini, Carol Ruas, Mirella Schena, Vitor Graize, Felipe Gomes, Mariana Paz, Carol Loss, por compreenderem a distância e, apesar dela, serem sempre abraço. A Rebeca Zapata e Ramón Mejía, pelas boas notícias. A Hugo Reis, pela estrada compartilhada, pelos tantos começos juntos, pelas histórias todas.

Ao Poéticas da Experiência, pela partilha e amadurecimento. A Anna Karina Bartolomeu e Eduardo de Jesus, pelos outros olhares. A João Paulo Rabelo, Txai Ferraz, Victor Guimarães, Carol Canguçu, Rafael Boeing, Ana Coimbra, Ana Siqueira, Letícia Marotta, Pedro Veras, Pedro Aspahan, Álvaro Andrade, pela companhia na jornada.

À Devires, tanto aprendizado, tanto trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG. A Elaine Martins e a Tatiane Oliveira, pelas soluções. À FAPEMIG, pela bolsa de estudos.

A Maurício, Mercedes, Ana e Adriana, por sempre estarem, por sempre acolherem, por entenderem os exílios metafóricos e serem sempre a possibilidade do retorno. A André, pela força. A Victória, que tantos sorrisos já nos trouxe, que tem ainda tanto riso por vir.

RESUMO

Esta pesquisa investiga a trilogia fílmica composta por *Crônica de um desaparecimento* (1996), *Intervenção divina - uma crônica do amor e da dor* (2002) e *O que resta do tempo - crônica de um presente ausente* (2009), dirigidos por Elia Suleiman. Nos três filmes, o diretor cria para si um personagem que carrega seu nome próprio e compartilha de sua experiência biográfica: um cineasta palestino autoexilado na tentativa do retorno à terra natal. Ao tematizar o cotidiano e a violência da ocupação israelense por meio de uma forma fílmica que valoriza os enquadramentos frontais, a distância e fixidez da câmera, as discontinuidades e a encenação que desnatura os gestos, dialogando com o estilo burlesco e explicitando a mediação cinematográfica, esses filmes parecem estabelecer, através da ficção, uma visibilidade para a situação palestina que desafia a lógica imposta pela ocupação. Buscamos esquadrihar os modos como os espaços fragmentados e recortados bloqueiam a entrada na cena, e impõem distâncias ao espectador; compreender a articulação proposta pelos filmes entre a centralidade do olhar percebida nos enquadramentos e a montagem episódica e descentrada, que impossibilita uma narrativa centralizada; refletir sobre a elaboração de uma forma e de um ritmo para o cotidiano que interrompem a passagem progressiva do tempo. A análise imanente às obras examina como esta posta em cena estabelece um diálogo formal com a particular condição de exílio interno na qual se encontra o povo palestino, separado de sua própria terra, ainda que vivendo no mesmo lugar.

Palavras-chave: exílio; ficção; política do cinema; cinema burlesco; cinema palestino.

ABSTRACT

This research investigates the film trilogy composed by *Chronicle of a Disappearance* (1996), *Divine Intervention* (2002) and *The Time that Remains* (2009), directed by Elia Suleiman. In all three films, the director creates a character for himself who carries his given name and shares his biographical experience: a self-exiled Palestinian filmmaker attempting to return to his homeland. In pursuing the daily life and the violence of the Israeli occupation through a film form that values the frontal frames, the distance and fixity of the camera, the discontinuities and the staging that denatures the gestures, dialoguing with the burlesque style and making the cinematographic mediation explicit, these films seem to establish, through fiction, a visibility for the Palestinian situation that defies the logic imposed by the occupation. We seek to scrutinize the ways by which the fragmented spaces and the cutouts block the entry into the scene, and impose distances to the viewer; to understand the articulation proposed by these films between the centrality of the gaze in the frameworks and the episodic and decentered montage, which precludes a centralized narrative; to reflect on the elaboration of a form and a rhythm for daily life that interrupts the progressive passage of time. The analysis, immanent to the trilogy, examines how this film form establishes a formal dialogue with the particular condition of internal exile in which Palestinian people are separated from their own land, although living in the same place.

Keywords: exile; fiction; politics of cinema; burlesque cinema; Palestinian cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 A PALESTINA, O EXÍLIO: formas para uma presença ausente	19
1.1 O exílio e a presença ausente.....	24
1.2 Considerações sobre uma forma distanciada.....	34
2 A FICÇÃO, O BURLESCO: o fora de um presente ausente	44
2.1 O testemunho, um fora para a experiência palestina?	48
2.2 A aposta na ficção e o desarranjo burlesco	63
3 ESPAÇO: quadros para um povo sem território	76
3.1 Cidades fragmentadas.....	80
3.2 Bloqueios e confinamento	90
3.3 Janelas	99
4 OLHAR EM CENA: intervenção do cinema	108
4.1 A duplicação da mediação, o mediador como duplo.....	111
4.2 Olhar em cena, olhar como arma.....	141
5 TEMPO: pulsações do cotidiano	153
5.1 Linearidade da história, fragmentação do cotidiano.....	161
5.2 A repetição como invenção	172
5.3 Um ritmo do cinema para o cotidiano	182
CONSIDERAÇÕES FINAIS	199
REFERÊNCIAS	206
Referências filmográficas.....	213

INTRODUÇÃO

Um personagem impassível que observa, mudo e distante, situações absurdas de um cotidiano de opressão vivido pelos palestinos sob a ocupação militar de Israel em suas terras. Esse cotidiano é posto em cena por meio de enquadramentos rígidos, nos quais os corpos se movimentam de modo coreografado e desnaturalizado, compondo esquetes que serão montados sem obedecer a uma lógica causal ou linear. O personagem que testemunha os episódios carrega o corpo, o nome e algo da experiência biográfica do próprio diretor: um cineasta palestino autoexilado no retorno impossível à terra natal, ocupada e transformada pela implantação de um novo Estado. Explicitando a mediação cinematográfica, o cotidiano é alterado por operações ficcionais burlescas que estabelecem, a partir de gestos mínimos e atos fantásticos, uma visibilidade para a situação palestina que rompe com a ordem imposta pela dominação. Foi diante da perplexidade causada por esse conjunto de elementos que a pesquisa tomou forma: nos dedicamos, aqui, a investigar os procedimentos propostos pela trilogia fílmica composta por *Crônica de um desaparecimento* (1996), *Intervenção divina - uma crônica do amor e da dor* (2002) e *O que resta do tempo - crônica de um presente ausente* (2009), dirigidos por Elia Suleiman, examinando como esta posta em cena estabelece um diálogo formal com a particular condição de exílio na qual se encontra o cineasta, condição que se estende para o povo palestino.

Elia Suleiman nasceu em Nazaré, em 1960, filho de pais palestinos (da minoria cristã), militantes contrários à ocupação. Nazaré pertence hoje ao Estado de Israel, sendo uma das cidades que concentra o maior número de habitantes árabes, já que durante a expulsão palestina perpetrada pelo exército sionista em 1948 as autoridades locais assinaram um acordo com os oficiais, rendendo-se à ocupação em troca da garantia de permanência dos civis na cidade – embora desprovidos de plena cidadania, tal como determinou a legislação israelense. No final da década de 1970, Suleiman, depois de ser detido sob acusação de fazer parte da Organização para Libertação da Palestina (OLP), viaja para Londres e Paris, retornando a Nazaré após aproximadamente um ano. Em 1982, depois de ser novamente detido, parte para o autoexílio, estabelecendo-se nos Estados Unidos, onde permaneceu por 12 anos. Em Nova York, aproximou-se do intelectual palestino Edward Said, cuja reflexão teórica parece ter impactado sua obra.¹

¹ Suleiman narra essa aproximação e as influências decorrentes no texto *The postponed drama of return* (2003), publicado por ocasião da morte de Said. As obras de Gertz e Khleifi (2008) e Armes (2010) sintetizam a biografia do diretor no contexto contemporâneo do cinema palestino.

Foi no exílio que Suleiman começou, de maneira efetiva, sua prática com o cinema, depois de uma experiência inacabada (por falta de recursos) em Nazaré (GERTZ; KHLEIFI, 2008). Em 1990, realiza seu primeiro filme, *Introduction to the end of an argument*, um documentário de montagem, dirigido com o cineasta libanês-canadense Jayce Salloum, que busca elaborar um pensamento sobre as formas de representação dos árabes na mídia ocidental. Em 1992, realiza *Homage by assassination*, que compôs a obra coletiva *The Gulf War... what next? (Harb El Khalij... wa baad)*, uma reunião de cinco curtas dirigidos por cineastas árabes em torno da Guerra do Golfo. Aqui, encontramos pela primeira vez o personagem ES,² um cineasta palestino exilado em Nova York em vias de realizar seu primeiro filme. O curta, desenrolado no transcorrer de uma noite e confinado ao espaço de um apartamento, nos mostra a espera de ES por uma entrevista telefônica a ser concedida a um programa de rádio, que não será realizada por causa de problemas na linha. Enquanto aguarda, ele reflete sobre o exílio em seu pequeno apartamento, onde trabalha com imagens de vídeo e fotos de família, escuta mensagens deixadas na secretária eletrônica e acompanha o desenrolar da guerra pela televisão, pontuando a montagem com fragmentos de textos digitados em um computador (ora em árabe, ora em inglês). Um plano de dois relógios de parede, que marcam a hora em Nazaré e em Nova York, aponta para a duplicidade nas formas de apreensão do tempo e de relação com os espaços experimentada na condição de exílio, e a possibilidade do retorno é ironicamente figurada na ênfase sobre a tecla “*return*” do computador. Perto do fim, ES recebe um fax da amiga Ella,³ que fala da experiência de ser judia e árabe (de família iraquiana) residindo entre Israel e Estados Unidos.

O curta delinea características que serão incorporadas e desenvolvidas nas obras seguintes, a trilogia sobre a qual nos debruçamos. Em meados da década de 1990, Suleiman volta à Palestina, estabelecendo-se em Jerusalém e dando aulas na Universidade de Birzeit, em Ramalá (um dos mais importantes centros universitários nos Territórios Ocupados), onde ajudou a construir o *Department of Film and Media*.⁴ É quando realiza o primeiro filme da trilogia: *Crônica de um desaparecimento* (1996).

² Para evitar confusões no texto entre o personagem e o diretor, homônimos, vamos nos referir ao personagem por meio das iniciais ES, tal como ele se credita em alguns dos filmes. Para o diretor/ator, reservamos o nome completo ou o sobrenome, embora saibamos que o uso proposital do mesmo nome e do mesmo corpo reforça a proposta de uma indecidibilidade entre os papéis. No decorrer da tese essa questão será melhor analisada.

³ Os créditos nos informam que se trata da pesquisadora Ella Shohat, que desenvolve estudos de cultura visual pela perspectiva do pós-colonialismo, pensando na representação israelense e palestina, na diáspora e no exílio característicos dessas populações.

⁴ Atualmente, Suleiman divide a residência entre Jerusalém e Paris, lecionando também na *European Graduate School*, na Suíça.

Neste longa, acompanhamos pela primeira vez o retorno de ES à casa dos pais. O filme se estrutura em duas partes: *Nazaré - diário pessoal* e *Jerusalém - diário político*, que abrigam uma sucessão de fragmentos do cotidiano, por vezes encenados como pequenos esquetes burlescos, sem conexões narrativas de causalidade, apresentação de personagens ou construções de intrigas. Dialogando com o título das partes, *Crônica de um desaparecimento* incorpora inscrições textuais que são digitadas no computador, indicando a elaboração de um diário marcado pela repetição dos episódios banais – a inscrição se resume, quase sempre, à marcação temporal “o dia seguinte”, que não apresenta nenhuma novidade ou mudança e vai, por isso, ganhando contornos irônicos. A primeira cartela de texto, entretanto, nos sugere o retorno, com as palavras: “na primeira manhã em casa depois de uma longa ausência...”. Mas o autor dos fragmentos escritos não será diretamente associado ao personagem ES na primeira parte. Este passa o tempo junto a um amigo, em frente à loja *The Holyland* – comércio de artigos religiosos e lembranças da Terra Santa, onde nunca veremos nenhum cliente, embora os turistas passem frequentemente pela rua. Além desta calçada, na primeira parte os episódios banais se passam, em sua maioria, na casa dos pais – que são representados pelos pais verdadeiros do diretor, em sua própria casa (locação que se repetirá nos filmes seguintes). Ali, os vemos desempenhar atividades de rotina: o pai cuida dos animais domésticos e de seu kit de pesca, ou ajuda a esposa na limpeza dos peixes; a mãe lê o jornal, estende roupas no varal e reúne-se com outras mulheres para descascar alhos. Acompanharemos também pequenas cenas da cidade: discussões que se desenrolam repetidas vezes em frente a um bar, amigos que vão pescar, um cortejo fúnebre. É só no fim desta parte que veremos ES na casa, projetando uma série de *slides* que retomam fragmentos de cenas e personagens que já vimos até ali.

Começa então a segunda parte, com a chegada em Jerusalém – o diário político. Na tentativa de encontrar um lugar para morar, ES cruza com Adan, uma mulher palestina que também busca por um aluguel, sempre negado quando ela revela sua origem árabe. É a partir da chegada de ES na nova casa que o filme estabelecerá diretamente a conexão entre o personagem e as inscrições no computador, e também conheceremos seu trabalho como cineasta: num pequeno auditório, ele é apresentado à plateia (e a nós, espectadores) como o diretor Elia Suleiman, que está de volta do seu exílio em Nova York e escolheu sua terra natal para fazer um novo filme sobre a paz. Ele é convidado a falar sobre sua “linguagem cinematográfica”, mas a microfonia do sistema de som e as constantes interrupções do público não o permitem começar. Na cena seguinte, o personagem encontrará um rádio comunicador perdido pela polícia israelense, e os diálogos cheios de códigos, codinomes e relatórios *nonsense* transmitidos pelo aparelho acompanharão o resto da estadia na cidade, marcando-a

com o ostensivo controle militar de Israel. No fim, o rádio passará para as mãos de Adan, e ela o utilizará para articular uma espécie de vingança, regendo um complexo e louco balé de viaturas policiais pelas ruas da cidade. O epílogo, chamado de *A terra prometida*, abandona as inscrições do diário, levando-nos de volta aos mesmos episódios cotidianos de Nazaré e a um novo retorno de ES: os últimos planos de *Crônica de um desaparecimento* nos mostram sua chegada na casa dos pais, encontrando-se com o casal que dorme em frente à televisão, enquanto esta encerra a programação diária transmitindo o hino de Israel.⁵

O segundo filme, *Intervenção divina - uma crônica do amor e da dor* (2002), foi realizado logo depois da morte do pai de Suleiman, e está marcado também pela irrupção da Segunda Intifada na Palestina. O longa dá continuidade à montagem de fragmentos, também transcorridos em Nazaré e Jerusalém – e, mais especificamente, no posto de controle da fronteira entre Jerusalém e Ramalá. A identificação das duas cidades, aqui, também orienta uma divisão estrutural em duas partes: a primeira (muito menor em duração) é apresentada por um prólogo que nos mostra uma improvável perseguição de jovens rapazes a um homem vestido de Papai Noel; sob os arcos de uma construção de pedra (provavelmente uma igreja), no alto de um monte, veremos que ele tem uma faca enterrada no peito, e nesse plano geral entra um letreiro que indica a cidade de Nazaré. A partir daí, acompanharemos o cotidiano do bairro árabe na cidade, introduzido por uma sequência na qual um senhor (que depois saberemos se tratar do pai de ES) transita pelas ruas em seu carro, cumprimentando os passantes com sorrisos e acenos, enquanto murmura ofensas e xingamentos. As relações entre a vizinhança, assim, estarão marcadas por uma violência latente sob o trato polido que os moradores oferecem entre si, presos em enquadramentos rígidos e situações repetitivas e descontínuas que beiram o absurdo: o homem parado no ponto de ônibus esperando um transporte que não passará, o senhor que joga o lixo na casa da vizinha, um velho que é levado preso por destruir parte de uma rua que invade o limite de seu terreno, enquanto é observado por outros velhos que só passam o tempo sentados na calçada. O ambiente doméstico da família, que conhecemos em *Crônica de um desaparecimento*, quase não nos é mostrado nesse filme, restrito às poucas cenas na cozinha, onde vemos o pai sozinho, fumando e revisando a correspondência. Por fim, ele sofre um colapso, e a chegada de ES (ausente durante todo esse primeiro segmento) marca a passagem para a segunda parte: ele nos é apresentado em uma estrada, dirigindo seu carro e explodindo, sem perceber, um tanque de guerra ao lhe lançar um caroço de damasco.

⁵ Entre os dois primeiros longas da trilogia, Suleiman realizou três filmes: *War and Peace in Vesoul*, documentário dirigido com o israelense Amos Gitai (1997, 70'), *The Arab Dream (al-Hilm al-'arabi*, 1998, 30') e *Cyber Palestine* (2000, 106'). As obras, entretanto, tiveram distribuição muito restrita.

Em seguida, ES aparecerá em um hospital, onde se encontrará com o pai, ambos os personagens sempre mudos. Daí passaremos a um *checkpoint*, onde uma mulher desconhecida desafiará, com passos seguros e elegantes, o impedimento dos soldados ao cruzamento da fronteira, e seu caminhar fará com que a torre de controle desmorone. A partir de então, acompanharemos os recorrentes encontros de ES com essa mulher, sempre no estacionamento do *checkpoint*, até que, após nova passagem clandestina e algo absurda (os soldados serão distraídos por um balão vermelho com a caricatura de Yasser Arafat), a moça não será mais vista. No fim do filme, a reencontraremos na cena fantástica em que, revelando poderes super-heróicos numa luta marcial com armas alegóricas, ela dá fim a um grupo de homens israelenses em treinamento de tiro. Nesta segunda parte, entre as idas ao hospital e os encontros no estacionamento – onde o casal testemunha os desmandos do exército de Israel –, alguns comentários textuais pontuam o filme, dessa vez escritos em *post-its* que o personagem organiza nas paredes da casa de Jerusalém, terminando com a breve anotação “papai morreu”. Essa cartela leva ES a Nazaré, onde será visto ao lado da mãe, os dois sentados imóveis e mudos no sofá enquanto uma panela de pressão apita no fogo.

Por fim, *O que resta do tempo - crônica de um presente ausente* nos reconduz à vida doméstica, mas o faz por meio de uma retomada do passado, imbricando a história da família ao domínio da Palestina por Israel. A estrutura do filme, dividida em quatro partes, é definida temporalmente (diferente dos anteriores, que obedeciam a uma lógica espacial e se mantinham no presente), guiando-nos por diferentes momentos da ocupação: após um prólogo que nos mostra o início de uma viagem de táxi a Nazaré, interrompida por uma violenta tempestade que faz com que o motorista se perca, somos levados ao momento da *Nakba*, quando Fuad (o pai de Suleiman) integrou a luta de resistência à instauração do Estado de Israel. Em Nazaré, veremos o acordo assinado entre as autoridades locais e o exército sionista, e em seguida acompanharemos episódios fragmentados da violência da ocupação, em quadros fixos que prezam pela simetria da composição e pela graciosa coreografia dos corpos: a fuga de civis, a tomada da cidade pelos soldados, o suicídio de um militante, até a prisão do pai.

Depois que Fuad é lançado pelos soldados por um precipício, um intervalo em tela preta nos conduz à infância de ES, vivida no decorrer da expansão territorial de Israel, após a Guerra dos Seis Dias. Essa grande estrutura temporal linear que avança entre uma parte e outra é complexificada pelas elipses e repetições que fundamentam os blocos. Aqui, veremos cenas da vida doméstica: refeições à mesa da cozinha, pescarias noturnas, a criança repreendida na escola. O cotidiano incorpora as frequentes tentativas de suicídio de um vizinho, assim como seus monólogos, nos quais narra estratégias absurdas para derrotar o exército israelense. ES, na

infância, já apresenta as características que o marcam nos outros filmes: o silêncio e a observação atenta dos episódios que transcorrem em sua casa. Após mais uma pescaria, policiais chegarão à casa da família no meio da noite para levar Fuad à prisão novamente, o que enseja a passagem para a terceira parte.

Mais uma vez, um intervalo em tela preta encerra uma grande elipse. Agora, nos encontramos com a mãe, que escreve uma carta para a cunhada (tal como vimos no início da segunda parte) e anuncia que ES teve que deixar o país. Na cena seguinte, entretanto, nos encontraremos com a família reunida na sala da casa, o que contribui para o desarranjo temporal do filme, marcado por antecipações e descontinuidades. Aqui, veremos fragmentos da juventude do personagem, transcorrida em paralelo ao surgimento das primeiras grandes manifestações palestinas organizadas, contrárias à ocupação de Israel. ES passa o tempo com dois amigos, todos observadores de episódios corriqueiros, até que é avisado por um soldado de que deve deixar o país. Em vez de vermos sua partida, acompanharemos uma visita de Fuad ao hospital, levado pelo filho. Em seguida, nova interrupção da tela preta.

A quarta parte tem início com a chegada de ES (agora interpretado pelo diretor) na casa da mãe. Ali, estabelecerá tentativas de se reconectar à velha senhora, cuidada por uma empregada de traços asiáticos e um policial que, fardado, inexplicavelmente se ocupa da limpeza da casa. Já não teremos notícias do pai, e ES se reencontrará com os dois amigos na frente de um café onde, na primeira parte, já havíamos visto Fuad com seus companheiros de resistência. Veremos ainda uma curta viagem do personagem a Ramalá, para testemunhar os confrontos da Segunda Intifada e os eventos protagonizados pela juventude residente na cidade, que desafiam o controle militar do exército de Israel. Depois que ES ultrapassa o muro que cerca a Cisjordânia, voltamos ao táxi que abriu o filme para chegarmos, em seguida, a um quarto de hospital, onde o personagem se encontrará com a mãe, prestes a morrer.⁶

São esses filmes que motivam a nossa tese: interessa-nos investigar as figurações construídas para a vida dos palestinos sob a dominação israelense. A partir de uma intensa preocupação com a forma e do rigor com que mobilizam elementos e procedimentos da ficção cinematográfica, os filmes de Suleiman propõem outros sentidos para a violência que se

⁶ Entre os dois últimos longas, Suleiman realizou o curta *Esquisito* (2007), que integrou a coletânea *Cada um com seu cinema*, realizada em homenagem aos 60 anos do Festival de Cannes. Sua última produção foi o episódio *Diário de um iniciante*, que compôs o filme coletivo *7 dias em Havana* (2012). Os dois também trazem o personagem ES: no primeiro, ele acompanha a exibição de *Intervenção divina* numa sessão em Nazaré, onde também é convidado a falar (como em *Crônica de um desaparecimento*), mas a plateia não tem questões e a apresentação é interrompida porque o carro de ES está bloqueando a saída dos outros veículos; no segundo, vemos com ele fragmentos da turística Havana, entremeados pelas visitas do personagem à Embaixada Palestina, onde aguarda um encontro com “el Comandante” e assiste trechos de discursos de Fidel Castro transmitidos pela televisão.

consolidou como “normalidade” no cotidiano de opressão instituído pelos pressupostos colonialistas que fundamentam o Estado de Israel. Voltada para ambientes e acontecimentos íntimos e próximos (a casa paterna, a cidade natal), a construção filmica é, entretanto, marcada por procedimentos que instauram formas de distância: o olhar proporcionado pela câmera valoriza a frontalidade dos quadros fixos e distanciados dos corpos, os enquadramentos são marcados por obstáculos ou recortes internos e o personagem não tem uma participação ativa nas situações que presencia, aparecendo quase sempre como um corpo silencioso que observa o cotidiano. Os traços estilísticos de sua obra apontam para o lugar importante concedido ao burlesco, mediação entre a cena e o contexto, particularizando a ficção elaborada pelo diretor.

Não podemos deixar de notar que os três filmes convocam, em seus títulos, a crônica, gênero literário que valoriza a proximidade com o dia-a-dia, com os eventos miúdos. Antonio Candido (1992: 14) procura caracterizá-la dizendo que “sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão”. Ao mesmo tempo, o autor afirma que a crônica “ensina a conviver intimamente com a palavra, fazendo com que ela não se dissolva de todo ou depressa demais no contexto, mas ganhe relevo, permitindo que o leitor a sinta na força dos seus valores próprios” (1992: 15). A convocação da crônica, entendida nesses termos, inspira a aproximação analítica às opções formais dos filmes, que ressaltam a posição situada da câmera, no ambiente doméstico e familiar (a partir da proximidade do “simples rés-do-chão”), mas buscam por composições econômicas e repetitivas que o desnaturalizam, procedimentos cinematográficos que chamam atenção para a própria materialidade do meio.

Por outro lado, também nos inspira a noção mais ampla de crônica proposta pelo filósofo Jacques Rancière, que nos ensina a pensar a política como o trabalho que constrói dissensos, dando a ver novas relações no campo do sensível, modificando as formas de povoar os espaços ou de perceber os tempos. Na introdução do livro *Chronicles of consensual times* (2010a: vii), o autor afirma:

Falar em crônica é falar em um tipo de reino: não a carreira de um rei, mas a escansão de um tempo e o traçado de um território, uma configuração específica daquilo que acontece, um modo de percepção daquilo que é notável, um regime de interpretação do velho e do novo, do importante e do acessório, do possível e do impossível.⁷

⁷ Tradução nossa, a partir da edição em inglês: “To speak of a chronicle is to speak of a type of reign: not the career of a king, but the scansion of a time and the tracing of a territory, a specific configuration of that which happens, a mode of perception of what is notable, a regime of interpretation of the old and the new, of the important and the ancillary, of the possible and the impossible” (RANCIÈRE, 2010: vii).

Vejamos, então, como Suleiman constrói suas crônicas de um cotidiano de opressão. A forma da trilogia, reelaborada a cada filme, nos leva a pensar que, para o diretor, o lugar do cinema face a este contexto só pode ser um lugar “exilado”, que elabora o distanciamento conquistado no exílio sob a forma de imagens, em uma tradução espacial de uma aposta política.

Antes de darmos sequência ao trabalho, é importante discorrer brevemente sobre seu percurso metodológico. Como já indicamos, a indagação que nos moveu surgiu profundamente atrelada aos filmes, formulada a partir das sugestões e questões que eles nos endereçaram. Assim, a dinâmica da tese envolveu três movimentos junto às obras, que constituíram três momentos para a pesquisa: a identificação dos pressupostos teóricos, a formulação dos eixos de análise e as análises propriamente ditas. Dividimos o percurso em três porque a cada vez a aproximação aos filmes se deu de modo mais aprofundado, como buscamos descrever agora.

O primeiro movimento foi de apreensão das características formais e temáticas mais gerais, identificando elementos que particularizavam a obra de Suleiman. Uma visada ampla dos três filmes, em seu conjunto, nos permitiu convocar alguns pressupostos teóricos, desenvolvidos nos dois primeiros capítulos da tese, que nos auxiliaram a compreender as elaborações cinematográficas em questão. A partir do mote constante nos três filmes – o retorno do personagem do exílio para a terra natal, o reencontro com os pais e a vida familiar –, primeiramente buscamos nos aproximar da noção de exílio e do pensamento acerca de suas possíveis consequências estéticas.

Como veremos no primeiro capítulo, a condição do exílio no caso palestino apresenta nuances e complicadores. Se Suleiman experimentou o exílio auto-imposto em outro continente, a experiência em sua terra natal, Nazaré – hoje pertencente ao Estado de Israel –, é outra: aquela vivida cotidianamente pelos palestinos que, ainda que permaneçam no mesmo território, sofrem o apagamento da história e a negação da plena cidadania, exilados assim em sua própria terra. O exílio não aparece apenas como uma questão temática ou de caracterização do personagem, mas parece-nos fundamental para compreender a construção da trilogia palestina, como se esta paradoxal condição – o exílio tanto interno quanto externo – se estendesse para a própria forma dos filmes. Começamos nosso estudo, então, refletindo sobre as especificidades do caso palestino, a partir do estabelecimento de bases para a compreensão histórica da ocupação perpetrada por Israel, ressaltando seus múltiplos apagamentos e denegações. Tendo como guia fundamental o pensamento de Edward Said, relacionamos o

exílio palestino à discussão conceitual mais ampla da condição do exilado. Essa discussão nos leva a pensar sobre as elaborações formais que podem decorrer da experiência: a partir, principalmente, do estudo de George Didi-Huberman (2008) sobre o trabalho de Bertolt Brecht, pensamos no exílio como lugar de elaboração de uma posição e de um olhar, de construção formal que prioriza a exterioridade, a posta em perspectiva e o distanciamento crítico.

A reflexão sobre o exílio buscou oferecer aportes para pensar como o movimento de expulsão, os apagamentos e a despossessão podem incidir sobre as formas fílmicas, ao mesmo tempo em que refletimos sobre como os filmes elaboram essa experiência. O que vemos nas obras, um mundo como que “desdobrado” pela ficção, observado por um personagem distanciado que aparece como um “duplo” do diretor, nos levou, no segundo capítulo, à aproximação com a noção do “fora”, tal como sistematizada por Tatiana Salem Levy (2011). A noção, dialogando de perto com o não lugar do exilado, nos interessa quando compreendida como um espaço de errância, de exteriorização, que, pelo trabalho com a linguagem, inventa um “outro do mundo”, cria outras imagens para ele que abrem possibilidades de transformação do contexto vivido.

Na trilogia, o cineasta, dividindo o próprio corpo com o personagem, testemunha o presente e o elabora nos filmes. Parece-nos que ele duplica em sua figura a mediação cinematográfica para reivindicá-la como espaço de transmissão da experiência e, ao mesmo tempo, de potência de transformação. Pensando nesta intrincada relação entre realizador, narrador e personagem, entre cena testemunhal e construção ficcional, o segundo capítulo, então, ensaiou aproximações entre a noção do fora e uma outra dimensão do problema histórico enfrentado pelos palestinos: a complexa elaboração narrativa do tempo, uma vez que o passado – o trauma da *Nakba*, das perdas e expropriações – ainda não foi encerrado, ressoando continuamente no presente. Para compreender melhor a problemática, buscamos aporte na discussão conceitual da literatura do trauma – desenvolvida especialmente por Márcio Seligmann-Silva (2003) –, e seus tensionamentos a partir da reivindicação da ficcionalização da voz que testemunha feita por Jacques Rancière (2006a). Foi preciso, então, nos determos também na reflexão sobre a ficção.

A aproximação ao pensamento de Jacques Rancière nos ajudou a compreender o cinema de Suleiman como uma aposta no jogo ficcional de redistribuição do cotidiano em território de disputa, complexificando as relações entre corpo, espaço e tempo. No exame (ainda amplo) dos modos como os filmes operam essa redistribuição, exploramos no fim do segundo capítulo o diálogo particular da trilogia com um repertório cinematográfico específico: o burlesco. Não o encaramos, aqui, como um gênero definido, mas como um estilo ou uma

perspectiva estética que aporta mediações e procedimentos dos quais o diretor se apropria para expor os modos de funcionamento da ordem vigente e sua dimensão risível, desmontável. Suleiman propõe configurações para o cotidiano experienciado pelos moradores de Nazaré e Jerusalém através da mediação da ação burlesca, que perturba o curso natural das coisas, revelando as anomalias do mundo encenado.

Estabelecidos estes pressupostos teóricos, partimos para o segundo movimento da pesquisa, um embate mais direto com os filmes que estabeleceu os eixos de análise. Para isso, desenvolvemos uma decupagem detalhada de cada filme, separando-os em suas sequências e estas em planos, organizados em planilhas onde descrevemos também a dinâmica sonora. Esses grandes quadros nos permitiram perceber melhor as recorrências – dentro de cada filme e entre eles – e as questões formais que eles ressaltavam, sempre em diálogo com as suspeitas e elaborações delineadas durante o movimento de aproximação às teorias. Assim, estabelecemos três eixos de análise: a construção dos espaços, o olhar posto em cena, as articulações temporais. A identificação dos eixos e a visada aos filmes, colocados lado a lado, nos fizeram perceber também que cada obra da trilogia apresentava modulações diferentes para cada procedimento, convocando com mais intensidade, cada uma delas, um eixo específico.

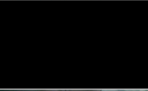
SEQ	PLAN	IN	OUT	DUR	DESCRIÇÃO	SOM	
25	114	1712	1780	68		colapso do pai ambiente sem passarinho	
	115	1780	1782	2			
26	116-119	1782	1838	56		explosão do tanque (primeira aparição de E.S.)	
27	120-125	1838	1937	99		hospital 1	
28	126-176	1937	2176	239		mulher atravessa checkpoint (há muita decupagem; movimento de câmera - grua e travelling - e câmera lenta)	ambiente: buzinas, carros, gritos / música - Fingers - começa com o close na mulher, termina em fade no fim da sequência - início da música tem som de fardoeste, depois fica meio pop
177	216	2183	2183	7		cartela barreira entre ramala e Jerusalém	

Fig. 1 – Exemplo de planilha com algumas sequências de *Intervenção divina*.

Foi isso, então, que determinou o terceiro movimento da tese, o aprofundamento analítico propriamente dito: cada capítulo dedicou-se a um dos eixos estabelecidos, tendo um dos filmes como fio condutor e, a partir das características levantadas pela obra central, convocamos as outras duas para estabelecer recorrências ou contrapontos, complexificando a

abordagem do procedimento em questão. Neste momento, além das planilhas, que nos permitiam visualizar os quadros e a estrutura de cada filme, nos valem também de outro recurso: cada longa foi “desmontado” num *software* de edição, permitindo-nos destacar sequências em movimento, perceber as continuidades e descontinuidades, os momentos de corte, comparar durações dos planos, visualizar de modo mais preciso as relações estabelecidas entre som e imagem. Esse movimento ganhou forma com a descrição dos procedimentos observados, e a construção textual, no embate com os filmes, incitou as articulações interpretativas. Esse trabalho de descrição e análise se complementou com os *frames* destacados dos filmes, que nos permitem perceber, na imagem, os procedimentos em operação. Assim, os capítulos são marcados pela extensa presença das figuras, que amparam as análises desenvolvidas.

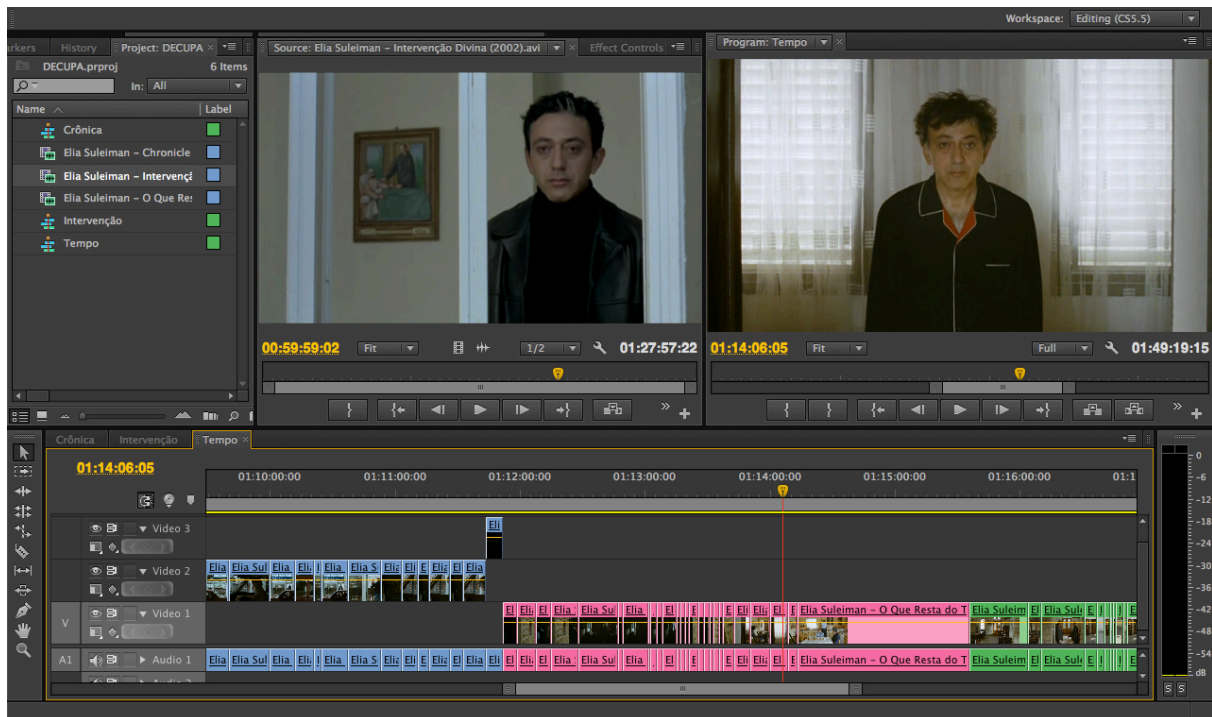


Fig. 2 – Os filmes no *software* de edição.

Esses recortes e descrições ajudaram a elencar, em cada eixo, procedimentos e formas da distância na trilogia de Suleiman, permitindo-nos delinear melhor a questão que perpassa cada um deles, sempre amparadas pelos pressupostos teóricos. Cabe notar que cada eixo, ainda que isolado na estrutura da tese e no exercício analítico, não existe sem os outros, e as análises se encontram e se sobrepõem no movimento de leitura dos filmes – é difícil pensar o espaço sem dar atenção à posição da câmera, que tem relação com a construção do olhar em cena, por exemplo. Ao colocar filmes e eixos de análise lado a lado, observamos como a forma de

elaboração investigada se recoloca a cada obra e em cada procedimento, com diferentes equacionamentos e diferentes respostas – notando como os atravessamentos podem permitir uma nova abordagem desses mesmos problemas. É importante dizer que, no corpo a corpo com os filmes, os próprios pressupostos teóricos foram ganhando outras formulações e convocando outros autores, que complementam a discussão inicial.

Estabelecidos os procedimentos metodológicos de análise, voltemos à escritura da tese. No terceiro capítulo, dedicamo-nos à reflexão sobre as construções espaciais, guiadas pelas estratégias do primeiro filme da trilogia, *Crônica de um desaparecimento*. Uma vez que o longa estrutura-se em duas partes que fazem referência a duas cidades distintas, investigamos os modos como o filme apresenta esses lugares e os povoa, percebendo as relações entre os espaços narrativos e os espaços do quadro. Identificamos três construções formais recorrentes: a fragmentação das cidades, o confinamento e bloqueio dos quadros, e a janela como figura de separação e permeabilidade entre os espaços. As descrições, cotejadas com as estratégias dos dois outros filmes, dialogam fortemente com as discussões acerca da despossessão, do deslocamento (físico ou não), da imobilidade (imposta ou resistente) decorrentes do exílio.

No quarto capítulo, o procedimento em questão é o modo como o olhar é posto em cena, instigado pelas formas de *Intervenção divina*, o segundo longa da trilogia. Este filme articula, de modo bastante complexo, a posição da câmera, as operações de montagem e o ponto de escuta, impossibilitando a determinação de um ponto de vista único; ao contrário, ele descentraliza a narrativa, multiplicando os olhares em cena e chamando atenção para a instância narradora e para o lugar do espectador – dizendo, também, do próprio gesto cinematográfico. Dialogando com a noção do fora e seu cotejo com a ficcionalização da cena testemunhal, identificamos a forte interposição da mediação, construída a partir de procedimentos épicos, e a importante incidência do burlesco sobre o mundo encenado/testemunhado. A análise se divide, assim, em duas características que abrangem também os outros filmes, de modos diferentes: a duplicação da mediação – o corpo que olha – e a encenação do olhar – agenciado como arma de resistência.

Por fim, o último capítulo se constrói com o terceiro filme da trilogia, *O que resta do tempo*. O título da obra já nos aponta sua questão central: o modo de apreensão e elaboração temporal deste “presente ausente” experimentado pelos palestinos sob domínio de Israel. Propondo uma retomada da história da ocupação israelense sobre a Palestina, investigamos três movimentos colocados em operação no filme: há uma grande linha narrativa que segue um arco cronológico, marcado pelos acontecimentos factuais históricos e o crescimento de ES; ao mesmo tempo, a vida cotidiana em Nazaré desobedece essa cronologia, com repetições e

episódios fragmentados que impedem a linearidade da história familiar; para dar forma a essa vida cotidiana, Suleiman aposta num “tempo da coreografia” que instaura um ritmo próprio do cinema para o desenrolar repetitivo do dia-a-dia. A partir dessas operações, as discussões acerca das implicações da negação da história Palestina ganharam mais corpo com a cuidadosa reflexão de Judith Butler (2017), que retoma o pensamento benjaminiano para estabelecer sua crítica à narrativa progressiva dos vencedores. Foi importante também convocar a discussão do cotidiano elaborada por Maurice Blanchot (2007). As operações de construção temporal são adensadas pelos procedimentos dos dois primeiros filmes, que se desenrolam num presente fragmentado e repetitivo.

Sigamos, então, para o desenvolvimento da pesquisa. Importante dizer que, enquanto caminhávamos junto aos filmes, ao longo dos últimos anos, a situação de opressão figurada na trilogia não deu sinais de melhoras. Ao contrário, a eleição de Donald Trump para a presidência dos Estados Unidos e sua posse no início de 2017 deu força internacional ao governo israelense do primeiro ministro Benjamin Netanyahu, do *Likud*, partido da direita conservadora. Sabemos que os governos estadunidenses anteriores pouco fizeram para as negociações de paz, mas Trump fez do apoio ao governo de Israel uma plataforma de campanha, e já em janeiro de 2017 o parlamento israelense aprovou a construção de centenas de novas unidades de assentamento em Jerusalém Oriental – decisão tomada apenas um mês depois que uma resolução das Nações Unidas declarou ilegal a construção de assentamentos nos Territórios Ocupados.⁸ Em dezembro de 2017, o presidente norte-americano reconheceu Jerusalém como capital do Estado de Israel, o que desencadeou manifestações violentas contrárias à decisão – já que a Autoridade Palestina reivindica a porção oriental como capital de um futuro Estado. Ainda assim, já estão em curso os preparativos para a transferência da embaixada, atualmente em Tel Aviv (como todas as embaixadas dos demais países).

Diante desse cenário, a trilogia palestina de Suleiman ainda se apresenta para nós como operação de resistência fundamental. Alegria-nos o fato de que os filmes, depois de todas as análises, continuem apresentando seus desafios e questões, mas esperamos que, neste percurso, consigamos elucidar alguns procedimentos postos em operação nas obras, que reelaboram cenicamente um cotidiano de opressão e propõem, nesse movimento, reconfigurações políticas que provocam novos sentidos para a situação vivenciada na Palestina ocupada.

⁸ Em 2011, a administração de Barack Obama vetou um projeto de resolução do Conselho de Segurança da ONU que condenava o Estado de Israel pela expansão de assentamentos judeus nos Territórios Ocupados, preconizando a interrupção das construções. A resolução foi aprovada em dezembro de 2016, com a abstenção do voto dos Estados Unidos.

1 A PALESTINA, O EXÍLIO: formas para uma presença ausente

Para dar início às discussões que fundamentarão esta tese, não nos afastemos daquilo que nos instiga: a trilogia fílmica composta por *Crônica de um desaparecimento* (1996), *Intervenção divina – uma crônica do amor e da dor* (2002) e *O que resta do tempo – crônica de um presente ausente* (2009), dirigidos por Elia Suleiman. Nos três filmes, acompanhamos a tentativa de retorno do personagem ES, um palestino autoexilado, para sua terra natal, Nazaré. Porque tratamos da Palestina, no entanto, essa breve e simples tentativa de descrição da trilogia impõe a necessidade de discutir seus termos principais: o exílio e a possibilidade de retorno a uma terra natal sob domínio de um Estado que nega à população palestina os direitos civis básicos e promove o apagamento de sua existência.

Porque muito apagada, é preciso contar de novo essa história. Em 1948, os palestinos sofreram a completa e violenta desintegração de sua sociedade para instauração do Estado de Israel, que ocupou mais de 70 por cento de seu território. Em poucos meses, dois terços da população palestina foram obrigados a deixar suas terras, espalhando-se por campos de refugiados nos países vizinhos, em sua maioria, ou se dispersando em países da Europa e das Américas. Para os que ficaram, até hoje o governo israelense pratica uma política de exclusão e discriminação étnica que dificulta aos árabes residentes em Israel o acesso a emprego e educação, limitando sua participação política e lhes negando o direito à propriedade. Desde a Guerra de 1948 – chamada pelos palestinos de *Nakba*, a catástrofe, e que significa para os judeus a Guerra de Independência de Israel –, os palestinos vivem sem um Estado soberano em suas terras, que estão sob controle militar israelense, e precisam diariamente enfrentar o apagamento deliberado de sua história e de sua existência.

De acordo com o historiador palestino Walid Khalidi (1992), a questão, que tem uma espécie de marco inaugural em 1948, remonta entretanto ao final do século anterior, com a organização do movimento sionista a partir da década de 1880, quando se dá a primeira onda de migração de judeus para a Palestina (entre 1881 e 1884). De modo sucinto, podemos dizer que o sionismo aparecia como uma reação à perseguição enfrentada pelos judeus no final do século, impulsionada pelo ambiente nacionalista (e cristão) propagado pela Europa – que culminaria nos terríveis atos de genocídio nazista contra os judeus (e outras minorias). Ao mesmo tempo, era uma tentativa de, por seu lado, também afirmar uma identidade nacional judaica. É em 1897 que o movimento se estabelece oficialmente, a partir da realização do Primeiro Congresso Sionista, ao qual compareceram 196 delegados (desses, apenas quatro eram

judeus da Palestina). O congresso implanta o Programa de Basel, cujo objetivo era “estabelecer um lar para os judeus na Palestina”. Como afirma Khalidi (1992: 2), “esse ‘lar’ – eufemismo para um Estado – seria estabelecido por meio de imigração massiva, aquisição de terras e colonização”.¹ Não ignoramos a composição múltipla de pensamentos e propostas que buscaram conformar, legitimar ou problematizar o sionismo, questionando inclusive a alternativa de um Estado na região, ou os modos de implantação desse Estado. Como nos lembra Judith Butler em *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo* (2017: 121), “a oposição judaica ao sionismo acompanhou as propostas fundadoras feitas por Theodor Herzl em 1897 no Congresso Sionista Internacional da Basileia e nunca mais parou desde então”. Entretanto, a forma que se consolidou foi a deste sionismo político que encampa práticas colonialistas militarizadas de expulsão, despossessão e subjugação.

O movimento sionista justificou seu projeto colonizador baseando-se em uma “lei divina” que afirmava a legitimidade do pertencimento histórico dos judeus à região. A questão era que a Palestina já era habitada: naquele momento, a comunidade judaica representava apenas 7% do total da população da região. Os outros 93% eram árabes palestinos, constituídos por uma grande maioria muçulmana que dividia terras, língua e história com uma pequena parcela de cristãos e alguns outros grupos étnicos de menor número. Mas o projeto de criação de um Estado judeu, no limite, afirmava que “[...] judeus contemporâneos de qualquer parte têm um direito político primordial sobre a Palestina que nega, suplanta e anula os direitos políticos dos palestinos em sua própria terra pátria” (KHALIDI, 1992: 3).²

A partir de 1918, com o colapso do Império Otomano e o fim da Primeira Guerra Mundial, a Palestina passa a ser administrada pela Inglaterra. Com a proteção e o apoio dos britânicos, no período entre 1918 e 1948 os sionistas vão organizando a infraestrutura de um futuro Estado judeu. É o período da segunda grande leva de migrações e do fortalecimento político e militar do movimento sionista. Apesar da massiva migração, entretanto, no fim desse período os judeus ainda eram a minoria demográfica, representando apenas um terço da população local, proprietária de apenas 7% das terras. No entanto, era uma comunidade ocidentalizada e concentrada em centros urbanos, ao contrário da sociedade árabe que, ainda que fosse maioria, estava descentralizada, espalhada em zonas rurais, vivendo há décadas sob colonização de outras forças imperiais que desmantelavam suas iniciativas de organização e

¹ Todas as traduções dessa obra foram feitas pela autora. Os trechos na língua original serão indicados em nota de rodapé. No original: “This ‘home’ – euphemism for a state – was to be established through massive immigration, land acquisition and colonization” (KHALIDI, 1992: 2).

² No original: “[...] contemporary Jews anywhere have an overriding political right in Palestine which negates, supersedes and annuls the political rights of the Palestinians in their own homeland” (KHALIDI, 1992: 3).

cujas lideranças desmobilizadas não conseguiam fortalecer relações de apoio com os Estados árabes vizinhos (estes também envolvidos em suas próprias lutas contra as diversas formas de tutela ocidental).

A Segunda Guerra Mundial e os campos de concentração e extermínio nazistas aceleraram o processo migratório e a pressão internacional para a criação do Estado judeu na Palestina. Em novembro de 1947 aprova-se uma resolução na Organização das Nações Unidas que propunha a divisão da região em dois Estados, um judeu e um árabe. A proposta de divisão previa que o Estado de Israel seria estabelecido sobre 55% do território palestino, representando um crescimento de 800% das terras destinadas ao sionismo (de sete para 55% da região); para os árabes, restavam 45% das terras que possuíam, o que significava que um terço de sua população viveria como uma permanente minoria sob regimento de outro Estado (KHALIDI, 1992).

Como aponta Judith Butler (2017: 33), é-nos ensinado com frequência que “Israel se tornou uma necessidade ética e histórica para os judeus durante e após o genocídio nazista”, mas aconteceram debates intensos sobre o lugar para onde eles queriam ir, e que formas de socialidade e política seriam possíveis para esse Estado:

[...] houve conflitos intensos entre judeus exilados sobre se deveria haver uma autoridade federal na Palestina, um modo de binacionalismo, uma comunidade [*commonwealth*] gerida por autoridades internacionais ou um Estado baseado na soberania judaica que garantiria efetivamente o domínio majoritário para sua população judaica. Desde 1948, no entanto, como mostram Idith Zertal e outros historiadores, os elos narrativos foram forjados repetidas vezes, de modo que hoje qualquer pessoa “razoável” acredita que o genocídio nazista contra os judeus determinou a fundação do Estado de Israel – e a fundação do Estado de Israel naqueles princípios de soberania judaica apoiados por David Ben-Gurion, envolvendo uma implantação militarizada do colonialismo de povoamento, uma fundação que ocorreu simultaneamente à *Nakba*, a destruição catastrófica de lar, terra e pertença para os povos palestinos. (BUTLER, 2017: 34)

Assim, após a resolução da ONU, os sionistas encamparam seu próprio projeto estatal, que incluiu não só a divisão de terras mas também a expulsão dos palestinos residentes nos limites do Estado judeu. Com uma força militar maior, mais forte e mais organizada, os sionistas foram além, invadindo e expandindo o território para mais de três quartos da região. Em 15 de maio de 1948 termina oficialmente o Mandato Britânico e estabelece-se o Estado de Israel. Quando os países árabes vizinhos enviam forças de apoio aos palestinos, muitos atos de expulsão e massacre já tinham ocorrido. O pesquisador palestino Ahmad H. Sa'di (2007) diz que os então recém-independentes Estados Árabes, muitos deles ainda sob algum tipo de controle ocidental, não tinham condições de conduzir uma campanha militar. Os exércitos

nacionais não estavam preparados para a guerra, eram pequenos, pobremente equipados e inexperientes. Além disso, sua intervenção veio tarde, quando a possibilidade de equilibrar forças já tinha sido perdida. A campanha sionista já tinha levado, até maio de 1948, à expulsão de 380.000 palestinos. Na costa entre Haifa e Tel Aviv, por exemplo, 58 das 64 cidades existentes foram destruídas. Até o final da guerra, 416 vilas palestinas tinham sido demolidas e ocupadas.

O resultado da Guerra de 1948 foi a radical transformação demográfica da região e a devastação da sociedade palestina. O Estado de Israel ocupou quase 75% da área, e 750.000 palestinos que viviam ali (aproximadamente 60% da população) tornaram-se refugiados, submetidos às leis e decisões políticas dos países vizinhos ou das agências internacionais. A minoria dos palestinos que permaneceu dentro dos limites do novo Estado foi chamada de “não-judeu”, sujeita ao controle militar e a uma administração separada que incluiu o confisco de suas terras e propriedades. Os que permaneceram ou se refugiaram na região da Cisjordânia ficaram sob o domínio repressivo da Jordânia, e os que estavam na Faixa de Gaza se submeteram ao governo egípcio (KHALIDI, 1992; SAID, 2003, 2012; SA’DI, ABU-LUGHOD, 2007). Nas palavras de Judith Butler (2017: 211),

[...] uma das contradições mais impressionantes e significativas da fundação do Estado de Israel foi estabelecer o Estado tendo como base o direito dos refugiados de buscar um santuário em decorrência de sua expulsão forçada da Europa, o que, por sua vez, e sem que houvesse recurso a esse mesmíssimo princípio, levou à expulsão forçada dos palestinos de suas terras.

Em 1967, outra guerra é travada entre Israel e os Estados Árabes, levando à conquista israelense do Monte Sinai e das Colinas de Golan, além da ocupação militar da Cisjordânia e da Faixa de Gaza – os chamados Territórios Ocupados. Para manter e fortalecer o domínio sobre a terra, Israel dá início a uma nova campanha de colonização, que se estendeu até a década de 1990. Khalidi (1992) aponta que, antes de 1948, existiam na Cisjordânia e na Faixa de Gaza sete assentamentos judeus, constituindo 1% do total das terras; no início da década de 1990, 150 assentamentos israelenses tinham sido estabelecidos nos territórios ocupados, correspondendo a 55% das terras da Cisjordânia e 45% da Faixa de Gaza; além disso, todas as fontes de água nos territórios ocupados ficaram sob domínio israelense.

A história de opressão e perdas segue em curso, com grandes enfrentamentos e pequenas violências cotidianas que atualizam, ou reiteram, a catástrofe de 1948, mas há também a organização dos movimentos de luta contra ela: na década de 1970 estabelece-se a Organização para Libertação da Palestina (OLP) e outros grupos de resistência; no final de 1980, acompanha-se o primeiro grande levante popular palestino contra o Estado de Israel, a

primeira Intifada, que se renova nos primeiros anos dos 2000; em 1993, assiste-se ao estabelecimento da Autoridade Palestina e à assinatura do Acordo de Oslo, mediado pelo governo estadunidense. Ainda que de modo esquemático, importa-nos que esses dados fiquem registrados neste trabalho, que se propõe a estudar filmes produzidos neste contexto e que abrigam, tanto na temática quanto nas opções formais, reverberações do cotidiano palestino sob ocupação. A narrativa oficial que acompanha o estabelecimento do Estado de Israel foi construída sobre o apagamento (físico, inclusive) da história dos povos que ali estavam, e por isso, parece-nos, é preciso recontá-la a cada vez.³

No primeiro filme da trilogia investigada, *Crônica de um desaparecimento*, acompanhamos a sequência em que dois policiais invadem e revistam a casa alugada pelo personagem ES em Jerusalém. Os policiais se movem numa coreografia que responde ao mambo da trilha sonora e que, descobrimos depois, toca no próprio aparelho de som do morador. A figura de ES na casa, durante o processo de revista, materializa a ideia de uma “presença ausente” dos árabes palestinos em Israel: totalmente ignorado pelos policiais durante a invasão, sua presença é posteriormente incluída no relatório da ação ao fim de uma longa lista de elementos: um homem de pijama que é só mais um objeto cênico, tal como ouvimos pelo rádio comunicador da polícia:

(voz feminina) – Relatório da tarefa.

(voz masculina) – Corvo para Um. Duas portas de entrada, quatro portas, quatro janelas, uma varanda, um ventilador, um telefone, um quadro com uma galinha, quatro cadeiras...

(voz feminina) – Mais rápido!

(voz masculina) – ... quatro cadeiras antigas de madeira, um computador, um aparelho de som, uma escrivaninha, duas poltronas de vime, um livro de exercícios de japonês, um quadro com tulipas, um quadro branco, Sonallah Ibrahim, Carver, Karl Kraus, um kit de pesca, Mustapha Qamar, Samira Said, Raghî Allama, cortinas de *nylon*, um homem de pijamas. Câmbio.

A inadequação do personagem ao espaço é tal que, ao circular pela casa, ele se choca com o marco da porta e tem sua autoridade desafiada inclusive pela lâmpada, que ousa reacender mesmo depois de desligada. As coreografias próximas da encenação burlesca, a montagem episódica e repetitiva e os enquadramentos rígidos das composições de Suleiman apresentam na tela o cotidiano de opressão vivido pelos árabes em Israel, ao mesmo tempo em que aportam uma elaboração formal que inclui o lugar do cinema e do cineasta no conflito. Para

³ Para um aprofundamento da revisão histórica do estabelecimento de Israel, podemos destacar a vasta obra de Edward Said e os estudos de Ilan Pappé e Walid Khalidi, que nos serviram de referência principal. Judith Butler também elabora uma cuidadosa crítica à violência do Estado, mostrando a separação entre a judaicidade e o sionismo. Todos os títulos encontram-se referenciados no final deste trabalho.

além de um dado extrafílmico, acreditamos que a condição de exilado de Elia Suleiman se imprime em sua estilística. A trilogia palestina nos leva a pensar que as distâncias decorrentes da experiência do exílio – distância não só espacial, mas também vivencial, de compreensão de mundo e de elaboração do conhecimento, como veremos – configuram-se como linha mestra de suas criações fílmicas. As formas dessa configuração serão investigadas no correr das análises. Por enquanto, gostaríamos de desenvolver melhor uma questão que está na base de nossa hipótese de trabalho: a condição do exílio.

1.1 O exílio e a presença ausente

Em *Forgotten Palestinians: a history of the Palestinians in Israel* (2011), o historiador Ilan Pappé discute a situação do árabe no Estado de Israel, pensando no paradigma de governo que se aplicaria à situação. O autor escolhe designá-lo como “estado opressivo”. Este seria um modelo que descreve bem a situação do povo palestino que vive sob jugo israelense: para o autor, é como se existisse um governo dentro de outro, destinado à administração da população palestina. A natureza opressiva do governo israelense é observada na relação com os cerca de 5 milhões de palestinos que habitam toda a região (incluídos aí aqueles que estão em Gaza e Cisjordânia), e que afeta também os milhões que estão no exílio ou em campos de refugiados. De acordo com o historiador, o entendimento da situação faz cair por terra a afirmação do Estado judeu como o único país no Oriente Médio a manter um governo democrático:

O paradigma democrático assume que existe um Estado, uma sociedade e um território. Tal paradigma nunca poderia ser aplicado à África do Sul do *apartheid* e não se aplica à realidade de Israel, um país no qual seus fundadores quiseram construir uma democracia liberal europeia, mas que se tornou, no lugar, um híbrido entre um estado colonialista e um regime de serviço secreto (*Mukhabarat*) imposto a sua população palestina. (PAPPÉ, 2011: 266)⁴

Pappé dialoga com a ideia de estado de exceção, especialmente tal como desenvolvida por Giorgio Agamben. Este aponta para a dificuldade de definição do estado de exceção, mas diz que ele se encontra estreitamente relacionado com a guerra civil ou a insurreição interna, condições de indecidibilidade opostas ao estado normal de governo. O estado de exceção seria

⁴ Todas as traduções do livro foram feitas pela autora. As citações no original serão indicadas em nota de rodapé. No original: “The democratic paradigm assumes that there is one state, one society and one territory. Such a paradigm could never apply to apartheid South Africa and does not apply to the reality in Israel, a country whose founders wanted to build a central European liberal democracy, but instead created a hybrid between a settler colonialist state and a secret-service (*Mukhabarat*) regime imposed on its Palestinian population” (PAPPÉ, 2011: 266).

“[...] a resposta imediata do poder estatal aos conflitos internos mais extremos” (AGAMBEN, 2004: 12). Ainda assim, desde os governos totalitaristas modernos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial, o que se observa é que “[...] a criação voluntária de um estado de emergência permanente (ainda que, eventualmente, não declarado no sentido técnico) tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos” (AGAMBEN, 2004: 13).

Agamben, diagnosticando a dominância do estado de exceção como paradigma de governo na política contemporânea, o situa numa zona de indeterminação entre a democracia e o absolutismo. Ilan Pappé irá argumentar que, no caso de Israel, não se trata desta zona turva, mas sim de um Estado dividido e assentado sobre uma etnocracia: é uma “democracia” na qual a origem étnica e religiosa define a cidadania da população. Como dissemos, a política de discriminação é endossada por uma legislação que garante as práticas de violação dos direitos a terra, identidade ou cultura. Na vida cotidiana, a legislação se manifesta por meio de intervenções militares, ocupações ou políticas de semi-*apartheid* que estruturam a organização do Estado:

O papel do exército ou do aparato de segurança [...] parece ser não o resultado de uma anomia, como seria no estado de exceção, mas parte da fundação do Estado e *raison d'état*. A sociologia crítica aponta para a opressão como decorrente de uma ideologia fundante não-democrática e uma realidade colonialista, e não de alguma contradição interna no sistema democrático que pode produzir estados de exceção. A ideologia e a realidade colonialistas produziram um Estado no qual o exército e o serviço de segurança imperam não em situações excepcionais, mas como a regra. O modelo militarista mobiliza a sociedade judaica mas [...] oprime a população palestina. (PAPPÉ, 2011: 271-272)⁵

Assim, os palestinos sofrem as consequências de uma política deliberada de negação e invisibilidade de sua existência e de sua história. Edward Said, intelectual palestino exilado desde 1948, usa a expressão “presença ausente” para tentar falar da questão. Nas palavras do autor (2003c: 292):

[...] fizeram com que não existíssemos lá, nos tornaram invisíveis, e a maioria de nós foi expulsa e rotulada como não-povo; uns poucos ficaram dentro de Israel e foram chamados juridicamente de “não-judeus”, em vez de “palestinos”. O resto deixou de existir oficialmente, e a maioria, que fugiu para o mundo árabe, foi confinada em campos de refugiados; aprovaram-se

⁵ No original: “The role of the army or the security apparatuses [...] appears not to be the outcome of anomie, as it would be in the state of exception, but appears to be a part of the state’s foundation and *raison d'état*. Critical sociology points to the oppression as stemming from a non-democratic founding ideology and a colonialist reality, not from any internal contradictions in the democratic system that can produce states of exception. The ideology and the colonialist reality have produced a state in which the army and the security services reign not in exceptional situations, but as a rule. The militaristic model mobilizes Jewish society, but [...] oppresses the Palestinian population” (PAPPÉ, 2011: 271-272).

leis odiosas para eles, que se tornaram refugiados sem pátria. No mundo árabe e na esfera internacional, nossa história e nossa existência nacional não foram reconhecidas ou foram tratadas como uma questão local.

Talvez o século XX tenha sido a época que levou ao auge a situação trágica e profundamente secular dos apátridas, exilados e refugiados. Hannah Arendt, em *Origens do totalitarismo*,⁶ dedica todo um capítulo a pensar nas populações às quais foram negados um Estado e uma cidadania, em decorrência do fortalecimento dos governos totalitários que levaram a cabo políticas de exclusão, guerras civis e as duas grandes guerras mundiais. Em um artigo um pouco anterior, intitulado *We refugees*,⁷ a autora trata da difícil condição dos refugiados judeus, experimentada por ela própria (nesse momento residente nos Estados Unidos). A perseguição aos judeus perpetrada pelo nazismo fez com que o próprio sentido da palavra refugiado se transformasse: de acordo com a autora, originalmente o refugiado seria alguém que busca refúgio por ter cometido algum ato ilícito, ou por guardar alguma posição política contrária ao governo em exercício. No caso dos judeus, não havia ato ilícito ou opiniões políticas radicais, mas a simples pertença a uma comunidade. Como vimos, situação semelhante é experimentada hoje pelos palestinos em Israel, o que não equivale a dizer que os sistemas que a geraram são estritamente análogos – ou que o sionismo seja igual ao nazismo. O que Arendt discutia era a vinculação do Estado-nação moderno à produção de quantidades exorbitantes de apátridas e refugiados. Butler retoma os escritos da filósofa para afirmar que “[...] as condições de apatridia sob o regime nazista requerem uma crítica mais ampla de como o Estado-nação produz perpetuamente o problema dos refugiados em massa” (BUTLER, 2017: 126).

Cabe notar que, se as condições de refugiados e exilados implicam a materialidade de uma casa que foi deixada, a presença de uma pátria ou terra natal que ficou ausente, os processos políticos e os conflitos contemporâneos muitas vezes apagam esse referente, deixando-o em ruínas ou em perpétua manipulação: é o que acontece na Palestina, onde cidades inteiras são demolidas e substituídas por novos agrupamentos judeus, que transformam inclusive a arquitetura e os modos de habitação e urbanismo, e a possibilidade de existência de um Estado soberano para os palestinos não se concretiza; é também o que se deu na antiga Iugoslávia, dividida em pequenos estados cindidos por um processo que envolveu conflitos étnicos, expulsão forçada de populações e destruição de casas e propriedades. Um relatório publicado pelo Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (UNHCR/ACNUR) em 2015 destaca que pelo menos 70.000 crianças apátridas nascem a cada ano nos países que mais

⁶ Originalmente publicado em 1949. A versão usada neste trabalho é a edição brasileira de 1998.

⁷ Originalmente publicado em 1943. A versão usada neste trabalho é a edição de 1994.

recebem refugiados, o que acarreta dificuldades no acesso a tratamento médico ou a educação, além de problemas de discriminação e de construção de pertencimento à comunidade.⁸ Diante desse contexto, o pesquisador Hamid Naficy, organizador de uma coletânea de ensaios acerca das relações entre exílio, pátria e as formas de produção midiáticas contemporâneas, aponta para a necessidade de se pensar esse deslocamento de maneira mais nuançada: “De uma concepção de exílio homogênea, unitária e monolítica emergiu outra que consiste em múltiplos e variados exílios, grandes e pequenos, externos e internos, forçados ou voluntários” (NAFICY, 1999: 9).⁹

Como já dissemos, a irrupção violenta da *Nakba* instaurou uma ruptura na vida coletiva dos palestinos, dando origem a populações distintas: o grande contingente de palestinos refugiados nos Estados árabes vizinhos, os que emigraram para países não-árabes, os palestinos na Cisjordânia e na Faixa de Gaza e os que permaneceram no Estado de Israel. Cada uma dessas populações enfrenta problemas diferentes, implicando em diferentes modos de experiência coletiva, o que torna complexa a definição de categorias sociológicas restritas para lidar com a questão. O que todos compartilham, entretanto, é o apagamento do passado e do território ao qual pertenciam, inviabilizando a possibilidade de um retorno.

No ensaio *Reflexões sobre o exílio*, Said (2003b: 46) fala da experiência como “[...] uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada”. Ele afirma que o exílio, assim, diz respeito à condição do indivíduo que experimenta “[...] um estado de ser descontínuo. Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado” (2003b: 50). A socióloga Janet L. Abu-Lughod, no artigo *Palestinians: exiles at home and abroad* (1988), parte dessa reflexão de Said para expor as nuances do exílio palestino, enfatizando a impossibilidade de que o tema seja tratado como um caso de refugiados, já que implicou uma fratura profunda entre os palestinos e sua pátria.¹⁰ Já no título, a autora aponta para uma faceta importante desta experiência, muitas vezes desconsiderada: “a de que alguém possa se tornar um exilado mesmo permanecendo em seu

⁸ O relatório está disponível no endereço <http://www.unhcr.org/ibelong/wp-content/uploads/2015-10-StatelessReport_ENG15-web.pdf>. Último acesso em dez 2015.

⁹ Todas as traduções deste artigo foram feitas pela autora. Os trechos na língua original serão indicados em nota de rodapé. No original: “[...] radical redefinition of what constitutes exile, from a strictly political expulsion and banishment to a more nuanced, culturally driven displacement. From a homogeneous, unitary, and monolithic conception of exile has emerged one that consists of multiple and variegated exiles, big and small, external and internal, forced and voluntary” (NAFICY, 1999: 9).

¹⁰ Abu-Lughod (1988) distingue cinco grupos: os árabes em Israel, os palestinos na Cisjordânia e Gaza, os palestinos nos Estados Árabes adjacentes a Israel (especialmente Síria, Líbano e Jordânia), os que foram para os Estados do Golfo e os que foram para países não-árabes, mostrando especificidades de tratamento e modo de vida em cada uma dessas situações.

próprio solo” (ABU-LUGHOD, 1988: 62).¹¹ Por isso ela não se restringe a um caso de refugiados: estes também enfrentam um banimento, mas seu estatuto é entendido “[...] tanto como um estado temporário de transição entre um lugar de assentamento e outro quanto como um fenômeno temporário que afeta apenas o grupo que realmente experimenta o ‘ato’ de deslocamento”.¹² Para os palestinos, o estatuto não é temporário: não há direito de retorno às terras hoje ocupadas por Israel, não há sequer as terras mesmas, profundamente transformadas e desvinculadas do passado palestino. Abu-Lughod esforça-se por nos mostrar que os palestinos experimentam essa cisão irreparável entre o ser e seu respectivo lar, caracterizada por Said, estejam eles em campos de refugiados, integrados a outros países ou habitando a mesma terra, sem terem sido fisicamente deslocados. Nesse sentido, a socióloga ressalta outra questão: ele não é temporário nem transitório, é um “estado herdado”. A maior parte da atual população que se identifica como árabe-palestina nasceu no exílio e nunca conheceu sua “terra natal”: “[...] nunca experimentou um ambiente físico e/ou social ao qual pertencesse naturalmente e sem fraturas” (ABU-LUGHOD, 1988: 63).¹³

A autora defende que, para além das definições sociológicas do refugiado ou do emigrado – ainda utilizadas para caracterizar a população palestina –, o que os exilados enfrentam nesse caso é um deslocamento que vai além do sentido territorial: o exílio “[...] pode ocorrer quando a terra inteira se transformou sob os pés. O deslocamento e a descontinuidade podem ocorrer quase independentemente do fato de alguém ter sido fisicamente realocado” (ABU-LUGHOD, 1988: 62).¹⁴ Gostaríamos, então, de chamar atenção para a condição do árabe palestino em Israel, condição compartilhada pelo diretor Elia Suleiman e foco principal dessa pesquisa. Abu-Lughod define assim sua situação:

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

¹¹ Todas as traduções deste artigo foram feitas pela autora. Os trechos na língua original serão indicados em nota de rodapé. No original: “that one can become an exile even while remaining on one's own soil” (ABU-LUGHOD, 1988: 62).

¹² No original: “[...] refugee status is both a temporary transition state between one place of settlement and another and a temporary phenomenon affecting only the cohort that actually experiences the 'act' of displacement” (ABU-LUGHOD, 1988: 63).

¹³ No original: “[...] they have never experienced a physical and/or social environment to which they belonged naturally and without rift” (ABU-LUGHOD, 1988: 63).

¹⁴ No original: “[...] can occur when the entire ground has been transformed underfoot. This dislocation and discontinuity may occur almost independently of whether one has been physically relocated” (ABU-LUGHOD, 1988: 62).

política. Eles são os “exilados em casa” por excelência. (ABU-LUGHOD, 1988: 64)¹⁵

Sobre esse exílio interno, 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’” (2012: 118). Como já dissemos, o sionismo esforçou-se para apagar a existência desses árabes. Até hoje, o governo de Israel mantém uma legislação que endossa uma política de discriminação e exclusão baseada na religião e na origem étnica, encampando “deliberadas políticas que visam alienar os palestinos nativos de suas terras, enquanto os mantêm economicamente dependentes e politicamente divididos” (ROBINSON, 2013: 6).¹⁶ Ainda que o Estado dê alguns passos no sentido de garantir direitos individuais aos árabes palestinos que permaneceram no território após 1948, o próprio governo ao mesmo tempo torna essa legislação sem valor real, já que também garante, por exemplo, o direito aos judeus de não aceitar palestinos como residentes em suas comunidades, e baniu as celebrações da *Nakba* em qualquer evento público. Segundo dados coletados por Ilan Pappé (2011), metade das famílias consideradas abaixo da linha de pobreza em Israel são palestinas, enquanto a comunidade palestina corresponde a 20% da população; dois terços das crianças consideradas malnutridas em 2010 eram palestinas.

Diante desse cenário, interessa-nos então, mais que uma definição estrita, ensaiar algumas articulações e desdobramentos conceituais para a experiência do exílio, levando em consideração que “todo movimento *de* um ‘lugar nativo’ (no sentido de lugar físico e social no qual a pessoa é formada) para outro lugar físico e/ou social causa alguma fratura, alguma perda, alguma descontinuidade no estado de ser de alguém” (ABU-LUGHOD, 1988: 61).¹⁷ Queremos pensar como esse movimento imposto aos palestinos pode nos ajudar a compreender o trabalho cinematográfico do cineasta em questão – e, no mesmo passo, pensar como os filmes de Suleiman buscam elaborar essa experiência.

A reflexão sobre o exílio está presente em uma série de experiências literárias e artísticas e investigações intelectuais na história. O pesquisador John Durham Peters (1999) nos

¹⁵ 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).

¹⁶ 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).

¹⁷ No original: “All movement *from* a ‘native place’ (in the sense of a physical *and* social place in which one was formed) to some other physical and/or social place causes some rift, some loss, some discontinuity in the state of one’s being” (ABU-LUGHOD, 1988: 61).

lembra que conceitos relacionados ao deslocamento (forçado ou voluntário), como exílio, diáspora e nomadismo, estão no cerne da tradição ocidental. O autor elenca uma série de personagens caracterizados por sua mobilidade, que vai de Adão e Eva a Ulisses, passa pela figura do judeu errante, do cigano, do marinheiro, do peregrino, até as grandes levas de refugiados e exilados políticos vítimas dos Estados modernos. A lista é bastante heterogênea, e cada uma das figuras remete a diferentes formas de vida, de sujeitos e de populações. O que o autor procura reforçar, ao esboçar essa lista diversa, é o poder desempenhado pelo deslocamento e pela expulsão na elaboração de metáforas que compõem o repertório imagético e artístico de nossa contemporaneidade.

No já citado artigo *We refugees*, Hannah Arendt trabalha com as dificuldades enfrentadas por aqueles que perderam as bases da existência:

Perdemos a nossa casa, o que significa a familiaridade da vida cotidiana. Perdemos a nossa ocupação, o que significa a confiança de que tínhamos algum uso neste mundo. Perdemos a nossa língua, o que significa a naturalidade das reações, a simplicidade dos gestos, a expressão espontânea dos sentimentos. (ARENDR, 1994: 110)¹⁸

Depois de discorrer sobre essas perdas e negações e como elas afetam o indivíduo que as experimenta (Arendt fala de um otimismo exagerado que mascara o desespero, das tentativas de incorporação de novos modos de vida e do grande número de suicidas entre os judeus), no final do artigo a autora propõe dar um giro na experiência dos apátridas, apresentando aqueles “párias conscientes” que se recusaram a apagar as marcas de sua situação e trocar sua humanidade por uma realidade de exclusão e humilhação – realidade vivida por aqueles que, a todo custo e com pouco sucesso, buscaram se incorporar à sociedade de destino, que nem sempre os acolheu. Estes, que não se conformaram em aceitar a situação política que os banuiu da terra de origem e seguiram obstinados em denunciá-la, ao preço da indignação e da impopularidade, ainda assim tiveram uma conquista: “[...] a história não é mais um livro fechado para eles e a política não é mais privilégio dos gentios” (ARENDR, 1994: 119).¹⁹

No texto *Beyond human rights* (2000), Giorgio Agamben retoma este artigo de Hannah Arendt e o aproveita para pensar o problema político de nossa época: a continuação dos processos de exclusão e exceção, que expande o enorme contingente de refugiados que apareceu como fenômeno de massa na Primeira Guerra. De acordo com sua leitura, o que

¹⁸ No original: “We lost our home, which means the familiarity of daily life. We lost our occupation, which means the confidence that we are of some use in this world. We lost our language, which means the naturalness of reactions, the simplicity of gestures, the unaffected expression of feelings” (ARENDR, 1994: 110).

¹⁹ No original: “[...] history is no longer a closed book to them and politics is no longer the privilege of Gentiles” (ARENDR, 1994: 119).

Arendt propõe é o paradigma de uma nova consciência histórica. Ao olhar para os modos de vida e de governo na atualidade, ele afirma que

[...] dado o declínio agora ininterrompível do Estado-nação e a corrosão geral das tradicionais categorias político-jurídicas, o refugiado é talvez a única figura pensável para a população do nosso tempo e a única categoria na qual se pode ver hoje – pelo menos até que o processo de dissolução do Estado-nação e de sua soberania tenha alcançado a total conclusão – as formas e limites de uma comunidade política por vir. (AGAMBEN, 2000: 16)²⁰

Agamben, a partir do texto de Arendt, aponta para uma consciência histórica que é despertada pela situação do banimento, da expulsão.²¹ Para dar continuidade a essa discussão, retomaremos o pensamento de Edward Said. Em primeiro lugar, ele nos alerta a não esquecer que, por mais que a materialidade do referente, do lar ou da pátria se encontre muitas vezes dissolvida, há uma perda real de algo deixado para trás. Said (2003b: 47) nos instiga a não perder de vista que “[...] o exílio é irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico, que é produzido por seres humanos para outros seres humanos que, tal como a morte, mas sem sua última misericórdia, arrancou milhões de pessoas do sustento da tradição, da família e da geografia”. É possível, como se fez muitas vezes, pensar no exílio como condição metafórica, e desejável para artistas e intelectuais, mas não se podem deixar de lado “suas mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem” (SAID, 2003b: 47).

Para Said, essa perda está relacionada, em larga medida, com o pensamento da nação, com a “[...] declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural. Ele [o nacionalismo] afirma uma pátria criada por uma comunidade de língua, cultura e costumes e, ao fazê-lo, rechaça o exílio, luta para evitar seus estragos” (SAID, 2003b: 49). A condição do exilado acaba por colocar em dúvida a possibilidade desse pensamento da nação, ao mesmo tempo em que este sofre sua perda. O autor ressalta a fragilidade dos conceitos de nação e território, retomando as considerações de Theodor Adorno no livro *Minima Moralia* (esta

²⁰ Tradução nossa, a partir da edição em inglês: “[...] given the by now unstoppable decline of the nation-state and the general corrosion of traditional political-juridical categories, the refugee is perhaps the only thinkable figure for the people of our time and the only category in which one may see today – at least until the process of dissolution of the nation-state and of its sovereignty has achieved full completion – the forms and limits of a coming political community” (AGAMBEN, 2000: 16).

²¹ O pensamento de Giorgio Agamben traz um desafio ainda não resolvido: a partir do desenvolvimento da reflexão sobre os estados de exceção e da “vida nua” decorrente do despojamento da cidadania dos homens, o autor vê como inevitável a necessidade de questionar essa tríade Estado-nação-território, para pensar a possibilidade da existência de comunidades que se articulem por meio de extraterritorialidades, a partir de suas condições de êxodo mútuo. O autor finaliza o ensaio citado trazendo a questão dos palestinos expulsos por Israel, e afirma que a solução para Jerusalém é que ela seja a capital de dois Estados ao mesmo tempo, sem divisões territoriais: “Apenas em um mundo no qual os espaços dos Estados tenham sido perfurados e topologicamente deformados e no qual o cidadão tenha sido capaz de reconhecer o refugiado que ele ou ela é – apenas nesse mundo a sobrevivência política da humanidade é hoje pensável” (AGAMBEN, 2000: 26).

também uma obra escrita no exílio americano do intelectual alemão, que tem o sugestivo subtítulo *Reflexões de uma vida mutilada*). De acordo com a leitura de Said, as reflexões de Adorno estão baseadas na necessidade de uma recusa à vida “administrada”, às formas prontas, à própria linguagem que se torna jargão, necessidade diagnosticada a partir das condições apreendidas no mundo do pós-guerra e em sua própria condição de exilado. Para Adorno, o cenário da Segunda Guerra e o desenvolvimento do capitalismo mostravam que tudo o que dizemos e pensamos, tudo o que possuímos, é tomado como mercadoria, e a missão do intelectual exilado seria recusar esse estado de coisas. Nesse sentido, o autor (s/d: 29) afirmava o imperativo de se viver em um estado de suspensão, evitando qualquer acomodação:

A melhor atitude perante tudo isto parece ser ainda a independência, a suspensão: levar a vida privada até onde o permitirem a ordem social e as próprias necessidades, mas não sobrecarregá-la como se fosse algo socialmente substancial e individualmente adequado. “É inerente à minha felicidade não ser proprietário de nenhuma casa”, escrevera já Nietzsche na *Gaia Ciência*. Hoje, deveria acrescentar-se: é um imperativo moral não estar em sua casa consigo.

De acordo com Edward Said, diante das múltiplas “causas perdidas” com as quais Adorno se defrontou, ele postulava como alternativa a intransigência do pensador cuja “capacidade de expressão é um poder [...] que deflagra um movimento de vitalidade, um gesto de desafio, uma declaração de esperança em que a ‘infelicidade’ e a escassa sobrevivência são melhores do que o silêncio ou a entrada no coro dos ativistas derrotados” (SAID, 2003c: 299). Essa condição, construída e percebida a partir do exílio, seria a desejável para todo intelectual. Para Adorno (s/d: 22), todo intelectual no exílio “vive num ambiente que lhe deve permanecer incompreensível, por mais que saiba das organizações sindicais ou do tráfego urbano; estará sempre desorientado”. Dessa forma, ele recomendava que “a única ajuda é a perseverante diagnose de si mesmo e dos outros, a tentativa de, pela consciência, escapar ao infortúnio ou, pelo menos, se subtrair à sua fatal violência, a da cegueira” (ADORNO, s/d: 23). Seguindo essa premissa, Said reclama a necessidade de olhar para a “casa” com o distanciamento do exílio:

O exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. Fronteiras e barreiras, que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões e são, com frequência, defendidas para além da razão ou da necessidade. O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência. (SAID, 2003b: 58)

O pensamento sobre o exílio desenvolvido por Edward Said, assim como aquele de Adorno, está intimamente relacionado à reflexão sobre o lugar do intelectual na sociedade contemporânea. Para Said, o intelectual deve sempre colocar em questão sua relação com a

nacionalidade, com a língua, com a própria história e tradição. Por isso, deve buscar a posição do exilado, mantendo uma distância da sociedade que lhe permita elaborar uma perspectiva angular e própria do poder e das instituições:

[...] não falo do exílio como um privilégio, mas como uma *alternativa* às instituições de massa que dominam a vida moderna. No fim das contas, o exílio não é uma questão de escolha: nascemos nele, ou ele nos acontece. Mas, desde que o exilado se recuse a ficar sentado à margem, afagando uma ferida, há coisas a aprender: ele deve cultivar uma subjetividade escrupulosa (não complacente ou intratável). (SAID, 2003b: 57)

Hamid Dabashi, sociólogo iraniano residente nos Estados Unidos, interessado na elaboração de um pensamento pós-colonial, ressalta a importância de que o exilado encontre a potência revolucionária do seu lugar de pensamento, recusando-se à nostalgia paralisante de uma marginalidade dupla (à margem da sociedade que o expulsou e daquela que o acolheu). Dando continuidade à reflexão de Said, o autor aposta numa intelectualidade anfíbia, de um ser capaz de atravessar com fluência ambientes diversos:

O anfíbio pós-nacional (pós-colonial) é ativo, ágil, engajado, vivo. O duplamente marginal é passivo, irrelevante, nostálgico, não está nem aqui nem lá, é ressentido, não clama pelo outro e então é indiferente ao destino de duas comunidades significantes, a da qual ele/ela é derivado e a daquela para a qual ele/ela se dirige. [...] Intelectuais anfíbios estão enraizados tanto aqui quanto lá e, ainda mais importante, no fato de que uma realidade global envolve tanto o aqui quanto o lá. Os duplamente marginais não estão nem aqui nem lá. Eles estão em lugar nenhum. (DABASHI, 2009: 230)²²

O exílio deve ser então o lugar do pensamento que historiciza, que questiona e atravessa os espaços e condições. Se ele deve estar enraizado “tanto aqui quanto lá”, como propõe Dabashi, isso significa estar consciente dos movimentos sociais, políticos e históricos que atravessam as sociedades contemporâneas.

Edward Said ressalta, a partir da reflexão de Adorno, a crença ou aposta numa morada que seria a própria escrita. Mas não qualquer escrita, e sim aquela desconfiada, consciente e reflexiva: “um estilo de escrita amaneirado e trabalhado ao extremo. Antes de mais nada, é fragmentário, convulsivo, descontínuo; não há enredo ou ordem predeterminada a seguir. Representa a consciência do intelectual como sendo incapaz de repousar seja onde for” (SAID, 2005: 64).

²² Tradução nossa. No original: “The postnational (postcolonial) amphibian is active, agile, engaged, living. The dually marginal is passive, irrelevant, nostalgic, neither here nor there, resenting one, not claiming the other, and thus indifferent to the fate of two significant communities from which s/he is derived and to which s/he is driven. [...] Amphibian intellectuals are rooted both here and there and even more importantly in the fact of a global reality that embraces both here and there. The dually marginal are neither here nor there. They are nowhere” (DABASHI, 2009: 230).

Elia Suleiman parece concordar, vendo no cinema a possibilidade de constituir um abrigo para a experiência palestina. A partir da distância adquirida no exílio, como pensar, tematizar, construir imagens para o cotidiano de opressão com o qual se depara no retorno à casa materna? O próprio retorno, que implica um sentimento de pertencimento a uma terra, é colocado em xeque, uma vez que, como vimos, as condições de instauração do Estado de Israel e o lugar relegado aos palestinos nessa história o impossibilitam, implicando a paradoxal experiência do exílio interno. Assim, o primeiro filme da trilogia está dedicado “aos meus pais, a última pátria”, mas no fim do terceiro filme ambos estão mortos. O que resta, parece, é o cinema.

1.2 Considerações sobre uma forma distanciada

A partir desta reflexão, gostaríamos de tecer alguns comentários sobre a distância colocada pelo exílio como propulsora da elaboração de um olhar e de uma forma políticos. Como vínhamos discutindo, se a posição do exilado instiga um pensamento historicizante, acreditamos que ela também pode ser acionada na construção de uma forma (pictórica, teatral, cinematográfica) que valoriza o distanciamento crítico.

O filósofo George Didi-Huberman, no livro *Cuando las imágenes toman posición* (2008), inicia sua discussão evocando a necessária tomada de posição em qualquer ato de construção do conhecimento: “Para saber é preciso tomar posição” – essa é a primeira frase do livro (2008: 11).²³ O imperativo diz respeito a estabelecer um lugar de onde se olha para o mundo e os eventos, mas um lugar que deve dar conta de pelo menos dois espaços: ao olhar de frente, é preciso também abarcar o que está atrás de nós, no fora de campo, atentos ao que pode condicionar nossa posição. O saber implica também dois tempos: situar-se no presente e simultaneamente aspirar por um futuro. Para conhecer é necessário o duplo gesto de implicar-se e distanciar-se, mover-se e assumir a responsabilidade do movimento, que é tanto de aproximação quanto de distanciamento. Para Didi-Huberman, essa é a posição do exilado: “[...] em algum lugar entre o que Adorno chamava a ‘vida mutilada’ (aí onde nos falta cruelmente o contato) e a possibilidade mesma de uma vida do pensamento (aí onde, no próprio olhar, a

²³ Todas as citações referentes a essa obra foram traduzidas pela autora a partir da edição em espanhol. A versão na qual nos baseamos será citada em nota de rodapé: “Para saber hay que tomar posición” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 11).

distância nos requer)” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 12).²⁴ Assim, entre muitos casos de escritores e artistas que tentaram compreender, a partir da própria condição de exilados, o contexto histórico que os colocou violentamente neste lugar do exílio, o autor identifica o caso de Bertolt Brecht como exemplar:

Exposto à guerra, mas não demasiado perto (não o mobilizaram para os campos de batalha) nem demasiado longe (padeceu, ainda que fosse de longe, numerosas consequências dessa situação), Brecht praticou um enfoque da guerra, uma *exposição da guerra* que foi ao mesmo tempo um saber, uma tomada de posição e um conjunto de eleições estéticas absolutamente determinantes. (DIDI-HUBERMAN, 2008: 14)²⁵

Para o filósofo, Brecht “[...] conseguiu fazer de sua *posição* de exílio um *trabalho* de escrita e pensamento, uma heurística da situação que atravessava, a situação de guerra e incerteza quanto ao porvir” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 14).²⁶ De acordo com a leitura da obra brechtiana realizada por Didi-Huberman, a prática do distanciamento seria a tomada de posição por excelência. O distanciamento rompia a ilusão de uma unidade, de uma identificação do público com a cena, da cena com o próprio acontecimento, dando a ver as diferenças, as contradições: colocar em crise a representação, mostrar que se está mostrando, “[...] fazer da imagem uma *questão de conhecimento* e não de ilusão” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 77).²⁷ O autor ressalta que “distanciar não é contentar-se com colocar longe: se perde de vista à força de afastar, quando distanciar supõe, ao contrário, aguçar o olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 76).²⁸

A ideia de uma posição distanciada, condicionada ou impulsionada pelo exílio, que é elaborada em um trabalho estético, parece-nos interessante para compreender o cinema de Suleiman. Chama-nos atenção, na trilogia palestina, um tipo predominante de enquadramento mais distanciado, aberto e ao mesmo tempo frequentemente obstaculizado por elementos cênicos que nos impedem a entrada completa na cena. O uso quase absoluto da câmera fixa,

²⁴ Em espanhol: “[...] en algún sitio entre lo que Adorno llamaba la ‘vida mutilada’ (allí donde nos falta cruelmente el contacto) y la posibilidad misma de una vida del pensamiento (allí donde, en la mirada misma, la distancia nos requiere)” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 12).

²⁵ Em espanhol: “*Expuesto a la guerra*, pero no demasiado cerca (no le movilizaron a los campos de batalla) ni demasiado lejos (padeció, aunque fuera de lejos, numerosas consecuencias de esta situación), Brecht practicó un enfoque de la guerra, una *exposición de la guerra* que fue a la vez un saber, una toma de posición y un conjunto de elecciones estéticas absolutamente determinantes” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 14).

²⁶ Em espanhol: “[...] consiguió hacer de su *posición* de exilio un *trabajo* de escritura y de pensamiento, una heurística de la situación por la que atravesaba, la situación de guerra e incertidumbre en cuanto al porvenir” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 14).

²⁷ Em espanhol: “[...] hacer de la imagen una *cuestión de conocimiento* y no de ilusión” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 77).

²⁸ Em espanhol: “Distanciar no es contentarse con poner lejos: se pierde de vista a fuerza de alejar, cuando distanciar supone, al contrario, aguzar la mirada” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 76).

próxima do ângulo e da altura da percepção humana, detida no desenrolar repetitivo da rotina, encontra ressonância no próprio personagem ES, que mantém uma postura imóvel e silenciosa enquanto observa os episódios do cotidiano.²⁹ De modo recorrente, nos três filmes, podemos vê-lo olhando o que se passa na cidade através de janelas, varandas, pelo vidro do carro ou até sentado na calçada. A tematização do retorno à casa materna associada a esse olhar externo sobre aquilo que é profundamente familiar nos leva a pensar nessa elaboração da imagem a partir de um ponto de vista que procura marcar a posição de separação enquanto se aproxima, uma forma que procura dar a ver a experiência mostrando também aquilo que a condiciona.

Em *O que resta do tempo*, em uma das sequências que se passam na juventude de ES, acompanhamos uma “disputa” entre médicos e soldados por um paciente ferido, num comprido corredor de hospital. A cena transcorre em um longo plano aberto, bloqueado pela série de batentes das janelas do corredor. Por entre os batentes, vemos os médicos que correm para a direita com a maca, seguidos de soldados; após uma pausa, os soldados voltam empurrando a maca, seguidos pelos médicos, que recuperam o paciente. A situação repete-se algumas vezes, até que os médicos sejam violentamente reprimidos pelas armas dos soldados, que “ganham” a disputa. Após vermos os soldados levarem o paciente, um corte nos leva ao quarto onde Fuad (pai de ES) é atendido. Ele está acompanhado pelo filho, que olha pela janela, e vemos no fundo do quadro a outra ala do hospital, o corredor onde se desenrolou a disputa pelo paciente ferido. Esse plano estabelece uma ligação entre o ponto de vista da câmera e o ponto de vista do personagem, e poderia justificar a distância espacial do quadro pelo qual acompanhamos a cena anterior. A distância, no entanto, não é apenas física, relacionada à posição topográfica do personagem, mas é acentuada também pelas mediações propostas pelos recursos cinematográficos (destacadamente aqueles herdeiros do burlesco): a movimentação precisa dos atores no quadro; a duração do plano que preserva o tempo do desenrolar do acontecimento, sem cortes ou elipses temporais, deixando na tela os intervalos em que nada acontece; o som pouco naturalista que dissolve as ambiências, valorizando o silêncio quebrado pelo alto volume dos passos e das rodinhas da maca, mesmo vistas à distância. A própria montagem do filme – que não nos oferece explicações para a cena (não sabemos quem são aquelas pessoas, porque o paciente é perseguido, o que acontecerá com ele depois) e salta entre episódios desconectados – aprofunda a sensação de distância por não permitir a imersão numa longa e encadeada

²⁹ É interessante notar o diálogo com um outro importante personagem palestino, do mundo dos quadrinhos: Handala, a criança refugiada criada em 1975 pelo desenhista Naji Al-Ali. Ela está sempre de costas para o espectador/leitor (assim como alguns planos do personagem ES), observando, com os braços cruzados nas costas, os episódios absurdos da ocupação. Ver <<http://www.handala.org/handala/>>.

sequência de acontecimentos causais. Essas múltiplas distâncias, acreditamos, desnaturalizam – e estranham – o cotidiano marcado pela ocupação militar, incentivando um olhar crítico sobre ele. Mesmo que, nessa cena, os soldados tenham saído “vitoriosos”, esta exposição dos modos de funcionamento da ordem vigente ressalta a sua dimensão absurda, risível, desmontando-a.

Para Didi-Huberman, uma das maneiras pelas quais Brecht alcança o distanciamento é por meio da aposta na forma épica. Sua obra estava menos interessada no desenvolvimento linear do drama para investir na busca da rede de relações que se estabelecia por trás de qualquer acontecimento:

ali onde na forma dramática “os acontecimentos se sucedem linearmente”, a forma épica expõe as transformações “em curvas”; ali onde a narração dramática procede por continuidades (“*natura non facit saltus*”), a montagem épica revela as discontinuidades que operam dentro de todo acontecimento histórico (“*facit saltus*”). (DIDI-HUBERMAN, 2008: 71)³⁰

A partir da pista aberta pela reflexão do filósofo, cuidando de guardar as devidas diferenças de práticas e contextos, convocamos com alguma liberdade a noção do épico na compreensão das maneiras como a exterioridade do ponto de vista e a distância elaborada formalmente podem, no cinema de Suleiman, proporcionar operações críticas.

Cláudia Mesquita, no artigo *Um drama documentário? – Atualidade e história em A cidade é uma só?* (2011), propõe uma convivência entre “procedimentos épicos e dramáticos” (MESQUITA, 2011: 54) neste filme de Adirley Queirós, lançando mão dessas categorias para pensar a articulação entre um distanciamento “historizador” e a convocação do “dramático”, de modo a valorizar “a imersão no vivido” e lapidar “outras figuras críticas” (MESQUITA, 2011: 68). Convocamos essa leitura porque ela nos inspira a uma aproximação livre da categoria do épico, pensando-a, no cinema, a partir das teorizações trazidas pelos debates da literatura e do teatro.

Na Dramática, tal como a definição proposta por Anatol Rosenfeld para o gênero literário (1985: 29-30), os acontecimentos “[...] se apresentam por si mesmos, como na realidade [...]. A ação se apresenta como tal, não sendo aparentemente filtrada por nenhum mediador”. O mundo e os personagens são conhecidos por meio do desenvolvimento de suas próprias ações em determinadas situações, que são encadeadas em termos de causa e efeito, de modo que o mecanismo se desenrole sozinho, sem um mediador que se encarregue da operação

³⁰ Em espanhol: “allí donde en la forma dramática ‘los acontecimientos se suceden linealmente’, la forma épica expone las transformaciones ‘en curvas’; allí donde la narración dramática procede por continuidades (*natura non facit saltus*), el montaje épico revela las discontinuidades que operan dentro de todo acontecimiento histórico (*facit saltus*)” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 71).

de narrar. “A forma *dramática* é [...] ‘absoluta’ (nos diz Szondi), não se apresenta como relativa ao olhar e à abordagem de um sujeito; ao contrário, *o drama se apresenta, é presente, atual, primário* (e não a representação *secundária* de algo *primário*)” (MESQUITA, 2011: 55).

A Épica, por outro lado, caracteriza-se pela mediação de um narrador entre o leitor/espectador e a história contada. Esse narrador está separado daquilo que conta, estabelecendo uma distância de si para o mundo narrado: “Mesmo quando o narrador usa o pronome ‘eu’ para narrar uma estória que aparentemente aconteceu a ele mesmo, apresenta-se já afastado dos eventos contados, mercê do pretérito. Isso lhe permite tomar uma atitude distanciada e objetiva” (ROSENFELD, 1985: 25). Essa separação sujeito-objeto “[...] estimula o estabelecimento de comentário, posta em perspectiva e distância crítica (entre o ‘narrar’ e as ‘situações narradas’)” (MESQUITA, 2011: 55). Ao mesmo tempo, ganha importância na Épica a montagem, “[...] que põe em relação partes e matérias heterogêneas (já que a instância mediadora se faz explicitamente presente, com seu potencial organizador de um discurso sobre o mundo)” (MESQUITA, 2011: 55).

Não podemos ignorar, nessa leitura, o problema da transposição automática das categorias do teatro para o cinema. Neste último, como nos lembra também Cláudia Mesquita (2011: 55), “o registro via câmera coloca necessariamente uma mediação em jogo, ainda que disfarçada no processo de filmagem e de montagem”. Essa mediação elementar do cinema levaria a pensar numa “epicidade natural” do meio: se o registro fotográfico em movimento permite a representação de “um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida” (XAVIER, 2005: 22), os cortes e justaposições da montagem significariam uma necessária manipulação que impediria o desenrolar autônomo dos acontecimentos, indicando a presença de um tipo de narrador ou operação narrativa. Peter Szondi (2001: 130), por exemplo, argumenta que as “descobertas artísticas” que inserem a câmera no quadro de maneira produtiva – “1) a mobilidade da câmera, isto é, a mudança de plano, 2) o *close* e 3) a montagem, a composição das imagens” – fizeram com que o cinema passasse a ser uma “forma artística épica autônoma” (2001: 131). Essa forma não mais estaria sujeita apenas ao acontecimento real, mas, a partir das possibilidades e movimentações de câmera e sua relação com o objeto, se organizaria de acordo com a montagem proposta pelo diretor.

Ainda assim, como nos lembra Ismail Xavier, essa “ruptura com a semelhança” pode ser superada por métodos de montagem que neutralizem a “descontinuidade elementar” produzida pelo corte, intensificando “o ‘efeito de janela’ e a fé no mundo da tela como um duplo do mundo real” (XAVIER, 2005: 24-25). O cinema pode consolidar uma estética que

esconde a mediação do narrador, porque a montagem “[...] é feita de tal modo que os fatos representados parecem evoluir por si mesmos, consistentemente” (XAVIER, 2005: 30), anulando o próprio trabalho de representação por meio da adoção de convenções tradicionais dramáticas não exclusivas do cinema. No lugar da distância incentivada pela operação da mediação narradora, predomina uma forma cinematográfica que valoriza a imersão e a identificação com o que é apresentado na tela, construído como se pudesse ser a própria atualidade, sem mediações.

Não entraremos nos meandros e bifurcações das diferentes possibilidades da mediação cinematográfica, que problematizam a transposição das categorias do teatro e da literatura para o cinema.³¹ O que nos interessa é pensar em alguns procedimentos épicos³² que enfatizam a distância dos episódios narrados e incentivam uma posta em perspectiva que desfamiliariza, estimulando a consciência de uma posição assumida na produção da obra (como exorta Didi-Huberman acerca da construção de conhecimento). A trilogia investigada parece apostar na mediação proporcionada pelos artifícios do cinema para, à medida que se aproxima da experiência vivida, poder dela tomar distância. Assim, a noção da “epicidade” nos interessa enquanto ferramenta que nos ajuda a caracterizar e precisar os termos dessa mediação particular percebida nos filmes, auxiliando-nos a identificar e problematizar alguns procedimentos que dariam forma política à distância elaborada no cinema de Suleiman.

A proposta do teatro épico, para Brecht, deveria trazer para a cena as contradições e os aspectos “mudáveis” dos determinismos históricos. As possibilidades de transformação da atualidade viriam a partir da desfamiliarização das situações cotidianas que, vistas à distância, revelariam seu caráter complexo e dialético. A prática do distanciamento desnaturalizaria os acontecimentos e os gestos das pessoas que nos cercam no cotidiano: “distanciá-los é torná-los extraordinários”, diria Brecht (1978: 85). Assim, gera-se a suspeita sobre aquilo que nos é familiar. Tal seria a arte da historicização, definida por Didi-Huberman (2008: 78) como “[...] uma arte que rompe a continuidade das narrações, extrai delas diferenças e, ao compor essas diferenças juntas, restitui o valor essencialmente ‘crítico’ de toda historicidade”.³³ O

³¹ Ismail Xavier desenvolve muito bem a questão da mediação e do narrador no cinema, problematizando e redefinindo os termos. Baseamo-nos, especialmente, em seu estudo *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (2007), e no artigo *O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo* (1997).

³² Anatol Rosenfeld sugere uma dupla acepção dos termos lírico, épico e dramático, uma de cunho substantivo, que diz respeito aos grandes gêneros literários, e uma de cunho adjetivo, que “[...] refere-se a *traços estilísticos* de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo)” (ROSENFELD, 1985: 18). É desta acepção adjetiva que nos valem agora.

³³ Em espanhol: “[...] un arte que rompe la continuidad de las narraciones, extrae de ellas diferencias y, al componer esas diferencias juntas, restituye el valor esencialmente ‘crítico’ de toda historicidad” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 78).

estranhamento decorrente da distância é uma operação que gera conhecimento a partir da surpresa de encontrar gestos conhecidos deslocados por um olhar crítico e historicizante.³⁴ Ao fazer com que qualquer coisa apareça como estranha, pode-se colocá-la em outro campo de possibilidades, compor uma outra rede de relações possíveis. Olhar as situações familiares por meio do ângulo da estranheza é como movimentar-se em território estrangeiro, habilidade “conquistada” pelo exilado, como já dizíamos no item anterior:

Ora, o estrangeiro é sempre estranho (em alemão é a mesma palavra). Se o *estrangeiro* constitui um paradigma político fundamental – até o ponto de quase se poder julgar uma sociedade pela sorte que reserva a seus estrangeiros –, o *estranho* seria seu corolário estético fundamental, o que aparece nos relatos de Franz Kafka ou no efeito de “inquietante estranheza” analisado por Freud na mesma época. É surpreendente que os grandes textos de Brecht sobre o distanciamento datem dos anos de exílio, como se sua posição estética acerca da estranheza andasse a par de sua situação política de exilado, de estrangeiro. (DIDI-HUBERMAN, 2008: 82-83)³⁵

Num primeiro momento, a proposta do “épico” poderia ser cotejada à elaboração de uma exterioridade da câmera – justamente em relação às cenas cotidianas – trabalhada pelo cinema de Suleiman, que dá forma a essa tomada de distância mínima e necessária pela qual torna-se visível a diferença entre instância que narra e episódios narrados. Nas palavras do próprio diretor: “Para mim, os filmes que te mantêm sintonizados a quem você é individualmente são aqueles que mantêm uma certa distância, nos quais você tem consciência de que o que você vê é um filme [...], o que te força a tomar uma posição crítica” (SULEIMAN, 2003: 68-69).³⁶

É importante destacar, entretanto, que a distância proposta pela trilogia palestina se afasta da colagem, da heterogeneidade, da justaposição características do pensamento brechtiano (e cinematograficamente praticadas por Godard, por exemplo), em favor da duração, da repetição, da atenção exagerada ao familiar, rotineiro. As considerações de Ivone Margulies

³⁴ Não podemos esquecer que o pensamento historizador, como nos lembra Youssef Ishaghpour, também diz respeito ao olhar crítico sobre o nosso tempo: “[...] pensar o presente como História. [...] mostrar ao mesmo tempo as determinações e as possibilidades, tomar consciência de que o atual também é histórico, transformável” (ISHAGHPUR, 1982: 27).

³⁵ Em espanhol: “Ahora bien, el extranjero es siempre extraño (en alemán es la misma palabra). Si el *extranjero* constituye un paradigma político fundamental – hasta el punto de que casi se podría juzgar una sociedad por la suerte que les reserva a sus extranjeros –, lo *extraño* sería su corolario estético fundamental, el que aparece en los relatos de Franz Kafka o en el efecto de ‘inquietante extrañeza’ analizado por Freud en la misma época. Es sorprendente que los grandes textos de Brecht sobre el distanciamiento daten de los años de exilio, como si su posición estética acerca de la extrañeza fuera a la par de su situación política de exiliado, de extranjero” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 82-83).

³⁶ Tradução nossa. No original: “To my thinking, the films that keep you attuned to who you are individually are the ones that keep a bit of distance, where you have the awareness that what you see is a film [...], which forces you to take a critical position” (SULEIMAN, 2003: 68-69).

a respeito da textura e da materialidade do cotidiano na obra de Chantal Akerman, expostas no livro *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman* (2016), são também inspiradoras para tentarmos caracterizar o distanciamento proporcionado pelos filmes investigados. Margulies pensa num “discurso de excesso” que se vale da hipérbole do banal, do prolongado, do repetido para configurar o que ela chama de uma “estética da homogeneidade” (em contraposição à heterogeneidade centrífuga godardiana e brechtiana):

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 filmografias, 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 aos filmes de Suleiman. Esse controle e o rigor formal das cenas instauram uma equivalência de ritmo e tom que coloca no mesmo nível de (baixa) intensidade todos os eventos, do mais corriqueiro ao mais violento: em *Intervenção divina*, por exemplo, o pai de ES 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 campo: 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, como dissemos, preza pela exterioridade e parece corresponder ao olhar de um observador atento e impassível (um olhar que dialoga com a postura característica do personagem ES). É a distância física da câmera e a pouca naturalidade das atuações (marcadas por coreografias e gestos quase automáticos), ao lado da insistência na repetição e duração dos gestos mínimos e corriqueiros, na ênfase exagerada em detalhes aparentemente banais, que produzem o 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 Margulies (2016: 169),

[...] 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.

Nos filmes de Suleiman, o olhar excessivamente atento à rotina, ao cotidiano, parece criar a distância crítica que questiona. Não podemos nos esquecer que esta rotina foi construída – e naturalizada – a partir da situação muito particular experimentada pelo povo palestino: a convivência com as políticas de discriminação que relegam aos árabes um lugar à margem, submetidos ao controle militar, ao confisco de terras, à negação da história – o exílio interno. A repetição e a fragmentação da montagem, aliadas a outros artifícios mediadores do cinema, proporcionam um distanciamento que ressalta os absurdos aos quais aquela população é submetida, que foram naturalizados pelo “estado opressivo”, dialogando com a proposta da Épica e da imagem que toma posição, caracterizada por Didi-Huberman.

Ao mesmo tempo, não podemos deixar de lado outro arranjo que complexifica a operação de distanciamento crítico elaborada pela trilogia: a acumulação das funções de ator, personagem e cineasta num mesmo corpo, que por vezes confundem-se com a própria instância narradora dos filmes. Formalmente, a cena é mostrada de um ponto de vista “exterior”, desnaturalizada por meio de uma encenação rigidamente coreografada, mas, paradoxalmente, o ponto de vista também é interno, já que o personagem ES está implicado, como uma espécie de testemunha dos eventos, que não reage a eles mas às vezes intervém por meio de recursos inverossímeis e claramente ficcionais.

A instância mediadora (ou a “epicidade”) parece ser complexificada pelo jogo de indecidibilidade proposto entre personagem e posição da câmera, ora vinculados, ora marcadamente separados. Em *Intervenção divina*, por exemplo, vemos como ES expõe em cena o trabalho do cineasta, como uma espécie de comentário acerca da elaboração do próprio filme. O personagem compõe uma grande montagem de pequenas notas em papel amarelo a partir de elementos do cotidiano, dispondo-os, remexendo-os, reorganizando-os em sua parede. Na segunda parte do filme, dois planos de conjunto serão repetidos três vezes para mostrar como o personagem manipula essa série de *post-its* colados na sala de sua casa em Jerusalém. 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 “sou louco porque amo você”, que vimos pichada num muro na primeira parte, na qual ES não aparece. O personagem leva esse pequeno papel para o encontro com a namorada, e o exhibe no carro antes de soltar um balão vermelho com a caricatura de Yasser Arafat. Esse balão servirá para distrair os soldados do posto de controle israelense, permitindo que ES 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. Se ES, naquele momento, estava ausente como corpo, ele parece se duplicar na posição marcada e atenta da câmera, complexificando a relação entre um olhar observativo e uma elaboração ativa da experiência, e assim problematizando a separação entre a “epicidade” do narrar e a “dramaticidade” da experiência atual vivida.

É interessante pensar como, ao mesmo tempo em que manipula os episódios observados e anotados, o personagem insere elementos de um cotidiano testemunhado (neste caso, por exemplo, a frase inscrita no muro) na encenação do que seria a própria experiência, 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 um artifício cinematográfico marcado, promovido pelas técnicas de animação digital. Essa inserção joga com certa confusão entre personagem e narrador fílmico, entre ficção e elaboração testemunhal, aspirando a uma espécie de lugar para o cinema: um lugar de intervenção no real que passa pela ficcionalização do testemunho, como se a distância formal se configurasse como distanciamento crítico por meio da ficção, da reconfiguração deliberadamente ficcional da experiência histórica.

2 A FICÇÃO, O BURLESCO: o fora de um presente ausente

Em *Crônica de um desaparecimento*, o primeiro filme da trilogia palestina, acompanhamos o retorno do personagem ES à casa dos pais. O filme se desenrola em planos fixos que mostram situações cotidianas, às vezes presenciadas pelo personagem, e encenadas por atores que desempenham seus próprios papéis fora do filme – a mãe e o pai, por exemplo, são os pais verdadeiros do diretor. As sequências são apresentadas por brevíssimos apontamentos e comentários digitados em uma tela de computador, configurando uma espécie de diário (reforçado pelo próprio título das partes que compõem o filme: *Nazaré - diário pessoal* e *Jerusalém - diário político*), que começa com a inscrição: “na primeira manhã em casa, depois de uma longa ausência, sou despertado pela batida dos saltos da minha tia. Ela está indo com minha mãe prestar condolências”. Em seguida, um plano aberto nos coloca de frente para a senhora que se senta no sofá e, olhando para a câmera, conta uma longa história sobre casamentos e brigas de família.

Mas, se as cartelas de texto apontam o universo íntimo da escrita do diário, o filme não se apressa em nos apresentar o autor dessas palavras, o que não nos permite entrar completamente nesse universo. Há uma “voz” em primeira pessoa, mas o narrador fílmico não se identifica totalmente com ela, enfatizando sua autonomia na composição dos planos, nas elipses e repetições que impedem o fluxo sequencial, nas inserções musicais. ES, que compartilha corpo e nome com o diretor, é ele mesmo visto a certa distância pela câmera, em sua postura observativa e também distanciada dos acontecimentos, mas dividida com outros personagens: o final do filme provoca um interessante jogo de rebatimentos ao nos mostrar seu segundo retorno à casa, encontrando-se com os pais em frente à televisão. O casal, neste lugar do espectador, parece reverberar a atitude de ES ao longo do filme, e também, é claro, a nossa própria.

Toda a trilogia desenhará, com variações a cada parte, uma narrativa não linear que articula o corpo do diretor em cena com elementos autobiográficos deslocados por um universo ficcional autônomo.¹ Os filmes, jogando com a homonímia diretor-personagem (os créditos

¹ Se em *Crônica de um desaparecimento* temos o reforço das inscrições que se apropriam da forma da escrita de um diário, em *Intervenção divina* vemos notas autobiográficas nos breves apontamentos em *post-its* que geram cartelas de texto; o último deles, “papai morreu”, reforça a sugestão autobiográfica quando temos acesso à informação (divulgada pelo diretor em entrevistas) de que o filme foi realizado logo após a morte de seu pai, que é interpretado, então, por um ator – o que não acontece com a mãe, que continua fazendo o papel dela mesma. *O que resta do tempo* retorna à história familiar, elaborando uma espécie de movimento de memória baseado, em parte, nos diários mantidos pelo pai, tal como também informa o diretor em entrevistas. Neste último, é a tia

finais não deixam dúvida ao listarem, entre o elenco, “Elia Suleiman – como ele mesmo”) e com os enquadramentos, que muitas vezes associam o personagem ES ao narrador (como vimos nessa primeira sequência descrita), poderiam sugerir uma espécie de autoficção do exilado que retorna.² Mas as articulações da montagem, a construção sonora e a multiplicação dos personagens espectadores em cena deslocam a instância narradora, produzindo uma narrativa descentrada e não aderida unicamente ao personagem, o que complexifica nossa sugestão inicial. Se colocam em questão a centralidade de um sujeito – desconstruído e reconstruído enquanto personagem de si mesmo –, essas operações fílmicas, parece-nos, enfatizam sobretudo o olhar exteriorizado sobre os eventos cotidianos testemunhados, inventando uma forma fílmica possível para o desenraizamento experimentado pelos palestinos, exilados em sua própria terra: se é o corpo do diretor que está em cena, em seu ambiente familiar, o que desperta a atenção do filme – e do personagem – são fragmentos da vida cotidiana na cidade, observadas de fora pelo retornado. Interessa-nos compreender a articulação, na obra de Suleiman, entre esses corpos que observam (notadamente o do diretor) e a cena observada, elaborada pela ficção.

A ideia do “fora” aparece-nos como uma trilha inspiradora para pensar na trilogia palestina. Aproximamo-nos da noção por meio do estudo de Tatiana Salem Levy, *A experiência do fora* (2011), que parte da leitura de Maurice Blanchot, chegando às reformulações propostas posteriormente também por Michel Foucault e Gilles Deleuze. O Fora, menos um conceito e mais uma prática ou função que questiona o fazer literário, artístico ou mesmo filosófico, surgiu para Blanchot a partir do pensamento sobre as mudanças ocorridas na literatura no início do século XX, que enfatizavam o ato de criação e a realidade própria da obra, rompendo com certa tradição do realismo que concebia o texto literário como espelho do mundo. É preciso compreendê-lo, os autores nos instigam, na ordem do metafórico, mantendo seu grau de indeterminação, como uma exterioridade que permite o pensamento. Blanchot concentrou-se no fazer literário, mas nos permitimos apropriações para o campo do cinema, considerando-o também lugar de produção de pensamento. Aproximamo-nos com cautela, mas estimuladas pela colocação de Levy (2011: 56), que afirma, a respeito de Blanchot: “a obra deste é móvel, errante e flexível, de forma que se pode atravessá-la sem nela se fixar”.

do diretor (também atriz não profissional) quem interpreta a mãe, que morreu antes da produção (acontecimento narrado no final da trilogia).

² O conceito de autoficção tem sido bastante trabalhado no campo da literatura, definido sumariamente como a coincidência entre autor, narrador e personagem, no qual “a ficção se apropria da forma da autobiografia, mas para torná-la um discurso obsoleto: o texto ‘falha’ em pôr uma ordem na vivência caótica e fragmentária da identidade” (KLINGER, 2012: 17). Boas discussões foram elaboradas por Diana Klinger (2012), e a coletânea *Ensaio sobre a autoficção*, organizada por Jovita Maria G. Noronha (2014), oferece uma introdução ao tema.

O fora, na concepção de Blanchot, seria o que existe na linguagem e pela linguagem: a literatura como possibilidade de criação de um mundo, libertando-se da representação e realizando-se como o próprio fora. O outro do mundo criado pela literatura nos retira do mundo e, ao mesmo tempo, volta a nos colocar nele, mas “o vemos então com outro olhar, pois a realidade criada na obra abre no mundo um horizonte mais vasto, ampliado” (LEVY, 2011: 25). Foucault, no texto *O pensamento do exterior*,³ no qual se aproxima dos escritos de Blanchot, nos diz:

Habitou-se a crer que a literatura moderna se caracteriza por um redobramento que lhe permitiria designar-se a si mesma; nessa auto-referência ela teria encontrado o meio, ao mesmo tempo, de se interiorizar ao extremo (de ser apenas o seu próprio enunciado) e de se manifestar no signo cintilante de sua longínqua existência. De fato, o acontecimento que fez nascer o que no sentido estrito se entende por “literatura” só é da ordem da interiorização em uma abordagem superficial; trata-se muito mais de uma passagem para “fora”: a linguagem escapa ao modo de ser do discurso – ou seja, à dinastia da representação – e o discurso literário se desenvolve a partir dele mesmo, formando uma rede em que cada ponto, distinto dos outros, a distância mesmo dos mais próximos, está situado em relação a todos em um espaço que ao mesmo tempo os abriga e os separa. A literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma; e se, nessa colocação “fora de si”, ela desvela seu ser próprio, essa súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retração, mais uma dispersão do que um retorno dos signos sobre eles mesmos. (FOUCAULT, 2009: 220-221)

Antes de seguirmos, chama-nos atenção a relação que os pensadores estabelecem entre o espaço do fora que é a literatura e a errância daquele que perdeu seu lugar natal:

O escritor é aquele que pertence ao exílio, não apenas por estar fora do mundo, mas também por se colocar fora de si. O exílio é esse não lugar, o deserto, onde aquele que aí está se encontra tanto fora de casa quanto ausente de si. Estar no exílio é estar no lado de fora, numa região totalmente privada de intimidade. [...] O errante tem sua pátria no exílio, nesse espaço de fora em que não há interior. O escritor é portanto um exilado em sua própria cultura, em seu próprio ambiente. Ao mesmo tempo em que está no mundo, está fora do mundo, pois precisa estar do lado de fora para tornar as suas palavras palavras de todos. (LEVY, 2011: 41-42)

Esse espaço do fora (se podemos ainda continuar pensando em termos espaciais) seria aquele onde não há interior, onde desaparece o sujeito que fala para dar a ver a linguagem, seus limites e invenções: “o fora é o próprio espaço – mas o espaço sem lugar – da literatura. A experiência literária constrói o fora, ela é o próprio fora. [...] o fora não é o espaço *onde* a literatura se constrói, mas a própria literatura” (LEVY, 2011: 29). O que ele cria é uma espécie

³ Tatiana Salem Levy (2011) ressalta que, apesar da edição brasileira ter traduzido o termo *dehors* por “exterior”, seria mais apropriado manter o termo “fora”, tal como lido em Blanchot.

de “duplo” do mundo, “capaz de recolher a violência e o excesso’ e isto com o fim de relançar as forças de vida e de devir no seu poder de criação e de invenção” (ANGHEL, 2008: 41).

Parece-nos ser possível estabelecer alguma relação de analogia entre este fora que seria a literatura para Blanchot e o cinema praticado por Suleiman. O cineasta coloca em cena um “duplo” de si, não para construir-se enquanto sujeito da obra, mas para ressaltar as distâncias em relação ao mundo observado, chamando atenção para o próprio gesto de criação do filme, a partir das mediações de um olhar desterritorializado, que produz o desarranjo do que é testemunhado. É o próprio olhar que está em evidência, ora acoplado a um, ora a outro, ora deslocado de qualquer personagem. Lembremos de *O que resta do tempo*: a cena da valsinha dos soldados saqueando a casa palestina é tomada a partir do ponto de vista de Fuad, e poderia ser “arranjada” para seu olhar (ou a partir dele, tal como discutiremos na análise), mas antes disso já havíamos visto, por trás da copa de uma árvore, uma coreografia análoga, quando um pelotão captura as roupas dos resistentes e se veste como eles. O ponto de vista da câmera é marcado ali pela distância e pela moldura da árvore, mas o som dos movimentos dos homens é ressaltado, aproximado pela edição, e marca o ritmo que embala o balé mecânico no quadro. É como se o que estivesse em jogo fosse o próprio olhar criado pelo filme – na sua articulação própria entre ponto de vista e de escuta –, que não tem um centro específico, mas se distribui entre ES, Fuad, outros personagens e nós mesmos, espectadores da obra: o olhar do narrador sobre o próprio olhar.

Voltemos, entretanto, ao primeiro plano de *Crônica de um desaparecimento*: uma imagem, a princípio indistinguível e muito escura, que só nos deixa ver uma forma iluminada na lateral direita do quadro, com traços sombreados que criam um pequeno relevo. A câmera vai girando lentamente e nos revela um rosto que se movimenta de leve, ao ritmo de uma respiração compassada, apoiado no dorso da mão (a forma irreconhecível que víamos inicialmente). Este rosto velho, saberemos depois, é do pai do diretor. O plano, muito singular na trilogia (que valoriza as distâncias), parece nos fazer mergulhar na materialidade deste corpo, com suas marcas e rugas que se confundem com a paisagem seca da região. O personagem fílmico encarnado pelo pai, que tem suas ações restritas à pescaria, à televisão e à brincadeira com os bichos de estimação, carrega entretanto este corpo que vive e resiste, marcado pela ocupação do Estado de Israel. A abertura da trilogia com esse plano parece significativa: se os filmes elaboram ficcionalmente cenas que enfatizam a centralidade do olhar sobre eventos cotidianos desnaturalizados, os personagens, vivendo na ficção “duplos” de si, ao mesmo tempo trazem para o quadro corpos que em si testemunham, trazendo marcas da experiência traumática, como na caracterização da condição da testemunha por Márcio Seligmann-Silva

(2003a: 47): “a figura do *maártir* – no sentido de alguém que sofre uma ofensa que pode significar a morte –, termo que vem do grego *mártur* e significa testemunha ou sobrevivente (como o *superstes* latino)”. Assim, se Suleiman enfatiza o cinema como possibilidade de criação do fora, que poderia propor outras elaborações e formas de vida, este “outro do mundo” parece ser desafiado, ou adensado, pela dimensão testemunhal que se apresenta com os personagens, com os próprios resistentes, os exilados em sua própria terra.

É preciso elaborar melhor esse complexo imbricamento proposto pelos filmes, e para isso parece-nos necessário retomar a discussão da experiência palestina, já que Suleiman a elabora nas formas filmicas que propõe. Como veremos, essa experiência está marcada pelo impulso memorialístico e pelas tentativas de resistir ao apagamento histórico, ao mesmo tempo em que precisa enfrentar as reiteraões da violência passada no desenrolar do presente.

2.1 O testemunho, um fora para a experiência palestina?

Se, quando pensamos na condição do exílio palestino, falamos de uma “presença ausente”, referente a uma existência deliberadamente ignorada ou apagada, talvez possamos também, ao refletirmos sobre o cotidiano da ocupação, elaborar a expressão “presente ausente”. Ela diz respeito ao que apontam muitos pesquisadores dedicados a explorar e compreender a questão palestina: o passado ainda não se distanciou, intimamente imbricado no presente daqueles que vivem sob o controle de Israel – um passado que não passa. Por outro lado, a história de fundação deste Estado nega a própria presença dos palestinos no local, e propaga uma espécie de “amnésia histórica” que postula, então, que este passado sequer existiu, tal como discute Judith Butler (2017). Assim, os palestinos vivem a paradoxal condição de lidar com a reiteração do trauma da *Nakba*, ainda se desenrolando na atualidade palestina, materializado pela violência da ocupação, pela privação de direitos, enquanto precisam lutar contra o negacionismo, afirmando sua existência e dando forma a esse passado excluído da história oficial.

A dispersão dos palestinos continua, a opressão e a disputa pelo território permanecem não resolvidas. Na introdução do livro *Nakba – Palestine, 1948, and the claims of memory*, os organizadores Ahmad H. Sa'di e Lila Abu-Lughod (2007) chamam atenção para a escalada de violência vivida na região desde as duas intifadas, os maiores eventos de resistência palestina nos territórios ocupados: a humilhação nos *checkpoints*, as prisões e torturas, a demolição das casas, as deportações, o confisco de terras, a usurpação da água, a negação aos direitos civis,

tudo continua. Os eventos de 1948 ainda não acabaram, tanto porque os palestinos continuam vivendo suas consequências como porque processos similares seguem em curso no presente.

A experiência do tempo, ou da narração do tempo, para os palestinos, é profundamente marcada por essa permanência. A pesquisadora Lena Jayyusi, no artigo *Iterability, Cumulativity, and Presence: the relational figures of Palestinian memory* (2007), descreve como cada novo evento de violência conflagrada (tal como o bombardeio de vilas ou a desapropriação e destruição de propriedades) é relacionado à *Nakba*, como cada novo evento é visto, experimentado e narrado como o mesmo – ainda que diferente do anterior –, apontando para uma experiência cumulativa e trágica do tempo e da memória. É como se a ruptura, a expropriação e a revolta de 1948 se repetissem, numa saga contínua e redobrada de desapropriações, negações e apagamentos. Cada novo episódio é relacionado à ruptura original, reconstituindo, na fabricação do presente, as saliências do passado.

Os palestinos, ainda hoje sofrendo o desastre da campanha sionista para o estabelecimento e a expansão do Estado de Israel, precisam enfrentar também a disputa pelo estabelecimento das narrativas da história. A violência sofrida pelos árabes foi encoberta pela narrativa sionista, que se dispersou encontrando aliados nos discursos ocidentais.⁴ Sa'di e Abu-Lughod (2007) argumentam que a guerra de 1948 foi apresentada ao mundo como o renascimento possível aos judeus, uma década depois da perseguição e do genocídio promovido pelos nazistas, como a guerra de sobrevivência dos poucos sobre os muitos, “uma versão moderna da história de Davi contra Goliath”, tal como sintetizou Sa'di no ensaio presente no mesmo livro (2007: 298).⁵ A história de perseguição e o genocídio sofrido pelos judeus acabou por sufocar, com sua narrativa, uma outra história, que também implica expulsão, perseguição, massacre (sem que, ao afirmarmos isso, pretendamos de modo algum diminuir o horror absoluto da Shoah):⁶

⁴ Edward Said destrincha essa questão de maneira bastante detalhada em *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (2007).

⁵ Todas as traduções deste artigo foram feitas pela autora. Os trechos na língua original serão indicados em nota de rodapé. No original: “a modern version of the story of David versus Goliath” (SA'DI, 2007: 298).

⁶ Judith Butler, analisando a obra de Primo Levi, estabelece uma cuidadosa reflexão acerca do perigo de que a memória da Shoah seja instrumentalizada como forma de apresentar razões para a violência militar contemporânea contra os palestinos: “traumática, a Shoah faz uso da linguagem de Levi, a linguagem de quem sobreviveu e de quem continua vivendo nas sequelas daquela horrenda destruição da vida humana. Instrumentalizada, a Shoah se torna uma maneira de silenciar a crítica, apresentar razões para a violência de Estado e legitimar as práticas israelenses que deveriam ser apropriadamente contra-atacadas e refutadas, como claramente o fez Levi” (2017: 190). A autora, em *Caminhos divergentes*, debate-se constantemente em torno dos modos de fazer uma crítica ao Estado de Israel sem que esta seja acusada de antissemitismo ou apropriada como um discurso contra o povo judeu. Assim, ela se aproxima das preocupações do escritor: “Primo Levi acreditava ser de sua responsabilidade pública como judeu e sobrevivente deixar clara sua oposição ao bombardeio de Beirute e aos massacres de Sabra e Chatila em 1982. Embora claramente valorizasse a fundação do Estado de Israel como refúgio para os judeus diante da destruição nazista, e até mesmo como um lugar para onde os judeus

A criação de Israel foi representada, e algumas vezes concebida, como um ato de restituição que resolveu essa dialética [de morte-renascimento], trazendo o bem do mal. Os palestinos foram excluídos do desenrolar dessa história. Sua catástrofe foi desconsiderada, ou reduzida a uma questão de refugiados lamentáveis [...]. Excluídos da história como os restos de uma nação cujo direito de independência, soberania e mesmo existência foi negado, os refugiados palestinos foram vistos, no máximo, como um caso humanitário, merecendo o que eles frequentemente experimentaram como o degradante apoio das agências da ONU. (SA’DI; ABU-LUGHOD, 2007: 4)⁷

Na reflexão sobre esse conflito que se estende por quase 70 anos, queremos enfatizar o papel central desempenhado pela fabricação de narrativas que oferecem suporte, justificativa ou resistência à opressão. Edward Said, no livro *A questão da Palestina* (2012: 5), defende que a questão, de fato, “[...] é que, hoje, a Palestina não existe, exceto como uma reminiscência ou, mais fundamentalmente, como uma ideia, uma experiência política e humana e um ato de persistente vontade popular”. A Palestina é um território que precisa se afirmar como presença, ao mesmo tempo em que precisa negar, refutar, lutar contra todas as forças hegemônicas, econômicas e políticas que buscam apagá-la.

A situação de quase invisibilidade histórica persiste, mas nos interessa destacar que ganha força nas últimas décadas, tanto nas lutas de resistência dos palestinos como nos estudos sobre a Palestina, a explicitação dessa invisibilidade e o interesse pelas formas de organização e narração dessa história. Lena Jayyusi (2007) ressalta, como um fenômeno relativamente novo, o registro consciente da memória palestina, acontecendo simultaneamente ao registro dos eventos que se dão aqui e agora, de forma que passado e presente se alimentam e se relacionam intimamente, como afirmamos antes.

Edward Said (2002) aponta para a mesma conclusão. Segundo o autor, o aparecimento da OLP depois de 1970 e as tentativas de organização de uma resistência política à ocupação israelense impulsionaram o trabalho de elaboração do passado, que se materializou tanto em pesquisas históricas quanto na produção artística e literária, notadamente na poesia e na ficção. Após a *Nakba* e até a guerra de 1967, os refugiados palestinos, espalhados em diversos países árabes, eram levados a apagar as marcas de pertencimento à comunidade palestina, na tentativa

teriam o direito de voltar, ele procurava distinguir um argumento que valorizasse a existência de Israel como refúgio permanente para os judeus, de um lado, e das políticas do Estado israelense na sua época, de outro. [...] Em entrevistas, [...] dizia que o ‘sangue derramado’ na região lhe doía, não só o sangue judeu, mas o sangue de todos” (BUTLER, 2017: 188).

⁷ No original: “Israel’s creation was represented, and sometimes conceived, as an act of restitution that resolved this dialectic [of death-rebirth], bringing good out of evil. The Palestinians were excluded from the unfolding of this history. Their catastrophe was either disregarded or reduced to a question of ill-fated refugees [...]. Excluded from history as the remnant of a nation whose right to independence, statehood, and even existence was denied, Palestinian refugees were seen, at best, as a humanitarian case, deserving what they often experienced as the demeaning support of UN agencies” (SA’DI; ABU-LUGHOD, 2007: 4).

de superar a expulsão e incorporar-se aos locais de destino. A organização e articulação dos movimentos de luta pela retomada de suas terras provoca e ao mesmo tempo se alimenta desse renovado interesse e reapropriação da própria história.

De acordo com Jayyusi (2007), a maior visibilidade internacional alcançada pelos confrontos armados a partir da invasão do Líbano pelas forças israelenses em 1982, quando a mídia ocupa um lugar cada vez mais central nas negociações e políticas globais, não impediu que a história de tragédias e perdas continuasse; mas, ainda que as forças estabelecidas sejam as que dominam o discurso internacional, cada vez mais palestinos passaram a documentar sua própria história e a de seu povo. Como se nota em diferentes territórios de disputa, as transformações tecnológicas no campo do audiovisual ampliaram as possibilidades de registro e difusão das imagens do conflito, e a internet contribuiu para a consolidação de redes de produção de conteúdo e propagação das vozes abafadas pela repressão israelense.⁸

Na academia, ganha espaço a pesquisa em torno das narrativas da resistência, narrativas que afirmam a própria existência: a Palestina como localidade que existe porque seus habitantes a constroem diariamente, no passado e no presente. Pela metade da década de 1980, começa a aparecer uma nova corrente historiográfica, inclusive entre alguns estudiosos de Israel, críticos da memória oficial canonizada. A chamada “nova historiografia” (representada, entre outros, por Ilan Pappé, Beshara B. Doumani, Benny Morris, Walid Khalidi) vem se esforçando por marcar o lugar de onde se elabora a tradicional história do conflito – majoritariamente produzida por historiadores israelenses – e busca reforçar e inscrever a memória nacional de uma vida coletiva na Palestina que persistiu, apesar da desapropriação física, da ocupação militar e das negações oficiais de Israel.⁹

⁸ Vale notar a recente repercussão da prisão da adolescente Ahed Tamimi, em dezembro de 2017, então com 16 anos. Tamimi foi detida depois que se tornou viral na internet um vídeo onde ela aparece batendo em um soldado israelense armado, dentro do quintal de sua casa. A ativista é de Nabi Salih, pequena cidade da Cisjordânia que enfrenta conflitos constantes com um assentamento judeu nos seus arredores, que tomou posse de uma fonte de água que atendia à demanda de irrigação dos palestinos do vilarejo. Aos 11 anos a imagem da menina já circulava em fotos e vídeos na internet, e ela se tornou uma militante conhecida. Enquanto terminamos este texto, Tamimi segue presa, aguardando o julgamento de uma corte militar, com 12 acusações diferentes de crimes de segurança. A repercussão da prisão levantou o debate internacional sobre a prática do Estado de Israel de deter crianças e jovens menores de 18 anos: segundo a organização *B'Tselem – The Israeli Information Center for Human Rights in the Occupied Territories*, até o fim de novembro de 2017 havia 313 menores palestinos em prisões israelenses sob a alegação de crimes contra a segurança do Estado (https://www.btselem.org/statistics/minors_in_custody. Acesso em fev. 2018). O julgamento de Tamimi, depois da visibilidade alcançada, corre agora a portas fechadas, sem a presença de observadores internacionais ou da imprensa.

⁹ Esse movimento não se restringe aos estudos da Palestina, integrando-se a mudanças mais gerais, percebidas nas últimas décadas, no campo da História e das Ciências Humanas, o que Márcio Seligmann-Silva (2008: 73-74) denominou uma “virada culturalista”: “nesta virada a memória passou a ocupar lugar de destaque, submetendo a quase onipresença da historiografia no que tange à escritura de nosso passado. Neste período também a própria historiografia se abriu aqui e ali à influência dos discursos da memória, como vemos em trabalhos de história que introduzem procedimentos da história oral ou nos que se abrem também ao trabalho com as imagens”.

O historiador israelense Ilan Pappé, na introdução à coletânea *The Israel-Palestine question*, destaca que “a parte mais forte [...] tem o poder de escrever a história de modo mais efetivo” (1999: 2):¹⁰ Israel usou do aparato do Estado para propagar sua narrativa tanto para o público doméstico quanto para o mundo exterior, enquanto a parte mais fraca, os palestinos, estava engajada na luta pela libertação e pela retomada do próprio território. O historiador Beshara Doumani, em um artigo incluído nesta coletânea (que busca reunir estudos e interpretações sobre a origem dos conflitos na região), aponta para a questão implícita no tradicional *slogan* sionista para a criação de Israel – “uma terra sem povo para um povo sem terra”:

A incrível habilidade de descobrir uma terra sem descobrir o povo encaixou perfeitamente com as primeiras visões sionistas. Na cabeça de muitos europeus, especialmente dos judeus sionistas, a Palestina estava “vazia” antes da chegada da primeira onda de colonos judeus em 1881-84. “Vazia”, é claro, não denota, exceto para o mais ignorante, a ausência física da população nativa. Antes, ela significa a ausência de pessoas “civilizadas”, no mesmo sentido em que as Américas e a África foram retratadas como territórios virgens para levas de pioneiros. (DOUMANI, 1999: 15)¹¹

Em resposta a essa invisibilidade, Edward Said ressalta a necessidade constante de afirmar a existência de sua própria história:

“Não existem palestinos”, disse Golda Meir em 1969, e isso estabeleceu para mim e muitos outros o desafio algo absurdo de refutá-la, de começar a articular uma história de perda e expropriação que tinha de ser deslindada, minuto a minuto, palavra por palavra, polegada por polegada, da verdadeira história da criação, da existência e das realizações de Israel. Eu trabalhava quase que inteiramente com elementos negativos, com a não-existência, a não-história que eu precisava de algum modo tornar visível apesar das oclusões, representações erradas e negações. (SAID, 2003a: 310)

A necessidade de criar narrativas e buscar visibilidade, tal como descrita por Said, estende-se às diversas formas de produção artística. No campo do cinema, os pesquisadores Nurith Gertz e George Khleifi, autores do livro *Palestinian cinema* (2008), apontam para algumas características das obras produzidas na (ou sobre a) região, que dialogam com questões levantadas anteriormente nesse texto. Após a ocupação israelense e até a década de 1970, a

¹⁰ Tradução nossa. No original: “The stronger party, and this of course may be a temporary state of affairs, has the power to write the history in a more effective way” (PAPPÉ, 1999: 2).

¹¹ Tradução nossa. No original: “The amazing ability to discover the land without discovering the people dovetailed neatly with early Zionist visions. In the minds of many Europeans, especially Zionist Jews, Palestine was ‘empty’ before the arrival of the first wave of Jewish settlers in 1881-84. ‘Emptiness’, of course, did not denote, except for the most ignorant, the physical absence of the native population. Rather, it meant the absence of ‘civilized’ people, in the same sense that the Americas and Africa were portrayed as virgin territories ready for waves of pioneers” (DOUMANI, 1999: 15).

produção cinematográfica palestina é quase inexistente. Entre 1967 e 1982 (elegendo-se como marcos temporais a Guerra dos Seis Dias e a Primeira Guerra do Líbano), a produção audiovisual esteve intimamente ligada à OLP e outras entidades que se estabeleciam e organizavam a resistência à ocupação, configurando, de maneira geral, um cinema militante no sentido mais tradicional do termo, ocupado em mobilizar a população em torno da causa. Mais contemporaneamente, os cineastas (a maioria deles formada nos países ocidentais ou residente por longos períodos em países não-árabes) ampliaram o diálogo com o cinema mundial, mas se voltam para as experiências pessoais em filmes que buscam dar forma às memórias e aos confrontos com as instituições israelenses.

As consequências do Acordo de Oslo parecem reverberar nesses trabalhos. Firmado entre Israel e a OLP em 1993, o acordo veio para dar fim aos seis anos de enfrentamento da primeira Intifada. Ele foi apresentado ao mundo como uma resolução para criação de um Estado palestino independente nos territórios ocupados, em troca de mútuo reconhecimento e paz. Na prática, seus termos acabaram por legitimar a ocupação israelense, representando, nas palavras de Said (2003c: 297), uma derrota “não somente militar e territorial, mas, sobretudo, moral”. Pappé (2011: 194) diz que o acordo terminou por dividir Gaza e Cisjordânia em três categorias: “áreas ainda diretamente ocupadas e colonizadas por Israel; áreas conjuntamente governadas por Israel e a Autoridade Palestina (um novo conjunto criado pelo Acordo de Oslo para dirigir a Cisjordânia e a Faixa de Gaza); e áreas independentes governadas pela Autoridade Palestina”.¹² O poder militar israelense e sua presença massiva, com a justificativa de manter a segurança nacional, fez com que este Estado continuasse soberano em todas as áreas, frustrando as esperanças de independência palestina.

O período anterior ao Acordo de Oslo, que apontava para a possibilidade de constituição de um Estado independente, foi acompanhado pelo impulso por instituir uma história nacional que lhe desse corpo, que tornasse de conhecimento público o trauma histórico palestino e afirmasse a justa causa da luta pelo projeto nacional. Como dissemos, até os anos de 1970, a memória dos eventos de 1948 era, de um modo geral, evitada, vista como um momento de humilhação e fraqueza. De acordo com a pesquisadora Diana K. Allan (2007), os refugiados palestinos esperavam que a situação do exílio fosse temporária, e inclusive resistiam ao uso do termo *Nakba* temendo que a nomeação consolidasse permanentemente a situação. A organização dos movimentos nacionalistas a partir da década de 1970 acentua o processo de

¹² No original: “areas still directly occupied and colonized by Israel; areas jointly ruled by Israel and the Palestinian Authority (a new body created by the Oslo Accords to run the West Bank and the Gaza Strip); and areas independently ruled by the Palestinian Authority” (PAPPÉ, 2011: 194).

escrita da história na tentativa de dar coerência e unidade à luta pela libertação, e esse movimento é reforçado, mas também transformado, quando Yasser Arafat aceita renunciar ao direito de retorno em troca da instauração da Autoridade Palestina negociada no Acordo de Oslo. Para Allan, a frustração que seguiu o acordo alimentou essa produção de narrativas sobre a memória. De acordo com a autora, o interesse renovado pelos testemunhos da *Nakba* estava diretamente relacionado com a necessidade de tornar público para a comunidade internacional que o direito de retorno não era negociável.

Tal como caracterizada por Gertz e Khleifi,¹³ a produção cinematográfica palestina contemporânea dialoga com os trabalhos de produção de testemunho e memória mais abrangentes investigados por Diana K. Allan e Lena Jayyusi. No artigo citado anteriormente, Jayyusi percebe um movimento que se acentua especialmente depois da segunda Intifada, no ano 2000, e que diz respeito à “documentação do presente como ele se desenrola. Escrever a história do presente” (JAYYUSI, 2007: 126).¹⁴ A trilogia palestina de Suleiman, focada em sua maior parte nos dias de hoje, nos leva a pensar em como essa atenção ao presente (ausente) pode estar marcada pelo passado que, acreditamos, segue irresolvido, em suspensão.

Jayyusi marca outro fator importante observado nos processos de documentação e narração históricas que precedem e sucedem Oslo: “A consciência existencial de que eles estavam *fazendo* história, ou que eles estavam pelo menos envolvidos e vivendo nos mecanismos viscerais da história-em-processo” (JAYYUSI, 2007: 127).¹⁵ É esse sentimento de fazer parte da história que também pode explicar o fenômeno generalizado da escrita de diários, testemunhos, relatos cotidianos e vídeos que documentam os episódios de violência ou de resistência, notados especialmente depois do acirramento da ocupação israelense nos territórios da Autoridade Palestina no início dos anos 2000. De acordo com Jayyusi, o que está em jogo nesses diferentes tipos de testemunho, documento e testemunho é um sentido de agência: “ser testemunha” se torna também trabalho ativo, forma de resistência. O documentário *Cinco câmeras quebradas*, de Emad Burnat e Guy Davidi (2011), é um exemplo interessante: ao longo de seis anos – de 2005 a 2011 –, Burnat registrou em vídeo as manifestações pacíficas dos habitantes da aldeia Bil’in, na região da Cisjordânia, contra a construção de um muro que protegeria um assentamento israelense, mas que avançava sobre 60% do território da vila,

¹³ Sabemos que, como toda caracterização, esta é generalizante e insuficiente, mas atende aos propósitos iniciais de compreensão de um contexto.

¹⁴ Todas as traduções deste artigo foram feitas pela autora. Os trechos na língua original serão indicados em nota de rodapé. No original: “the documentation of the present as it unfolds. Writing the history of the present” (JAYYUSI, 2007: 126).

¹⁵ No original: “the existential sense that they were *making* history, or that they were at least enfolded and living within the very visceral mechanisms of history-in-the-making” (JAYYUSI, 2007: 127).

ocupando e desapropriando terras cultiváveis dos palestinos habitantes do lugar. Burnat, um cinegrafista amador, filmava seu cotidiano e o crescimento dos filhos, dividindo os registros entre o ambiente familiar e os protestos, sem pretensão de realizar um filme. O intuito inicial de registrar as manifestações era tentar proteger a população, realizando provas de abusos, violências ou arbitrariedades do exército israelense. Nas imagens caseiras, o cotidiano familiar vai se mostrando inseparável do contexto social e político da aldeia, que sofre e luta contra a ocupação israelense. Em 2009, já com mais de 500 horas de material gravado, Burnat associa-se ao documentarista e ativista israelense Guy Davidi, e o processo de roteirização e edição do filme tem início. Nos dois anos seguintes (entre 2009 e 2011), Emad Burnat ainda registra material que será incorporado ao corte final. A montagem do filme, numa estrutura quase cíclica pontuada pela sucessiva destruição das câmeras pelo exército, articula os eventos domésticos às cenas de violência da repressão israelense, sinalizando para a permanência do passado no presente, ainda que o passado não seja explicitamente mencionado: as marcas do processo de filmagem, as imagens em combate, colocam o filme na urgência do presente, mas a montagem nos conduz pela dinâmica da história. De maneira significativa, o filme não apresenta solução: ainda que tenham conseguido uma pequena vitória, a construção do muro não foi interrompida, e as manifestações não cessaram.

É importante reforçar que esse movimento testemunhal percebido entre os palestinos não se restringe a esse contexto, embora possa ganhar aí contornos e potências singulares. Poderíamos colocá-lo em diálogo com o que a autora argentina Beatriz Sarlo chamou de “guinada subjetiva”, uma espécie de reemergência do sujeito, notadamente a partir dos anos de 1980, nas produções cinematográficas, literárias e plásticas do presente, que buscam “dar sentido à experiência”:

Um movimento de devolução da palavra, de conquista da palavra e de direito à palavra se expande, reduplicado por uma ideologia da “cura” identitária por meio da memória social ou pessoal. O tom subjetivo marcou a pós-modernidade, assim como a desconfiança ou a perda da experiência marcaram os últimos capítulos da modernidade cultural. (SARLO, 2007: 38-39)

Sarlo, no livro *Tempo passado* (2007), procura refletir sobre a emersão dos trabalhos de testemunho na contemporaneidade, concentrando-se naqueles das vítimas dos violentos governos ditatoriais argentinos – não só nos de suas vítimas diretas (os presos e torturados), mas também daquelas da segunda geração: os filhos dos mortos e desaparecidos que buscam reconstituir uma história familiar. A autora, analisando obras da literatura e do cinema, procura trazer para o debate uma contradição identificada na leitura de Walter Benjamin. No clássico ensaio *O narrador*, o filósofo apontava para o emudecimento daqueles que retornavam dos

campos de batalha da Primeira Guerra, sintoma do fim da possibilidade de colocar em relato a experiência, de compreendê-la e transmiti-la. Ao mesmo tempo, em sua filosofia da história, Benjamin reivindicava a “memória como instância reconstituidora do passado” (SARLO, 2007: 28), o que devolveria ao passado a subjetividade negada pelo positivismo histórico, com sua reificação das experiências transformadas em “fatos”. A memória operaria a redenção do passado, trazendo sua dimensão temporal subjetiva. No entanto, a autora chama a atenção: “se a memória da história possibilitaria uma restauração moral da experiência passada, subsiste o problema de construir experiência numa época, a modernidade, que erodiu sua possibilidade e que, ao fazê-lo, também tornou frágeis as forças do relato” (SARLO, 2007: 28-29). Assim, o que Sarlo propõe é uma reflexão crítica que investigue em profundidade a possibilidade de que esses relatos e testemunhos toquem o real, tendo em mente a crise do narrador postulada por Benjamin.

Essa discussão nos interessa, uma vez que, na obra de Suleiman, ainda que não estejam em cena acontecimentos extraordinários, o personagem ES parece dar corpo a esse sujeito que presencia os acontecimentos narrados, trazendo para o quadro a ação de testemunhar algo que ocorre no presente. Na trilogia palestina, com exceção de *O que resta do tempo* – e sua proposta de retomada da história familiar, coincidente com a história da ocupação israelense sobre a Palestina –, os filmes estão atentos e propõem uma forma ao presente, ao cotidiano dos habitantes de Nazaré e Jerusalém. Esse cotidiano, no entanto, como sugere a pesquisadora Lena Jayyusi, é intensamente marcado pela história da ocupação. A autora mostra como os diários e registros dos acontecimentos nas áreas ocupadas se imbricam às tentativas de resgate e elaboração das memórias, como manifestação de uma consciência de “fazer parte da história”, de uma história inconclusa, aberta e reiterativa. O trauma da *Nakba* não foi resolvido nem superado, o que coloca a questão do testemunho em outro lugar: não se trata de lidar com os restos de uma experiência passada, mas de elaborar algo que segue em curso. É preciso inventar maneiras de mostrar aquilo que se vivencia a partir do lugar daquele que padece as perdas infligidas, ao mesmo tempo em que se cria a distância necessária para sua elaboração.

Assim, nos filmes, os recortes rígidos do espaço, a duração do plano que acompanha o curso detalhado das ações banais, o ponto de vista marcado do quadro reverberam a própria colocação em cena do personagem, observador distanciado daquilo que o rodeia. ES parece incorporar as duas dimensões da testemunha, tal como colocadas pelo pesquisador Márcio Seligmann-Silva: tanto sua dimensão jurídica – *testis*, o terceiro, que pode comprovar ou verificar a verdade de um acontecimento – quanto a dimensão do sobrevivente – *superstes*, aquele que passou por um “[...] evento-limite radical, passagem essa que foi também um

‘atravessar’ a ‘morte’, que problematiza a relação entre a linguagem e o ‘real’” (SELIGMANN-SILVA, 2003: 8). Nos filmes, a figura do personagem é a de um observador minimamente distanciado que se coloca “de fora” dos eventos e pode assim “ver melhor”, desnaturalizando o que se tornou “normal” para aqueles diretamente implicados – a imposição do aparato militar sobre a rotina dos palestinos, cerceada pelo Estado opressor que lhes impõe restrições absurdas. Ao mesmo tempo, os filmes parecem encenar a tentativa de elaboração de uma experiência cotidiana e compartilhada da vida deslocada em seu próprio território: o exílio interno, a impossibilidade de se relacionar com a “terra natal” – experiência não de um trauma vivido por um único indivíduo, mas de um trauma histórico e coletivo que ainda hoje segue em curso.

Seligmann-Silva, ao tratar da literatura do trauma, reforça a compreensão do testemunho enquanto aquilo que se dá no terreno contraditório de sua imperativa necessidade e impossibilidade. Ele existe no terreno da dúvida, na busca de traços daquilo que desapareceu, na falta, na ausência, na perda: “testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (*o ‘real’*) com o verbal” (SELIGMANN-SILVA, 2003a: 46). Nos paradigmáticos relatos sobre a Shoah ficou claro que a compreensão dos acontecimentos deveria passar por uma elaboração estética, “a busca da *voz* correta”, uma vez que os eventos superavam a verossimilhança: “Apenas a passagem pela imaginação poderia dar conta daquilo que escapa ao conceito” (SELIGMANN-SILVA, 2003b: 380).

Beatriz Sarlo também chama atenção para o papel fundamental da imaginação na narração da experiência, na tentativa de dar sentido ao que foi vivido no passado. Para a autora, os recursos ficcionais engendrados pela literatura oferecem outras formas e visibilidades ao testemunho em primeira pessoa, que passam por um trabalho de imaginação sobre os indícios, as memórias, as suposições. O narrador construído pela literatura permitiria um pensamento *de fora*, à distância, “como se os humanos pudessem se apoderar do pesadelo, e não apenas sofrê-lo” (SARLO, 2007: 119). Devemos reter a reflexão sobre essa distância necessária à elaboração do testemunho, distância que é mediada pela linguagem e pelos procedimentos estéticos: um “pensar de fora” do acontecimento, paradoxalmente alcançado, entretanto, por aquele que está marcado pela experiência – aquele que sobreviveu à experiência extrema e pôde se distanciar minimamente do vivido para narrá-lo.

Seligmann-Silva chama atenção para o desafio que o testemunho coloca à literatura: a passagem pela linguagem, pela elaboração poética, é necessária para dar sentido ao “real” – e o autor nos lembra que não se trata da noção de “realidade” pressuposta pelos romances realistas e naturalistas, mas um “real” que “deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de

um evento que justamente resiste à representação” (SELIGMANN-SILVA, 2005: 85); ao mesmo tempo, “o histórico que está na base do testemunho exige uma visão ‘referencial’, que não reduza o ‘real’ à sua ‘ficção’ literária. Ou seja, o testemunho impõe uma crítica da postura que reduz o mundo ao verbo, assim como solicita uma reflexão sobre os limites e modos de representação” (2005: 85). O paradigma da testemunha como aquela que sobreviveu ao acontecimento extremo nos leva a pensar na incomensurabilidade entre as palavras e a experiência da morte, mas, ainda assim, “não deixa de ser verdade que a linguagem e, sobretudo, a linguagem da poesia e da literatura, busca esse encontro impossível” (2005: 82).

Neste ponto, aproximamo-nos dos caminhos apontados por Jaques Rancière. Na entrevista *Figuras do testemunho e democracia* (2006a: 180), o filósofo propõe um giro neste pensamento, ao afirmar que “o que a literatura faz é pôr em causa a lógica do testemunho”. Se há algo de indizível na experiência traumática, este indizível deve passar pelo trabalho da linguagem, pelos limites e transgressões inventados por ela. Rancière aponta, em relação aos estudos sobre a literatura do genocídio, que haveria uma “guerra das escritas”, uma tensão entre o “puro verbo”, a palavra sem encarnação, que pode circular por todo lado, e a vontade de dar à letra a marca da experiência vivida, afirmando-a como portadora de uma verdade. A figura da testemunha, neste caso, “apresenta-se sempre em relação a isto como ajuste do conflito: a palavra que adere a uma carne de experiência” (2006a: 182). O risco, o filósofo aponta, é que ela se torne uma palavra que silencie, por carregar a adesão à suposta verdade do acontecimento, criando novas relações de autoridade. Rancière ressalta, então, a necessária construção ficcional do testemunho, que garantiria a possibilidade de que a palavra servisse a uma cena litigiosa. Ele nos diz:

A literatura é este intervalo, este desvio, entre um material de experiência e uma voz deste material. [...] A literatura é a recusa da palavra auto-evidente, carregando as marcas da sua verdade. Isto não quer dizer que ela ignore esse fantasma da palavra verdadeira. Ela é trabalhada por ele, mas a obra é, precisamente, a luta com este fantasma, a sua encenação. (RANCIÈRE, 2006a: 181)

A “voz deste material” seria a transformação de “um acontecimento sensível em outro, esforçando-se por nos fazer ‘ver’ o que ele viu, por nos fazer ver o que nos disse” (RANCIÈRE, 2012b: 92). Isso se dá não pela transposição literal – a enunciação da palavra verdadeira –, mas buscando as imagens, as figuras que nos fariam experimentar sensivelmente um acontecimento. Essa passagem, entretanto, parece-nos algo sempre em tensão, como uma “luta” mesmo com este fantasma: a literatura possibilita o testemunho, faz a experiência traumática “dizer-se”

(passando pela linguagem, pela redistribuição ficcional), mas é também levada por ele a um outro lugar, em busca daquele “encontro impossível” caracterizado por Seligmann-Silva.

A trilogia palestina investigada aqui, ao trazer para o quadro o personagem que protagoniza uma cena de observação testemunhal, parece propor uma forma de lidar com esse “fantasma”, com os paradoxos da impossível e imperativa necessidade de narrar. A opção pelo próprio corpo do diretor em cena, e dos atores não profissionais que carregam para a obra a materialidade da condição do exílio, parece trazer para a imagem algo que ainda toca a experiência vivida, mas que está a serviço da sua reelaboração: o “duplo de si”, personagem do cinema, compartilha do mesmo corpo que sofre a violência da ocupação, e a ficção, neste caso, parece jogar com a ideia de que “algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente” (SELIGMANN-SILVA, 2008: 69). Como se esses corpos marcados pela história contínua da *Nakba* pudessem potencializar, de alguma forma, os deslocamentos propostos pela ficção. Os filmes parecem interrogar se há um papel de resistência, ou de agência, da testemunha, e a resposta “toma o partido” da ficção, investindo em, ou produzindo algo a partir de um fora (da linguagem, do exílio). Suleiman parece reivindicar o cinema como lugar de elaboração, transmissão da experiência vivida, mas também como potência de transformação.

Tatiana Salem Levy, no final de seu estudo acerca do fora em Blanchot, Foucault e Deleuze, sem pretender apagar suas divergências, aponta para uma questão central que perpassa a obra de cada um: “a experiência do fora constitui uma estratégia de resistência que, na contramão da tradição racional, inaugura novas possibilidades éticas e estéticas de vida” (LEVY, 2011: 135). Ela continua: “abrir o pensamento ou a arte para as forças do fora significa chamar a vida à transformação, colocar em prática estratégias de resistência” (2011: 136). A resistência, entretanto, não pode se dar pela projeção de uma transcendência que nos tire daqui. Ao contrário, ela precisa se dar neste mundo, no outro do mundo, conectada ao presente da experiência, colocando-o em xeque para inventar outras maneiras de existir.

Não queremos, com esse cotejo entre a noção do fora e a reflexão sobre o testemunho, “resolver” a questão da escrita do trauma. Aproximamos estes pensamentos porque percebemos que, na trilogia, encena-se uma experiência do testemunho (relacionada à condição de opressão vivida na Palestina), mas a narrativa criada a partir disso – os próprios filmes – se descola do sujeito que testemunha, da retórica validada pela autenticidade da experiência pessoal daquele que viveu os acontecimentos, em favor de uma elaboração formal que promove a distância, a exterioridade, a experimentação do desterro. A ideia do fora parece implicar esse distanciamento de si que permite elaborar o outro do mundo, inventado pela linguagem e que,

ao se descolar de si mesmo, pode passar a ser experiência de um coletivo, uma invenção de novos povos e novos territórios. A “experiência do fora” é impessoal, não pertence mais ao domínio do *eu*: “longe da interioridade pessoal, ela promove uma experiência da própria linguagem” (LEVY, 2011: 71). Não se busca uma “verdade do vivido”, mas a invenção de uma linguagem capaz de dela dizer. Como afirma Tatiana Salem Levy (2011: 34-35),

O espaço literário é o exílio fora da terra prometida, no deserto, onde erra o exilado. A errância é a característica de um espaço móvel, onde nada se fixa: o espaço da escrita. As palavras aqui estão sempre em suspenso, num tremor que não as deixa nunca no lugar: “elas são de uma imobilidade mais movediça do que tudo que se move”. Experimentar o fora é, pois, fazer-se um errante, um exilado que se deixa levar pelo imprevisível de um espaço sem lugar, pelo inesperado de uma palavra que não começou, de um livro que está ainda e sempre por vir.

Poderíamos pensar nos filmes de Suleiman como uma tentativa de criar, com o cinema, um espaço do fora, obras que compartilham com o espectador a experiência do não-lugar – já que este fica impossibilitado de identificar-se completamente com as narrativas, por causa dos desconcertos operados pela instância narradora, que não se fixa e aposta nos descolamentos, nas indefinições. Como apontávamos no capítulo anterior, a trilogia palestina aposta na explicitação da mediação, complexificando e distanciando o narrado, enfatizando seu caráter fragmentário e não linear, o que chama atenção para as invenções do cinema. O diretor, ele mesmo um exilado que retorna, cultiva esse olhar de fora, mas os filmes parecem dialogar com (e dar alguma potência para) a experiência palestina de estar “fora” da história oficial. Se ES é um personagem perplexo e mudo que testemunha a certa distância o cotidiano, ele não está sozinho nesse gesto: lembremos do amigo em frente à loja de lembranças em *Crônica de um desaparecimento*, que tem com sua rotina uma espécie de inexpressivo distanciamento que lhe permite receber o estranho acontecimento do livro que cai do céu com a sucinta e desconcertante observação de que “está chovendo cultura”.

Edward Said, no final do texto *Freud e os não-europeus* (2004), formula uma questão que, de alguma forma, poderia ser endereçada aos filmes investigados. O pensador retoma o livro *Moisés e o monoteísmo*, de Freud, para, atualizando-o, lançar questões sobre as possibilidades de fundação de um Estado binacional, assentado na condição de uma política de vida na diáspora. Assim, Said retoma os termos freudianos para discutir os limites e complexidades da identidade e seus desdobramentos políticos:

O símbolo que Freud empregou daqueles limites [da identidade] foi o fato de o fundador da identidade judaica ser ele mesmo um egípcio não-judeu. Em outras palavras, a identidade não pode ser pensada nem trabalhada em si mesma; ela não pode se constituir nem sequer se imaginar sem aquela quebra

ou falha original radical que não será reprimida, porque Moisés era egípcio e, portanto, sempre esteve fora da identidade dentro da qual tantos se posicionaram e sofreram – e depois, talvez, até triunfaram. A força desse pensamento, acredito, é que ele pode ser articulado dentro e dirigir-se a outras identidades sitiadas; não por meio de paliativos como a tolerância e a compaixão, mas sim as tratando como feridas seculares, perturbadoras, desabilitadoras, desestabilizadoras – a essência do cosmopolita, da qual não há recuperação, nenhum estado de tranquilidade, resolvida ou estoica, e nenhuma reconciliação utópica, nem sequer consigo mesma. [...] Portanto, as questões que Freud nos deixa são: pode uma história tão absolutamente indefinida e tão profundamente indeterminada algum dia *ser* escrita? Em que língua e com que tipo de vocabulário? (SAID, 2004: 81-82)

Interessa-nos essa indagação: qual a língua possível para a experiência palestina? Na trilogia de Suleiman, o personagem em cena parece duvidar da própria possibilidade de narrar: é importante enfatizar como ele permanece à parte das situações, observador silencioso e impassível, que tem a fala silenciada – lembremos da cena de *Crônica de um desaparecimento* que nos mostra a interdição ao discurso de ES num evento onde ele falaria sobre o filme que estaria realizando. O diretor parece apostar que é no fora, na invenção de uma forma fílmica que desloque e ultrapasse as identidades a partir da errância do exilado, que algo desta experiência poderia ser elaborado.

É-nos inspirador, para pensar nisso, o já citado texto *O pensamento do exterior*, no qual Foucault, ao discutir a noção do fora, passa não só pelos ensaios teóricos mas também pela produção ficcional de Blanchot. É interessante como ele relaciona o fora à linguagem da ficção, chamando atenção para o modo como “as ficções em Blanchot serão, mais do que imagens, a transformação, o deslocamento, o intermediário neutro, o interstício das imagens. Elas são precisas, e só têm figuras desenhadas na monotonia do cotidiano e do anônimo” (FOUCAULT, 2009: 225). Mais adiante, ele afirma que “a ficção consiste, portanto, não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível” (2009: 225). Para ele, a ficção poderia

[...] formar um discurso que aparece sem conclusão e sem imagem, sem verdade nem teatro, sem prova, sem máscara, sem afirmação, livre de qualquer centro, apátrida e que constitui seu próprio espaço como o exterior na direção do qual, fora do qual ele fala. Como fala do exterior, acolhendo em suas palavras o exterior ao qual ele se dirige, esse discurso terá a abertura de um comentário: repetição daquilo que fora não cessou de murmurar. Mas, como fala que permanece sempre fora do que ela diz, esse discurso será um avanço incessante em direção àquele cuja luz, absolutamente sutil, jamais recebeu linguagem. (FOUCAULT, 2009: 226)

Na trilogia palestina, parece-nos que o distanciamento que possibilita a elaboração da experiência passa pela mediação do olhar do exilado que retorna, elaborado ficcionalmente;

pela criação de um personagem “duplo” de si mesmo, que lhe permite sair de si e encarar a própria experiência, dialogando com uma espécie de testemunho, ao mesmo tempo em que se vale do próprio meio (o cinema) para propor outras intervenções no presente. Retomamos, então, a hipótese de que a elaboração fílmica está relacionada com uma experiência do fora, que se articula, pela ficção, à experiência coletiva palestina, desprovida de território e marcada pelo não-lugar da condição de exílio interno, lidando com a dificuldade (ou impossibilidade) de produzir narrativas para uma catástrofe ainda irresolvida (tal como argumentam Lena Jayyusi e Diana Allan [2007], por exemplo). Os filmes propõem o fora, a distância, o “outro do mundo”, mas o narrado não se encerra, não é totalizante: ele reverbera a incompreensibilidade do desenrolar traumático do presente e oferece uma narrativa fragmentada, irresolvida, sem futuro.

Ao trazer para a tela rígidos recortes do cotidiano justapostos a planos do próprio personagem homônimo e encarnado no corpo do diretor, mas também colocando em cena outros corpos palestinos que pouco agem, a trilogia parece comentar a cena testemunhal, marcada neste caso por artifícios cinematográficos que colocam em questão a “primeira pessoa”, a figura da testemunha. Encarnado pelo próprio diretor, dividindo com ele o corpo e o nome, ES por vezes coincide, por vezes não, com a própria operação de presentificar e narrar: de modo sutil, a montagem engendra um jogo de pontos de vista, de plano e contraplano que, em alguns momentos, associa o eixo de visão ao personagem ES. No entanto, muitas vezes quem é objeto de investigação da câmera é o próprio personagem, e o que vemos é sua mudez e passividade – ele nunca profere palavra, seus gestos são mínimos e reforçam um componente quase patético do personagem (lembramos da sequência já citada em que os policiais invadem a casa de ES, ignorando completamente sua presença – no fim da invasão, o personagem come um prato de macarrão, de pijamas, descabelado, na total ridicularização, ou caricaturização, de si mesmo). Mas, ao mesmo tempo em que figura esse observador imóvel e impassível, o personagem encontra maneiras de subverter as situações dadas, deslocando os objetos de seus usos comuns e exagerando, graças aos artifícios do cinema, seus efeitos: em *Intervenção divina*, ES, quase inadvertidamente, explode um tanque de guerra ao lançar pela janela do carro um simples caroço de damasco. Adensando esse jogo sutil de uma cena testemunhal e de um imbricado personagem-narrador-testemunha, estão as mediações cinematográficas, os artifícios ficcionais que alteram a cena e permitem o surgimento de uma elaboração que se vale do espaço da ficção.

A trilogia, como veremos, não adere exclusivamente ao lugar de ES, ainda que a forma fílmica dialogue com sua postura imóvel e observativa. Os filmes parecem distribuir o olhar

inquiridor e testemunhal entre os personagens palestinos, apostando numa agência do olhar que poderia desestabilizar a história da ocupação. Isso fica explícito na passagem da mulher misteriosa pelo *checkpoint* em *Intervenção divina*, imobilizando os soldados por meio do olhar lançado a eles, mas nos instiga também o modo como *O que resta do tempo*, por sua vez, enfatiza a presença de Fuad como observador da cena em que os militares saqueiam a casa palestina e como, aos poucos, a coreografia que rege a movimentação desses homens vai se tornando mais marcada, até o ápice dos ridículos passos de dança-dobradura da grande toalha branca no ritmo da valsa árabe – como se fosse o olhar do personagem que desestabilizasse a autoridade dos soldados, fazendo, junto com o filme, ressaltar o elemento absurdo e risível desses agentes da ocupação.

Gostaríamos, então, de nos deter um pouco mais na discussão da ficção. A partir da percepção do lugar ocupado pelo personagem ES em cena, uma posição recuada e exterior aos acontecimentos, parece-nos necessário aprofundar a reflexão acerca da articulação feita pelos filmes de Suleiman entre a ficção e a cena testemunhal, pensando como a obra coloca em jogo uma elaboração da história, ou uma figuração para o “presente ausente”. Parece-nos que, se o diretor busca dar uma forma ao cotidiano testemunhado por seu personagem, essa forma só é possível porque passa pela mediação dos procedimentos ficcionais do cinema, aproximando-se especialmente do burlesco para brincar com o banal, o biográfico, o cotidiano, de maneira a torná-los “extraordinários”, estranhos, absurdos ou risíveis, porque desnaturalizados por uma forma distanciada. Acreditamos que o modo particular como o diretor enquadra o ato de observar e o cotidiano observado, postos em cena por meio dos artifícios burlescos e deslocados pelas situações absurdas, nos reconduzem à hipótese de um olhar distanciado sobre os eventos, vistos da perspectiva do exilado.

2.2 A aposta na ficção e o desarranjo burlesco

Voltemos ao primeiro filme da trilogia, *Crônica de um desaparecimento*. Nele, podemos ver como o diretor articula a linearidade cronológica característica do diário com uma certa equivalência dos eventos – o ordinário e o absurdo como objetos de um mesmo tratamento – para colocar em cena a experiência palestina, paradoxalmente exilada em seu próprio território. A estrutura do filme, pontuada pelas inserções “No dia seguinte...” digitadas no computador, colocam os episódios no fluxo banal do cotidiano, aproximando-se da “cláusula” do calendário apontada por Maurice Blanchot (2005a) como o pacto do diário íntimo: “O que se escreve se enraíza então, quer se queira, quer não, no cotidiano e na perspectiva que o

cotidiano delimita” (BLANCHOT, 2005a: 270). Na primeira parte, em Nazaré, as cartelas “No dia seguinte...” vão ganhando conotações irônicas na medida em que os quadros fixos da vida familiar só acentuam a morosidade do dia-a-dia, repetindo-se: o pai a brincar com o cachorro, a mãe a desempenhar as tarefas na cozinha, o amigo a cuidar de sua loja de lembranças turísticas e religiosas. Ele senta-se diariamente com ES em frente à loja, observando os acontecimentos rotineiros. O modo como o filme dá a ver esses pequenos fragmentos prioriza a homogeneidade e a excessiva linearidade, “naturalizando” os eventos que saem do comum e, paradoxalmente, acentuando, com isso, o estranhamento do que seria banal: aquele livro que cai do céu é encarado pelos dois personagens com a mesma e desconcertante impassibilidade com que observam os passantes da vizinhança e os turistas asiáticos.

Os modos de encenar, com a composição simétrica dos quadros, a repetição dos acontecimentos e as coreografias que regem uma atuação não naturalista, exacerbam a contradição que o mesmo Blanchot identifica nessa “forma híbrida” que confía o dia à escrita: “Escrevemos para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita, que altera o dia” (BLANCHOT, 2005a: 273). O filme, aqui, se aproximaria do que o autor define como a “narrativa”:

[...] o caráter da narrativa não é percebido quando nele se vê o relato verdadeiro de um acontecimento excepcional, que ocorreu e que alguém tenta contar. A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se. (BLANCHOT, 2005b: 8)

Na segunda parte – o diário político que se ambienta em Jerusalém –, as notas escritas ganham contornos mais reflexivos: “Jerusalém: ser ou não ser... palestino” ou “mudei para um novo espaço para ter mais tempo”.¹⁶ Há também a presença da personagem feminina, que desloca a banalidade cotidiana para inserir a resistência da luta armada, sem que haja, entretanto, alterações formais da narrativa: ES descobre o estranho lugar onde ela mora – um quarto decorado com objetos da guerrilha e um sótão que abriga a bandeira palestina junto a um manequim vestido com roupas tradicionais e um vídeo de homens dançando e cantando uma canção fúnebre¹⁷ – e presencia a montagem de uma bomba caseira com a mesma “presença ausente” com a qual recebe os policiais israelenses na casa alugada por ele.

¹⁶ Essa colocação, em especial, ressalta as contradições irônicas do filme, já que em Nazaré acompanhamos o personagem no mais absoluto ócio.

¹⁷ A informação foi obtida no artigo do pesquisador Haim Bresheeth (2002), que chama atenção para este detalhe.

Poderíamos aproximar o filme da relação apontada por Blanchot entre a narrativa e a escrita do diário. Para o autor (2005a: 271), “narra-se o que não se pode relatar. Narra-se o que é demasiadamente real para não arruinar as condições da realidade comedida que é a nossa”. Apostamos que, para Suleiman, a experiência naquele lugar só pode ser apreendida e encontrar forma no cinema, com seus artificios. Como vínhamos propondo, parece-nos que o diretor busca na ficcionalização do presente uma possibilidade de distanciar-se para dar forma a esse “demasiadamente real”. A mediação da narrativa, aqui, passa pela apropriação das potencialidades da ficção, e é isso que buscaremos definir melhor agora.

Transitando entre as propostas de um *estilo* e uma *matéria* ficcionais, entendemos aqui a ficção como a possibilidade de “criar as condições para a expressão de outros mundos possíveis, os quais, pela introdução de novas variáveis, venham a desencadear a transformação do mundo existente” (PELLEJERO, 2008: 8). Entendemos que essa ideia dialoga com a definição estabelecida pelo filósofo Jacques Rancière: não se trata, de maneira alguma, de uma divisão entre gêneros – a ficção como o oposto ao documental, ou a ficção como o fabular, em oposição ao real –, mas de uma possibilidade de configuração e redistribuição do sensível. A ficção diria 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).

Para compreender melhor essa noção de ficção com a qual lidamos, é preciso entender a ideia da “partilha do sensível” como constituidora do conceito de política. Para o filósofo, a política não tem a ver, como frequentemente associamos, com os processos de consentimento ou consenso, com a organização dos poderes e a gestão das populações, que distribuem lugares e funções, e os sistemas que legitimam essa distribuição – para isso, o autor guarda o termo *polícia*. A palavra *política* é reservada para o conjunto de atividades que vêm justamente perturbar essa ordem, essa distribuição de espaços. A política opera pelo *dissenso* “no sentido mais originário do termo: uma perturbação no sensível, uma modificação singular do que é visível, dizível, contável” (RANCIÈRE, 2006b: 372).

Ao compreender que a política se dá no campo do sensível, nas determinações sobre o que se dá ou não a ver, o autor identifica uma dimensão estética na base da atividade política, e a vincula à arte: ambas são operações que caminham em movimentos afins. As práticas artísticas são processos que intervêm na distribuição geral das formas de visibilidade, que configuram outras formas, que podem subverter ou desconstruir os modos estabelecidos de ver e de pensar o mundo visível, consensual. Assim, a relação entre arte e política vai muito além de uma “representação” de estruturas sociais ou de conflitos, de uma mensagem mobilizadora ou conscientizadora do público. A arte é política na medida em que configura modos de

perceber ou de sentir espaços e tempos, e altera ou determina maneiras de habitar esse espaço-tempo. “Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras” (RANCIÈRE, 2010b: 46).

É a partir dessa concepção de arte e política que a noção de ficção é definida pelo autor. A ficção é entendida como construção do espaço que abriga o que pode ser dito ou visto, e assim configura as diversas apreensões do mundo e dos acontecimentos. Ela não é privilégio ou exclusividade das artes: todo modo de compreensão e construção de conhecimento configura-se como ficção. Assim, o trabalho da ficção, seja ela a da ação política ou a da forma artística, é de fraturar, de imprimir fissuras no consenso, desenhando outras paisagens do visível:

Ficção [...] 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. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras. (RANCIÈRE, 2012b: 64-65)

Da forma como a compreendemos, a ficção construída por Elia Suleiman se empenha no deslocamento de um cotidiano de violência normalizada para propor uma outra forma de apreensão da história para os palestinos, que confronta os discursos produzidos e propagados pelo Ocidente (como discutimos no início deste capítulo), a partir do trabalho com as formas e a matéria cinematográficas. Parece-nos que há uma tentativa de elaboração da própria história em curso, de compreensão da vida em território de disputa (como é o caso dos que vivem o cotidiano do conflito entre Israel e Palestina) por meio do jogo ficcional de redistribuição de seus componentes, de seus espaços, de seus personagens. Como já indicamos anteriormente, a forma dos filmes de Suleiman complexifica as relações entre corpo, espaço e tempo, perturbando a narrativa clássica. De acordo com o diretor, o que ele busca é uma imagem “descentrada”, uma imagem que evite uma única perspectiva narrativa, que, ao contrário, produza uma percepção descentralizada. Para ele,

Palestinos sempre foram “guetizados” de alguma forma, geográfica e historicamente. Traduzir essa metáfora requer uma estrutura narrativa cinematográfica não linear – existe um paralelismo entre a descentralização da narrativa e a da estrutura do filme. Optar pela não linearidade no modo

narrativo do filme ajusta-se em perfeita sincronia com minha intenção de mudar a linearidade da história da Palestina. (SULEIMAN, 2000: 97)¹⁸

De acordo com essa ideia, poderíamos pensar que a elaboração de uma narrativa fragmentada e episódica, com o controle rigoroso da *mise-en-scène* e da construção temporal, seria um modo de afirmar algum lugar para o cinema, um lugar de criação, de reinvenção ou de desnaturalização, de possibilidade de retorno ao vivido para reelaborá-lo e lhe atribuir sentido. Se há aqui um forte componente político, 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, não há, por outro lado, um tratamento usual ao tema. Como nos lembra Jacques Rancière, o que está em jogo é a maneira como o cineasta trabalha com a ficção e com os dois significados da palavra política que a caracterizam:

[...] 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, 2012a: 121)

Suleiman parece optar por um controle rigoroso do quadro, da cena e da montagem não para organizar o desestruturado, e sim para ressaltar o estatuto aleatório, absurdo, irracional do mundo encenado. Assim, queremos pensar melhor sobre a elaboração da cena ficcional. O modo pelo qual os filmes subvertem e contestam o estabelecido, os ordenamentos e as regras passa pelo diálogo particular com um repertório cinematográfico específico, explorando a mediação de recursos estilísticos e de encenação para expor modos de funcionamento da ordem vigente e sua dimensão risível, desmontável. Nos deteremos então na noção do burlesco, compreendendo-o como o gesto característico da ficção engendrada por Suleiman: o burlesco como operação específica que permite, ou que promove, as reconfigurações ficcionais, tal como propõe Rancière. O diretor oferece novas configurações do cotidiano experienciado pelos moradores de Nazaré e Jerusalém através da mediação da ação burlesca, aquela que perturba o curso natural das coisas, revelando as anomalias do mundo.

¹⁸ Tradução nossa. No original: “Palestinians have always been ghettoized in a way, geographically and historically. To translate this metaphor requires a nonlinear cinematographic narrative structure – there is a parallelism between the decentralization of the narrative and of the film’s structure. Opting for nonlinearity in the film’s narrative mode fits in a perfect synchronization with my intention to challenge the linearity of the story of Palestine” (SULEIMAN, 2000: 97).

Vejamos uma sequência de *Intervenção divina*: um garoto (não identificado pelo filme) sobe a rua fazendo embaixadas com uma bola de futebol; ele é observado por dois senhores, sentados em um banco sobre a laje de uma casa. Após alguns chutes, a bola cai sobre a laje da casa que está em frente. A câmera, fixa atrás dos homens, mostra o vizinho ranzinza (um terceiro velho que entra em quadro) que sobe, pega a bola, fura e joga-a de volta para a rua. Não veremos o garoto, nem a expressão dos senhores que assistem a cena. Corte para o pai de ES, que sai de sua casa, desce as escadas, atravessa a rua, apaga o cigarro e entra na casa do velho. A câmera espera na rua, 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 não de modo completo: vemos o primeiro plano do garoto 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 duas colunas de concreto que enquadram três homens munidos de varas de pau, batendo em alguma coisa no chão. Outros quatro assistem de longe à 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.

Em *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. Chaplin, por exemplo, em determinada cena, movimentava-se como se manuseasse um taco de sinuca, jogando bilhar, para depois revelar-nos que, na realidade, empregava uma espingarda nas trincheiras da guerra. Deleuze aponta para o processo de filmar a ação a partir do ângulo da menor diferença com outra ação, para acentuar a imensidão da distância entre as duas situações (uma partida de bilhar ou a participação na guerra). No caso da sequência descrita, a distância e os obstáculos do quadro só nos permitem ver um espancamento, o que nos leva a pensar na briga entre os vizinhos da cena anterior ou, num cenário mais amplo, entre os palestinos e os israelenses. Quando o homem levanta a cobra, percebemos a distância entre as duas situações: a diferença entre matar uma cobra ou matar um homem. Ao instaurar essa diferença, o riso nos revela o absurdo da violência e o clima de confrontos que marca aquele cenário, acentuado ainda pela

expectativa da briga banal (que não vimos) entre os vizinhos da sequência imediatamente anterior.

Interessa-nos então, para compreender o cinema de Suleiman, apropriarmo-nos do burlesco em uma definição aberta: não como gênero cinematográfico estrito, mas como uma perspectiva estética, um estilo, uma forma cinematográfica que carrega uma visão de mundo, como propõe Jean-Philippe Tessé no livro *Le burlesque* (2007). Para Emmanuel Dreux, autor do livro *Le cinéma burlesque ou la subversion par le geste* (2013), o que caracteriza esse estilo é uma busca pela dissonância, a inadaptação do corpo à situação, à ação, à linguagem. O autor nos lembra que:

Se o cômico burlesco tem toda a aparência da gratuidade, as imitações, transposições e *mise-en-abyme* que ele propõe vão além do simples jogo para fazer rir. Elas são imagens insólitas que destroem duradouramente toda espécie de vaidade e perturbam irremediavelmente toda forma de certeza. Assim o autor burlesco não se reduz jamais ao simples papel de divertir, mas se impõe, mais ou menos diretamente, como uma figura subversiva da estranheza, seja ela fantástica, grosseira ou propriamente inquietante. (DREUX, 2007: 29)¹⁹

Jean-Philippe Tessé chama atenção para uma característica essencial do 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, como nos lembra Bergson (2001). Como nos dizia André Bazin (2014a: 94), o burlesco tem a ver com “[...] a relação do homem com os objetos e com o mundo exterior”, evidenciando a ligação com o espaço. É o confronto do homem com o mundo – muitas vezes hostil, estranhamente belo, como nos filmes de Jacques Tati – que revela a comicidade inquieta da arbitrariedade dos acontecimentos, do excesso de possíveis.

Esse estilo privilegia o corpo, que funciona como o “[...] instrumento de um desregulamento fundamental de toda fábula”, como nos diz Rancière em *A fábula cinematográfica*: “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

¹⁹ Todas as traduções deste texto foram feitas pela autora. Os trechos na língua original serão indicados em nota de rodapé. No original: “Mais si le comique burlesque a toutes les apparences de la gratuité, les imitations, transpositions et mises en abyme qu’il propose vont bien au-delà du simple jeu pour rire. Elles sont des images insolites qui détruisent durablement toute espèce de vanité et troublent irrémédiablement toute forme de certitude. Ainsi l’auteur burlesque ne se réduit jamais au seul rôle d’amuseur mais s’impose, plus ou moins directement, comme une figure subversive de l’étrangeté, qu’elle soit fantaisiste, bouffonne ou proprement inquiétante” (DREUX, 2007: 29).

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).

A ação burlesca se dá sempre pelos extremos: o excesso de movimentação ou a movimentação nenhuma, a gestualidade exagerada ou a extrema impassibilidade. Suleiman, na caracterização de seu personagem, parece se apropriar do burlesco para propor não o exagero do gesto, mas o exagero da sua quietude. O diretor propõe uma observação atenta do cotidiano palestino – e duplica esse olhar no personagem interpretado por ele mesmo –, explorando absurdos que foram naturalizados por sua constância. A partir da mediação do jogo burlesco, esse absurdo é estampado na tela e ressignificado. Assim, se o personagem é impassível, Suleiman projeta nos enquadramentos uma *mise-en-scène* precisa, que joga com e redispõe os objetos do cotidiano. Profundamente aderido ao mundo concreto da ocupação, sua encenação o desnaturaliza, “[...] faz tremer o mundo em suas bases” (TESSÉ, 2007: 65).²⁰

Como já sugerimos, os quadros fixos dialogam com a imobilidade do protagonista, este retornado do exílio que não encontra lugar em sua terra natal – ou, como já discutimos, não encontra a possibilidade de uma terra natal. De acordo com Dreux, a *mise-en-scène* do filme burlesco consiste em oferecer o espaço de ação (ou inação) para seu personagem. É o gesto do ator “[...] que determina a *mise-en-scène* do filme, a qual se coloca a serviço de um modo particular de se fazer ver, de ser e de se movimentar” (DREUX, 2007: 87).²¹ Na trilogia aqui investigada, o gesto, o modo particular de ação do ator Suleiman é justamente a perplexidade, a não ação do personagem ES. Mas o interessante é como essa postura parece contaminar, ou se distribuir entre os outros atores palestinos em cena – eles também personagens deslocados de seu território, com suas vidas cindidas pela experiência do exílio interno. Essa espetatorialidade interna ao filme, compartilhada entre os personagens, guia o posicionamento e as operações da câmera, a escolha dos pontos de vista e de enquadramento, e os quadros configuram o espaço para o confronto entre a postura passiva e observativa de ES e a atuação coreografada e controlada dos outros personagens.

Nesses enquadramentos, Suleiman desenvolve arranjos gráficos utilizando elementos cênicos e figurantes geometricamente posicionados, em composições bastante equilibradas, em meio às quais a (in)ação irá se desenrolar. O desenho de som dos filmes contribui para estabelecer uma encenação que se distancia do realismo para enfatizar o caráter construído e cômico dos episódios: por vezes, o som do ambiente é atenuado e a trajetória dos elementos

²⁰ No original: “[...] il fait trembler le monde sur ses bases” (TESSÉ, 2007: 65).

²¹ No original: “[...] il détermine la mise en scène du film qui se met alors au service d'une façon particulière de se faire voir, d'être et de se mouvoir” (DREUX, 2007: 87).

que se movem no quadro é realçada (mesmo estando fisicamente muito distantes), tal como destacamos na cena da “disputa” pelo paciente no hospital, em *O que resta de tempo*; em outros momentos, a trilha musical é responsável por ritmar (muitas vezes ironicamente) a movimentação dos personagens, tal como na sequência da verificação do carro, em *Crônica de um desaparecimento*, ou do saque perpetrado pelos soldados israelenses a uma casa palestina, em *O que resta do tempo*. Suleiman se aproximaria, assim, do burlesco de Jacques Tati, “um burlesco que se efetua mediante situações puramente óticas e, sobretudo, sonoras”, como nos diz Deleuze em *A imagem-tempo* (2005: 19). As relações entre imagem e som, nesses filmes, extrapolam o domínio dos esquemas sensório-motores, instaurando circuitos que não se prolongam em outras ações, numa relação de causa e efeito, mas voltam-se sobre si mesmos, instaurando ritmos e diálogos próprios, passos de dança do cotidiano, tal como vemos na bonita cena em que a mãe de ES acompanha Fuad nos preparativos para uma viagem, na segunda parte de *O que resta do tempo*: o casal interage e se movimenta no quadro na mesma pulsação dos diálogos compostos pela música, um elemento alimentando o outro.

Assim, os planos fixos configuram o espaço para o desenvolvimento de pequenos esquetes que são organizados de modo a promover um deslocamento, desmontar uma ordem narrativa ou uma lógica “natural” no fluxo do cotidiano. Esses esquetes funcionam de modo próximo à ruptura imprevisível da *gag* burlesca, caracterizada por Dreux (2007: 74) como:

[...] um *elemento dinâmico* que não só *perturba um desenvolvimento*, mas também *o determina e o organiza*, como o que é *ao mesmo tempo planejamento e desorganização, posta em ordem e em desordem, posta em espaço e em deslocamento*.²² Considerada não mais isoladamente por seu poder de interrupção mas em sua capacidade de *organizar os deslocamentos*, a *gag* é aquilo que perturba um desenvolvimento previsível, mas também aquilo que modifica (radicalmente ou não) o curso das coisas, faz nascer novas trajetórias, [...] descobre as linhas de fuga, opera uma desestabilização constante daquilo que é representado, ou da representação ela mesma. Ela é antes de tudo uma *ação* [...], um ato deliberado, um movimento orientado que age sempre sobre o filme – por deslocamentos – mas não é definido por seu efeito – ou sua ausência de efeito – sobre o avanço do discurso, já que ela o constitui.²³

²² O autor faz, em francês, um trocadilho com a palavra *place* e *déplacement*, que não é possível em português. No original, ele usa a expressão *mise en (dé)place(ment)*.

²³ No original: “[...] un *élément dynamique* qui non seulement *perturbe un déroulement* mais aussi *le détermine et l’organise*, comme ce qui est *à la fois aménagement et désorganisation, mise en ordre et en désordre, mise en (dé)place(ment)*. Envisagé non plus isolément pour son pouvoir d’interruption mais dans sa capacité à *organiser des déplacements*, le *gag* est ce qui perturbe par exemple un déroulement prévisible, mais aussi ce qui modifie (radicalement ou non) les cours des choses, fait naître de nouvelles trajectoires, [...] découvre des lignes de fuite, opère une *déstabilisation* constante de ce qui est représenté, voire de la représentation elle-même. Il est avant toute chose une *action* [...], un acte délibéré, un mouvement orienté qui agit toujours sur le film – par *déplacements* – mais n’est pas défini par son effet – ou son absence d’effet – sur l’avancée du récit, puisqu’il le constitue” (DREUX, 2007: 74).

Os esquetes, então, atuam de maneira a “[...] modificar a percepção de um detalhe, relativizar a importância dramática de tal ou tal elemento do filme e colocar o espectador em uma relação de incerteza quanto a isso” (DREUX, 2007: 80).²⁴ Assim, em *Intervenção divina*, nos longos planos localizados no *checkpoint* acompanharemos, com o personagem, a movimentação e o ataque arbitrário dos soldados israelenses. À impassibilidade quase total de ES contrapõe-se o gesto exagerado dos soldados, que os coloca em situação risível. Se, de um lado, eles têm o poder de definir quem pode ou não cruzar a fronteira, sua autonomia 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 o vivo 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.

O automatismo da vida não é enfatizado apenas por meio da coreografia dos personagens que protagonizam os esquetes, mas também pela própria estrutura do filme. A montagem, além de não linear e episódica, é caracterizada pela repetição, outro recurso frequente na comédia burlesca. Seguindo as considerações de Bergson, a vida não deveria se repetir, então, nas situações de repetição, pressentimos o mecânico, o automático, funcionando por trás do vivo. Assim, se a repetição dos gestos instaura, no plano, a ruptura proposta pelo riso burlesco, a repetição das situações, com mínimas modificações no decorrer dos filmes, acumula-se e desnaturaliza-se, nos levando, pela comicidade, a uma compreensão mais aguda do contexto de disputa que rege o cotidiano do lugar: estamos presos a um presente que não acena possibilidades de futuro, assistimos à repetição quase farsesca das ofensivas militares e dos acordos internacionais que mantêm a terra e os palestinos sob ocupação israelense. Em *O que resta do tempo*, por exemplo, ainda que acompanhemos o crescimento de ES durante a elaboração da história da família, temos a sensação de imutabilidade do cotidiano, reforçada pela repetição que vai além daquilo que sucede a um mesmo personagem. Ela instaura, no

²⁴ No original: “[...] modifier la perception d'un détail, relativiser l'importance dramatique de tel ou tel élément du film et placer le spectateur dans un rapport d'incertitude à celui-ci” (DREUX, 2007: 80).

entanto, pequenas diferenças que comentam ou colocam em perspectiva essa permanência do passado: no início do filme, presenciamos Fuad, sentado com companheiros armados na calçada de um café, esperando o que virá após a rendição de Nazaré. No fim do filme, é ES e seus amigos que ocupam aquela mesma calçada. Não vemos diretamente a ofensiva militar, o que eles esperam agora é apenas a passagem de um garoto que assovia trilhas musicais de filmes famosos. A cena parece questionar a própria resistência, as possibilidades de enfrentamento e transformação.

Como sugerimos no capítulo anterior, essa particular apropriação do burlesco proposta por Suleiman, que expõe as mediações do meio cinematográfico na encenação do cotidiano de ocupação, é em grande medida responsável pela distância construída pelos filmes em sua apresentação de episódios rotineiros. A atuação, que privilegia o gesto autômato ou mecanizado, a repetição da montagem e a atenção exagerada ao cotidiano podem fazer saltar a distância em relação aos episódios narrados, e estimular uma perspectiva crítica sobre os acontecimentos. Por isso, é importante reforçar que, ainda que mediados por esses artifícios cinematográficos, os episódios narrados não se desvinculam de seu referente: “[...] 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).²⁵ O distanciamento “épico” proposto na trilogia parece ter relação com essa atenção exagerada ao banal, ao menor, que o tira do lugar comum para apontar seu caráter mecânico, não natural. 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).²⁶

Na trilogia palestina de Elia Suleiman, os recursos cinematográficos de que o diretor lança mão tratam não de criar um “outro mundo possível”, de correção das injustiças (no registro da utopia), mas de expor os absurdos “naturalizados” na cena social sobre a qual Suleiman se debruça: a ocupação militar de Israel sobre a Palestina. Em *Intervenção divina*, por exemplo, a cena em que um homem permanece parado no ponto de ônibus mesmo quando o outro lhe avisa que não há ônibus se repete três vezes. A repetição, que ganha contornos cômicos, reforça a desnaturalização de uma situação cotidiana: em Israel, a população palestina

²⁵ 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).

²⁶ No original: “[...] un art de l'immanence, une composition avec le monde sensible, dans sa dimension la plus concrète” (TESSÉ, 2007: 55).

vive marginalizada, e os bairros árabes não são suficientemente atendidos pelo transporte público ou por serviços básicos, como manutenção de ruas e coleta de lixo –situações burlescamente expostas no mesmo filme.

Este “mundo sensível”, no entanto, está sempre em xeque graças à ação (ou ao olhar) do personagem. Para Dreux (2007: 95), “o personagem burlesco é a base estrutural a partir da qual a novidade e a invenção são possíveis, uma presença conhecida de onde surgirá sempre o desconhecido”.²⁷ O personagem burlesco, herdeiro da tradição das trucagens do primeiro cinema, aposta na dissonância que ele pode gerar ao confrontar as leis do mundo exterior com as soluções “miraculosas”, com as intervenções fantásticas que desordenam esse mundo. Essas *gags* “maravilhosas”, permitidas por gestos ilusionistas, são “[...] aberturas de possíveis suplementares na medida em que elas contestam as leis deste mundo, se opondo ao que é comumente admissível como possível para lhe impor o próprio impossível” (DREUX, 2007: 124).²⁸

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 burlesco, “[...] o impossível existe como potência, na singularidade do personagem, na recusa permanente dos limites sobre a qual o gênero se funda” (DREUX, 2007: 124).²⁹ O “gesto maravilhoso” importa não por se tratar de uma genialidade, mas por dar conta de “[...] alcançar [o prodígio] apesar de tudo, de autorizá-lo como um gesto entre outros, *de o considerar como possível mesmo que não seja*” (DREUX, 2007: 127).³⁰

Na trilogia de Suleiman, as soluções “miraculosas”, claramente imaginativas e irônicas, reforçam o absurdo a que são submetidos os palestinos. Como já dissemos, a homogeneidade do tratamento fílmico, que constrói uma equivalência entre os eventos mais fantásticos e aqueles mais cotidianos, gera um distanciamento em relação aos episódios, comentando a situação pela qual passam os personagens. Em *O que resta de tempo*, ES atravessa o muro que divide os territórios israelense e palestino fazendo uso de uma vara para salto em altura, ridicularizando o controle militar que impede a livre circulação dos palestinos. Em *Intervenção divina*, o personagem consegue manipular os objetos comuns que o cercam

²⁷ No original: “Le personnage burlesque est la base structurelle à partir de laquelle la nouveauté et l'invention sont possibles, une présence connue d'où surgira toujours l'inconnu” (DREUX, 2007: 95).

²⁸ No original: “[...] ouvertures de possibles supplémentaires dans la mesure même où ils contestent les lois de ce monde-ci, s'opposent à ce qui y est communément admis comme possible pour y imposer l'impossible même” (DREUX, 2007: 124).

²⁹ No original: “[...] l'impossible même est là en puissance, dans la singularité du personnage, dans le refus permanent des limites sur lequel est fondé le genre” (DREUX, 2007: 124).

³⁰ No original: “[...] l'accomplir [le prodige] malgré tout, de l'autoriser comme un geste parmi d'autres, *de le considérer comme possible alors même qu'il ne l'est pas*” (DREUX, 2007: 127).

para transformar o curso normal do cotidiano: como já mencionado, ele explode um tanque de guerra com um caroço de damasco, ou distrai os soldados com um balão vermelho. Encerrando o filme, a aparente impassibilidade de ES dá lugar ao gesto mais explícito 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 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. Para compreender melhor essas operações, passemos à análise dos filmes.

3 ESPAÇO: quadros para um povo sem território

Nossa primeira análise se detém na construção espacial dos filmes, tendo como fio condutor o primeiro título da trilogia, *Crônica de um desaparecimento*. Neste filme, acompanhamos pela primeira vez o retorno de ES do exílio para a casa dos pais, e este retorno nos é mostrado por meio de fragmentos do cotidiano que constituem uma espécie de diário dividido em duas partes: *Nazaré - diário pessoal* e *Jerusalém - diário político*, encerrado pelo epílogo *A terra prometida*. Os títulos de cada parte apontam para uma relação entre o espaço habitado (as cidades) e um tipo específico de cotidiano vivido e relatado: uma existência familiar separada de uma existência política. Assim, interessa-nos investigar os modos como os filmes apresentam esses lugares e os povoam, pensando nessa separação entre o pessoal e o político afirmada pelos títulos mas, acreditamos, complicada pela obra. Uma vez que a própria estrutura do filme obedece a uma lógica espacial, *Crônica de um desaparecimento* será nosso guia, mas veremos como a disputa territorial está presente – e muitas vezes é problematizada – nos outros dois longas, por meio dos modos de figuração e ocupação dos espaços.

Tratamos, neste eixo, de perceber as relações entre o espaço narrativo (a casa paterna ou as cidades percorridas) e o espaço visual do quadro. Buscamos compreender como os modos de enquadramento, as dimensões do quadro, a delimitação dos espaços dentro e fora de campo, a distância da cena e as relações de profundidade de campo podem dizer da ocupação territorial, trazendo uma elaboração formal da paradoxal condição palestina: se Suleiman experimentou o exílio auto-imposto em outro continente, a experiência em sua terra natal, Nazaré, é outra, aquela vivida cotidianamente pelos palestinos que, ainda que permaneçam no mesmo território, não gozam de plena cidadania, exilados em sua própria terra.

As cidades, neste filme, têm uma importância fundamental: além de estruturarem a montagem, elas modificam os modos de ocupar e de se relacionar com os lugares. Nazaré é a cidade natal, o familiar; como vimos, é uma cidade que, em 1948, rendeu-se ao Estado de Israel, o que permitiu que grande parte de seus habitantes palestinos permanecesse em seu lugar de origem. Hoje, é uma das cidades israelenses com maior número de árabes, cujos direitos civis, ainda assim, são cerceados pelo governo. A segunda parte do filme se desenrola em Jerusalém, cidade partida, disputada politicamente por israelenses e palestinos, ambos reivindicando-a como capital do Estado – isso sem mencionar a querela religiosa (que perpassa os filmes de maneira sutil): é cidade sagrada para o Islamismo, para o Judaísmo e para o Cristianismo. Após a Guerra dos Seis Dias, em 1967, Israel ocupou militarmente a porção oriental da cidade, e em

1980 decretou toda a cidade unificada e capital de seu estado, mas a decisão não foi aceita pela comunidade internacional, que manteve suas embaixadas em Tel Aviv. Na década de 1990, o Acordo de Oslo determinou que o estatuto final de Jerusalém deveria ser negociado com a Autoridade Palestina, que considera a cidade como capital de um futuro Estado, mas as negociações não apontam solução: o lado ocidental segue anexado a Israel, e o lado oriental é considerado como parte dos Territórios Ocupados, sob controle militar israelense.¹ Os outros dois longas da trilogia se passam também em Ramalá, a maior cidade da Cisjordânia, cuja autonomia política e vida cotidiana também é controlada militarmente pela força israelense.

Ainda que *Crônica de um desaparecimento* marque estruturalmente a divisão entre as cidades, o filme trabalha com um tipo de fragmentação e dissolução das fronteiras, acentuada pelos filmes seguintes. A pesquisadora Helga Tawil-Souri, no artigo *Cinema as the space to transgress Palestine's territorial trap* (2014), ressalta como as questões de espaço e território são centrais para o cinema palestino. A autora argumenta que os filmes contemporâneos encampam uma definição mais elástica e nuançada do problema dos territórios, refletindo o imbricamento entre a problemática da territorialidade e a própria construção de uma identidade palestina. Esta se constitui a partir da luta para reinventar e reescrever a própria história, e está marcada por múltiplos fatores: a expulsão forçada de suas terras e ao mesmo tempo a permanência resistente nas terras ocupadas, o exílio externo e interno, a mobilidade forçada (a expulsão) e ao mesmo tempo a imobilidade imposta (a proibição de retornar ou de circular entre os territórios). O espaço, tal como experimentado pelos palestinos, é uma negociação constante pelo controle sobre localidades específicas, pela luta para permanecer e possuir terras, pelo desejo do retorno, pelo deslocamento entre territórios; isso implica uma figuração dos espaços que complexifica a simples dicotomia do dentro *ou* fora, Israel *ou* Palestina, separados por fronteiras determinadas e territórios demarcados.² Ao contrário, a reflexão sobre os espaços chama por fragmentos, (i)mobilidades, disputas e imbricamentos. A autora identifica, em filmes

¹ Em 6 de dezembro de 2017, o presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, reconheceu Jerusalém como capital do Estado de Israel, e decretou a mudança da embaixada de Tel Aviv para a cidade. Em 21 de dezembro, a Assembleia Geral da ONU, por maioria de votos, aprovou uma resolução que se posiciona contrariamente à decisão do país, o que não alterou, até o momento, o decreto dos Estados Unidos.

² Judith Butler, no último capítulo do livro *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo* (2017), a partir das reflexões mais tardias de Edward Said, discorre sobre o problema político da constituição de dois Estados separados, argumentando a necessidade de se pensar, ao contrário, em uma solução uni estatal a partir do binacionalismo, levando-se em conta, especialmente, as trajetórias diaspóricas de ambas as populações – judeus e palestinos (sua argumentação parece dar outra forma à proposta de Agamben de que Jerusalém constitua-se como capital de dois Estados extraterritoriais, cujas populações se encontram na condição compartilhada de refugiados – ver nota 21 do capítulo 1). O cinema, como argumenta Tawil-Souri, parece responder à impossibilidade de uma solução justa pela via da divisão territorial tal como ela se apresenta atualmente, arbitrariamente definida por Israel, que mantém uma política constante de desapropriação e expulsão palestina.

contemporâneos, uma recusa em separar formalmente Israel e Palestina, desafiando a dicotomia das fronteiras e tratando a dupla como um todo, como “uma paisagem complexa: uma geografia de diferença, colonialismo, separação, conexão, desconexão, limites, estriamento. [...] Separar Palestina e Israel é, na melhor das hipóteses, problemático e, se for o caso, só reforça a intransigência da territorialidade” (TAWIL-SOURI, 2014: 180).³

Assim, se as cidades estão demarcadas nos filmes, veremos como elas são problematizadas e ressignificadas também pela ocupação dos espaços internos e externos em cada parte. Interessa-nos analisar como o primeiro filme da trilogia, a partir de um ponto de vista de fora, constrói espaços para o cotidiano de um povo que teve seu território suprimido. Como já dissemos, ressalta no cinema de Suleiman uma preocupação com a construção de cada plano, com enquadramentos simétricos e movimentação rigorosamente desenhada dentro de cada quadro. Prevalece nas obras o uso da câmera fixa, quase sempre posicionada na altura do olho humano, compondo planos abertos e frontais que são, com frequência, bloqueados ou reenquadrados por objetos cênicos. Buscaremos, por meio da análise dos quadros e das construções do espaço interno ao plano, identificar o modo como o cineasta torna visível o cotidiano palestino.

Na primeira parte de *Crônica de um desaparecimento*, os episódios banais que se desenrolam sem estabelecer relação direta de causalidade estão relacionados à vida da família e a um pequeno universo de vizinhos e amigos. O interior da casa paterna é o cenário majoritário do diário pessoal, com o espaço cênico arquitetado para manter os poucos personagens restritos a determinados cômodos: vemos uma tia, o pai, a mãe e o próprio ES na sala, no quarto, na cozinha ou na varanda. Há pouca movimentação interna e nenhum movimento de câmera. Os quadros fixos estão sempre povoados por algum dos personagens já citados, mas a ação é mínima: a mãe lê o jornal, os pais dormem em frente à televisão, o casal limpa os peixes, algumas mulheres se reúnem na cozinha para descascar alho. Além disso, os planos praticamente não se aproximam dos personagens, mas, ao contrário, enfatizam obstáculos ou molduras interpostos entre a câmera e os sujeitos.

Nos espaços externos, o que vemos é uma cidade quase esvaziada de corpos. Não há outras presenças que não aquelas estritamente necessárias. A cidade é como que um espaço não demarcado: há uma esquina, uma escada que dá acesso à casa, uma rua em frente a um bar, mas

³ Todas as traduções do artigo foram feitas pela autora. No original: “[...] a complex landscape: a geography of difference, colonialism, separation, connection, disconnection, boundaries, striation. [...] Separating Palestine and Israel is problematic at best, and if anything, only reinforces the intransigence of territoriality” (TAWIL-SOURI, 2014: 180).

não se apreende, em sua totalidade, a configuração do lugar. Os enquadramentos isolam e recortam da paisagem fragmentos de edificações, confinando nosso olhar a pequenas porções do espaço. É recorrente a cena do exterior da loja de lembranças turísticas e artigos religiosos, onde ES e um amigo passam grande parte do tempo contemplando uma rua apenas cortada, vez ou outra, por algum passante.

Inspiradas pela análise que o pesquisador Youssef Ishaghpour desenvolve da obra de Chantal Akerman, no artigo *O fluxo e o quadro* (2010: 30), encaramos o quadro como um corte no espaço, uma espécie de captura e aprisionamento de uma porção do cotidiano:

Algo é decupado, destacado, enquadrado. É uma violência. O descontínuo imposto ao contínuo do mundo. O quadro é delimitação, corte do espaço graças aos seus limites. Ao mesmo tempo, ele é produtor de uma grade homogênea de horizontal e de vertical, de quadros no quadro, a partir dos ângulos retos da tela. Em Akerman, há quadro, parede, plano frontal. O quadro organiza o espaço vazio: ele não depende da forma humana que se escolheria como centro. Daí as tensões entre a grade, o vazio decupado do espaço e os deslocamentos da figura que nele se aprisiona. Elementos na imagem se interpõem entre a figura e o primeiro plano. Separam-nos.

Sem desconsiderar as singularidades e diferenças entre as obras de cada cineasta (Suleiman e Akerman), pensamos que esse tratamento espacial identificado por Ishaghpour oferece um ponto de partida que nos ajudará a compreender as relações criadas nos filmes da trilogia palestina entre os bloqueios que se interpõem e cortam os vazios dos planos e a movimentação das figuras humanas que, aqui também, parecem aprisionadas nesses quadros. Na segunda parte de *Crônica de um desaparecimento*, desenrolada em Jerusalém, a construção espacial continua muito semelhante à da primeira, com planos que exacerbam a fragmentação e a impossibilidade do horizonte ou do conjunto. Mas o diário político traz para a cena a presença militar, ausente durante toda a primeira parte do filme. A sensação de repressão é constante, transposta na imagem pela presença física dos soldados ou pelos elementos de resistência encontrados na labiríntica e escura casa de Adan, uma jovem e misteriosa mulher que cruza o caminho de ES. Os espaços internos são mais afetados pelo exterior: o rádio comunicador da polícia que o personagem encontra faz com que a casa seja sonoramente invadida pelo relato das ações da força repressiva, antes de ser de fato invadida pelos militares que fazem uma busca. As barreiras que separam a vida doméstica da vida exterior são mais marcadas e, ao mesmo tempo, de alguma forma mais permeáveis. Há uma cena que se repete três vezes, em que ES olha pela janela para o terreno em frente à casa: não há muita informação do entorno, e o que salta no primeiro plano são as barras da grade que se interpõem no quadro, aumentando o confinamento vivido pelo personagem mas, ao mesmo tempo, insinuando

alguma possibilidade de troca ou de enfrentamento – o mímico que circula em frente à casa olha para ES e imita o gesto das mãos no computador, ironizando seu trabalho (que parece, de fato, não se desenvolver: as inscrições que acompanhamos se restringem quase que unicamente à expressão “o dia seguinte”).

Para pensar como essas estratégias dialogam, reforçam ou figuram as distâncias provocadas pela condição do exílio e a complexidade do retorno paradoxal a uma experiência de exílio interno, tal como já discutido, a análise da construção dos quadros levará em conta também as relações entre os espaços internos e os externos. Analisaremos, pensando especialmente no trabalho do som, como se dá a incidência do fora de campo, intervindo – ou não – no interior, pontuando, ressaltando ou desfazendo distâncias. Assim, convocando os outros dois longas da trilogia, discutiremos três construções formais recorrentes identificadas no primeiro filme: a fragmentação das cidades, o confinamento e bloqueio dos quadros e a janela como marco da separação e permeabilidade entre os espaços.

3.1 Cidades fragmentadas

A primeira construção formal que nos chama atenção na produção dos espaços de *Crônica de um desaparecimento* é a fragmentação das cidades. Como já adiantamos, os quadros que nos apresentam a vida fora das casas são descontínuos, com poucas informações do entorno, poucos horizontes. Em Nazaré, na primeira parte do filme, vemos recorrentemente a fachada da loja *The Holyland*. É onde acompanhamos a pouca movimentação da cidade: um cortejo fúnebre, um grupo de turistas, uma moça ocidental, alguns passantes ocasionais que leem um cartaz no poste em frente. A composição sempre frontal do plano quase impede a profundidade de campo: temos a rua no primeiro plano, cortando o quadro numa diagonal suave, com a fachada da loja logo atrás; a movimentação dos personagens (que são sempre desconhecidos no enredo – os conhecidos, ES e o amigo, nunca se deslocam) se dá de uma lateral à outra, numa vista estática e sem horizonte (fig. 1 e 2).

O exterior do bar, outra locação recorrente no filme, aparece em uma cena repetida três vezes: em um plano fixo e único, a câmera enquadra a rua numa diagonal, com a fachada e a calçada do bar ocupando o canto superior direito do quadro. Um carro entra pela esquerda, para no centro do quadro, há uma briga entre os ocupantes do veículo e em seguida o carro prossegue. Assim como nas externas em frente à loja de lembranças, não vemos mais que o pequeno trecho da rua, desconectado do entorno (fig. 3, 4 e 5).

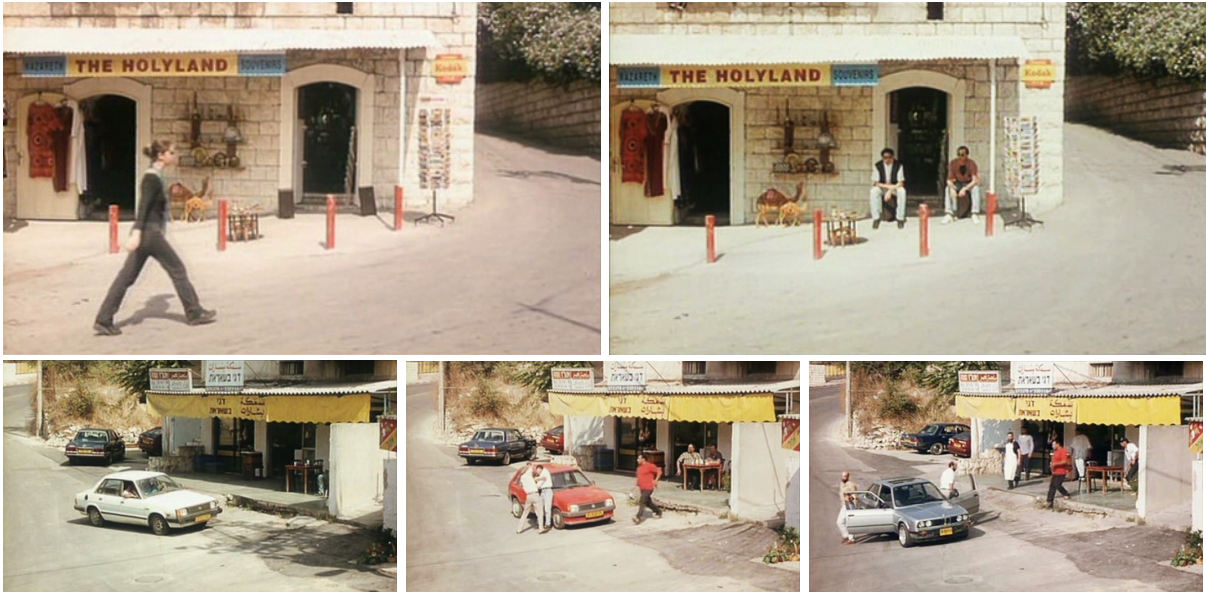


Fig. 1 a 5 – Frames de *Crônica de um desaparecimento*.

O próprio enredo nos dá poucas pistas para a delimitação geográfica do filme: sabemos que não há mar em Nazaré e, no entanto, há uma sequência de pesca e um plano geral do barco na costa, onde vemos luzes de uma cidade ao fundo. Não há informações sobre onde estão, não nos é mostrado nenhum deslocamento até o local. Ainda que *Crônica de um desaparecimento* esteja dividido em duas partes, marcadas pelo nome das cidades que representam duas dimensões da cotidianidade palestina – a vida familiar e a vida política –, os planos externos evitam as totalizações e as demarcações unívocas de cada localidade, priorizando a descontinuidade dos espaços dentro da mesma cidade e entre elas. Na primeira parte do filme, depois de mais uma cartela informando “o dia seguinte”, há um longo *travelling* lateral mostrando-nos um extenso e desabitado campo, uma paisagem sem traços identificadores; uma cartela é inserida, anunciando um “encontro com o padre”, e sua fala nos localiza no mar “onde Jesus caminhou sobre as águas” – a região da Galileia. Em seguida, somos levados a um encontro com o escritor, num plano interno e não localizado onde o velho conta uma história que seu avô contava sobre Istambul – uma narrativa repetitiva que, comicamente, não traz nenhuma caracterização da cidade, anunciada como “a flor de todas as cidades”. Há então uma nova cartela: somos transportados para Tel Aviv, situada bem ao sul da Galileia e na costa ocidental de Israel, para um “passeio junto ao mar”. Repete-se a inscrição do dia seguinte, e estamos mais uma vez em frente à loja *The Holyland*.

Essa descontinuidade parece problematizar a divisão estanque tanto entre os universos geográficos – algum limite fronteiro bem resolvido – quanto entre aqueles vivenciais – a separação entre uma existência doméstica e uma de atuação política. Parece-nos que, ainda que

Crônica de um desaparecimento estrutura-se em torno das duas cidades, elas dizem respeito a uma compreensão do espaço que vai além dos territórios mapeados e demarcados. De acordo com a pesquisadora Helga Tawil-Souri (2104: 174),

Espaço inclui território, mas também geografia mental, metafísica, moral e várias geografias não-territoriais. A espacialidade é a experiência do espaço: como os seres humanos vivenciam, negociam, definem e são definidos pelo espaço, se estes processos se relacionam com territórios particulares, lugares específicos, reinos mentais, geografias morais, espaços de memória e nostalgia e assim por diante.⁴

Arriscaria dizer que Nazaré e Jerusalém implicam mais um modo de estar no mundo que propriamente uma divisão geográfica: o universo de Nazaré diz respeito a uma espécie de resistência contida, de uma permanência na terra (ainda que não se possa mais pertencer a ela com plenos direitos políticos), e o de Jerusalém nos leva ao confronto direto entre palestinos e a força do Estado de Israel. O diário pessoal acaba por abrigar vistas e encontros que se passam em outras localidades, mas que dizem de uma forma de resistência apegada à terra e colocada à prova pela ocupação sionista. Eles ressaltam, no entanto, a multiplicidade de vidas que se instalam no local, complexificando também a dualidade Palestina *versus* Israel. Vemos, por exemplo, fragmentos dessa cidade para onde ES viaja para se encontrar com um padre russo ortodoxo, na região do mar da Galileia. O depoimento do padre se dá num espaço externo, com o mar ao fundo (fig. 6). O plano é intercalado por vistas da cidade: um recorte do mar, por onde se deslocam *jet skys* coreografados (fig. 7), e alguns quadros de edificios modernos (fig. 8). O padre fala sobre o movimento turístico, que poluiu aquele mar por onde Jesus andou, e da urbanização recente promovida pelo assentamento dos *kibutzim*: a sensação de que seu mundo ficou menor depois que as construções dominaram as colinas ao redor, povoando e iluminando a região e acabando com o “temor religioso” que provinha da escuridão e sustentava sua fé.



Fig. 6 a 8 – *Frames de Crônica de um desaparecimento.*

⁴ No original: “Space includes territory but also mental, metaphysical, moral and various non-territorial geographies. Spatiality is the experience of space: how human beings experience, negotiate, define and are defined by space, whether these processes relate to particular territories, specific places, mental realms, moral geographies, spaces of memory and nostalgia, and so on” (TAWIL-SOURI, 2104: 174).

Jerusalém, em *Crônica de um desaparecimento*, está marcada pelo aparato militar ostensivo, especialmente reforçado pelo desenho sonoro: enquanto em Nazaré ouvíamos apenas os sons ambientes domésticos, música e notícias vindas do rádio e pequenos ruídos da casa e dos animais em uma cidade bastante silenciosa, pontuada pelas badaladas do sino (quase como que enfatizando a “ausência” de um fora de campo), em Jerusalém a banda sonora é constantemente cortada por sirenes e carros ruidosos, além da incidência onipresente da comunicação policial, com relatórios de missões e codinomes absurdos. Como nos lembram David Bordwell e Kristin Thompson (2013: 426), “o som comunica uma percepção das condições espaciais em que ocorre”, e Suleiman se vale desse potencial do desenho sonoro para acrescentar informações e sensações que ampliam as dimensões do espaço enquadrado. Essa “ampliação”, que traz para o quadro as incidências do mundo fora de campo, paradoxalmente aumenta a sensação de confinamento vivida pelos personagens, uma vez que o som predominante em Jerusalém é o da repressão.

O filme investe na construção deliberada de uma cidade não unitária, aos pedaços, emblematicamente desconstruída pela confusão provocada por Adan: de posse do rádio comunicador, ela se apropria da língua hebraica (apropriando-se, por um momento, da língua e do instrumento da repressão) e (des)coordena o deslocamento aleatório das viaturas israelenses, até amontoá-las nos muros da cidade. Enquanto Adan rege essa missão absurda, ela aparece em diferentes lugares da cidade, mas nunca num deslocamento contínuo, sempre em saltos, quase como se sua movimentação se desse magicamente, acontecendo por meio de uma ubiquidade que desafia os trajetos comuns – sua imagem deslocando-se tal como sua voz, que reverbera pelo rádio sem limites geográficos. Por fim, ela ordena a retirada das viaturas da cidade, afirma a não unificação de Jerusalém e anuncia: “agora, para variar, vamos cantar uma música para vocês”, entoando, suavemente, o hino de Israel. A personagem está de volta num estranho ambiente interno, e a música sobrepõe-se, pela montagem, às imagens que aparecem na televisão de uma dança fúnebre desempenhada por um grupo de homens árabes, exibida de modo reverso. A letra, que fala da esperança de um povo livre em suas terras, ganha outros sentidos na voz de Adan, que está sentada numa cadeira com o forro da bandeira palestina.

A fragmentação espacial é ressaltada também no início de *O que resta do tempo*: a primeira cena do filme, depois do crédito do título, mostra um soldado iraquiano, que compunha a liga árabe enviada em 1948 como ajuda aos palestinos, caminhando por uma pequena rua, num plano frontal. Um corte nos mostra um grupo de civis armados sentados em mesas distribuídas na calçada. O plano é também frontal, e eles acompanham com os olhos o soldado que passa. Novamente, há um corte para o soldado. Estabelece-se um diálogo entre os civis e o

soldado, num esquema de plano e contraplano que, no entanto, não se dá sobre o mesmo eixo: a câmera varia entre um plano frontal da rua e um plano frontal da calçada, formando um ângulo de 90° entre elas (fig. 9 e 10). Há ainda um terceiro quadro, também frontal ao soldado, mas agora tomado na posição exatamente oposta ao plano dos homens no café (num ângulo de 180° - fig. 11). O soldado procura por uma cidade, os civis lhe dão a direção apontando com o braço. O soldado se põe a caminhar, e os civis o enviam para outro lugar. Por fim, o soldado senta-se à mesa com os civis, já não havendo mais lugar para onde ir. Esse jogo de planos com eixos opostos e o deslocamento das direções – dos braços que apontam e da marcha do soldado – fazem imperar a confusão espacial, dando a ver o espaço desconfigurado do filme. Ao mesmo tempo, distanciam-se da solução mais recorrente no cinema clássico: a alternância de campos, em geral, se dá respeitando uma linha imaginária entre os olhares, com a câmera posicionada sempre do mesmo lado dessa linha, de modo a manter a mesma direção entre os personagens. Suleiman, ao contrário, privilegia os planos exatamente opostos e simétricos, evitando inclusive a continuidade espacial entre eles – por isso, evitaremos a expressão “campo-contracampo”, usada classicamente no cinema, em favor dos termos “plano-contraplano”, que parecem mais adequados a esse tipo de enquadramento e alternância propostos pelos filmes.⁵



Fig. 9 a 11 – Frames de *O que resta do tempo*.

Neste filme (o último da trilogia), a estrutura é mais temporal que geográfica, e quase tudo se passa em Nazaré, mas essa cena da rendição explicita o problema da territorialidade enfrentado pelos palestinos desde a *Nakba*: aqueles que ficaram em suas localidades acompanharam o processo de reconstrução e refiguração das mesmas, levando uma vida separada daquela dos cidadãos judeus; os que foram expulsos perderam não apenas um território, mas os próprios restos materiais desses territórios, soterrados por novas camadas de urbanização, arquitetura, divisões e mesmo nomes para as localidades. A viagem que abre o filme – o trajeto em táxi do aeroporto à casa dos pais –, figura o caráter não apreensível,

⁵ Cabe notar que a quebra da regra dos 180° no jogo de campo-contracampo é característica dos filmes de Yasujiro Ozu, grande referência para o cinema de Suleiman, como veremos também nas próximas análises.

mutante, do território: a paisagem é engolida pela tempestade, e o motorista israelense perde as referências, não sabe onde está.

Intervenção divina tem uma divisão menos rígida em duas partes, a primeira (muito menor em duração) também se passando em Nazaré. Aqui, o filme detém-se no cotidiano do bairro, mas percebemos um outro tipo de desconstrução da cidade. As relações entre os vizinhos são mostradas em cenas com diálogos sucintos, cortes abundantes e montagem num esquema de plano e contraplano muito básico, quase monótono, com pouca variação de posição da câmera, acentuando os cortes do espaço. Quando um homem e uma mulher discutem sobre o que fazer com o lixo, por exemplo, a cena é mostrada através da montagem de três planos, e a continuidade se faz por meio do som e da direção dos olhares, não pela unidade espacial. No primeiro quadro (fig. 12), as sacolas caem da direita para a esquerda, acumulando-se no chão. No segundo quadro, onde não vemos mais o portão que emoldurava a rua ou as sacolas de lixo, o homem se aproxima da câmera e fala olhando para cima (fig. 13). No terceiro quadro, também sem a presença de elementos cênicos que proporcionassem a unidade de lugar, a mulher responde olhando para baixo (fig. 14). A montagem alterna entre esses dois planos mais uma vez e encerra a cena. Não há plano geral que nos situe na cidade ou algum artifício que nos permita compreender a organização urbana do bairro. Assim como os episódios estão fragmentados, também os espaços são desconectados.



Fig. 12 a 14 – Frames de *Intervenção divina*.

Cabe notar, entretanto, que a repetição destes quase insignificantes eventos cotidianos e do modo de enquadrar esses espaços cria, no desenrolar dos filmes, uma certa sensação de proximidade, como se pudéssemos, ainda que de modo não totalizante, articular pela recorrência os fragmentos desse pequeno universo de vizinhos. Isso não significa, no entanto, que seja possível deixar de estranhá-lo: nesta cena, o movimento inverso das sacolas de lixo altera a ordem quase tediosa das repetições, mas podemos voltar a *Crônica de um desaparecimento* para lembrar (já no epílogo) do terceiro carro que para bruscamente em frente ao bar e nos surpreende – a nós e aos fregueses – com a simples troca de motoristas, sem

nenhuma discussão. Quando estamos nos familiarizando com a repetição da vizinhança, o filme a interrompe de modo burlesco, para nos distanciar novamente daquele universo.

Fora de Nazaré parece mais difícil tecer essas relações, já que, como dissemos, o aparelho repressivo do Estado se manifesta de modo mais ostensivo, e Suleiman acentua os procedimentos de desconstrução da cidade. A segunda parte de *Intervenção divina* se desenrola quase toda no *checkpoint* entre Ramalá e Jerusalém. O pátio ao lado do posto de controle serve de local de encontro para ES e a namorada. Se em *Crônica de um desaparecimento* Adan tinha acesso restrito a Jerusalém, impedida de alugar apartamento, e se vingava por meio da desconstrução da unidade da cidade, aqui a namorada também não pode passar pela barreira policial, e é seu caminhar que desafia esse bloqueio. Na sequência quase onírica que antecede o primeiro encontro entre os personagens (e a identificação, por um letreiro, da localização do *checkpoint*), os soldados mandam todos os carros voltarem, impedindo a passagem, mas a mulher sai do carro e atravessa, a pé, a fronteira. Seu olhar imobiliza os militares e, depois que ela passa, a própria torre de observação desmorona. Esse mesmo olhar desafiará policiais na rua em frente à casa de ES, depois que o casal atravessa furtivamente o bloqueio.

A sequência do atravessar furtivo também diz muito sobre o modo de apreender e apresentar a territorialidade da Palestina. Para distrair os soldados, ES enche um balão de gás ilustrado com a caricatura de Yasser Arafat e o solta pelo teto solar do carro. O balão vermelho⁶ sobe e viaja por sobre os militares, desconcertando os rapazes no posto de controle, e sobrevoa toda a cidade de Jerusalém. Há, em primeiro lugar, o confronto à demarcação dos bloqueios e o desejo, ou a ode, à liberdade do balão, que não enfrenta barreiras e limites físicos, movimentando-se com autonomia por toda cidade (poderíamos pensar num paralelo entre o voo do balão e a ubiquidade de Adan, no primeiro filme). A fronteira também é ironizada: um dos soldados liga para uma central de controle, afirmando que um balão está “tentando atravessar”, e pergunta se eles estão autorizados a derrubá-lo, como se este fosse um inimigo perigoso. O balão não é abatido, e a câmera acompanha a grande vista aérea do lugar, mas mostrando uma cidade na forma de cartões postais, de emblemas – o grande muro da cidade antiga, o Monte do Templo, a Igreja de Todas as Nações, o Domo da Rocha –, e não aquela dos habitantes comuns, em suas vidas cotidianas. É interessante notar que o ponto final do balão (e da viagem de Arafat) é a cúpula do Domo da Rocha, uma pequena e irônica resistência do filme: em 2002, ano de lançamento de *Intervenção divina*, Israel e Palestina passavam pela Segunda Intifada, confronto

⁶ Numa clara referência ao filme *O balão vermelho*, de Albert Lamourisse (1956), no qual um balão também circula pela cidade, desafiando os limites fronteiriços ou as autoridades – ele entra pela janela, quando a porta lhe é bloqueada, ou burla do diretor da escola, quando este coloca o menino que o acompanha de castigo.

que eclodiu em setembro de 2000, iniciado depois que Ariel Sharon (na época um parlamentar do partido conservador *Likud*) fez uma visita ao local, acompanhado de um forte aparato militar de segurança.

A fragmentação e a não unidade das cidades, constituída nos enquadramentos, é complementada pela imobilidade dos personagens – imposta pelas forças de Israel e acentuada pela trilogia. Como dissemos, as duas personagens femininas, nos dois primeiros filmes, têm a circulação restringida, e é por meio de um trânsito surreal que elas subvertem a ordem – e alteram o desenrolar do filme. ES é o único que é visto em deslocamento. Há, em *Crônica de um desaparecimento*, três planos que nos mostram a estrada: um na primeira parte, que antecede o encontro com o padre na região do mar da Galileia; um no início da segunda parte, que mostra a entrada em Jerusalém; e um no início do epílogo. Com exceção do plano da entrada de Jerusalém, pelo qual podemos ver, ao fundo, a marcante cúpula dourada da mesquita que nos localiza na cidade, nos outros planos a estrada é deserta, ladeada por algumas árvores, mas sem nenhuma presença humana ou marca de pertencimento e ocupação. Na entrada de Jerusalém, quando podemos nos situar geograficamente, um camelo bloqueia o caminho, impondo um obstáculo à circulação. Em *O que resta do tempo*, na segunda parte do filme, Fuad é visto na estrada, mas sua viagem é interrompida por um acidente com um caminhão do exército israelense (esses procedimentos de bloqueio serão desenvolvidos no próximo item).

Dentro das cidades, poucos são os trajetos percorridos – acentuando a descontinuidade e a fragmentação dos espaços, que nos são mostrados por cortes, sem relação de vizinhança ou fluxo. Uma das poucas exceções é o plano que emoldura a visita de ES à casa de Adan, repetido antes e depois da sequência: num quadro aberto, vemos os muros da Cidade Antiga ao fundo, e uma rua no primeiro plano; o personagem corta o quadro, primeiro da direita para a esquerda, e na volta no sentido inverso. A singularidade desse plano no filme nos faz pensar que ES atravessa aqui não só um quadro, mas uma cidade partida. Curiosamente, este personagem, que experimentou o exílio da maneira mais tradicional (partindo da terra natal), é o único que circula sem interposições diretas em seu caminho, quase como uma presença fantasmática, não percebida pelos demais. Emblematicamente, no fim de *O que resta do tempo*, ES atravessa o muro construído entre a Cisjordânia e Israel, o limite físico imposto aos palestinos, por meio de um salto com vara: a recusa do filme às fronteiras.

Lembremos ainda que a imobilidade dos personagens árabes exprime um outro paradoxo, já sinalizado no início deste tópico: se, por um lado, eles estão impedidos de transitar – o que aparece figurado nas interdições a Fuad ou às mulheres –, por outro a imobilidade diz da própria resistência e da recusa a deixar a terra. Os palestinos experimentam o conflito entre

a mobilidade e a imobilidade, como resistência e como opressão: se viveram uma mobilidade forçada – a expulsão de suas terras –, Suleiman parece responder com a imobilidade resistente – a permanência pacata em Nazaré; se são obrigados à imobilidade, com seus trajetos negados, respondem com um deslocamento desafiador, desconstruidor (ainda que seja ficcional, burlesco).

Além disso, os personagens palestinos respondem à perda do território com o domínio da paisagem e da geografia local, ainda que não tenham acesso a ela. Em *O que resta do tempo*, quando Fuad é preso, ele é colocado de pé em um campo, tem as mãos amarradas e os olhos vendados. Um plano nos mostra o personagem de costas, frente a uma mureta que o separa de um vasto horizonte (fig. 15). Um plano frontal do personagem, em seguida, mostra-o respondendo a sutis estímulos sonoros do ambiente – o canto de um pássaro, o vento nas folhas, a movimentação entre os capturados –, e a montagem intercala planos da paisagem e do campo de presos. É como se, mesmo impedido de ver, seu pertencimento à região fosse tal que ele pudesse se relacionar sensorialmente com o horizonte.



Fig. 15 – Frame de *O que resta do tempo*.

Em *Intervenção divina*, há uma cena semelhante: uma turista para ao lado de um furgão da polícia, em Jerusalém, para pedir informação sobre como chegar à Igreja do Santo Sepulcro. O policial, mesmo olhando o mapa da moça, não consegue ajudá-la, e chama um preso, que estava no camburão, para dar a direção. Este preso, também com as mãos amarradas e os olhos vendados, explica três caminhos possíveis à turista. O desconhecimento da geografia

pelos israelenses aparece também em um diálogo em *O que resta do tempo*, quando Fuad e o amigo, que estão pescando, são abordados por soldados que perguntam se Nazaré não tem mar. Na disputa pelo território, Suleiman apresenta como arma o domínio palestino sobre a geografia, afirmando os espaços como construção, experiência e memória.

Essa relação com uma memória do espaço ecoa a argumentação da pesquisadora Rochelle Davis no artigo *Mapping the past, re-creating the homeland: memories of village places in pre-1948 Palestine* (2007). Seu estudo analisa livros de memórias escritos por palestinos refugiados, e a autora se concentra nas formas como as vilas são reconstruídas, destacando a descrição de nomes e detalhes dos lugares, associados a sentimentos e experiências da vida antes da expulsão. De acordo com ela, ainda que a geografia tenha sido violentamente reconstruída, modificando estradas, nomes e cidades, a construção desses “mapas de memória” reforçam uma autoridade sobre a terra:

Dada a luta palestino-israelense sobre a terra, o próprio ato de criar um mapa do passado [...] reivindica uma autoridade de saber – listando nomes de lugares, as pessoas mostram seu conhecimento desse lugar – e imprime sua presença [árabe] por meio dessa autoridade de conhecimento. Essa autoridade serve para manter os laços palestinos com a terra palestina pré-1948: ao mostrar sua relação íntima e familiar com a terra assim como sua antiga dependência da mesma, os mapas ajudam os indivíduos a continuar a definir a si mesmos como palestinos e como pertencentes a uma localidade particular. (DAVIS, 2007: 60)⁷

É interessante notar como a reconstrução/rememoração desses espaços, tal como Davis nos apresenta, está conectada à ocupação dos mesmos, com as atividades cotidianas e rotineiras: o trabalho na terra, as atividades da casa, as refeições. A permanência persistente ou o deslocamento desafiador nas cidades fragmentadas dos filmes de Suleiman parecem conjugar essas múltiplas camadas de apreensão dos espaços: a fragmentação de um território e a memória do mesmo, o deslocamento e a imobilidade, o horizonte e os bloqueios. Isso nos conduz ao próximo item.

⁷ Tradução nossa. No original: “Given the Palestinian-Israeli struggle over land, the very act of creating the map of the past [...] claims an authority to know—by listing names of places, people show their knowledge of that place—and to imprint their presence on the land through this authority of knowledge. This authority serves to maintain Palestinians’ ties to pre-1948 Palestinian land: by showing their intimate and familiar relationship to as well as their former dependence on the land, the maps help individuals continue to define themselves as Palestinians and as belonging to a particular village” (DAVIS, 2007: 60).

3.2 Bloqueios e confinamento

Como já reforçamos ao longo de todo este trabalho, uma das características mais marcantes do cinema de Elia Suleiman é a fixidez da câmera compondo planos quase sempre frontais, abertos e obstaculizados por elementos cênicos, impondo pequenas barreiras ao espectador. Essa estratégia rege toda a construção dos espaços internos de *Crônica de um desaparecimento*. Vejamos a casa dos pais de ES, cenário frequente dos episódios transcorridos na primeira parte.

A composição dos planos prioriza a centralidade e a simetria, mas os móveis ou os batentes das portas impõem uma separação entre os sujeitos filmados e a câmera. Os primeiros planos da primeira parte do filme já deixam clara essa característica: o primeiro, bem frontal, aberto e equilibrado, nos apresenta uma tia que entra em casa por uma porta localizada no fundo esquerdo do quadro, senta no sofá, desfia um monólogo acerca de relações familiares conturbadas e levanta-se, saindo de quadro em companhia da mãe de ES (fig. 16). O plano longo e fixo mantém uma mesa a nos separar da tia, além de ser emoldurado pelo marco de uma porta. Quando as personagens saem de quadro, a câmera ainda permanece por alguns segundos sobre a sala vazia. Logo em seguida, intercalado pelo plano de um jogo de gamão na tela do computador, o pai é visto sentado de frente para o computador, mas não há elementos no quadro que estabeleçam continuidade com o espaço anterior (fig. 17). No fundo, o batente da porta divide o plano ao meio, mas também não permite comunicação com o ambiente externo – ainda que a porta esteja aberta, o exterior está fora de foco e com a luz superexposta. Do lado esquerdo do quadro, uma parede escura em primeiro plano impõe a separação: a câmera está fora do cômodo.



Fig. 16 e 17 – Frames de *Crônica de um desaparecimento*.

Esses obstáculos que instauram uma distância entre o corpo filmado e a câmera muitas vezes aparecem de fato como bloqueios, como impedimentos à visão íntegra da ação ou do

espaço. São frequentes os quadros em que só podemos ver partes do corpo do pai ou da mãe (fig. 18 e 19). Da mesma forma, a movimentação dos personagens, muito controlada, quase sempre se restringe ao espaço enquadrado, não passando de um ambiente para o outro: o deslocamento interno, quando existe, é um simples atravessar, de um lado a outro do quadro. Os enquadramentos estabelecem recortes na continuidade espacial, aprisionando os personagens em seu interior, com suas atividades cotidianas, num eco da imobilidade imposta por Israel aos cidadãos palestinos. Ainda que vejamos portas e janelas abertas, e frequentemente ocupando espaço central no plano, elas não permitem que os ambientes se comuniquem, obstruídas por cortinas ou pela luz estourada.



Fig. 18 e 19 – Frames de *Crônica de um desaparecimento*.

É interessante notar como a casa paterna, que abriga o retorno do personagem, se repete nos filmes, com poucas diferenças em cada um. A locação é sempre a mesma, indicando uma permanência, uma resistência da vida palestina em Nazaré. *Crônica de um desaparecimento* e *O que resta do tempo*, mais concentrados na cotidianidade da vida dos pais, repetem muitos planos internos da casa (fig. 20 e 21). *Intervenção divina*, o filme do meio, é o que mais tem cenas externas, e se afasta um pouco da vida doméstica. Ainda assim, o pai aparece repetidas vezes na cozinha, sozinho, num quadro que aparece de maneira um pouco diferente no último filme, quando abriga as refeições da família (fig. 22 e 23).



Fig. 20 e 21 – Frames de *Crônica de um desaparecimento* e *O que resta do tempo*.



Fig. 22 e 23 – Frames de *Intervenção divina* e *O que resta do tempo*.

Mas, como vemos, a distância do quadro e a interposição das barreiras é constante, mesmo que sutil (nas cenas à mesa, as últimas duas figuras mostradas, a câmera se posiciona a uma distância pequena, mas não está próxima o suficiente como que para “sentar” junto). Como já sugerimos no decorrer deste trabalho (e desenvolveremos melhor no próximo eixo de análise), a câmera por vezes ocupa o ponto de vista do personagem ES, confundindo-se com ele, o que nos leva a pensar nessa separação como uma interdição à reintegração do personagem exilado, como se aquele que retornasse do exílio fosse sempre um outro, que já não pertencesse ao ambiente familiar – porque é de alguma forma recusado por esse ambiente mas também porque ele mesmo recusa esse pertencimento. Como já dissemos, o exilado recém-retornado pode ver a própria casa com estranhamento. A observação das atividades da casa nunca passa a ser participação ativa, e a convivência doméstica não se dá sem cortes: durante a fase adulta de ES, retratada nos três filmes, ele compartilhará com os pais pouquíssimos planos no espaço interno da casa. Os personagens dividirão o mesmo quadro quando estão no hospital, por exemplo (episódio que foge da rotina familiar), mas os planos domésticos, com suas barreiras visuais, parecem dialogar com a não adequação de ES ao espaço da cotidianidade.

Os recortes e poucos deslocamentos dos personagens acabam por fragmentar o espaço da casa: a rigidez da câmera fixa de alguma forma restringe a continuidade do espaço fora de campo – diferente de um movimento de câmera, que poderia circular entre os ambientes e nos permitir compor a amplitude dos cômodos. A insistência nas molduras, nos quadros dentro do quadro, parece reforçar o próprio limite da tela, enfatizando sua função de moldura, e não de máscara, para usar os termos de Bazin (2014c): o autor argumentava que a moldura (típica do quadro pictórico) polariza o espaço para dentro, enquanto a máscara característica da tela de cinema produz a sensação de que tudo o que ela nos mostra “supostamente se prolonga indefinidamente no universo” (BAZIN, 2014c: 207). Os quadros internos de *Crônica de um desaparecimento*, como vemos, parecem atuar mais propriamente no regime centrípeto, encerrando-se tanto pelas grades construídas com os obstáculos e separações, quanto por nos

negar o fora de campo – ele não é atualizado, ou revelado, pelo movimento de câmera ou pela montagem que preserva a continuidade espacial entre os planos, e nem mesmo enfatizado pelo som, que é bastante rarefeito e adiciona pouca informação espacial nas sequências de Nazaré. Seguindo o pensamento de Jacques Aumont a respeito das bordas do quadro, no livro *O olho interminável* (2004), pensamos ainda em outra distância, mais sutil, decorrente desse modo de limitação do espaço do quadro proposto por Suleiman: ao nos negar, repetida e enfaticamente, o fora de campo, a moldura parece romper o mundo diegético, trazendo ao espectador a consciência de um fora de quadro, entendido como contexto e universo de produção do filme. Nas palavras de Aumont (2004: 135), o fora de campo pode, “se for mantido no não-visto com insistência, provocar a irrupção do fora-de-quadro, ou, ao menos, uma certa perturbação [do campo]”. A rigidez – da moldura, da câmera, das composições, das atuações – nos lembra da construção do mundo diegético, de que o que vemos é um filme, em suma. Se associávamos a distância da câmera com o distanciamento decorrente do exílio do personagem ES, há aqui uma distância em relação à própria construção da narrativa, um comentário ou explicitação do gesto de mostrar. Veremos melhor, no segundo eixo de análise, esse complexo imbricamento entre o personagem, o narrador e o diretor, a distância entre a instância que narra e os episódios narrados.

Se o bloqueio visual é mais explícito nos planos internos, ele também aparece em alguns quadros do exterior, marcadamente em *Intervenção divina*. Neste filme, a primeira parte também se detém no cotidiano de um bairro árabe, mas dessa vez a câmera se volta para as relações entre os vizinhos, e menos para a vida doméstica da própria família. Os planos que enquadram essas interações são também fragmentados, com pouca profundidade de campo, ressaltando um certo aprisionamento nessa vida. A rua em frente à casa paterna, por exemplo, é vista num plano aberto e frontal, mas enquadra uma curva que some por trás da casa e não nos dá horizonte de escape, já que as margens são também bloqueadas por muros (fig. 27). Este plano é precedido por uma série de três quadros que mostrarão a caminhada do pai de sua casa até a casa do vizinho. Os planos são sempre fixos, tomados a partir de um ângulo mais alto, mas os lugares onde a câmera se posiciona não estabelecem relação aparente entre si – há continuidade entre os planos graças à caminhada do homem, mas é difícil apanhar o espaço como um todo (fig. 24, 25 e 26). Os quadros fixos duram o tempo da ação mínima: nada acontece a não ser a passagem do pai, até que chegamos no último plano. Com movimentos desdramatizados, o personagem sai pelo portão do lado esquerdo, atravessa a rua, para na entrada da casa, apaga o cigarro e entra na casa; o plano permanece fixo e vazio enquanto, no fora de campo, escutamos o rangido do portão, um cachorro que late (e sempre acompanha os

planos do velho ranzinza) e sons de golpes desferidos no corpo de alguém – que supomos ser o do velho, que acabara de furar a bola de um garoto. Em seguida, o pai torna a sair da casa (entrando novamente no quadro) e faz o trajeto inverso, começando por acender o cigarro. Na segunda vez em que essa dinâmica nos é mostrada (sem os quadros iniciais), a cena é sucedida pelo espancamento da cobra, mostrado em um plano bem geral, mas a ação transcorre atrás de uma mureta, e o primeiro plano é bloqueado por duas grandes colunas que encerram os personagens naquele pequeno recorte do bairro (fig. 28).



Fig. 24 a 28 – *Frames de Intervenção divina*. A caminhada do pai e a surra na cobra.

Voltemos a *Crônica de um desaparecimento*. Grande parte do que veremos na segunda parte do filme se desenrola na casa alugada pelo personagem em Jerusalém. Ela é mostrada por meio de planos abertos, mas está quase sempre recortada: assim como na casa dos pais, na primeira parte, aqui os cômodos também são sempre vistos aos fragmentos, por meio de uma câmera que valoriza as interposições frontais de cantos de paredes, marcos, móveis. Mas, diferente da casa dos pais, não se vê cozinha ou quarto (elementos da vida doméstica), e sim uma série de referências ao trabalho: escritório, computador, estantes – a casa, habitada por uma pessoa só, está povoada por quadros, livros, até mesmo músicas diegéticas tocadas num aparelho de som, que indicam um campo de referências e tradição. O diretor intercala os planos da casa com observações escritas que dizem sobre o espaço, tais como “me mudei para Jerusalém para estar mais perto do aeroporto” ou “me mudei para um novo espaço para ter mais tempo”.

Diferente da primeira casa, onde víamos pouca movimentação dos personagens, absortos em suas atividades rotineiras (ver televisão, cozinhar, ler o jornal, cuidar do

passarinho), aqui ES circula entre os cômodos. O tipo de enquadramento, entretanto, continua nos bloqueando a livre apreensão do espaço. Há um plano que se repete, no qual o personagem percorre a casa apagando as luzes. O quadro, que tem uma estreita parede centralizada e duas passagens, uma de cada lado, proporciona uma vista absolutamente recortada, com outras portas entrevistas ao fundo, e é pela mudança da iluminação e pelo som dos passos que conseguimos perceber o caminho do personagem (fig. 29 e 30), mas somos mantidos afastados desse caminhar, inclusive sem identificar que atividades se desenvolvem nesses cômodos. O escurecimento das porções do quadro, à medida que ES vai apagando as luzes, acentua a interdição ao local.



Fig. 29 e 30 – *Frames de Crônica de um desaparecimento.*

A casa de Jerusalém, ainda que não seja a mesma locação, também está presente em *Intervenção divina*, preservando o mesmo tipo de enquadramento (fig. 31 e 32). O espaço e os modos de ocupá-lo são bloqueados ao espectador, que é mantido a certa distância. A vista é oblíqua, e não acompanhamos de perto as ações do personagem. No segundo filme, a casa também é espaço para o trabalho, mas só o que vemos são pequenos pedaços de papel dispostos e rearranjados na parede.



Fig. 31 e 32 – *Frames de Crônica de um desaparecimento e Intervenção divina. A casa em Jerusalém.*

Como já dissemos, o bloqueio visual aos espaços internos parece reforçar uma espécie de interdição imposta ao personagem a sua própria casa – numa duplicação visual do estranhamento ao familiar para aquele que retorna do exílio. Mas esses bloqueios não se restringem a ES e parecem dizer também da negação imposta por Israel aos direitos básicos dos palestinos: depois que a casa de ES é revistada pelos policiais, o personagem esbarra no marco da porta, como se aquele espaço reafirmasse sua inadequação. Mas é importante notar que a inadequação dos personagens ao espaço habitado é exposta ao lado de uma profusão de objetos que compõem o quadro, objetos que bloqueiam a entrada mas, ao mesmo tempo, afirmam o pertencimento. A casa dos pais, em Nazaré, tem quadros nas paredes, cortinas, sofás, poltronas. A casa de Jerusalém apresenta os livros e o aparelho de som, que compõem um universo de diálogos, de referências intelectuais, de pertencimento a uma tradição. Em *O que resta do tempo*, na primeira parte do filme, Fuad invade uma casa abandonada para abrigar um ferido e encontra um ambiente delicadamente decorado, com a mesa cuidadosamente posta para a refeição, mas as cadeiras desordenadas indicam uma fuga apressada. De novo, parece persistir o embate entre o pertencimento e a expulsão, o cuidado com os espaços internos afirmando a existência palestina, a construção de uma morada, mas os procedimentos fílmicos explicitando um impedimento, a rigidez do plano contraposta a uma almejada fluidez do cotidiano.

Adan, essa personagem misteriosa que encarna a luta política mais direta, habita um quarto claustrofóbico, que tem as paredes cheias de colagens, com predomínio das cores da bandeira palestina (o vermelho e o verde). Já no início do diário político, em *Crônica de um desaparecimento*, quando conhecemos a personagem, acompanhamos o desafio enfrentado por ela para conseguir alugar um apartamento: primeiro, um agente do estado a desencoraja, aconselhando-a a permanecer com os pais até se casar; em seguida, Adan faz uma série de tentativas pelo telefone, mas é sempre recusada quando revela que é árabe – ainda que fale um hebraico perfeito. Depois dessas tentativas frustradas, acompanharemos ES em uma visita furtiva, quase como se ele fosse uma presença invisível, ao espaço ocupado pela personagem, um ambiente bastante confuso e fragmentado. Não sabemos se aquele lugar está na parte leste ou oeste de Jerusalém, se Adan queria mudar-se dali ou se, ao contrário, é para lá que ela vai.

O lugar é um misto de fábrica improvisada de explosivos, base da luta guerrilheira e quarto de dormir. A entrada se dá por uma pequena oficina cujas paredes estão recobertas por colagens de ícones revolucionários (fig. 33). Daí se tem acesso a um alçapão que conduz a uma espécie de sótão bastante amplo, quase um palco de teatro, com elementos rigorosamente dispostos (fig. 34): uma poltrona coberta com a bandeira palestina, um manequim vestido com roupas árabes tradicionais e uma televisão que exhibe um vídeo de homens árabes cantando e

dançando, num evento fúnebre – a música fala sobre luto, lágrimas e arrependimentos (é sobre essas imagens que, mais tarde, a montagem vai sobrepor o hino de Israel). Há ainda um pequeno quarto escuro (não sabemos muito bem onde ele se localiza nesse ambiente), também cheio de objetos. O quadro ressalta o teto baixo e deixa o lugar ainda mais apertado (fig. 35). A mesa exibe CDs, um bloco de anotações, uma granada e um revólver (que depois descobriremos se tratar apenas de isqueiros).



Fig. 33 a 35 – *Frames de Crônica de um desaparecimento.*

Esse quadro quase claustrofóbico é visto também na primeira parte de *Crônica de um desaparecimento*, na loja de lembranças e artigos religiosos do amigo de ES – ironicamente chamada *The Holyand*: o dono da loja expõe para venda garrafinhas de água “benta” que ele mesmo enche direto da torneira. Este personagem é o único a ocupar este plano interno, entre inúmeros objetos iguais e dispostos lado a lado nas prateleiras. Os quadros são mais próximos (em plano médio), sem linhas de fuga e sem descolamento entre figura e fundo, o que aumenta a sensação de aprisionamento (fig. 36). No expositor de cartões postais, vemos ícones cristãos ao lado da imagem de soldados patrulhando a fronteira sobre um muro com arame farpado, e a foto do falafel, comida típica da culinária árabe, com a legenda “petisco nacional de Israel” (mais um comentário sobre a dificuldade da manutenção das fronteiras nesses territórios). Fazendo uso de uma operação semelhante, no início do filme veremos o interior de um bar, recortado por uma moldura na parede e por um balcão em L, que tem a esquina centralizada no quadro (fig. 37). Atrás do balcão, três homens discutem sobre o pagamento da conta, numa disputa de gentilezas: cada um faz questão de pagar o valor total, usando palavras duras e pequenas ameaças enquanto oferecem o dinheiro e se tocam carinhosamente.⁸ Na parte interior do balcão, uma atendente conversa em russo ao telefone. A trilha sonora vai adensando uma multiplicidade de vozes: a locução hebraica de um canal de notícias israelense é escutada em *off* (de um rádio ou televisão que não é visto), e é logo sobreposta pela discussão dos clientes

⁸ A cena lembra o início de *Intervenção divina*, quando o pai cumprimenta os passantes da rua com sorrisos e acenos, mas proferindo xingamentos e ofensas.

árabes; toca o telefone e começamos a ouvir também a voz da moça (sem compreender suas palavras) e suas risadas, enquanto há ainda, ao fundo, ruídos dos outros clientes do bar. É como se a clausura da loja de lembranças, provocada pelo plano fechado e a profusão de objetos em quadro, se manifestasse aqui por meio desse amálgama sonoro de falas incompreensíveis e diversas.⁹



Fig. 36 e 37 – *Frames de Crônica de um desaparecimento*. O interior da loja e o interior do bar.

As cenas descritas chamam atenção para outra característica dos modos de ocupação dos espaços: a atuação dos personagens, rígida e contida, herdeira de uma tradição burlesca que engendra sua comicidade na automatização dos gestos e na relação com o espaço, parece ressaltar o paradoxal exílio interno dos personagens presentes no quadro. Na segunda parte de *O que resta do tempo*, acompanhamos algumas vezes a refeição da família, na mesa da cozinha (já vista na fig. 23). A comunicação entre os personagens é mínima, e a atuação é coreografada: no momento do café, por exemplo, todos levam a xícara à boca ao mesmo tempo; a troca de olhares é marcada, todo movimento é coordenado. O quadro é aberto, com a câmera ligeiramente afastada da ação, mas ainda que o plano disponha de espaço para os personagens, a movimentação é contida, e o gesto absolutamente rotineiro é, ao mesmo tempo, pouco natural. Estabelece-se um jogo entre a proximidade e o distanciamento, o pertencimento e a não-adequação: o plano se atém a uma ação cotidiana, banal e íntima, mas que é desnaturalizada pelo modo de atuação, como se mesmo o ato de tomar café tivesse que ser pensado, calculado,

⁹ Esse procedimento também parece problematizar a noção de identidades fixas e nacionalismos, tal como se dá no enquadramento dos cartões postais, mas também na conversa transcorrida em inglês e francês na primeira cena em Jerusalém, onde dois estrangeiros comentam a situação política da região, ou na voz de Adan, com seu hebraico sem sotaques. A pesquisadora Ella Shohat (2010) chama atenção para a pluralidade de idiomas que atravessam os filmes feitos por palestinos em Israel (muitas vezes sem tradução), como um componente estético dos espaços construídos, uma forma de expressar o deslocamento e o desenraizamento experimentados pelos povos na diáspora, ao mesmo tempo em que afirmam as falas e idiomas das minorias.

atuado. As atividades se mantêm, as pessoas persistem em seus lugares, mas há uma rigidez no filme que desnatura essa permanência.

Na primeira parte deste mesmo filme há um bonito plano que também parece dizer dos modos de ocupar o quadro e habitar um espaço que é negado. Trata-se da cena em que Fuad e o primo socorrem o fugitivo ferido enquanto este conta de suas sucessivas fugas de cidade em cidade. Já no quarto da casa abandonada, quando o homem é ajudado a se deitar, o movimento dos atores cuidadosamente sincronizados faz com que os três corpos se abaixem juntos, ocupando o quadro com os três rostos; os dois personagens que estão nos extremos da composição saem de quadro ao mesmo tempo, deixando sozinho o rosto cansado do fugitivo, que tem o olhar perdido enquanto diz que já não sabe mais para onde ir. Ele termina de se deitar, esvaziando lentamente o plano pela lateral direita e deixando, por um brevíssimo instante, o espectador com o vazio (fig. 38, 39 e 40).



Fig. 38 a 40 – *Frames de O que resta do tempo.*

De fato, os moradores resistem: a presença cotidiana é mantida, ainda que as barreiras se interponham, que os acessos sejam negados, que a própria história seja apagada por uma camada de novos idiomas, novos nomes para as localidades, novas configurações territoriais. É o paradoxo do exílio interno: a familiaridade e a estrangeiridade da existência em um espaço reconhecido e reivindicado como o lugar de origem, mas ocupado, transformado e controlado por outros poderes, outros discursos que negam aos palestinos sua própria história.

3.3 Janelas

Por fim, na análise da construção dos espaços nos filmes da trilogia, gostaríamos de nos deter em outro aspecto que joga com a dinâmica de pertencimento e distanciamento, e se coloca como um tipo específico de barreira, mais permeável. *Crônica de um desaparecimento* dá destaque, na segunda parte, para o papel formal da janela na relação com o espaço, e isso se desdobra nos filmes seguintes.

Antes de aprofundar essa observação, façamos um breve comentário sobre o papel do som na separação dos espaços. Como apontamos no início da análise, nos três filmes os espaços internos não apresentam, em geral, comunicação com o exterior. Ainda que portas e janelas sejam constantes nos planos, a comunicação é bloqueada por cortinas, pela luz estourada ou mesmo pela falta de foco. O som, no ambiente doméstico, restringe-se aos ruídos próximos, com quase nenhuma interferência externa, isolando a casa do resto da cidade. O isolamento é quebrado pelo rádio ou pela televisão, frequentemente ligados em *Crônica de um desaparecimento* e em *O que resta do tempo*, mas as notícias em geral não são locais. Em *Intervenção divina*, um pouco diferente dos outros dois filmes, a parte reservada a Nazaré transcorre, como já dissemos, nos espaços externos do bairro, e as relações entre vizinhos são tensas, embora paradoxalmente polidas – como se vê no início do filme, quando Fuad circula de carro cumprimentando os passantes mas ofendendo-os com xingamentos sussurrados para si mesmo, ou quando o homem censura a vizinha por devolver-lhe o lixo jogado em seu quintal, dizendo que vizinhos devem se respeitar. A violência dessa relação aparece nos sons fora de campo: já mencionamos a cena em que Fuad bate no vizinho, enquanto o quadro permanece vazio; o procedimento se repete quando um homem pede a outro que retire o carro que bloqueia sua garagem, e o último não interrompe sua atividade na churrasqueira, fazendo uma série de perguntas para comprovar que o carro é mesmo seu; quando ele pergunta qual a placa do carro, o primeiro sai de quadro, pacientemente, e ouvimos, no fora de campo, um som forte e metálico e em seguida um alarme disparado, que segue soando enquanto ele retorna ao plano (que permaneceu vazio) com a placa nas mãos para soletrá-la, sem se alterar (notemos a cuidadosa edição de som: o alarme faz um breve intervalo no momento em que o homem se prepara para começar a falar, e recomeça no exato instante em que ele sai de quadro novamente, jogando a placa no chão).

Crônica de um desaparecimento também joga com essa interferência ostensiva do som fora de campo quando sai de Nazaré, impedindo que a vida doméstica seja apartada do exterior: já na cartela que anuncia a parte dois (o diário político), o som de uma sirene se sobrepõe à tela preta. Essa invasão sonora é violenta, acentuando o conflito e a repressão militar, e é reforçada constantemente pelos relatórios e comandos de missões absurdas do exército israelense que acompanham o personagem, em *off*, depois que ele encontra o rádio comunicador. Lembremos ainda que é o som que impede a fala de ES: quando ele é convidado a discorrer sobre seu trabalho e o novo filme que está desenvolvendo, a microfonia não deixa que ele comece, e os ruídos da plateia (telefones a tocar, conversas, choro de criança) tomam conta do recinto. Em

O que resta do tempo, no curto período em que ES fica em Ramalá, num quarto de hotel, seu sono também é interrompido pelo som do conflito na rua.

Assim como o som é responsável por uma invasão pontual dos espaços, promovendo em momentos determinados a comunicação dos ambientes internos e externos, a janela também desempenha, em situações específicas, esse papel. O som tem uma presença mais violenta, como dissemos; a janela, ao contrário, tem um efeito mais nuançado: é ao mesmo tempo barreira e comunicação, interdição e abertura. Na casa de Jerusalém, em *Crônica de um desaparecimento*, ES observa o exterior. A única movimentação externa, como dissemos, é a de um mímico que faz algumas acrobacias e, no fim, interage com ES, zombando do seu trabalho no computador. O que ressalta, no plano e no contraplano, são as barras da grade, que parecem reforçar certo confinamento do personagem (fig. 41 e 42). Em *Intervenção divina*, o plano das grades da janela se repete de modo muito semelhante, mas aqui o contraplano não enquadra as barras, liberando um pouco os personagens (fig. 43). É daí que a mulher vê a interação entre policiais e um morador, e quebra a própria lógica do filme desafiando seu aprisionamento: os cortes da montagem não nos deixam ver quando a mulher sai de casa, e quando ES ocupa seu lugar na frente da janela veremos que a moça impõe aos homens, de modo desafiador, sua caminhada na rua (fig. 44).



Fig. 41 a 44 – Frames de *Crônica de um desaparecimento* (em cima) e *Intervenção divina*.

A janela é colocada não só como barreira, mas serve de proteção para os personagens também. Em *O que resta do tempo*, no qual acompanhamos, na primeira parte, o confronto armado da ocupação de 1948, elas aparecem com frequência como essa fronteira entre Fuad e os soldados sionistas. Mas é também interessante lembrar aí uma cena na qual a permeabilidade e o possível vínculo proporcionado pela janela é posto à prova: um carro percorre uma estradinha a toda velocidade, levando o prefeito de Nazaré para assinar um acordo com o exército do recém-instaurado Estado de Israel. O veículo, que leva uma bandeira branca acenando a rendição, é perseguido por um pequeno avião amarelo, que faz investidas ameaçadoras contra o carro (fig. 45). Com as manobras do avião, o pano branco se descontrola e tampa o para-brisa do carro, impedindo a visão dos desconcertados ocupantes do veículo (fig. 46 e 47). A cena (que faz referência a *Intriga internacional*, de Hitchcock [1959]), brinca com a coreografia dos homens apertados no interior do carro, mas também parece jogar com a impossibilidade de relação que é imposta no território a partir de 1948: mesmo acenando a rendição, os palestinos não deixam de ser perseguidos.



Fig. 45 a 47 – Frames de *O que resta do tempo*.

A moldura da janela também se coloca na relação entre os personagens, reforçando a paradoxal experiência de distância e proximidade entre o exilado e o que lhe era familiar. Ainda no último filme, quando ES retorna a Nazaré, para a casa da mãe, ele a observa através da grande janela que dá para a varanda (fig. 48). Em *Crônica de um desaparecimento*, a relação com ela é ainda mais obstaculizada, já que a mulher acrescenta à janela um lençol pendurado no varal (fig. 49). A única troca de olhares entre ES e Adan é de viés, por meio da porta aberta do escritório do agente do estado, que logo a fechará (fig. 50), e quando o personagem visita furtivamente sua casa, ele também a vê, em sua atividade subversiva, por meio de uma porta entreaberta (fig. 51).



Fig. 48 a 51 – Frames de *O que resta do tempo* (o primeiro) e *Crônica de um desaparecimento*.

Por fim, em *Intervenção divina*, as únicas palavras trocadas entre ES e a namorada estão escritas no vidro do carro: o personagem cola um *post-it* com a frase “Sou louco porque amo você” na janela, e a exhibe para a mulher, sentada em seu próprio carro. O único conflito encarado por ES também se passa entre carros, quando, parado no sinal, o personagem troca olhares desafiadores com um judeu que está ao seu lado, ambos protegidos em seus próprios veículos.

Parece-nos importante marcar essa liminaridade dos espaços ocupados, tão bem figurada pela barreira da janela. O bloqueio permeável dos vidros e das grades dá mais uma forma à distância que se impõe entre ES, o exilado que retorna, e uma vida que transcorre sem ele, entre ES e aquilo que lhe era familiar. A permeabilidade da janela parece uma figura adequada para essa presença que se aparta mas que é ainda parte, que participa de viés daquilo que lhe era mais íntimo: a vida familiar, a terra natal.¹⁰ Mas, se as janelas estabelecem um vínculo, por vezes precário, por vezes ostensivo, entre personagens ou entre eles e o exterior,

¹⁰ É interessante lembrar da presença da janela em filmes de outros realizadores no exílio: citamos especialmente *Là-bas*, de Chantal Akerman (2006), no qual a realizadora filma o cotidiano de Tel Aviv pela janela de seu apartamento, e discorre sobre a impossibilidade de integrar-se àquele cotidiano; e os *Diários* de David Perlov (1973-1983), que se voltam à mesma Tel Aviv vista pela janela do seu apartamento. Em ambos os casos, no entanto, os realizadores, judeus, escolhem Israel como morada (ainda que temporária, no caso de Akerman), num processo de reflexão sobre exílio, estrangeiridade e pertencimento. Suleiman, por sua vez, olha para sua própria terra natal, vivendo a complexa situação de um exilado que retorna, quando o retorno significa a condição de exílio na própria casa. A tese de Roberta Veiga (2008) e a dissertação de Carla Italiano (2015) trataram em profundidade dos trabalhos de Akerman e Perlov, respectivamente.

ao mesmo tempo, ocupadas por um corpo silencioso que observa, parecem o lugar possível de uma elaboração dessa paradoxal condição de retorno. ES assiste ao desenrolar da atualidade e a elabora nos filmes, um observador do cotidiano que duplica o narrador fílmico, interpondo a própria mediação cinematográfica como tomada de distância do cenário testemunhado.

ES desenvolve, em toda a trilogia, uma relação quase furtiva com as janelas, aproveitando-as para ver sem ser visto. Os filmes, assim, figuram o personagem apartado do cotidiano – uma espécie de *voyeur*, observador-testemunha que recolhe episódios. E essa caracterização do personagem, que observa através da moldura da janela, não pode deixar de remeter ao próprio dispositivo do cinema e à relação de espectadorialidade que ele postula. Em *Crônica de um desaparecimento*, na já citada cena da janela da casa de Jerusalém, o mímico parece dialogar com a presença burlesca do próprio ES, num comentário que, por contraste, ressalta sua passividade: vemos como o mímico transita e se apropria do espaço, ocupando-o com suas acrobacias, enquanto o personagem permanece imóvel atrás das grades. No fim, o estranho zomba da atividade de ES (com o gesto das mãos no computador), reforçando a construção narrativa que, paradoxalmente, articula elementos que desconstroem, ou problematizam, o trabalho do personagem, que corresponde ao próprio ato de narrar (lembramos que ES nos é apresentado como cineasta e acompanhamos sua elaboração do cotidiano na escrita de um diário). Seu trabalho é posto em questão seja pela negação da fala do diretor na conferência, seja pela ironia da sucessão temporal indicada na inscrição recorrente “o dia seguinte”, quando os episódios vistos só reforçam a imutabilidade do cotidiano.

Intervenção divina acentua esse comentário metacinematográfico nas repetidas cenas dos encontros entre ES e a namorada no estacionamento do *checkpoint* entre Ramalá e Jerusalém. Sentados no carro, os dois (ou, no final, apenas ES) assistem à sucessão de arbitrariedades autoritárias cometidas pelos soldados israelenses. O vidro do carro emoldura, para os personagens, as cenas que se desenrolam diante deles, como se eles assistissem a tudo num *drive-in*. O para-brisa intermedia a relação dos personagens com a cena, tal como a tela se interpõe a nós, espectadores. Mas há, aqui, um pequeno deslocamento no jogo de plano e contraplano proposto pela montagem: a câmera não nos posiciona dentro do carro, junto aos personagens, vendo com eles a moldura (o enquadramento) do para-brisa, mas ela permanece fora, entre o carro e a cena. Assim, vemos um plano geral da movimentação dos soldados no posto de controle (fig. 52) e um plano médio que enquadra os personagens enquadrados pelo para-brisa (fig. 53), montados num esquema de plano-contraplano que reforça a separação e a posição de espectadores impassíveis, num espelho de nosso próprio lugar.



Fig. 52 e 53 – *Frames de Intervenção divina.*

Há ainda uma outra duplicação: nessa sequência (repetida mais de uma vez, com pequenas modificações) a mulher nos interpela, olhando diretamente para a câmera. Por um momento, ela nos perturba, tornando-nos conscientes de nossa própria passividade – tal como faz a mira do tanque de guerra, em *O que resta do tempo*, que aponta diretamente para nós, espectadores. Não há, aqui, a mirada cúmplice para a câmera, característica dos primeiros tempos do cinema burlesco, pela qual o personagem nos colocava como parceiros de suas peraltices. Ao contrário, somos enviados, por um olhar inquiridor, de volta para nossa própria imobilidade: “o espectador é moralmente implicado no filme, interpelado no próprio ato de ver, de assistir (que não é mais um ato inocente)” (OLIVEIRA JR, 2015: 21).

Essa articulação metacinematográfica será adensada no próximo capítulo, mas queremos destacar que esse procedimento marcado da janela como liminaridade (entre espaços diegéticos – interiores e exteriores – ou entre o quadro e seus espectadores) acentua a própria atividade do olhar, o gesto da testemunha. Vemos alguém que vê, o olhar é sublinhado pelos filmes e se duplica em nossa própria atividade. Aproveitando a formulação do pesquisador Luiz Carlos de Oliveira Jr, em sua tese acerca da teoria artística de Hitchcock, o “ato de olhar” se torna operador da ficção: “o olhar *produz* a ficção” (OLIVEIRA JR, 2015: 13). Não há contemplação despretenhosa: a visão reconfigura, enquadra, altera os espaços e propõe formas de transfigurar o cotidiano mirado.

O epílogo de *Crônica de um desaparecimento*, chamado de “a terra prometida”, nos leva de volta a Nazaré, à casa dos pais. O filme termina com um plano dos pais em frente à televisão, que encerra a programação diária com a bandeira e o hino de Israel. O casal cochila, alheio a essa outra tela/janela do mundo, cada um ocupando um canto do quadro. Mais uma vez, somos testemunhas da resistência contida de personagens que permanecem, ainda que nas

bordas. Principalmente em Nazaré, cidade que resta e é ao mesmo tempo negada aos palestinos, a vida transcorre enquanto os habitantes são deixados às margens: são recorrentes, nos três filmes, planos que nos mostram os personagens ocupando as laterais do quadro ou as margens dos caminhos, eles mesmos também observadores de uma sucessão de episódios banais e, ao mesmo tempo, direta ou simbolicamente violentos – o confronto do velho com os policiais em *Intervenção divina* (fig. 54), o turista que fotografa o dono da loja como se ele fosse mais um objeto da paisagem em *Crônica de um desaparecimento* (fig. 55). É marcante, na primeira parte de *O que resta do tempo*, o plano em que uma mulher palestina grita para os soldados e é friamente assassinada, caindo no canto do quadro (fig. 56). Os moradores de Nazaré, ainda assim, permanecem, numa resistência constante e desdramatizada à ocupação.



Fig. 54 a 56 – Frames de *Intervenção divina*, *Crônica de um desaparecimento* e *O que resta do tempo*.

Esses corpos que permanecem nas margens dos quadros carregam, entretanto, a história e a geografia do lugar. *Crônica de um desaparecimento* termina com a dedicatória: “aos meus pais, a última pátria”. Nesta elaboração fragmentada do desaparecimento, os corpos negociam a permanência, ainda que em espaços confinados. Ao lado dos quadros fixos e precisamente compostos que dão lugar às imagens dessas vidas, o primeiro plano do filme se destaca, é quase um grito (para usar a expressão de Ishaghpour [2010]): um plano muito aproximado, escuro, indefinido no início – a proximidade da câmera altera a percepção da imagem, criando um estranhamento. A câmera faz um lento movimento circular, e aos poucos vamos desvendando um rosto idoso – o próprio pai de Suleiman – que dormita. A proximidade da lente destaca todas as marcas desse rosto: as rugas, os sulcos, a cor da pele levemente iluminada, os pelos – uma espécie de continuidade da paisagem geográfica na paisagem facial, como sugere Haim Bresheeth (2002). Esse plano, cujos procedimentos formais se destacam do resto do filme, parece desafiar os próprios parâmetros de construção espacial postulados pelo diretor, bastante pronunciados e expressivos, que “submetem” ou condicionam a ação dos personagens: se os corpos sempre obedecem a uma rígida coreografia desenvolvida no interior dos quadros, aqui o pai só dorme, ignorando a presença tão aproximada da câmera. *Crônica de um desaparecimento* começa e termina com o pai dormindo: à imobilidade imposta, uma

passividade resistente. Mas o próprio filme, se é tomado por ela, também parece questionar essa permanência teimosa: ES circula entre as cidades sempre com uma mala, e ainda que ele afirme que a última pátria são os pais, a mala ecoa a exortação do poeta Darwish: “carregue então sua pátria para onde for”.¹¹ No fim do último filme da trilogia, os pais estão mortos, mas a mala segue em cena.

¹¹ O verso compõe o poema *Edward Said: uma leitura em contraponto*, escrito por Darwish por ocasião da morte do intelectual palestino. É citado no livro de Judith Butler (2017).

4 OLHAR EM CENA: intervenção do cinema

Para partir para o segundo eixo de análise, retomaremos o último tópico desenvolvido no capítulo anterior: a identificação da janela como elaboração formal de uma mediação entre o personagem observador e a cena observada. Se a análise anterior priorizou uma abordagem concentrada na liminaridade dos espaços construídos pelo filme, interessa-nos agora aprofundar a ideia da própria atividade do olhar, corporificada no personagem ES. Como já adiantamos, *Intervenção divina*, o segundo filme da trilogia e que conduzirá nossa reflexão neste eixo, transcorre em grande parte no estacionamento do *checkpoint* entre Ramalá e Jerusalém. É ali que se darão os encontros silenciosos entre ES e uma mulher misteriosa, impedida de entrar em Jerusalém. A permanência dos personagens nesse estacionamento, dentro do carro, coloca em evidência dois elementos fundamentais da construção fílmica: a figuração da mediação (a janela) e a encenação do olhar.

Partiremos então para uma análise detalhada das operações que colocam em questão o ato de ver, para pensar como o filme todo incorpora, nas suas elaborações formais, um “modo de olhar” que, a princípio, vincula-se ao próprio personagem ES. À primeira vista, parecia-nos que este personagem, uma espécie de protagonista-narrador, corporificava em cena a própria instância narradora do filme, encenando uma autoficção de sua experiência de exilado que retorna. Mas veremos como o jogo entre câmera, montagem e ponto de escuta varia sutilmente e impossibilita a determinação de um ponto de vista centrado, aderido unicamente ao personagem.¹ Ao contrário, o filme parece multiplicar os olhares em cena, “descentrando” a narrativa.

É preciso lidar, no entanto, com a dificuldade colocada pelos filmes. A variação de pontos de vistas, que poderiam se vincular a diversos personagens, é artifício muito utilizado pelo cinema clássico, não para renunciar à centralidade da narrativa, mas, ao contrário, para reforçá-la. Como nos lembra Ismail Xavier, no livro *O olhar e a cena* (2003: 37),

Na ficção cinematográfica, junto com a câmera, estou em toda parte e em nenhum lugar; em todos os cantos, ao lado das personagens, mas sem preencher espaço, sem ter presença reconhecida. Em suma, o olhar do cinema é um olhar sem corpo. Por isso mesmo ubíquo, onividente. Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer do olhar que não está situado, não está ancorado – vejo muito mais e melhor.

¹ Usamos aqui uma concepção geral de ponto de vista: “Por definição, o ponto de vista é o lugar a partir do qual se olha. Mais geralmente, é também a maneira como se olha. No filme narrativo, esse ponto de vista está na maior parte do tempo atribuído a alguém: seja uma das personagens da narrativa, seja, expressamente, o da instância narradora” (AUMONT, MARIE, 2009: 99).

Como veremos, não é esse o caso na trilogia palestina. Os filmes não operam de modo a esconder suas estratégias de mediação, tal como se dá no cinema clássico. Ao contrário, eles reforçam a interposição de uma instância narradora que, pelos artifícios da ficção, se coloca entre o espectador e o mundo encenado. Os modos de articulação entre pontos de vista e de escuta ou a escolha dos enquadramentos não criam um espectador fílmico onisciente, em posição central. Não há criação direta de identificação, ainda que assumamos, por vezes, o olhar de determinados personagens. Não há, também, criação de um “sujeito-observador onividente”, obedecendo a uma engenharia simuladora do cinema que “define, com o efeito-sujeito, seu teatro da percepção total cujo protagonista sou eu-espectador identificado com o olhar da câmera” (XAVIER, 2003: 49).

A instância narradora destes filmes, embora não construa um espectador onividente, parece afirmar um princípio de coerência, um “modo de olhar”, formalizado, por exemplo, nos enquadramentos discutidos no capítulo anterior. Aproveitemos a formulação de Alain Bergala (1990: 105) sobre o ponto de vista no cinema de Ozu² para tentar delinear melhor a questão:

O ponto de vista, na nossa concepção ocidental clássica do cinema, não poderia ter sentido sem ser determinável por uma origem: só existe ponto de vista com fundamento, motivado. Nos filmes de Ozu, há sempre um ponto de vista (cada plano, cada enquadramento afirma escolhas violentas, nos antípodas do cinema da transparência) e até mesmo um ponto de vista forte, uma enunciação marcada. Mas esse ponto de vista, essa enunciação forte só remetem a si mesmos, à arbitrariedade da decisão segundo a qual a enunciação deve sobrepor-se ao enunciado e a filmagem ao filmado.

O cinema de Suleiman se aproxima, por vezes, dessa arbitrariedade que sobrepõe a enunciação ao enunciado, marcando a autonomia da mediação operada pela instância narradora, mas também oscila para a identificação com os personagens que olham, tornando complexa a determinação do ponto de vista do narrador como único e centrado. Interessa-nos pensar, então, como os filmes elaboram, a partir da “centralidade do olhar” percebida nos enquadramentos, uma “narrativa descentrada” – como os filmes lidam, a partir da encenação do olhar, com a impossibilidade de construir uma narrativa clara, evidente. Parece-nos que nos aproximáramos mais da leitura que Xavier faz de alguns filmes do cinema moderno:

² Suleiman estabelece diversas afinidades com o realizador japonês. Em mais de uma entrevista o diretor afirma que suas grandes referências cinematográficas vêm especialmente de Ozu e de Bresson: “A primeira vez que eu assisti um filme de Ozu (durante uma retrospectiva em Nova York), de repente me ocorreu que aquelas pessoas no Japão eram como os árabes em Nazaré, ou vice-versa. Então eu vi que aquele homem por quem eu sempre fui fascinado, que está sentado ociosamente num jardim, vendo as pessoas passarem com uma certa alienação, era alguém filmável. Mas eu não sabia que isso era cinematográfico até que eu tivesse a assinatura, a aprovação de Ozu”. Mais adiante, Suleiman continua: “Quando eu vi Ozu, eu pensei: ‘se isso é o que é, então eu posso fazer filmes’. Eu estava mais tenso (num bom sentido) e responsivo quando assisti a um filme de Bresson. Teve também Wenders, Antonioni, mas Ozu é o mais próximo em termos de quadro” (SULEIMAN, 2010: 40).

A narração, nesse filme de Godard [*Acossado*] como em outros, coloca em xeque a figura iluminadora do centro fixo, estiliza a autoridade e a clareza do narrador transcendente, doador do espetáculo. O novo narrador comporta-se como a personagem, duplicando seus movimentos imprevisíveis, a gratuitidade de suas escolhas, as hesitações e desregramentos, o cinismo bem-humorado, não levando tão a sério a funcionalidade de seus procedimentos para o andamento da intriga. Sem o centro fixo, não há aquele jogo de delimitações que unificam e permitem ver claro a perspectiva do narrador diante do narrado. Prevalece uma contaminação onde os dois polos não se identificam totalmente, mas se embaralham, caminhando em sintonia. O narrador não é a personagem, mas o olhar que deposita sobre o mundo recusa-se a ir além da experiência do protagonista. (XAVIER, 2007: 79)

Ao colocar seu corpo em cena, atuando como personagem que é também cineasta, Suleiman parece duplicar o gesto da mediação, expondo-a. Na trilogia palestina, cineasta e protagonista compartilham do mesmo corpo, do mesmo nome, da mesma ocupação, mas não se deixam identificar plenamente com o narrador construído pelos filmes – o personagem constitui um “duplo”, não sendo possível falar em uma “narração em primeira pessoa”.³ Se a instância narradora construída pelo filme embaralha-se com ES em determinados momentos, também deixa clara uma separação: como veremos, ela ora adere, ora se distancia do personagem, manipulando sons e posição de câmera. Se dizemos de uma instância narradora que se coaduna à experiência/olhar do protagonista, essa experiência é vista de fora, e o próprio filme coloca em cena outros olhares, multiplicando a postura observativa e a ação de olhar. O filme reverbera, formalmente, a centralidade do gesto de ver, de testemunhar, ao mesmo tempo em que a montagem, a criação dos espaços e a organização temporal afirmam (por vezes comentam) a interposição da mediação e a impossibilidade da elaboração de uma narrativa unívoca e completa, priorizando os fragmentos e marcando a encenação com artifícios burlescos, que desordenam e ressaltam as aleatoriedades do mundo encenado.

Para chegar em formulações precisas, passemos à análise. Pretendemos, neste eixo, partir de dois elementos identificados em *Intervenção divina*: a duplicação da mediação e a encenação do olhar. Ambos se imbricam, mas tentaremos caracterizar os dois movimentos do filme. Apostamos que *Intervenção divina* se articula em torno do corpo que olha, em cena, elaborando uma “cena testemunhal”. Buscaremos desenvolver as complexas triangulações entre os personagens que olham, a cena observada e o lugar do espectador, pensando como os filmes parecem dizer do próprio gesto cinematográfico. Veremos, entretanto, como o olhar se

³ Sabemos que a ideia de uma narração em primeira pessoa no cinema é bastante problemática, como já sintetizou Ismail Xavier (1997: 131): “Se a narração no cinema é sempre resultado da interação entre várias instâncias que se manifestam através de materiais heterogêneos, simultâneos, o analista tem sempre de verificar se as várias instâncias (palavra, *mise-en-scène*, olhar da câmera, montagem, música extradiagética) se organizam para trabalhar ‘na mesma direção’, de modo a fazer sentido em se falar em *um* ponto de vista da narração”.

distribui entre os personagens e se torna ativo, uma espécie de arma ou resistência – explicitamente no corpo de ES, pelos rearranjos da cena cinematográfica, e no corpo da mulher, como agência.

O personagem ES, sem dúvida, ocupa lugar central no filme. Começamos, então, por uma análise dos modos como ele aparece em cena para tentarmos caracterizá-lo melhor e compreender como o narrador se confunde com ele, e onde se dão os deslocamentos que complexificam essa associação.

4.1 A duplicação da mediação, o mediador como duplo



Fig. 1 e 2 – *Frames de Intervenção divina*. A primeira aparição do personagem.

Encerrada a primeira parte do filme, logo depois do desmaio do pai, veremos pela primeira vez o personagem ES em seu carro (fig. 1). A câmera está posicionada no lugar do passageiro, enquadrando o personagem de perfil. A estrada só é vista aos borrões, pela janela lateral. Ele come uma fruta enquanto dirige e, ao terminá-la, joga o caroço pela janela do carro. O corte nos leva a um plano geral no qual vemos o caroço batendo em um tanque de guerra, que explode enquanto o carro se afasta (fig. 2). Após a explosão, somos levados de volta ao plano inicial, reencontrando ES que segue dirigindo, alheio à destruição. A cena evoca uma típica *gag* burlesca: um personagem desatento, que provoca o caos e a destruição por meio de objetos insuspeitos e cotidianos, e não percebe os efeitos de seu próprio gesto. A aparição do personagem convoca, assim, o estilo burlesco de modo mais direto, o que já se insinuava no tom absurdo e *nonsense* dos esquetes da primeira parte. Esse estilo burlesco, ao mesmo tempo, reforça nossa posição de espectadores distanciados da cena: a *gag* só se dá graças ao plano geral, que nos oferece um ponto de vista distante daquele do personagem – temos uma informação que ele mesmo não possui, o que nos possibilita rir da cena, inclusive, porque ele permanece indiferente ao ocorrido.

A cena seguinte estabelece um complexo jogo de olhares, *raccords* e falsos *raccords*. Vejamos: um plano geral nos mostra o corredor do hospital. ES caminha do fundo do plano em direção à câmera e, quando chega no meio do quadro, seu olhar desvia-se para a esquerda, onde há uma porta aberta (fig. 3). O plano seguinte, obedecendo ao *raccord* do olhar, nos apresenta a subjetiva do personagem: pela moldura da porta, vemos as pernas de um paciente caído no chão, socorrido por médicos (fig. 4). O ângulo da câmera está levemente voltado para baixo, e o *raccord* é reforçado pela entrada no quadro de uma enfermeira que cruzava o corredor no fim do plano anterior. Ela entra na frente da câmera e fecha a porta. O filme, aqui, coloca ES no centro da narrativa, detentor de um olhar com o qual nos identificamos, ou do qual compartilhamos: no uso clássico do *raccord* do olhar, o espectador é “colocado em relação direta com a subjetividade de uma personagem, e essa coincidência momentânea, um dos agentes mais sólidos da identificação, é um dos meios de inclusão do sujeito espectador na narrativa fílmica” (AUMONT, MARIE, 2003: 252).



Fig. 3 a 8 – *Frames de Intervenção divina*. Os planos do hospital: *raccord* e falso *raccord*.

O plano seguinte volta ao corredor, mas a câmera posicionou-se mais para trás, afastando-se do ponto original (fig. 5). O personagem, ainda no mesmo lugar, retoma a caminhada, aproximando-se novamente da câmera. Quando chega ao lado da última porta, à direita do quadro, seu olhar desvia-se para a lateral, em direção ao quarto (fig. 6). Corta para um plano fechado, frontal (fig. 7). A composição é simétrica: o lado direito é ocupado pela porta verde, recortada por uma janelinha de vidro. Do lado esquerdo, há outras linhas que emolduram, no fundo, uma janela por onde se vê o pai. O *raccord* anterior e a direção do olhar do personagem no momento do corte nos levam a pensar que vemos, de novo, o que ele vê: a entrada do quarto a partir de fora. Mas logo em seguida ES entra em quadro, pela direita, de frente para a câmera, posicionando-se na frente da porta verde, confundindo-nos ao quebrar a

lógica da continuidade espacial e da construção clássica do plano ponto de vista (fig. 8).⁴ Seu olhar faz uma leve diagonal para a esquerda. Entendemos então que o recorte à esquerda do quadro é um espelho, por onde vemos refletido o que, nesse momento, o personagem vê: a janela que emoldura o pai está atrás da câmera, de frente para o personagem. A câmera, ao invés de se posicionar na entrada do quarto, de fora para dentro (o ponto construído pelo olhar de ES no plano anterior), ocupou a posição oposta – a entrada do quarto de dentro para fora. Quebra-se o *raccord* e a identificação com o personagem, mas ainda compartilhamos com ele, pela mediação do espelho, o objeto de seu olhar. Somos, enquanto espectadores, subitamente jogados para fora, mas vemos no mesmo plano, lado a lado, o olhar do personagem em cena e seu próprio campo de visão, o espelho duplicando a cena fora de campo que é enquadrada por seu olhar.

Em seguida, há um plano fechado, frontal, do pai sentado (fig. 9). Ele ocupa a esquerda do quadro, cabisbaixo (em continuidade com o plano anterior), mas seu olhar desloca-se para a direita, olhando levemente para cima. Ele parece olhar para ES, que ocupava no plano anterior a direita do quadro, de pé (fig. 8). Mas há nova quebra de continuidade aqui, e o corte nos leva a um plano médio, com a câmera posicionada atrás do pai, onde vemos os dois sentados à mesa, um de frente para o outro, enquanto o pai olha para um fora de campo que não nos será revelado (fig. 10). Pela posição de ES em quadro agora, poderíamos pensar retrospectivamente em um plano ponto de vista: entendendo a nova configuração espacial, a câmera posicionava-se no lugar do personagem.



Fig. 9 e 10 – Frames de *Intervenção divina*.

⁴ Edward Branigan define o plano-ponto-de-vista num texto que compõe a coletânea *Teoria contemporânea do cinema* (2005). O PPV não se restringe ao limite do plano, mas assume a posição de um personagem para nos mostrar o que ele vê. O autor elenca seis elementos em atuação no PPV, em geral distribuídos em dois planos: plano A: 1) um ponto no espaço, 2) o olhar a partir do ponto que estabelece um objeto (em geral fora de campo); 3) a transição entre os planos (continuidade temporal); plano b: 4) o enquadramento a partir do ponto, 5) o objeto revelado; 6) o personagem, que estabelece a continuidade espaço-temporal dos elementos anteriores. Em sua análise, ele nos mostra como qualquer mudança em algum desses elementos (a princípio bastante triviais) subverte ou desestabiliza a compreensão do PPV, desorientando a estrutura narrativa.

Há na cena descrita uma série de pequenos saltos, pequenas elipses que rompem com a continuidade espacial, suprimem o deslocamento de ES e confundem a direção dos olhares. O personagem entra na cena não apenas para nos mostrar o que vê, tal como opera a relação entre direção de olhar e posição da câmera no cinema clássico, mas para complexificar o gesto de ver e a determinação do ponto de vista do que nos é mostrado. O filme parece construir ES como um personagem que olha, enfatizando a ação do observador e, por reverberação, a do espectador fílmico. O jogo com os falsos *raccords* de olhares parece apontar para a importância do próprio gesto de olhar e, ao mesmo tempo, para a complexidade de estabelecer a centralidade do ponto de vista. De modo paradoxal, o rigor da composição do quadro aponta para um centro fixo, aglutinador da cena (um quadro “aprisionador”, como vimos na análise dos espaços), mas as operações de montagem parecem “descentralizar” o ponto de vista da câmera, jogando com as indeterminações causadas pelos falsos *raccords*, pelas descontinuidades espaciais, pelas elipses temporais. Sigamos na análise para entender melhor como isso se dá.

Depois de encontrarmos o pai de ES no hospital, a segunda parte do filme se desenrolará entre as cenas no *checkpoint* e as do hospital, entremeadas por curtos episódios isolados em outros espaços ou com outros personagens. O encontro no posto de controle de fronteira se repetirá sete vezes, e parece-nos que há, entre eles, pequenas modificações que vão estabelecendo a passagem do personagem de um espectador-testemunha para um arranjador da cena fílmica por meio de seu olhar – o estabelecimento do olhar (duplicação do filme) como mediação para a experiência do exílio palestino.

A primeira passagem pelo *checkpoint* é feita por uma câmera localizada no interior do carro de ES. Somos posicionados ao lado do personagem, muito próximos a seu próprio ponto de vista, e acompanhamos o percurso até o estacionamento (fig. 11). O interessante aqui é que, se compartilhamos de seu campo de visão (sem coincidir totalmente com ele), emoldurado pelo enquadramento do para-brisas, o plano ainda centraliza, na parte superior do quadro, o retrovisor, que reflete os olhos de ES. Há uma inversão da composição do plano do hospital, mas o procedimento permanece: temos, no mesmo quadro, o campo de visão e o olhar refletido que o vê, ressaltando, mais uma vez, não só a delimitação de um ponto de vista (marcado pela moldura do para-brisas), mas o próprio olhar. O mesmo enquadramento já tinha sido utilizado na abertura de *Intervenção divina*: quando o pai percorre, em seu carro, as ruas do bairro árabe de Nazaré, o quadro também centraliza os olhos do personagem no espelho retrovisor (fig. 12). Anuncia-se aqui a distribuição dos olhares em diferentes corpos/protagonistas da visão, o gesto de ver não restrito unicamente a ES, mas oscilando entre personagens. O espelho reforça o “tornar-se imagem” do olhar, duplicando-o: a câmera se posiciona ao lado dos corpos,

aproximando-nos de seus pontos de vista, e ao mesmo tempo recorta e destaca esse olhar no espelho – o que, por outro lado, acaba por deslocar, pelo reflexo, a direção dos olhos, complicando nossa aderência aos personagens.



Fig. 11 e 12 – *Frames de Intervenção divina*. Os olhos estão centralizados e refletidos no retrovisor.

Depois que o carro de ES estaciona, o corte dá lugar a um plano tomado por uma câmera muito alta, que nos oferece uma visão ampla do posto de controle e de seu estacionamento, onde está o veículo parado. Um segundo carro entra pela esquerda e se posiciona ao lado do primeiro (fig. 13). Escutamos o som das portas abrindo e fechando, e o corte nos leva para o interior do veículo de ES novamente, num plano lateral de seu rosto, que olha para a câmera (fig. 14). O contraplano, exatamente simétrico, nos apresenta a mulher, que também olha para a câmera (fig. 15). Há mais uma variação entre plano e contraplano, cada um com seu personagem desviando os olhos: ES os desloca para um ponto à direita, a mulher para um ponto à esquerda, os dois convergindo, pela montagem, ao centro do quadro. Mais uma vez opera-se um sutil deslocamento: num primeiro momento, os olhares para a câmera e o plano/contraplano nos situavam, a cada vez, no ponto de vista do personagem fora de quadro; na segunda vez, quando ES desvia os olhos enquanto o corte repete o plano anterior, enquadrando a mulher, já não há mais *raccord* de olhar, e a câmera se desvincula do ponto de vista do personagem. Seguimos agora a direção dos dois olhares, encarando frontalmente o posto de controle e a movimentação dos soldados. A câmera, entretanto, está fora do carro, e nos dá simetricamente a nova oposição dos planos: primeiro, a vista do *checkpoint* (fig. 16) e, em seguida, os personagens reenquadrados pelo para-brisa (fig. 17). Na fronteira, nada acontece. Dentro do carro, visto de fora, os personagens seguem com uma calculada coreografia dos rostos: ES tem a cabeça voltada para a esquerda, para um ponto fora do quadro; a mulher está olhando para a câmera, mas, depois de alguns segundos, vira o rosto para ES; mais alguns segundos e ele lhe devolve o olhar, desviando-o em seguida levemente para a esquerda. Há um longo plano em que só vemos as mãos dos personagens acariciando-se, para mais uma vez

voltarmos ao jogo de olhares, que começam encontrados e, um de cada vez, voltam a olhar para frente. De novo as mãos, até voltarmos a um amplo plano geral, agora noturno, onde veremos a movimentação coreografada dos carros que se separam (fig. 18): as luzes dos veículos acendem ao mesmo tempo; o primeiro dá uma ligeira ré, o segundo se adianta, o primeiro o acompanha; ao chegarem no limite esquerdo do quadro, cada carro acende a seta para um lado, o carro da mulher sai rapidamente pela esquerda e o carro de ES corta o fundo do plano, atravessando a fronteira e saindo de quadro pela direita.



Fig. 13 a 18 – Frames de *Intervenção divina*. A primeira cena no estacionamento do *checkpoint* entre Ramalá e Jerusalém.

A descrição detalhada dos movimentos enquadrados é necessária para que vejamos as sutis transformações que se darão na construção dos personagens. Gostaríamos de chamar atenção, nesse primeiro momento, para a ausência de “acontecimentos” na sequência. O posto de controle só é visto com centralidade uma vez, e nada se passa ali. O que se destaca é a relação entre os personagens, seus olhares e suas mãos. Além disso, a câmera alta que abre e encerra a cena, dando lugar para a movimentação calculada dos carros. São os rostos dos personagens, sérios e impassíveis, e seus veículos que protagonizam a cena, como elementos de uma calculada coreografia, personagens do mundo controlado do cinema – corpos burlescos, tal como ES nos foi apresentado na explosão do tanque: lá uma força destruidora do mundo, aqui o silêncio e a graça de uma relação contida no quadro.

Entre essa cena do *checkpoint* e a seguinte, há uma curta passagem pelo hospital, por meio de dois planos: o primeiro, geral, nos dá uma vista da cidade (fig. 19). A paisagem é planificada, os prédios ao fundo formam uma barreira no horizonte, em continuidade com o muro que margeia a estrada. É o som que nos localiza no hospital: escutamos, no primeiro plano sonoro, o bipe ritmado dos aparelhos que controlam os sinais vitais dos pacientes. É um som

fora de campo, que não se relaciona diretamente com a imagem – dos ruídos da cidade não escutamos nada. O plano seguinte nos coloca dentro do quarto, onde vemos, no fundo, ES que observa a cidade pela janela (fig. 20). O som dos bipes fica levemente mais baixo, como se acompanhasse a distância que a câmera toma dos pacientes. Mais uma vez, o plano ponto de vista do personagem se dá de modo retrospectivo, corroborado pela dinâmica sonora: a partir do plano aberto do quarto, entendemos que compartilhávamos do ponto de vista e de escuta do personagem, vendo-o agora em cena com sua postura observativa. Não há jogo de plano e contraplano opostos, mas um distanciamento da câmera que promove os reenquadramentos (a janela emoldura a paisagem no segundo plano) e a entrada do personagem na cena, como alguém que vê – olhos voltados para fora, e não para o que se passa no quarto.



Fig. 19 e 20 – *Frames de Intervenção divina*. O ponto de vista de ES e o personagem enquadrado.

A segunda cena no *checkpoint* (que sucede o hospital) começa com um plano geral que tem a torre de controle do lado direito. Pela esquerda, vemos os carros que tentam cruzar para Jerusalém. Uma van é parada, e três passageiros precisam descer. O plano é igual ao da cena anterior (fig. 16 e 21), e a montagem faz o mesmo movimento: corta para o contraplano, onde vemos ES e a mulher no carro (fig. 22). Eles olham, imóveis, para a frente. Voltamos para o plano inicial, quando veremos que a van é obrigada a retornar, enquanto os passageiros ficam detidos na fronteira. No contraplano, os personagens desviam os olhos para lados opostos, um de cada vez. Mais uma vez, voltamos ao plano inicial, e agora é um táxi que é parado. No contraplano, os personagens olham um para o outro, e o corte nos levará para o toque das mãos (fig. 23), acompanhado de uma música suave (a mesma que tocava na cena anterior). No plano seguinte, já é noite. O enquadramento do *checkpoint* variou ligeiramente, mas ainda vemos a torre, os soldados e a estrada (fig. 24). Já não há carros, no entanto, e voltaremos à coreografia dos rostos e mãos, em planos mais fechados (fig. 25 e 26). No fim da cena, há dois planos que variam o ponto de vista sobre os personagens. Se antes estávamos sempre no jogo de plano e contraplano exatamente opostos e simétricos (como se compartilhássemos a posição dos

ocupantes do veículo, ainda que sem nos identificarmos completamente com seus pontos de vista, já que o *raccord* de olhar era quebrado), a câmera agora sai do carro, posicionando-se ao lado da porta e enquadrando cada personagem mais do alto, de fora para dentro (fig. 27 e 28). Por fim, veremos mais um plano geral da fronteira, com os soldados fazendo sua ronda, e o contraplano do carro, com o casal olhando fixamente para frente (fig. 29).



Fig. 21 a 29 – Frames de *Intervenção divina*. A segunda cena no estacionamento do *checkpoint*.

Dessa vez, não nos é mostrada a chegada ou partida dos veículos. Acompanhamos a movimentação dos soldados no *checkpoint*, o gesto violento do impedimento da passagem da van, mas não há nenhuma particularidade nessa atuação. A cena se passa de longe, mal escutamos o diálogo, e não saberemos bem o que acontece. A ênfase é toda nos rostos de ES e da mulher, por meio dos planos fechados, ambos inexpressivos, performando o jogo de troca e desvio de olhares. O plano final da cena, que enquadra os personagens que olham para a câmera, ressalta o gesto de ver, duplicando dentro do quadro nossa posição de espectadores.

A postura observativa de ES é acompanhada, nessas sequências do *checkpoint*, pela mesma postura da mulher. É interessante notar como esta é uma característica do personagem, mas ele é frequentemente acompanhado nesse gesto. Em *Crônica de um desaparecimento*, por exemplo, ele é visto repetidas vezes junto ao amigo na frente da loja *The Holyland*, ambos espectadores inexpressivos dos poucos movimentos da rua. O enquadramento frontal dos dois espelha nossa posição, inclusive de modo bastante crítico: lembremos do fragmento em que um

grupo de turistas corta o plano, deixando para trás um de seus membros, que fotografa os dois homens quase como objetos daquela paisagem recortada da rua. Ao se interpor entre nós e os personagens, o turista reforça nosso lugar de, também, espectadores e consumidores das imagens da Palestina – imagens produzidas pelo Ocidente, que reforçam a associação com a violência e o terrorismo ou, por outro lado, acentuam sua vitimização (SAID, 2007; MOKDAD, 2012).

Em *O que resta do tempo*, acompanharemos o crescimento de ES e veremos como a postura observativa vai se constituindo desde o personagem criança, mas também como um olhar compartilhado. Durante a terceira e a quarta partes, acompanhamos algumas situações em que o personagem divide o quadro com dois amigos, espectadores de acontecimentos cotidianos. Na juventude de ES, os três amigos observam, de longe, o desenrolar de uma brincadeira entre um casal que termina em um grande mal-entendido. Um dos amigos introduz a sequência com uma rápida narração, que antecipa os acontecimentos por virem. A cena será analisada em mais detalhes no próximo capítulo, mas importa destacar aqui esse procedimento da antecipação pela fala de um personagem que não é ES, corroborando a ideia de que a instância narradora vai se acoplando a personagens diversos, duplicando neles o distanciamento provocado pela explicitação da mediação.

De volta a *Intervenção divina*, reencontraremos ES em sua casa. Como já analisamos no capítulo anterior, a casa é vista por recortes no interior do quadro: há três camadas de espaço aqui, e na parede do meio vemos uma série de pequenos papéis amarelos rigorosamente dispostos, formando um grande painel. O personagem entra em quadro pela esquerda, caminhando ao lado da parede. Ele para e retira uma folhinha, lendo-a (fig. 30). O corte introduz uma cartela com a frase “papai está doente” (fig. 31). A montagem volta ao plano anterior, e ES olha para a esquerda (fig. 32). Corta para um plano médio, tomado a partir do lugar do personagem, de onde vemos que a parede exatamente oposta também está coberta com outra série de *post-its* (fig. 33). Há um espelhamento preciso dos quadros, que duplica até o buraco na colagem de papéis, exatamente no mesmo lugar que ficou vazio no plano anterior. ES entra em quadro, de costas, pela direita (abandonando o ponto de vista da câmera) e cola a nota que retirou da parede nesse espaço vazio, preenchendo a sequência (fig. 34).



Fig. 30 a 34 – *Frames de Intervenção divina*. A montagem das notas.

A cartela, aqui, instaura uma “voz” em primeira pessoa que organiza uma outra camada de narração para o que víamos no filme – ainda que essa camada seja também absolutamente fragmentada, não causal, restrita a pequenas frases. A quebra do *raccord* na passagem entre os planos (quando ES invade o quadro que seria o seu ponto de vista), entretanto, não permite que nos identifiquemos completamente com essa narração em primeira pessoa – o filme mantém a distância/separação entre a instância narradora e o personagem. A cena nos apresenta, agora, ES como um “segundo narrador”, um manipulador que reorganiza, redispõe numa grande estrutura notas que resumem os acontecimentos vividos e já vistos por nós, numa espécie de duplicação da mediação do próprio cinema. É interessante atentar para essa estrutura de espelho (já indicada no uso literal do reflexo na primeira cena do hospital), uma parede rebatendo a outra, jogando com a ideia de uma *mise-en-abyme*. A cena nos leva a pensar em um filme dentro do filme, um rebatimento entre instâncias que se duplicam, ora marcando a separação, ora confundindo-se ao longo da obra. ES, no centro do quadro, figura um mediador entre eles, como se *Intervenção divina* elaborasse em cena não apenas o olhar, mas a própria mediação – como se a mediação entre nós e o filme se duplicasse na figura de ES. Vejamos a sequência seguinte.

A terceira cena no *checkpoint* é inserida logo depois da apresentação de ES como esse “montador de notas” na casa. Ela repete, no início, os mesmos planos da primeira sequência desenrolada no local: uma grande vista geral do estacionamento, com o carro de ES parado e o segundo veículo que se aproxima (fig. 13 e 35 – os planos se assemelham inclusive na duração); em seguida o plano e contraplano do rosto de cada um dos personagens (que estão, também, com as mesmas roupas que vestiam na primeira cena). Dessa vez, no entanto, ES olha fixamente

para frente o tempo todo (fig. 36), enquanto a mulher repete a coreografia anterior: olha para ele e depois desvia os olhos (fig. 37). Seguiremos de novo a direção dos olhares para ver a base da torre de controle, num plano mais fechado, onde três homens são mantidos contra uma caminhonete, com as mãos para o alto, enquanto, mais ao fundo, um soldado controla o trânsito dos carros (fig. 38). A montagem repete o jogo de plano e contraplano, com a câmera posicionada entre os elementos cênicos – campo de visão *versus* personagens que veem, em planos rigorosamente opostos (fig. 39). O som de um carro, fora de campo, nos leva de volta ao plano da estrada, agora um pouco mais aberto. O ruído sobe rapidamente, junto com o carro que entra em quadro e freia bruscamente. Os ocupantes do veículo – três soldados – descem e limpam as botas de modo sincronizado no meio fio (fig. 40). O som exagerado ressalta o movimento: três raspadas na calçada e o silêncio enquanto eles conferem o serviço, mais três raspadas e o silêncio... O contraplano – ES e a mulher observando a cena – é invadido por esse som, prolongando a *gag* que agora só é visível para esses espectadores em quadro. Voltamos ao plano anterior para ver a última conferida das botas e a saída veloz do carro. O gesto mecânico dos três soldados, centralizados no quadro, contrasta com a imobilidade forçada dos três reféns que ainda ocupam a direita do plano, mais ao fundo (outro jogo de duplicação de contrários).



Fig. 35 a 40 – *Frames de Intervenção divina. Terceira cena no checkpoint.*

A cena termina com mais uma inserção dos planos fechados do rosto de cada um dos personagens. A mulher tem os olhos voltados para fora, girando o rosto em seguida para encarar a câmera. Corta para ES, que segue impassível, olhando para frente. Em nenhum momento seus olhos saíram da direção do *checkpoint*, o que nos chama atenção: se nas duas cenas anteriores valorizava-se a troca de olhares entre eles e o toque das mãos, agora é o olhar fixo de ES que fica em evidência, e a movimentação vista/encenada entre os soldados, com essa coreografia

ridícula, parece ser contaminada pelo universo burlesco convocado pela aparição do personagem no início da segunda parte do filme. Lembremos ainda como a cena repete os planos e as roupas da primeira sequência, e de novo são três homens detidos (como foram três os que ficaram na segunda sequência), como se o que víssemos agora fosse uma espécie de retomada ou reencenação do já visto – por nós e pelos próprios personagens –, mediado pelo arranjo desse olho-montador que nos foi apresentado na sequência dos *post-its* e que, neste momento, não desvia os olhos da cena. O estilo burlesco é projetado do personagem que olha para os corpos observados, duplicando a exterioridade do espectador: a *gag* só acontece porque vista de fora pelos personagens, enquanto nós vemos de fora essa distância que eles tomam da cena – a distância dos personagens é, assim, também ressaltada e desnaturalizada para nós. Diferente dos filmes de Chaplin, Keaton ou Lewis, por exemplo, nos quais os protagonistas concentram em seus corpos (cada um a seu modo) a coreografia, o desarranjo, as ações inusitadas, o burlesco de Suleiman (mais próximo ao de Tati) se espalha sobre o universo fílmico, os esquetes se multiplicando entre os diferentes personagens.

Intervenção divina parece fazer uma aposta na mediação, no trabalho de elaboração que o personagem faz da cena observada. Seu olhar agencia, é a própria espetatorialidade que possibilita a intervenção burlesca no mundo visto. A particularidade do uso da janela na trilogia palestina, assim, é ressaltada, se lembramos que, tradicionalmente, a noção da janela serviu de metáfora para o cinema – a abertura para o mundo –, vinculada ao modelo da perspectiva na tradição da pintura ocidental.⁵ Ela postulava uma separação entre o interior e o exterior, orientando o olhar para o mundo que, retratado, correspondia a uma visão objetiva. Se há em *Intervenção divina* essa separação entre os personagens que olham e o mundo, o que se emoldura para nós é o próprio olhar, e o acontecimento observado é encenado de modo a acentuar seu caráter não realista, mecânico, desnaturalizado (como se os soldados aqui incorporassem, à revelia, a atuação do mímico que ES vê em *Crônica de um desaparecimento*). A posta em cena do olhar atua para ressaltar o próprio artifício do aparato cinematográfico, não para ocultá-lo.⁶ O dispositivo do olhar, em *Intervenção divina*, duplica a exterioridade do espectador, acentuado pela apropriação do burlesco, e faz “[...] a teatralidade das cenas vir à

⁵ Hans Belting, no artigo “A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Ocidente e Oriente”, oferece uma síntese da problemática da janela como “transparência da visão” na tradição da imagem ocidental (2015).

⁶ Essa operação de *Intervenção divina* realiza o oposto do que faria, por exemplo, Hitchcock em *Um corpo que cai*: de acordo com a análise de Ismail Xavier (2003), nesse filme o jogo entre o que pode ser visto e o que nos é negado – a ocultação do autor do crime tanto para o personagem quanto para nós, espectadores – corresponderia à (e ressaltaria a) própria invisibilidade do narrador fílmico.

tona, compondo-a como um *tableau* que expõe os gestos a uma observação crítica, pela sua duração e pela carga de empostação apta a desdramatizar” (XAVIER, 1997: 136).

Esta formulação de Ismail Xavier, elaborada no ensaio *O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo*, retoma os procedimentos do teatro épico de Brecht para dizer como o filme de Leon Hirszman articula os elementos da narrativa cinematográfica de modo a provocar o afastamento do espectador do presente dramático, para que ele acompanhe o retrospecto reflexivo do personagem que, no futuro, narra e pode compreender os acontecimentos vividos. Suleiman, a seu modo, parece também recorrer a uma epicidade do cinema (um “mostrar que se está mostrando”) para, desvinculando-se de uma representação naturalista, distanciar e desnaturalizar o mundo e os eventos vividos, chamando-nos atenção para essa dimensão de fabricação do cinema que pode tornar estranha a cena cotidianamente (repetidamente) testemunhada.

Intervenção divina, mais do que isso, parece indicar a possibilidade de que a própria experiência testemunhada seja atravessada pelo ato de ver, como se o procedimento épico – o distanciamento permitido ao gesto de elaborar e narrar – se desse em cena, no interior e no desenrolar da situação testemunhada. Se apostamos numa estrutura em abismo para a obra, o complexo imbricamento entre a instância narradora e ES, entre o filme que vemos e o mundo elaborado pelo olhar do personagem, por outro lado, não permite a dissociação, no interior de *Intervenção divina*, entre eventos vividos e eventos “fabricados” por ES, tudo se dando numa mesma camada para nós, espectadores, um universo incidindo sobre o outro. Não há distância temporal, o acontecido não se elabora a partir de um futuro (que o domina), mas a espectralidade dos personagens que testemunham altera o vivido em seu próprio acontecer dramático. Suleiman parece permitir que os personagens espectadores incorporem o postulado brechtiano de que “a nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico” (ROSENFELD, 1985: 151). O distanciamento não se interpõe apenas a nós, espectadores externos ao filme, mas passa a acontecer dentro da própria cena, que poderia ser modificada (ou compreendida de modo desnaturalizado) a partir do gesto observativo e perspectivado de ES e da mulher. O gesto de distanciar deixa de ser apenas uma operação fílmica, que poderia “esclarecer” algo para o espectador do cinema, e passa a fazer parte da própria experiência palestina.

Poderíamos pensar que a recusa da instância narradora em permitir que o espectador estabeleça com o filme uma relação de identificação reverbera a impossibilidade de que os próprios palestinos “pertencam” à cena vista, eles mesmos espectadores de suas vidas

bloqueadas na fronteira. A experiência que se testemunha/vive no exílio interno é a da cisão entre um povo e seu território, e sua história. O filme propõe uma forma para essa experiência, mas de modo que nós, espectadores, compartilhemos da ruptura, de uma impossibilidade de habitação: a partir da espectralidade complexa proposta por *Intervenção divina*, que se dá à distância, por fragmentos, rupturas e descontinuidades, compartilhamos de uma experiência de vida em exílio.

A mediação burlesca, assim, poderia se configurar como um gesto de “tradução” possível para esse mundo observado/testemunhado pelos personagens. Judith Butler, no livro *Caminhos divergentes*, desenvolve a noção de tradução como um imperativo ético que pressupõe a coabitação, um modo de estar junto a partir de “uma cena em que os limites de uma dada episteme são expostos, e forçados a se rearticularem de maneiras que não encerrem de novo a alteridade” (2017: 18). A autora defende a necessária passagem pelo campo da tradução para que se encontre uma forma de coabitação baseada nas experiências convergentes, mas singulares, de despossessão e sofrimento da diáspora. Sua argumentação passa pela imaginação de alguma forma de binacionalismo, baseada em uma “ética da dispersão”, que possibilitasse um Estado para judeus e palestinos.⁷ Poderíamos pensar, inspiradas por essa reflexão, no filme como a criação de um espaço que reverbera para nós, espectadores, as histórias de exílio e perda, sem transformar a narrativa do sofrimento em redenção, mas inventando um ato de tradução possível, a partir do “idioma” do burlesco. *Intervenção divina* desestabiliza a narrativa do retorno propagada pelo Estado de Israel: lembremos da cena em que o policial israelense não é capaz de dar indicações geográficas à turista perdida, recorrendo ao prisioneiro árabe (que além de tudo tem os olhos vendados). A *gag* parece explicitar a condição de desenraizamento do próprio judeu, ressaltando os absurdos de um Estado que, justamente, nega as ressonâncias entre as histórias diaspóricas, e se constitui sobre o apagamento do outro. Mas, de modo mais

⁷ Butler, a partir da leitura de Lévinas e Arendt, lembra que a possibilidade da relação ética precisa passar por uma certa condição de despossessão dos modos nacionais de pertencimento, já que “existimos fora de nós mesmos, diante de nós mesmos, e somente desse modo é que há a chance de existirmos pelo outro” (2017: 133). Ela diz: “Não podemos pensar o prefixo *co-* de *coabitação* simplesmente como uma proximidade espacial: não existe casa sem adjacências, sem uma linha que demarque e limite um território a outro, portanto não há como residir em qualquer lugar delimitado sem que o lado de fora defina o espaço da habitação. O *co-* de *coabitação* é também o nexos em que temporalidades convergentes articulam o tempo presente, não um tempo em que uma história de sofrimento nega a outra, mas um em que uma história de sofrimento possa fornecer as condições de sintonia com outra história de sofrimento, e quaisquer conexões que sejam feitas atravessem a dificuldade da tradução. Em suma, a coabitação significa uma afirmação de que encontramos a condição de nossa própria vida na vida do outro, na qual existe dependência e diferenciação, proximidade e violência; isso é o que encontramos, de maneiras explícitas, na relação entre territórios, como no caso de Israel e Palestina, uma vez que estão unidos de maneira inextricável, sem contrato vinculante, sem acordo recíproco, e, ainda assim, de maneira inelutável” (BUTLER, 2017: 134).

enfático, ela construiria uma possibilidade de que nós, espectadores, coabitássemos (através das dificuldades da tradução) esse espaço cindido pelas distâncias, pela desposseção do exílio.

A cena que sucede o terceiro *checkpoint* permite perceber a expansão da mediação burlesca, figurada no olhar do personagem, para o resto do filme. Depois do plano que encerra a sequência anterior – o rosto de ES que olha fixamente para frente –, o corte nos leva de volta ao hospital, por meio do mesmo plano geral que enquadra a cidade, mas agora é noite (fig. 19 e 41). Aqui também ouvimos o bipe da máquina que controla os sinais vitais dos pacientes, até que ela dispara. O plano seguinte (também exatamente igual ao da sequência anterior – fig. 20 e 42) nos mostra o terceiro paciente, o que está mais próximo da câmera, retirando os fios que o conectam à máquina e saindo do quarto para fumar, seguido pelo homem do meio. O quadro, entretanto, agora deixa vazio o lugar antes ocupado por ES, o que quebra, mais uma vez, a linha que unia o personagem com a instância narradora do filme. Esta parece estar sempre jogando com a possibilidade de adesão e afastamento, vinculando-se ao “modo de olhar” do personagem, mas afirmando-se como instância exterior. A cena termina com um plano geral do corredor do hospital, por onde vários pacientes e funcionários desfilam com seus cigarros. Completa-se assim o esquete burlesco, que brinca com o absurdo dos fumantes que se multiplicam, em profusão exagerada, nesse ambiente asséptico da cura.⁸



Fig. 41 a 43 – *Frames* de *Intervenção divina*. O hospital.

O “desaparecimento” de ES neste plano noturno do quarto do hospital nos levanta outra questão na caracterização do personagem: parece necessário ressaltar essa presença às vezes fantasmagórica, a de alguém que observa sem ser notado e que brinca, por meio dos artifícios do cinema, com a possibilidade de figurar uma presença ausente, deslocada, descontinuada. Mais adiante no filme há um plano bastante singular: ES é enquadrado de frente,

⁸ Os personagens que vemos no último quadro ainda figuram, mais uma vez, essa ideia do duplo: vestem a mesma roupa, movimentam-se simetricamente, ambos com o colar ortopédico, separados pelo suporte do soro. Os personagens duplicados e acidentados também aparecem nos outros filmes, sempre em movimentos sincronizados: no final de *Crônica de um desaparecimento* vemos o par descendo a rua, burlado pelo menino que assovia e se esconde (os atores são ainda mais parecidos um com o outro); na última cena de *O que resta do tempo*, também no hospital, há uma dupla de homens que passa sem o colar, mas com o braço engessado e as cabeças enfaixadas, vestidos de modo muito semelhante.

olhando para um ponto fora de campo por uma vidraça (fig. 44). A câmera está do lado de fora, e ele fica recortado exatamente entre duas traves da janela, que o aprisionam do lado direito do quadro. Do lado esquerdo, no outro intervalo entre as traves, na mesma altura de seu rosto, há um quadro pendurado na parede. O recorte justo proporcionado pelas molduras do vidro, a roupa toda preta do personagem (que rebate a vestimenta do homem retratado na pintura), seu olhar inexpressivo parecem, de alguma forma, “planificar” o quadro, ES como pura imagem. A impressão é acentuada pela montagem, que faz uma justaposição de dois planos do personagem: no primeiro, em plano fechado, o vemos levemente de perfil, também olhando para fora de campo (para a mulher que atravessa a rua, como analisaremos mais adiante – fig. 45).⁹ A câmera está dentro do quarto, não vemos as marcas da janela por onde ele olha, apenas a luz que entra iluminando seu rosto. Os olhos voltados para fora e a composição clássica do plano – o personagem ocupando o lado direito da tela, seu olhar direcionado para a esquerda, o espaço vazio nessa lateral – dão um respiro ao enquadramento, menos aprisionador. O corte para a segunda imagem de ES causa um estranhamento, rompe com qualquer continuidade, a figura agora excessivamente bidimensional aponta para a própria imagem, como uma espécie de fantasma, um duplo que vagueia por entre os espaços.



Fig. 44 e 45 – *Frames de Intervenção divina*. ES e seu duplo.

O modo como o filme rompe com as continuidades espaciais, suprimindo deslocamentos, reforça essa característica do personagem. Lembremos da cena já descrita em que ES chega pela primeira vez no hospital: quando seu corpo entra no quadro, na frente da porta do quarto do pai, e quebra o *raccord* do seu próprio olhar, a estranheza de seu aparecimento inesperado é acentuada pela inexpressividade de seu rosto – a mesma inexpressão com que ele ignorou a explosão do tanque de guerra – e brinca com uma espécie de descolamento de si mesmo. Na literatura, a noção do duplo já foi bastante usada e analisada,

⁹ Seguindo a construção do texto, as imagens aparecem aqui na ordem oposta à que aparecem no filme.

indicando aproximações com o fantástico, com o desejo do autor de separar-se de si e de lidar com traços de caráter que não reconhece em si mesmo. A sombra, o reflexo, são figuras que remetem à descorporificação, ao descolamento, e podem ser o anúncio da morte ou do estranhamento (RANK, 1971).

Interessa-nos, entretanto, o duplo como possibilidade de ver-se de fora. Se ES explicita na própria cena a mediação do burlesco, da ficção, sua figura não deixa de ser um duplo do diretor, Suleiman transformado em imagem de cinema, que ronda a experiência vivida a partir de sua posta em cena. Tal como discutimos no segundo capítulo, a noção do “fora” parece nos ajudar a compreender esse jogo de duplicidade. Se Suleiman coloca em cena sua própria imagem, os filmes não parecem interessados em desvendar algo de uma intimidade ou de uma experiência pessoal do diretor, mas sim um descolamento de si que permita colocar em jogo a própria experiência do cinema, a superfície das imagens, a exterioridade.

De acordo com a leitura de Tatiana Salem Levy, a compreensão do fora passa, em Blanchot, pelo imaginário: no espaço literário, tudo é imagem, e “para Blanchot, a imagem não é um não-ser, mas uma outra possibilidade do ser, sua outra versão” (LEVY, 2011: 28). O mundo e o sujeito se desdobram, sempre como imagem, como duplo, constituindo o fora que é a própria experiência literária:

Em outras palavras, a literatura não é algo que se dê num espaço exterior ao mundo, ela é o fora, esse não lugar sem intimidade, sem um interior oculto, onde o artista é aquele que perdeu o mundo e também se perdeu, uma vez que não pode mais dizer *Eu*. Portanto, a literatura não se fixa a nada, nem a um espaço – exterior ou interior –, nem a um tempo, nem a um sujeito. Sua fala é essencialmente errante, móvel, nômade; ela se coloca sempre fora de si mesma. Desdobrar-se, substituir a intimidade do sujeito pelo fora da linguagem, eis o projeto moderno da literatura. (LEVY, 2011: 29-30)

Ainda que Levy e Blanchot estejam lidando com a literatura moderna, acreditamos que a noção do fora seja inspiradora para pensar nos movimentos dos filmes de Suleiman. O diretor parece se desdobrar na sua própria imagem, insistindo numa certa reflexividade do cinema, afirmando as mediações, a exterioridade, a invenção do mundo observado por meio da ficção. Se o personagem tem essa característica quase fantasmagórica em determinados momentos,¹⁰ como se o próprio ES tivesse também nos filmes um duplo de si, esses desdobramentos parecem ser colocados em cena para nos lembrar da própria exterioridade do cinema, de uma posta em perspectiva que permite constituir um “outro do mundo”: “Quando se fala da

¹⁰ É importante lembrar que não se trata, o tempo todo, de uma presença invisível de ES, já que ele se relaciona com os outros personagens, ainda que por meio da ausência de diálogos, da dificuldade de comunicação.

relação com o fora, não se fala de um mundo que se encontra além ou aquém do nosso. Fala-se precisamente deste mundo, mas desdobrado em sua outra versão” (LEVY, 2011: 26).

Esse colocar-se em cena como um duplo do próprio ES se configura de outra forma em *O que resta do tempo*. Este filme dá prosseguimento ao jogo de duplicação da mediação, com a instância narradora que ora adere e ora se desvincula bastante do personagem – mas de modos um pouco diferentes, especialmente porque a narrativa, nos dois primeiros filmes aderida a um tempo presente, no terceiro percorre um arco temporal que precede o nascimento de ES. O personagem, diferente dos outros filmes, não é caracterizado como cineasta – na verdade, não teremos nenhuma informação sobre sua ocupação –, e o filme brinca com essa presença quase fantasmática de ES. Vejamos o prólogo: uma viagem de táxi, partindo de um aeroporto para Nazaré. O início da cena está decupado em três planos, sempre tomados a partir do interior do veículo: no primeiro, vemos a maleta guardada no porta-malas; a porta fechada enseja o corte para o segundo plano, lateral, mostrando-nos o motorista que entra no carro; o terceiro plano é tomado desde o banco de trás, e o motorista vira, encarando diretamente a câmera (fig. 46); entra o crédito de direção do filme. Poucos planos depois, o enquadramento é repetido. O motorista ainda encara a câmera, agora pelo espelho retrovisor (fig. 47) – usa-se a mesma estratégia do recorte do olhar pelo espelho que vimos em *Intervenção divina*, mas se no filme anterior os personagens jogavam o olhar para fora, aqui o olhar nos é devolvido, somos interpelados pelo motorista. Ocupamos a posição do passageiro, mas ainda não sabemos quem é ele. Quando o motorista encara a câmera, o que ressalta é o próprio dispositivo, e a identificação com o personagem é problemática já que ele não nos é revelado – a mesma complexificação que acontece em *Crônica de um desaparecimento*, quando o escritor do diário, suposto narrador diegético, permanece por um longo tempo um personagem desconhecido, não completamente identificado pelo espectador. O plano seguinte, frontal ao motorista, finalmente nos mostra o passageiro no banco de trás, mas não podemos vê-lo de fato: o quadro é muito escuro, a luz que vem de fora só ilumina metade do seu rosto, que permanece fora de foco (fig. 48). Até o fim da sequência, esse será o único enquadramento que o mostra: ES é visto como um vulto, quase uma sombra no banco de trás. Ele permanece mudo, a despeito da fala nervosa e das constantes interpelações do motorista. É só no fim do filme, quando a cena da viagem é retomada, que ele aparece no centro, em foco, protagonista dos planos.

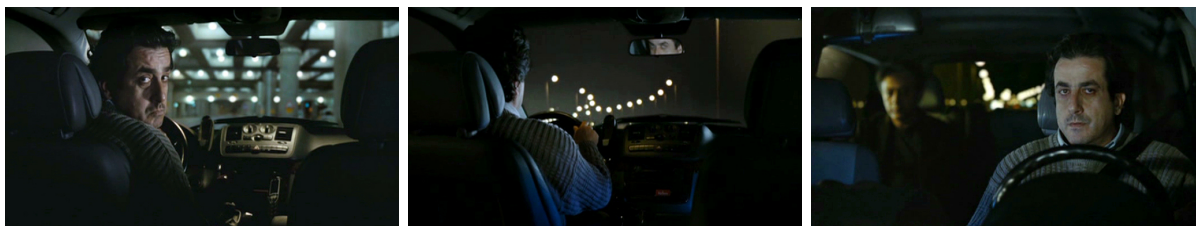


Fig. 46 a 48 – *Frames de O que resta do tempo*. O motorista olha para a câmera e ES aparece como um vulto.

Se o que acompanhamos no filme se caracteriza como uma espécie de *flashback* do personagem (sugerido pela reaparição da viagem e pela estrutura temporal, hipótese a ser complexificada no próximo capítulo), a instância narradora, entretanto, não está completamente submetida a sua visão, afirmando as distâncias e mediações entre o que vemos e o que pode ser lembrado. Mas é interessante como essa aparição de ES no prólogo, como vulto silencioso, parece reverberar de modo incisivo no decorrer do filme: *O que resta do tempo* é a obra que faz uso mais ostensivo de planos abertos e distantes, com pontos de vista bem marcados que indicam uma presença por trás da câmera nunca revelada. É o caso, por exemplo, do plano que nos mostra a prisão de Fuad: extremamente distante, quase não acompanhamos o que se passa entre as árvores no fundo do quadro; o primeiro plano é ocupado por um tronco, exacerbando a distância e o ponto de vista situado da câmera. A encenação, entretanto, não perde sua característica burlesca: o soldado, que se movimenta de forma rude, impondo sua autoridade sobre o prisioneiro, não tem altura suficiente para vendar os olhos de Fuad, e precisa recorrer a uma pedra para fazê-lo.



Fig. 49 – *Frame de O que resta do tempo*. A prisão de Fuad.

Se pensamos em ES como essa figura que detém um olhar mediador, capaz de arranjar o testemunhado de modo a promover suas incongruências, sua comicidade, o ponto de vista da câmera reverbera essa presença – num jogo de rebatimentos entre a instância narradora e ES, um narrador fílmico que se coaduna à imagem do vulto inexpressivo que nos foi apresentado no início do filme, colocando-o para transitar entre tempos e espaços, pura criação cinematográfica a olhar para o mundo. Na última parte do filme, veremos a mãe sentada na varanda, enquadrada pela janela. O plano é exatamente igual a outro que vimos na terceira parte, durante a juventude de ES (fig. 50 e 51), mas ali não houve contraplano, enquanto a montagem do último segmento o contrapõe a um plano exatamente oposto e simétrico, onde vemos ES também recortado pela janela, vinculando sua presença ao ponto de vista da câmera (fig. 52). A repetição do enquadramento que marca a mediação (o recorte da janela) parece, mais uma vez, associar indiretamente o personagem à instância narradora, transportando o olhar de ES, retrospectivamente, ao plano da mãe durante sua juventude.



Fig. 50 a 52 – Frames de *O que resta do tempo*. A mãe na terceira e na quarta partes, e o olhar de ES.

Em *Intervenção divina*, como dizíamos, esse duplo de ES poderia transitar por uma segunda camada de narração fílmica, instaurada na estrutura em abismo da obra, acentuando a complexidade de estabelecer a separação entre o filme e o “filme dentro do filme”. Vejamos a segunda vez em que o personagem manipula os *post-its* na parede de sua casa: um único plano da segunda parede, com o mesmo enquadramento e a mesma duração que o anterior (fig. 34). O movimento também começa do mesmo jeito: o personagem entra em quadro pela direita, caminha até a parede, mas agora, ao invés de preencher algum buraco, o painel está completo e ele retira o *post-it* do mesmo lugar de antes, invertendo o movimento entre os planos iguais. Entra a cartela com a frase “sou louco porque amo você”, que retoma a inscrição no muro vista na primeira parte do filme, em Nazaré.

Estabelece-se a *mise-en-abyme*: *Intervenção divina* parece abrigar, em seu interior, essa segunda estrutura fílmica que seria elaborada por ES, uma duplicando a outra, confundindo-se sem limites bem marcados entre elas. Ao nos mostrar a nota que retoma uma frase que vimos na primeira parte, o filme parece deslocar o personagem como o arranjador

daquela parte, de onde esteve ausente. A montagem já havia isolado aquele bloco do resto do filme: não saberemos nada daqueles personagens, não há nenhuma continuidade a não ser a doença do pai. O que vimos foi uma série de episódios fragmentados e curtos que também remetem à estrutura de montagem dos *post-its* na parede: os pequenos papéis quadrados arranjados em uma estrutura rígida, encerrando uma frase (um fragmento) que não se conecta diretamente com a outra, numa disposição quase aleatória, mas que duplica eventos vividos, passados de uma parede a outra.

Lembremos que essa primeira parte, localizada em Nazaré, parece emoldurar-se pela aparição do Papai Noel, que veremos no início do filme e depois de relance no hospital. No prólogo, um grupo de jovens persegue um homem vestido de Papai Noel num campo nos arredores da cidade de Nazaré. No fim da sequência, assistimos ao encontro entre os jovens e o velho sob as ruínas de uma edificação de pedra, por meio de uma alternância de plano e contraplano exatamente opostos, sem que eles sejam vistos no mesmo enquadramento. O enfrentamento não passa da troca de olhares. No último plano dessa perseguição, veremos que esse homem tem uma faca enterrada no peito. A perseguição não tem desfecho: os jovens encaram o Papai Noel enquanto este vacila, demonstrando sucumbir ao ferimento.¹¹ Não saberemos nada desse episódio, mas quando ES chega ao hospital pela primeira vez, um homem com as calças vermelhas e uma atadura em volta do peito cruza o corredor.

Essa espécie de moldura da primeira parte do filme intensifica a sensação de uma certa “suspensão temporal” daqueles fragmentos, como se eles se desenrolassem numa outra camada fílmica, o que é reforçado, como dissemos, pela apropriação de ES da frase vista naquele segmento. A relação entre as notas na parede e os quadros que compõem a primeira parte do filme poderia ser observada também nos modos de enquadramento, já discutidos no capítulo anterior: um ponto de vista marcado, com ângulos que não propiciam a melhor vista, mas chamam atenção para o próprio lugar da câmera, apontando para a presença desse olhar observador e mediador da cena. Os episódios fragmentados se repetem, aderidos ao cotidiano dos moradores de Nazaré (como discutiremos no próximo capítulo), mas é interessante notar

¹¹ O ator que se veste de Papai Noel é George Ibrahim, um palestino israelense que ficou conhecido por protagonizar o programa infantil *Sami and Susu*, veiculado pela programação árabe da TV estatal entre 1974 e 1986. A pesquisadora Ella Shohat (2010) chama-nos atenção para isso, destacando que a rede árabe de rádio e televisão de Israel foi considerada propaganda para o Estado, um recurso de “pacificação” dos palestinos, e a cena do filme seria uma espécie de “vingança” forjada por Suleiman para as crianças de Nazaré. Interessante pensar, por outro lado, na relação com o texto *O suplício do Papai Noel*, de Claude Lévi-Strauss (2008), que conta do sacrifício de um boneco de Papai Noel (enforcado e queimado) na França em 1951, dentro da Igreja, diante de crianças de um orfanato. Penso que, mais que discorrer sobre as origens e retomadas do mito (o que faz o antropólogo), Suleiman parece lidar com a impossibilidade de que as coisas, na Palestina, aconteçam apenas no simbólico: aqui é uma pessoa (significativamente, o conhecido ator Ibrahim, como destacado) que está literalmente em suplício.

as pequenas diferenças na decupagem das cenas ou na escolha dos enquadramentos. A interpelação ao homem que espera no ponto de ônibus, por exemplo, é mostrada a cada vez com uma montagem de planos diferentes: na primeira vez, um único plano geral; na segunda, uma decupagem em três planos, um geral e dois médios, que opõem os personagens; na terceira, são dois, em ângulos e aberturas diferentes dos anteriores. A mulher que limpa um terreno, arranjando uma fogueira, também é vista três vezes, em planos únicos, mas a cada vez a partir de uma posição de câmera diferente, quase como se víssemos um estudo de decupagem (fig. 53 a 55) – uma espécie de filme em processo, sensação corroborada pela manipulação das notas na segunda parte, como um estudo de montagem.



Fig. 53 a 55 – *Frames de Intervenção divina*. Enquadramentos diferentes para a mulher que queima o lixo.

Nesse primeiro segmento do filme, a posição fixa da câmera, com seus enquadramentos distantes e rigorosos, também joga com o olhar de ES, aderindo e separando-se dele. Como ele está ausente durante essa parte, poderíamos pensar, como dissemos, no personagem como uma presença invisível que cria e ordena os acontecimentos, duplicando a mediação de *Intervenção divina* – a ideia de um filme dentro do filme, criado por ES. Mas saltemos para a última cena do longa: o plano que mostra a panela de pressão no fogo repete quase que o mesmo enquadramento dos planos em que víamos o pai na cozinha (fig. 56 e 57). O contraplano (nunca revelado na primeira parte) nos mostra ES e a mãe ocupando a posição de espectadores (fig. 58) e, retrospectivamente, sugere a presença do personagem como um observador daqueles episódios cotidianos, imbricando de modo mais complexo essas camadas de mediação que organizam o filme – impossível distinguir as esferas, o que pertence ao universo criado por ES e o que pertence ao universo no qual ES é inserido pelo filme que assistimos.¹²

¹² A operação é semelhante àquela que se dá em *O que resta do tempo*: os planos em que a mãe é enquadrada pela janela, imbricando tempos diferentes, como discutiremos melhor no próximo capítulo.

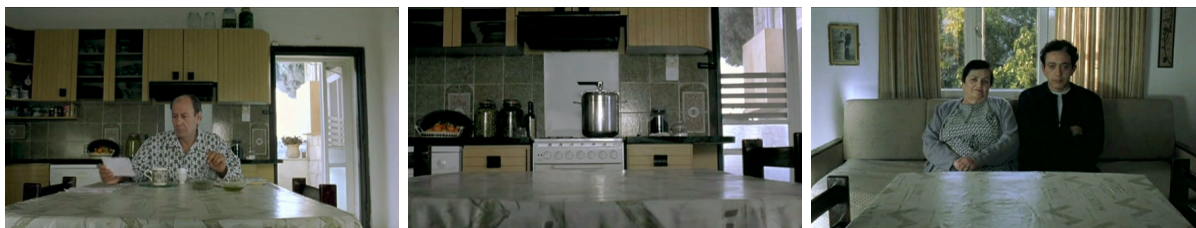


Fig. 56 a 58 – Frames de *Intervenção divina*. Enquadramentos semelhantes que sobrepõem início e final do filme.

As breves inscrições das notas de *Intervenção divina* parecem se relacionar diretamente com as frases escritas no computador que pontuam o primeiro filme, *Crônica de um desaparecimento*. Neste, a convocação do diário nos levaria a uma associação mais direta entre o narrador filmico e o personagem: a primeira cartela já introduz essa “voz” textual em primeira pessoa, informando do encontro com a tia, e o plano seguinte nos mostra a mulher encarando a câmera, o que nos leva a “ocupar”, aqui, o lugar de ES – ainda que, neste momento, ele não nos tenha sido apresentado, o que problematiza a identificação. É só na segunda parte do filme que veremos o personagem por trás da tela do computador, confirmando a associação entre ele e a voz em primeira pessoa do texto escrito. Este plano, intercalado com as frases em processo de escrita na tela do computador, é ele mesmo de composição bastante interessante: muito escuro, a única luz é a que emana da tela e incide sobre os olhos do personagem; a tela do computador duplica o anteparo da tela do cinema que se coloca entre nós e ES, ilumina seu olhar ao mesmo tempo em que esconde sua boca, quase que sintetizando a própria operação do filme: um personagem que olha e nunca fala.

A primeira cena de *Crônica de um desaparecimento*, da tia, compõe pelo enquadramento um tríptico com outras duas: o encontro com o padre e o encontro com o escritor. São os três planos, na primeira parte, em que os personagens encaram diretamente a câmera, numa espécie de monólogo ou depoimento, antecedidos por uma cartela de texto que dá pequenas informações a respeito daquelas pessoas (fig. 59, 60 e 61). As cartelas, parte do diário de ES, apontam para sua presença como o interlocutor, mas o modo como os personagens encaram a câmera chama atenção para a mediação – a própria câmera –, como se ES fosse o realizador por trás das imagens. É interessante notar como o primeiro plano (a tia) e sua cartela atuam no registro doméstico, familiar, enquanto os outros dois parecem simular uma espécie de cena “documental”, de registro de um testemunho, antecedidos por um texto mais impessoal – “encontro com o padre” ou “encontro com o escritor”. Nenhuma das falas, entretanto, organiza uma narrativa encadeada ou encerra um argumento completo.

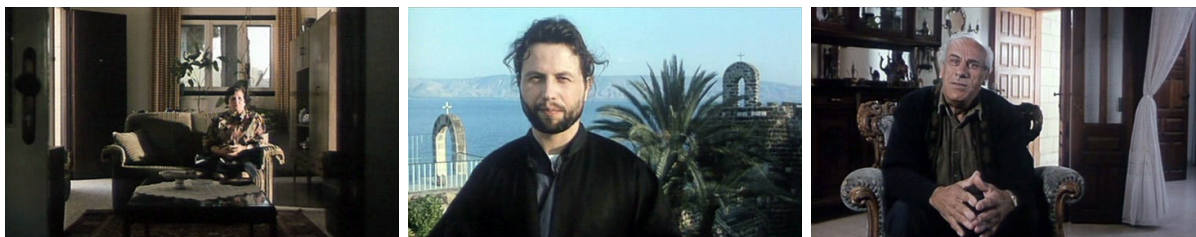


Fig. 59 a 61 – *Frames de Crônica de um desaparecimento*. Cenas de depoimento para a câmera.

No fim da primeira parte de *Crônica de um desaparecimento*, há outra cena que se relaciona com a manipulação das notas em *Intervenção divina*, o que nos faz pensar na repetição do procedimento da *mise-en-abyme* e da oscilação da instância narradora, que adere e se distancia do personagem. Acompanhamos ES e o amigo em mais uma cena na loja de lembranças religiosas. Os vemos de costas, nas beiradas da porta aberta, a câmera posicionada no interior da loja. O corte traz o contraplano: câmera na rua, frontal à loja, os personagens sentados no mesmo lugar. Mas é uma imagem fixa, a textura tem outra granulação. O som que se sobrepõe é o de um motor de projetor de *slides*, cujo carretel gira apresentando-nos agora uma foto do detalhe das garrafinhas de água benta. As fotos seguem passando, com imagens de cenas que já vimos, embora com enquadramentos diferentes. Há uma breve interrupção do plano da projeção para vermos a mãe subindo as escadas da casa, e em seguida retornamos às fotos. Um plano aberto nos mostra ES projetando e vendo as imagens numa parede da casa de Nazaré. A última fotografia vista é a do personagem com seu pai, compondo um interessante jogo de espelhamentos: ES está no centro do quadro, de costas para nós; do lado direito do plano vemos a projeção do pai, à esquerda do filho, olhar dirigido a ele, e a imagem de ES, no canto direito, olha para um fora de campo desconhecido (fig. 62). É interessante notar essa dupla exterioridade do olhar: vemos o personagem que vê sua própria imagem, num espelhamento do filme que assistimos – ES ao mesmo tempo como o duplo do diretor e de nós, espectadores, e a fotografia como o duplo de ES.



Fig. 62 – *Frame de Crônica de um desaparecimento*.

De novo, a retomada das cenas que já vimos nos leva a pensar nesse personagem como um duplo da instância narradora, confundindo-se com ela em alguns momentos. É como se o filme em elaboração por ES não se concretizasse em separado daquele que vemos, embaralhando as camadas narrativas, a incidência de uma sobre a outra, impossibilitando um centro narrativo unívoco. A montagem do som nessa passagem é fundamental para aumentar esse imbricamento: o ruído do giro do carretel do projetor acompanha os cortes que passam das imagens fixas projetadas para os planos em movimento, sugerindo uma continuidade entre aquilo que ES vê (as fotografias) e os planos que vemos fora da projeção. Ao mesmo tempo em que cria a continuidade, o som também ressalta o corte, apontando para o gesto da montagem: o controle de ES sobre a projeção dos *slides* reverbera a existência do “narrador demiúrgico” que cria e controla as imagens que vemos, produz as relações sonoras, estabelece a mediação. A dimensão épica do cinema de Suleiman fica mais evidente, o épico em sua concepção mais fundamental: a “ideia de introduzir uma estrutura narrativa que, já como tal, implica o ‘gestus’ da serena e distante objetividade do narrador em face do mundo narrado” (ROSENFELD, 1985: 155-156). O diretor não nos deixa esquecer que o que vemos é um filme, e a distância da elaboração é instituída no interior da cena, na relação de ES com seu próprio “diário”: estabelece-se uma relação de espectadorialidade distanciada entre o personagem e seu ambiente doméstico, um fora construído pelo filme e também dentro dele, que, duplicando o mundo, dá a ver o espanto, instaura a estranheza do familiar. A exterioridade de ES em relação a sua própria imagem, a fragmentação e a descontinuidade das fotografias na cena reverberam a estrutura em esquetes cômicas que impedem o *continuum* dramático, tal como o que nos é oferecido em *Crônica de um desaparecimento*.

Lembremos que, se retornamos ao segmento dos dois encontros “testemunhais”, veremos que eles compõem um conjunto entre duas cartelas que marcam um intervalo temporal – “o dia seguinte” – junto a uma terceira cena: num plano geral, ES está parado em frente a uma grande fonte; ele acende um cigarro e, assim que se senta para contemplá-la, a água para de jorrar. A cena é ritmada por uma música extra diegética, uma valsinha que, sincronizada aos movimentos do personagem, reforça o tom jocoso do episódio. Estamos diante de uma pequena *gag* burlesca protagonizada por ES e, tal como no episódio da explosão do tanque de guerra em *Intervenção divina*, ela só funciona porque vista à distância, na relação do personagem com o espaço, seu corpo numa espécie de embate – produzido pelo filme – com o mundo. A atuação coreografada, em interação com a música, reforça a interposição de uma instância que possibilita esse embate, a afirmação do universo burlesco construído pelo cinema. Assim, o filme vai estabelecendo as camadas que o constroem: ES passa de uma identificação com a

instância narrativa – o realizador por trás da câmera na entrevista com os homens – para a separação, ele mesmo um elemento filmico visto à distância pela câmera.

Por fim, ainda pensando sobre esse pequeno conjunto de três cenas, é interessante notar como o depoimento do escritor – Taha Muhammad ‘Ali, autor palestino de bastante notoriedade¹³ – parece comentar a estrutura de *Crônica de um desaparecimento*: ele diz que vai contar uma história que poderia ser um filme, e narra três encontros com o avô. Em cada encontro ele pedia que o avô dissesse algo sobre Istambul, e o velho sempre dizia que ia contar uma história muito boa – cria-se aqui mais uma narrativa em abismo: a história de um encontro no qual o avô narrava uma história. Ouvimos a cada vez a mesma fala sobre uma comida deliciosa que ele pôde comprar quando a sua já estava cheia de vermes. O plano termina depois da terceira repetição do narrado, sem nenhuma conclusão. A estrutura em abismo, com a repetição da história, reverbera a estagnação e fragmentação dos episódios desconectados que vemos durante *Crônica de um desaparecimento*, ao mesmo tempo em que instaura outra voz que narra dentro do filme: a de um escritor que incorpora vozes e não completa uma história com início, meio e fim. É como se a impossibilidade da narrativa integral se distribuisse entre outros palestinos, como se o olhar situado e fragmentário do filme espelhasse não só a distância e mudez de ES, mas incorporasse a condição paradoxal da presença ausente dos habitantes do lugar. Por outro lado, o modo de contar a história, a empostação e gestualidade do escritor, o ritmo das palavras que vão ganhando cadência e enfatizando a repetição dos episódios chama atenção para o próprio ato de contar, e para as sutis transformações que se dão a cada repetição, como que apontando para o processo de criação resultante da mediação.

A ênfase na mediação, como dissemos, impossibilita a identificação do espectador com o encenado/narrado, mas ao mesmo tempo propõe uma forma de tradução para a experiência de fraturas experimentada no local. Identificamos duas facetas de um mesmo gesto: de um lado, o ato de narrar, de elaborar uma história, é posto em evidência na trilogia de Suleiman, numa espécie de diálogo com o cinema palestino. A necessidade de visibilizar o trauma histórico negado, a memória impedida pelo Estado de Israel, fez com que se multiplicassem as tentativas de organização de testemunhos, de circulação de narrativas (do passado e do presente da ocupação) que atuassem na construção de uma história nacional para um povo expatriado. Assim, como aponta Linda Mokdad (2012: 193), o cinema palestino

¹³ O escritor é nativo de Saffuriyya, cidade que se tornou um símbolo da *Nakba* por ter sido uma das que foi completamente destruída em 1948.

contemporâneo se configura em torno de uma “primazia da narrativa” negada: “pode-se dizer que as narrativas palestinas são sobre o próprio ato ou gesto de narrar”.¹⁴

Na trilogia investigada, entretanto, o que se vê é o esfacelamento do narrado. A cena do escritor evidencia a impossibilidade de uma história com começo, meio e fim, encerrando-se na repetição sem consequências de uma memória. Assim, a outra faceta da exposição da mediação parece ser a lida com uma forma ficcional que não “explique” os acontecimentos, mas que invista num gesto inventivo de elaboração. Expõe-se a mediação para se poder interferir na disposição dos corpos, como uma invenção do filme que acontece em paralelo à invenção de formas de vida, da própria existência nesse território ocupado. Os procedimentos épicos parecem apontar para o gesto de elaboração da narrativa, que relaciona o absurdo da ocupação ao absurdo mais absurdo das soluções fantásticas do filme, como um gesto enfático do cinema que poderia desestabilizar o mundo vivido. Nos filmes, a intervenção do burlesco parece enfatizar, para o espectador, uma certa desorientação frente a uma realidade de violência. O tornar estranho, aqui, não parece seguir o pressuposto brechtiano de “um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão”, tal como sintetiza Rosenfeld (1985: 152), mas opera no sentido de ressaltar seus absurdos, de modo que seja possível que a ficção devolva mais absurdidade. Recorrendo às considerações de Ivone Margulies, pensamos que o distanciamento de Suleiman se daria na forma de uma espécie de “blefe cinematográfico”:

[...] uma superfície lisa por sobre uma realidade deformada, uma descrição detalhada mas desnecessária, uma equivalência entre realidades dissonantes, uma indiscriminação entre registros e categorias. A referencialidade estratificada da linguagem, a possibilidade da metalinguagem, é fundamental para estabelecer essa indistinção às vezes sutil. (MARGULIES, 2016: 312-313)

Voltemos aos procedimentos de *Intervenção divina*. Depois que ES pega o *post-it* (fig. 63) e a cartela com a frase “sou louco porque amo você” é inserida, voltamos ao estacionamento do *checkpoint*, e pela primeira vez a câmera está dentro do carro da mulher. Vejamos aqui o jogo de olhares e reenquadramentos que se colocam no mesmo plano: a câmera enquadra a mulher, de perfil, em primeiro plano. Ela ocupa a metade esquerda do quadro e, no momento em que vira o rosto para fora, veremos o carro de ES entrar em quadro, pela direita, cortando o espaço delimitado pela janela do carro estacionado. ES para seu carro de modo que sua janela encaixe na moldura da janela do primeiro veículo, criando um novo enquadramento para seu próprio corpo, que fica posicionado no centro do quadro, na direção exatamente oposta à

¹⁴ Tradução nossa. No original: “It might be said that Palestinian narratives are about the act or gesture of narrating itself” (MOKDAD, 2012: 193).

câmera, um pouquinho à frente do corpo da mulher, criando com ela uma linha diagonal que acompanha o olhar da moça (fig. 64). ES olha para ela (e para a câmera) e o vidro do carro sobe, criando uma barreira entre os olhares que é preenchida, no plano seguinte, pelo papel retirado da parede da casa, colado agora no vidro (fig. 65) – essa será, durante todo o filme, a única frase trocada entre eles, numa relação baseada no silêncio, na troca de olhares e no toque das mãos.



Fig. 63 a 71 – *Frames de Intervenção divina*. O balão vermelho no *checkpoint*.

O plano fechado do *post-it* dá lugar, em seguida, a um plano conjunto do interior do carro de ES, a partir do banco de trás. Mais uma vez, o enquadramento é composto de modo que o olhar do personagem apareça refletido no espelho retrovisor – o personagem é visto de costas, mas temos em cena, mais uma vez, tanto seu olhar quanto seu campo de visão. A mulher entra no carro e eles se olham (fig. 66). O corte coloca a câmera no ponto de vista de ES: vemos a moça em primeiro plano, olhando para a câmera, mas seu rosto logo se desvia levemente para a direita, para um fora de campo além do personagem. O plano seguinte, tomado da lateral oposta, nos mostra que ES, a princípio olhando na direção da câmera, também volta o rosto no mesmo sentido, e veremos ao fundo, na lateral direita do quadro, o soldado que monta guarda na beira da estrada (reenquadrado pela janela do veículo – fig. 67). Começa então uma sucessão de planos e contraplanos do rosto de cada um enquanto ES enche um balão vermelho que, à medida que ganha forma, preenche a lateral direita do quadro e cobre o soldado com uma

caricatura do rosto sorridente de Yasser Arafat (fig. 68). Ainda no jogo de plano e contraplano, os personagens olham, um de cada vez, para cima, levando-nos ao teto solar do carro, que ocupa todo o novo quadro. Corta para um plano geral, tomado de baixo para cima, numa grande angular que quebra com o padrão predominante dos planos do filme (fig. 69). Os carros ocupam a lateral direita do quadro, enquanto vemos, ao fundo, o posto de controle do *checkpoint*. Começa a tocar uma música, um assóvio que traz a atmosfera do *western*, enquanto o balão vermelho sobe lentamente, saindo pela abertura do teto.¹⁵

A partir daí a montagem lança mão de uma série de planos que alternam entre o interior do veículo, vistas gerais do *checkpoint* e do estacionamento e planos mais próximos dos soldados, que não sabem como reagir ao balão que sobrevoa a fronteira. A câmera assume inclusive um ponto de vista alto, em movimento, como se vinculada ao próprio balão (aos olhos de Arafat): ela aproxima-se lentamente da torre enquanto um soldado pega o binóculo para ver o objeto (fig. 70). O corte introduz a imagem tomada pelo binóculo, preenchida pelo grande rosto bonachão que ocupa todo o quadro e sai de campo, desviando-se para a direita (fig. 71). Cria-se aí uma troca de olhares entre os soldados e a caricatura de Arafat, que escapa da “mira” e, ao mesmo tempo, captura a visão dos militares, imobilizando-os enquanto sobrevoa a fronteira ao mesmo tempo em que o carro de ES a atravessa por terra.

Toda essa sequência do balão, caracterizada pela música que traz uma atmosfera oscilante entre o faroeste e o onírico, a fantasia e o deboche – figurado no sorriso bonachão da caricatura, que zomba dos soldados –, o uso das tomadas aéreas e da grande angular (artifícios que quase não aparecem durante o filme), nos leva a pensar num complexo imbricamento entre as duas dimensões que são interpostas em *Intervenção divina*: a do personagem (que enfrenta o impedimento da fronteira e a violência do exército) e a de um outro universo filmico criado pelo próprio personagem, ou que existe a partir do olhar e do arranjo desse personagem. É como se essa cena reverberasse aquela passagem de notas de uma parede para a outra, um arranjo que duplica, pela mediação do cinema, o universo vivido em universo encenado, num jogo de espelhamentos que vai aprofundando a *mise-en-abyme*. Se esse universo “fantástico” aparece em sequências descoladas do desenrolar dos fragmentos narrativos, como veremos no desabamento da torre do *checkpoint* quando a mulher atravessa a fronteira ou na sequência musical do enfrentamento dela com os homens em treinamento (sequências que têm também

¹⁵ A música que acompanha essa sequência “fantástica” é tomada do filme *Les Kidnappeurs*, de Graham Guit (França, 1998). Importante pensar na apropriação que o diretor faz, nessa curta sequência, de outras referências do cinema. A música é o tema principal deste filme, e o balão nos transporta diretamente ao também francês *O balão vermelho*, de Albert Lamorisse (1956).

um comportamento da câmera e da montagem que destoa do resto do filme, com câmera lenta, grua, música não diegética), aqui o universo fantástico atua sobre o fragmento da vida do personagem, imbricando as duas dimensões, explicitando o gesto de ficcionalização da experiência de mundo operado pelo cinema.

A partir desse momento, a mulher não será mais vista na companhia de ES. Antes de voltarmos ao *checkpoint*, teremos uma nova cena no hospital, na companhia do pai. Chamamos atenção para ela instigadas pela montagem sonora, que descrevemos agora. Um plano médio, lateral, nos mostra o pai dormindo. A câmera está posicionada na altura da cama. Ouvimos apenas sons ambientes pontuais. O corpo de ES entra no plano, por trás da cama, desenquadrado (só vemos parte de seu tronco, já que a câmera está baixa). Ele enquadra seu rosto ao apoiar a cabeça sobre o peito do pai, como que escutando se o coração ainda bate. O personagem sai do quadro por uns instantes e retorna, colocando um fone de ouvido no velho, que segue imóvel (fig. 72). A música, então, preenche o campo sonoro, como se compartilhássemos com o pai de sua escuta. O plano dura ainda alguns segundos, a câmera fixa nos mostrando o sorriso que lentamente se forma no rosto adormecido – o gesto dialoga com o que vemos em *O que resta do tempo*, quando a música colocada por ES na varanda consegue restabelecer o vínculo entre o personagem e sua mãe idosa (no primeiro filme, o pai sorri, no segundo a mãe bate o pé no ritmo da canção, discretamente, ambos já alheios ao mundo). Em seguida, um novo quadro nos mostra em contraluz o protagonista, de costas para a câmera, olhando para a cidade através da janela do quarto. A música ainda é o único som que escutamos (fig. 73).



Fig. 72 e 73 – Frames de *Intervenção divina*. O pai ouve música no hospital.

Como dizíamos, a inserção musical na cena promove mais um jogo de deslocamento da instância narradora. O ponto de vista da câmera parece ser “objetivo”, dissociado dos personagens. É importante destacar, entretanto, que essa “objetividade” do ponto de vista não significa que a instância narradora priorize a narrativa encadeada ou descritiva: a montagem opera por elipses – a cena anterior nos mostrava o pai num jardim, e passamos bruscamente

para o quarto – e o próprio plano recorta o espaço, dificultando, a princípio, a localização e quebrando as continuidades. Assim, montagem e enquadramento parecem chamar atenção para a própria mediação do filme, impedindo-nos a completa identificação ou entrada na cena. A inserção musical, associada à ação de ES – é ele o disparador da música, ao trazer o fone para o pai –, parece ressaltar neste o papel de arranjador cênico, que figura, no quadro, o processo de elaboração do filme, tal como se dava com a projeção dos *slides* em *Crônica de um desaparecimento*. Por outro lado, como a melodia se associa ao fone colocado no pai, a montagem sonora nos sugere que compartilhamos, apesar de nossa exterioridade como espectadores, o ponto de escuta desse personagem adormecido. Mas a continuação da música no plano seguinte, no qual só vemos ES de costas, corrobora a sensação de um som que oscila entre a diegese e a extra diegese, a instância narradora oscilando entre a exterioridade da câmera e a “interioridade” da escuta do pai, para uma nova exterioridade sonora depois do corte. A escolha da música – “Tango El Amal”, interpretada por Nour El Houda, uma famosa cantora e atriz libanesa que obteve sucesso entre os anos 1940 e 1960 – dialoga com o universo do personagem que a escuta, artifício frequente nos outros filmes da trilogia também: o pai e a mãe serão acompanhados pelo ritmo musical tradicional, enquanto as outras composições trazem sempre o mundo pop, eletrônico, mesclado aos elementos árabes. A instância narradora, pelo modo como articula ponto de vista e de escuta, marca seu lugar de mediação, mas uma mediação que, exterior ao acontecimento, adota os modos de ver e de ouvir dos personagens em cena. Assim, a operação de narrar se distribui entre os personagens palestinos – já vimos, no início deste capítulo, como os olhares de ES e do pai são enquadrados da mesma forma no retrovisor do carro, e a própria postura e impassibilidade dos personagens é semelhante. A instância narradora não se associa diretamente a um único personagem, mas parece distribuir os olhares e o gesto testemunhal entre os palestinos, propondo uma forma para essa experiência de exílio, compartilhada e múltipla.

4.2 Olhar em cena, olhar como arma

Aproveitando o prosseguimento do filme, passemos à reflexão acerca de uma outra característica do olhar em cena. Após a sequência em que o pai ouve música no hospital, há mais uma cena no *checkpoint*. Dessa vez, como dissemos, a mulher não aparecerá, e ES permanece espectador solitário de um acontecimento extremamente violento: é noite, e um soldado grita no megafone ordens absurdas, joga com os motoristas parados e zomba deles

enquanto os outros soldados apenas assistem.¹⁶ ES também assiste à cena, impassível, olhos fixos. No contraplano, a câmera está um pouco mais próxima do que nas cenas anteriores e, destoando das sequências anteriores (nas quais a fixidez do quadro era a norma), faz pequenos movimentos panorâmicos acompanhando o soldado, que desenvolve passos de dança enquanto entoava provocativamente as palavras *Am Israel Hai* (vida longa ao povo de Israel). O movimento da câmera e a longa duração dos planos exacerba a crueldade do episódio encenado, impossibilitando-nos o desvio do olhar – tal como ES não o desvia. Por fim, os carros são liberados e acompanhamos, por um novo plano geral do alto (igual ao que encerrou a primeira sequência), a lenta movimentação dos veículos que seguem nos dois sentidos da estrada, enquanto ouvimos na pista sonora uma música lenta e melancólica.¹⁷ O carro de ES já não está ali – somos deixados sozinhos na espectralidade, tal como o personagem depois do desaparecimento da mulher.

Ainda com a música na pista sonora, somos levados por um *travelling* a uma estrada, de dia. Um plano lateral na posição do passageiro nos mostra o personagem dirigindo o carro. Seu olhar é capturado por algo no fora de campo, e ele gira lentamente a cabeça para a direita, enquanto a música vai sumindo em um *fade* (fig. 74). Num *raccord*, o corte nos mostra o contracampo, a câmera também fazendo um giro para manter em quadro um *outdoor* de onde se projeta a imagem de uma mulher que segura um facão, seu rosto coberto com o *keffiyeh* branco e preto (o tradicional lenço palestino), apenas os olhos de fora, acompanhada da chamada, em hebraico: “venha atirar se estiver pronto” (fig. 75). O carro para ao lado do *outdoor*, e o corte volta ao plano anterior. Estamos ao lado de ES, ele está com os olhos voltados para a direita, para o alto, na direção da chamada. Pela janela, atrás dele, vemos um outro carro parar. O motorista, reenquadrado bem ao fundo,¹⁸ porta uma quipá judaica e leva presa no veículo uma pequena bandeira de Israel. ES mantém os olhos fixos no fora de campo (fig. 76). Corta para um plano fechado da imagem da mulher, que parece olhar diretamente para a câmera (fig. 77).

¹⁶ O sádico soldado é interpretado por Menashe Noy, famoso ator israelense, que também interpreta o motorista de táxi perdido em *O que resta do tempo*.

¹⁷ Apesar da atmosfera completamente diferente, o triste balé dos carros nos faz lembrar aquele da rotatória em *Playtime* (Jacques Tati, 1967). Aqui também a música é apropriada da trilha musical de outro filme: o indiano *Bombay*, de Mani Ratnam (1995). Esse filme, um melodrama de grande sucesso na Índia, conta a história de duas famílias separadas por conflitos religiosos, e termina durante os violentos conflitos entre muçulmanos e hindus em Mumbai entre 1992-1993.

¹⁸ Suleiman usa aqui a mesma estratégia de composição de um dos planos do encontro entre ES e a mulher, já descrito, em que a câmera dentro do carro da moça enquadra os sucessivos recortes espaciais, uma janela dentro da outra. Ver figura 45.



Fig. 74 a 82 – *Frames de Intervenção divina. O enfrentamento.*

O próximo corte instaura um novo jogo de plano e contraplano. A câmera posiciona-se agora entre os carros, e enquadra primeiro ES, lateralmente, através do vidro fechado da janela. No fundo do quadro, atrás da segunda janela, vemos a imagem da mulher, ainda que desfocada – fazendo um par com o rosto do personagem. Ele, que continuava olhando em direção a ela, vira a cabeça para a frente e, depois de alguns segundos, vira mais um pouco para a esquerda (fig. 78). Notemos que seu olhar não encara a câmera (como acontecia nos planos com a mulher, no *checkpoint*), mantendo uma leve diagonal para fora de campo. O contraplano enquadra o israelense, imóvel, olhando para frente (fig. 79). Voltamos para o quadro de ES e em seguida para o plano detalhe de uma fita cassete inserida no aparelho de som (fig. 80). A música começa a tocar e, junto com as primeiras batidas, o personagem coloca os óculos escuros. Em sincronia com a música, ele abaixa o vidro da janela e volta a olhar para fora (fig. 81). O contraplano é agora mais fechado. Quando a voz da cantora entra na música, o motorista israelense nos encara com o olhar (fig. 82). A montagem seguirá alternando entre os olhares de um e de outro. Como dissemos, ES não encara a câmera diretamente, enquanto o israelense sim – é como se a câmera não assumisse o lugar/ponto de vista do outro, apenas o do palestino. Dois planos abertos nos localizarão: por trás dos carros, veremos um semáforo abrindo, e, de frente para eles, percebemos a fila formada, que se impacienta, buzinando. Voltamos ao jogo de plano e contraplano, os motoristas se encarando até que a música termine. Mais uma vez, a edição de som faz com que oscilemos entre a diegese e a extra diegese: ao colocar a fita no

aparelho do carro, entendemos que a música é diegética. A janela do carro, entretanto, está fechada, e o volume da música não se altera quando ES abaixa o vidro. Junto com a música, ainda ouviremos o som dos automóveis que passam ao lado dos personagens, mas os planos fechados dos motoristas não serão invadidos pelas buzinas enfurecidas que ouvimos no plano geral, como se os personagens estivessem envoltos nessa bolha sonora conduzida pela música. De novo, a inserção musical parece apontar para a exterioridade e mediação da instância narradora, que ressalta a manipulação dos elementos em cena, enfatizando como o mundo do filme é controlado e regido por uma lógica que lhe é exterior, mas que dá forma à experiência palestina.

Ao lado da dinâmica instituída pela edição de som, a música mesma é fundamental para compreendermos o jogo elaborado na cena e suas reverberações para o resto do filme. A canção é uma versão de *I put a spell on you* gravada por Natacha Atlas.¹⁹ A cantora belga, de origem egípcia, incorpora no arranjo sonoridades e instrumentos árabes, mesclados a batidas eletrônicas, transformando a balada romântica original. A letra fala de um feitiço colocado sobre o outro, porque ele lhe pertence, e ganha um tom bastante irônico quando se contrapõe aos olhares firmes dos dois homens. A sonoridade árabe institui, ao lado da letra, mais uma camada de afronta ao personagem israelense, que ostenta sua cidadania. Mas é interessante pensar como o enfrentamento pelo olhar retoma outras partes do filme, que parecem ser bem caracterizadas por essa noção do “feitiço”.

Já falamos do olhar da caricatura de Arafat na sequência do balão vermelho. Ao encarar os soldados que o aproximam por meio do binóculo, essa imagem como que os hipnotiza, desconcerta, possibilitando a passagem de ES e da mulher pela fronteira. Esse atravessamento furtivo retoma uma sequência anterior, que antecede todas as cenas desenroladas no *checkpoint*: a apresentação da mulher, que impõe sua caminhada aos soldados e, mesmo impedida, passa para Jerusalém. Vejamos a sequência em detalhes.

Destoando formalmente do que vínhamos acompanhando na primeira parte de *Intervenção divina*, o posto de controle de fronteira aparece por meio de uma câmera em movimento, em meio a uma grande confusão de carros e gritos. Escutamos reclamações, ordens e muitas buzinas de carros parados. A câmera se coloca ao lado dos veículos, empreendendo um *travelling* lateral que nos mostra motoristas afrontados e soldados violentos, que impedem a passagem pelo *checkpoint*. A câmera continua o movimento, subindo numa grua até o alto da torre de controle, afastando-se dos carros e depois descendo, aproximando-se novamente (fig.

¹⁹ *I put a spell on you* foi composta e lançada, em 1956, por Jay Hawkins. A música ganhou várias versões, celebrando-se na voz de Nina Simone.

83). Corta para outro plano lateral, um pouco mais aberto, cuja câmera se movimenta de modo mais solto, acompanhando a fúria dos soldados que exigem o retorno dos motoristas. Sob ameaça das armas, os veículos começam a dar a volta. Há um curto plano fixo, frontal, com a câmera posicionada exatamente no meio da estrada, ao lado da torre, e em seguida voltamos à grua que, posicionada do lado palestino (de frente para os soldados que fazem uma barreira impedindo a passagem), faz um leve movimento descendente até chegar ao nível do chão, varrendo a estrada num giro para a direita, mostrando-nos a pista agora esvaziada e aproximando-se dos carros que, por um desvio que aparece no fundo do quadro, fazem sem problemas o caminho contrário (a passagem de Jerusalém para os Territórios Ocupados).



Fig. 83 a 91 – *Frames de Intervenção divina*. A mulher atravessa a fronteira.

O movimento da câmera é interrompido quando ela se encontra com um carro parado, que permaneceu na pista interdita; num quadro bem baixo e fechado, só vemos o asfalto e a parte inferior da lataria do veículo. Escutamos o som da porta que se abre, e em seguida um pé feminino, vestido com um delicado sapato bege, de salto alto e bico fino, toca o chão (fig. 84). Uma sucessão de rápidos planos fixos e médios nos mostra a atenção dos soldados sendo capturada pela aparição da mulher, enquanto sua apresentação ao espectador é postergada por um plano mais alto, em diagonal, da porta aberta do carro, que só nos deixa ver parte de seu corpo saindo do veículo. O plano se repetirá logo depois, agora mostrando-nos seu reflexo na lataria do carro enquanto ela começa a caminhar. Os soldados se movimentam, surpresos e

confusos com a aparição (são os mesmos soldados que, mais tarde, também não saberão reagir ao balão vermelho), até que um corte nos coloca de frente para o carro parado. O quadro será rapidamente ocupado pelo rosto da mulher, que entra pela direita e para na frente da câmera (fig. 85). Começamos a ouvir uma música, um instrumento de sopro que lembra uma atmosfera de faroeste. Corte para o contraplano exato, na altura do olhar, que encara à distância o *checkpoint* (fig. 86). A câmera movimenta-se levemente, meio solta, como se compartilhasse conosco da visão da personagem. Volta para o plano anterior, câmera em movimento para trás acompanhando a mulher, que começa a caminhar em direção aos soldados. A música ganha uma batida eletrônica e ágil. A montagem alterna rapidamente entre diversos planos dos soldados e da mulher, confrontando-os: eles são impelidos a agir, apontam suas armas, e ela segue a caminhada, ora vista lateralmente, ora de frente, ora do alto. Por um momento seu rosto é enquadrado e aproximado pela mira da metralhadora, tal como a imagem de Arafat será posteriormente enquadrada pelo binóculo – os dispositivos de visão e controle postos em evidência (fig. 88). A música continua, num crescendo, até que, num plano médio lateral, a mulher levanta os óculos e encara a câmera, sem interromper a caminhada (fig. 89). A câmera a acompanha, numa leve panorâmica, e ela não desvia o olhar. Em seguida o contraplano nos mostra os soldados abaixando as armas (fig. 90): o feitiço foi lançado, imobilizando a força militar israelense (há uma inversão entre o enfrentamento protagonizado pela mulher e por ES: ela tira os óculos em desafio, ele os coloca). Volta para um plano lateral da mulher, mais aproximado. Ela continua a caminhada, agora olhando para frente e colocando os óculos de novo. Os soldados acompanham seu movimento, sem reação, e o corte afasta a câmera. O plano agora é distante, aberto, frontal ao *checkpoint*. O uso da teleobjetiva “achata” o espaço, planificando os dois lados do território – dissolvendo na imagem a linha da fronteira atravessada pela mulher. Os soldados permanecem parados ao lado da torre, vendo-a afastar-se. Sobre a música, um rangido ganha volume até que vemos o posto de controle ruir (fig. 91). A mulher continua sua caminhada, impassível, desaparecendo enquanto uma fumaça toma conta do quadro, até o branco total da imagem.

O quadro branco abriga uma cartela que nos situa no *checkpoint* de Al-Ram, entre Ramalá e Jerusalém, e em seguida passaremos a acompanhar os encontros do casal no estacionamento, que tem de novo a torre intacta. Como dissemos, a movimentação da câmera, a música não diegética e a agilidade da montagem colocam essa sequência numa outra dimensão, como se fizesse parte de um universo onírico ou, mais propriamente, como se compusesse o filme arranjado por ES, que nos será apresentado depois como personagem mediador, operador de uma segunda camada de ficção.

A mulher só voltará a atravessar a fronteira na direção de Jerusalém com a intervenção do balão de Arafat. Depois do sobrevoo do balão pela cidade, um corte nos leva ao plano da rua e da casa em frente, tomado por trás das grades de uma janela (fig. 92). O plano já nos tinha sido mostrado antes, numa rápida inserção depois do primeiro atentado a uma casa em Jerusalém, mas ele não estabelecia nenhuma relação de continuidade com o resto da sequência, e nem nos era oferecido o contraplano – não sabíamos quem era o personagem detentor daquele ponto de vista marcado pelas grades. Este nos é revelado agora: é a mulher quem olha a movimentação na calçada (fig. 93). Mais uma vez, ela retira os óculos enquanto observa o encontro do morador com policiais israelenses, num plano agora um pouco mais longo e muito fechado de seu rosto. A casa é a que vimos sofrer os atentados, e o homem oferece um café árabe aos policiais.



Fig. 92 a 97 – *Frames de Intervenção divina*. A mulher e seu olhar desafiador.

Há então um curto plano que enquadra um espelho oval, onde vemos o reflexo de ES deitado. Ele abre os olhos, e o corte traz um plano mais aberto do quarto, com a janela ocupando o lado esquerdo, agora sem ninguém. No centro, vemos uma porta entreaberta. Novo corte, e ES ocupa um plano fechado, entrando pela esquerda (fig. 94). A luz o ilumina pela direita, e a montagem estabelece novo jogo de plano e contraplano entre o rosto do personagem e a vista da janela, fazendo com que ES assuma o lugar de observação da mulher (note-se que o plano ponto de vista tomado a partir da janela é exatamente igual, mas a câmera que enquadra os personagens ocupa posição invertida). A mulher corta o plano, caminhando pela rua (fig. 95). Com os olhos livres e os cabelos soltos, ela encara o grupo de homens parados na calçada, numa nova série de plano e contraplano ligeiramente em câmera lenta, num movimento panorâmico ora associado a ela, ora ao morador a quem ela encara (fig. 96 e 97). Um plano conjunto nos

mostra os homens que a acompanham com o olhar, sem reação. Voltamos à vista da janela, e a cena termina com o plano fechado de ES, que observa a movimentação também impassível.²⁰

Destacamos dois aspectos da sequência: em primeiro lugar, a troca entre os personagens que ocupam o lugar de observadores, mais uma vez uma operação de duplos em cena, ambos também duplicando no quadro a atividade do espectador, ressaltando um plano ponto de vista que deixa de ter um sujeito único e se distribui entre os personagens e a própria instância narradora – lembremos que, da primeira vez em que vimos o plano recortado das grades, não nos foi revelado o sujeito que observava, apontando para o olho da própria câmera. Ao lado disso, nos interessa o modo como a moça transita entre os lugares, subvertendo também a representação da mulher no cinema clássico: se ela era por excelência o objeto dos olhares masculinos, aqui ela se torna sujeito do olhar. E o faz na dupla acepção proposta pelo filme: primeiro, como personagem observadora, que testemunha (sozinha ou, nas cenas anteriores, no *checkpoint*, na companhia de ES); depois, quando passa para a posição de objeto do olhar de ES, ela retoma o protagonismo da visão, empunhando, mais uma vez, seu próprio olhar como gesto de enfrentamento, tal como fez na passagem pelo *checkpoint*, quando enfeitiçou os policiais. Vemos alguém que vê outro alguém que também vê, e seu olhar é a arma. O filme, construindo uma cena testemunhal, a refigura como resistência. Se *Intervenção divina* encena o gesto de observação, ele ao mesmo tempo recusa, em sua construção narrativa, a elaboração de um testemunho que se dê de modo linear e totalizante, preferindo produzir, pela ficção, modos de desestabilizar o mundo testemunhado.

Esse gesto de enfrentamento e desafio pelo olhar firme da mulher reverberará, posteriormente, na cena já comentada do encontro de ES com o motorista israelense. O diálogo se dá de maneira direta, na própria composição da imagem. Nesta cena, além dos olhares entre os dois personagens, há, primeiro, os olhos emoldurados pelo lenço da imagem da mulher no *outdoor* (fig. 77). Se ali ela cumpriria o papel do objeto a ser eliminado, convocando os israelenses às armas, o modo como o filme a enquadra nos diferentes planos, relacionando-a com a figura de ES, a desloca para o lugar da resistência.

Essa imagem será retomada na penúltima sequência do filme, acentuando o jogo entre “objeto” a ser eliminado e elemento da resistência, talvez no momento mais radical de “subversão ficcional”: quando o grupo de israelenses em treinamento, performando uma espécie de videoclipe de *boyband*, é enfrentado por uma guerrilheira palestina, que tem movimentos de guerreira ninja e armas alegóricas. Tal como a figura do *outdoor*, essa

²⁰ É depois deste plano que veremos a figura de ES no hospital, uma espécie de duplo de si (fig. 44).

guerrilheira aparecerá primeiro como pura imagem, sem corpo, reproduzida em sete alvos dispostos lado a lado (fig. 98). Após a sequência de tiros disparados pelos jovens, em movimentos coreografados e sincronizados com a música eletrônica, apenas um alvo permanece em pé. O treinador dispara uma segunda leva de balas, que atingirão a imagem desenhando uma outra moldura ao olhar já destacado pelo lenço (fig. 99). Quando os rapazes se preparam para a nova sequência de tiros, a imagem do alvo se duplica no corpo de uma mulher que sai por detrás do painel, em meio à poeira (fig. 100). Usando seus poderes super-heróicos e suas armas de alegoria, ela derrubará cada um dos homens, até enfrentar o comandante. Durante todo o confronto, seu rosto é enquadrado mais de uma vez em planos fechados, destacando esse olhar emoldurado pelo lenço (fig. 101). No fim da sequência, é o próprio lenço que ganha vida, desenrolando-se do rosto e revelando-nos a moça que se encontrava com ES (fig. 102). O tecido arranca a arma do treinador e volta a cobrir a mulher, destacando seus olhos em um primeiríssimo plano antes do ataque final (fig. 103). Depois que seu escudo-bumerangue, na forma do território palestino anterior a 1948, explode o helicóptero, a mulher desaparece novamente por trás de sua imagem, deixando o homem sozinho no campo de treinamento.

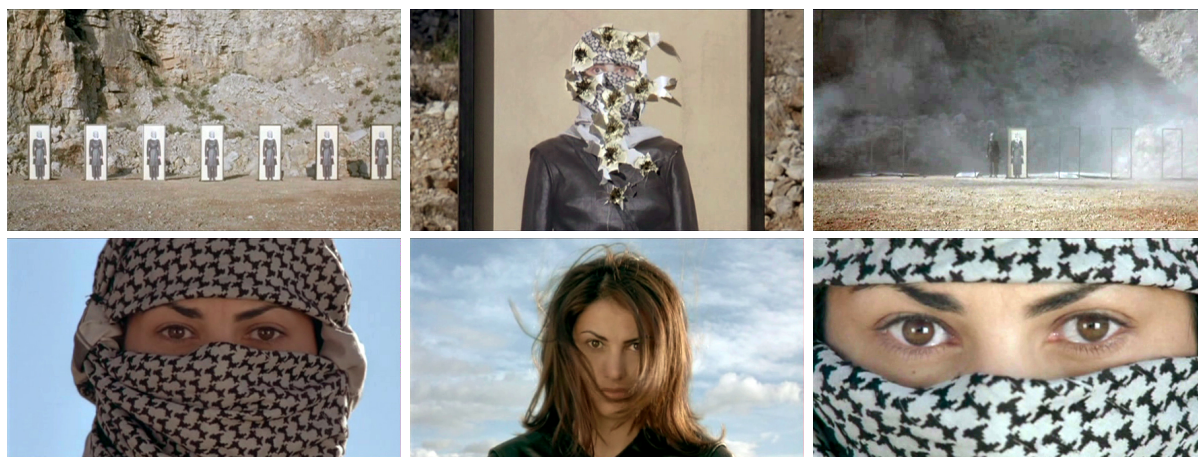


Fig. 98 a 103 – Frames de *Intervenção divina*. A mulher e seu olhar desafiador.

Este olhar destacado em cena intensifica o gesto como possibilidade de resistência palestina, capaz de subverter a lógica da ocupação. *Intervenção divina* reforça na tela a marca dos binóculos e da mira das armas dos soldados na torre do *checkpoint*, chamando atenção para os dispositivos de visão que são dispositivos de controle.²¹ O olhar, assim, faria parte dos

²¹ O artifício é usado também na primeira parte de *O que resta do tempo*, quando um comandante israelense vigia um grupo de resistentes palestinos que se desfazem de suas roupas de combatentes. Neste filme, entretanto, não

instrumentos da repressão, mas no filme os personagens palestinos, com seus olhos descobertos, desmontam esses dispositivos, enfeitiçando-os. Em *Crônica de um desaparecimento*, a onipresença da voz policial pelo rádio comunicador que acompanha ES poderia ser um análogo desses aparatos visuais de vigilância: a narrativa algo *nonsense* criada por essas vozes descorporificadas e descoladas da fonte sonora,²² com códigos, codinomes, descrições e localizações geográficas, acaba por revelar que as ações de ES são acompanhadas de perto – até o momento em que as vozes masculinas repetem, uma depois da outra, “nós o perdemos”, e o personagem não é mais visto, até o epílogo. O rádio é também “enfeitiçado” pela voz de Adan, que se apropria da língua hebraica e se dispersa ubiquamente num som fora de campo para confundir espacialmente os policiais israelenses.

No cinema de Suleiman, o olhar em cena parece fazer confluír a marca da mediação e a possibilidade de resistência: os jogos de duplicação da espectralidade, artifícios que expõem a mediação, são também responsáveis por desestabilizar a própria cena, desordenando-a ou acentuando seu caráter absurdo ou ridículo, duplicando e explicitando a distância possibilitada pelo burlesco no filme. E o gesto observador não se restringe a ES. No início de *Intervenção divina*, depois do prólogo, temos uma série de planos abertos, frontais, distantes e fixos, que encerram em si fragmentos da vida do bairro: o homem parado no ponto de ônibus, o velho que junta as garrafas sobre a laje da sua casa, o pai na mesa do café com suas correspondências. A partir de uma tomada um pouco mais alta, voltada ligeiramente para baixo, vemos um carro fazendo um desvio apertado para escapar de um buraco e subir a rua; pela primeira vez, o corte apresenta o contraplano: dois velhos, sentados em um banco, acompanham com a cabeça a passagem do carro. No quadro, só vemos os velhos, mas o giro de suas cabeças estabelece a continuidade do movimento do veículo, assim como o som que continua no contraplano. A partir daí, os veremos em diferentes momentos, sempre espectadores da movimentação dos vizinhos. Eles serão testemunhas impassíveis da resistência e da prisão do velho da casa em frente, e a presença deles, ainda que não evite a prisão, parece acentuar o ridículo da situação. Mas eles não assistem apenas à violência da polícia israelense: também verão, impassíveis, como o velho destrói, gratuitamente, a bola do menino que cai em sua casa. Quando ele, depois de ir preso, volta para casa e destrói o pedaço da rua que tinha sido

há reação de parte dos homens observados, ao contrário: eles fogem e os soldados ocupantes roubam suas roupas para enganar os rebeldes.

²² À exceção do momento em que ES encontra o rádio no chão, o aparelho não será mais visto em quadro, a não ser no fim da segunda parte, quando está nas mãos de Adan.

reconstruído, não veremos em cena os dois espectadores, mas o ângulo da câmera reverbera sua posição.

No segmento desenrolado na oficina do pai de ES, o monólogo *nonsense* do visitante – uma fala descontextualizada e marcada pela repetição do número seis – é ouvido pelos dois homens desconhecidos, inexpressivos, olhos cobertos pelos óculos escuros, e pelo pai. A estrutura do esquete remete aos artifícios do cinema burlesco: cria-se a expectativa do acontecimento pela fala do pai, que anuncia que o rapaz não consegue falar uma frase sem o número seis; o visitante chega e não cumpre o prometido, incitando, ao contrário, um diálogo absolutamente banal, e a primeira piada está pronta; o rapaz sai da oficina, retornando rapidamente, e a nova piada se dá pelo absurdo do próprio ato de fala: a locução disparada, maquínica, a repetição do número seis em todas as falas, o texto sem sentido. Todo o absurdo é assistido pelos personagens que não reagem, o que aumenta, pelo contraste, a comicidade do episódio. O artifício se repete em alguns fragmentos desenrolados na primeira parte de *Crônica de um desaparecimento*: a briga entre os ocupantes do carro, por exemplo, é, nas três vezes, acompanhada por alguns espectadores impassíveis – e que são, eles também (assim como nós), surpreendidos pelo desfecho inesperado da última repetição, que não desenrola a briga.

Em *O que resta do tempo*, veremos como Fuad, perseguido pelos soldados, duplica o olhar da câmera ao assistir, meio escondido, ao saque de uma casa palestina pelo exército israelense. O saque transforma-se numa ridícula coreografia burlesca, mediação cinematográfica que passa também pelo olhar do personagem. Se ele já não tem armas para enfrentar a ocupação, é como se seu próprio olhar, à distância, desautorizasse – pela comicidade instaurada pela encenação – a cena que vemos. O filme parece comentar essa potência da visão como criação e resistência: quando Fuad é preso, além de ter as mãos atadas ele também tem os olhos vendados, como se o exército israelense destituísse o personagem de suas últimas armas. Mas Fuad, mesmo sem poder ver, continua encarando o espaço a sua volta, e o tratamento sonoro do filme ressalta os ruídos do ambiente: o vento nas folhas, os pássaros, os passos leves de uma freira que dá de beber aos prisioneiros. A montagem intercala o movimento do rosto do personagem com planos do entorno, oferecendo-nos aquilo que ele mesmo não pode ver, mas que talvez possa reconfigurar pelos sons. Por outro lado, temos a cômica figura da tia Olga: com uma deficiência na visão, ela protagoniza cenas de mal-entendidos, mas esse problema de vista também possibilita um desarranjo na relação dos personagens do filme com os acontecimentos, como quando ela coloca em interação, por exemplo, a irmã Nádia com o rei Hussein, discursando em apoio aos refugiados palestinos.

Se o ponto de vista da instância narradora dialoga com a posição e a postura de ES, ela parece se distribuir entre outros personagens palestinos, como se eles compartilhassem esse olhar distanciado que, ao mesmo tempo em que é inexpressivo, pode se configurar como uma espécie de resistência possível. Se o cinema de Suleiman, realizador em exílio, estabelece um fora, os filmes distribuem entre os personagens palestinos a distância imposta pelo exílio interno, e o próprio gesto de olhar torna-se também experiência de um fora, mediação para o cotidiano de opressão em que vivem.

Voltemos, entretanto, uma vez mais à cena da guerrilheira: a mulher, depois de enfrentar os soldados em treinamento, desaparece, desmaterializando-se atrás de sua imagem. O corte nos leva para um improvável plano em que ES corta cebolas na cozinha, justificado em seguida pelo quadro fechado em seu rosto que chora: uma espécie de comentário sobre a atuação, que enfatiza (ironicamente) a desdramatização exagerada do filme. Em seguida, veremos pela última vez o painel de *post-its*, mas dessa vez o personagem o desmancha, deixando na parede uma linha vazia. Repete-se o contraplano das sequências anteriores, em que ele retira do painel o fragmento que ocupa sempre o mesmo lugar, e dessa vez a inscrição nos informa: “papai morreu”. ES rasga o papel, num gesto de recusa do acontecimento, ou da possibilidade de encená-lo. De algum modo, é como se ele recusasse o próprio filme, afirmando a impossibilidade de uma elaboração para a sucessão de absurdos a que se testemunha.

Suleiman parece apostar na potência do olhar distanciado como um desestabilizador da cena testemunhal, e o distribui entre os personagens, enfatizando a descentralização da narrativa do testemunho. Mas essa potência de desarranjo encontrada no olhar, descentralizando-se, não se recompõe como resposta, como solução. A ficção, aqui, não cria uma nova ordem que possibilitasse, que sustentasse uma outra narrativa para a experiência palestina. Ao contrário, ela exacerba o desmonte espaço-temporal, acentua as discontinuidades, habitando a perplexidade diante do cotidiano ocupado. Encenando a espectralidade, Suleiman transforma o olhar em agência, convocando-nos a compartilhar, a partir da forma cinematográfica, do não-lugar experimentado pelos palestinos no exílio.

5 TEMPO: pulsações do cotidiano

O que resta do tempo - crônica de um presente ausente, o último filme da trilogia, instiga-nos a desenvolver uma análise da construção temporal elaborada por Suleiman em sua obra. Diferente dos anteriores, que se desenrolavam numa atualidade indeterminada, este filme retoma a história familiar, pontuada por marcos cronológicos da ocupação israelense sobre a Palestina, e é o modo como o filme lida com esse percurso temporal que nos interessa esmiuçar. Acompanhando o desenrolar da ocupação, *O que resta do tempo* mantém a opção pelos fragmentos do cotidiano, impossibilitando uma narrativa sequencial, tal como os dois primeiros. Nossa análise, então, se concentra sobre a relação tecida por Suleiman entre a linearidade do tempo histórico e a temporalidade construída pelo filme, caracterizada por repetições, elipses e descontinuidades que parecem estancar a passagem do tempo. Buscamos compreender, assim, como o cineasta lida com a experiência, já indicada, de um “passado que não passa”, dando forma a esse “presente ausente” evocado pelo título e constituidor da trilogia.

Este filme sugere uma estrutura em *flashback*: começa com a viagem de ES do aeroporto para Nazaré, percurso que será interrompido por uma grande tempestade e retomado no fim do filme. Nesse intervalo, acompanharemos o desenrolar da ocupação de Israel sobre a Palestina em quatro grandes blocos narrativos que fazem referência a seus momentos específicos, de um lado, e a etapas da vida da família de Suleiman de outro: a *Nakba* de 1948, com a resistência de Fuad; a infância de ES ao lado do recrudescimento da ocupação a partir da Guerra dos Seis Dias, em 1967; as manifestações populares palestinas no interior de Israel, que começam com o Dia da Terra, em 1976,¹ e seguem até a Segunda Intifada, no início dos anos 2000, marcando a partida e o retorno do exílio do personagem.² Ainda que esses marcos históricos estejam organizados na estrutura do filme de acordo com a sucessão temporal, o que preenche as sequências são fragmentos da vida doméstica, e a montagem das cenas no interior das partes desarranja essa linearidade, abusando das repetições, das antecipações feitas pelos diálogos, da não causalidade.

O filme, então, coloca em operação dois movimentos temporais: há uma grande linha narrativa que desenrola um arco cronológico, acompanhando o crescimento de ES, e pontuada

¹ O Dia da Terra é considerado a primeira manifestação organizada entre palestinos no interior de Israel e os residentes nos Territórios Ocupados, e deu início a protestos anuais conjuntos, a partir de 30 de março de 1976. Nesse dia, os palestinos de Israel organizaram uma greve geral em protesto contra a decisão israelense de confiscar uma grande porção de terras na região da Galileia, no que foram acompanhados pelos árabes da Cisjordânia e da Faixa de Gaza. No filme, a marca histórica é o quarto aniversário do Dia da Terra (1980).

² Nos créditos, o filme separa os blocos nos anos 1948, 1970, 1980 e a atualidade.

por marcos da ocupação israelense; simultaneamente, há uma “desobediência” da cronologia instaurada pela deslinearização da vida cotidiana da família. É o tempo das repetições, desordenado pela estrutura episódica e pelas (poucas) falas que antecipam os eventos. A análise ressoa as discussões já feitas acerca da particular apreensão do tempo nos trabalhos de memória e testemunho palestinos, que lidam com a dupla dificuldade da elaboração da experiência histórica: para os palestinos, configura-se como um “passado que não passa”, já que os atos de violência da *Nakba* continuam no presente; ao mesmo tempo, eles enfrentam a “amnésia histórica” da narrativa oficial sionista, com seus apagamentos, já que a existência mesma dos palestinos foi negada quando da instauração do Estado de Israel, como ressalta Butler (2017: 133). Assim, o modo como apreendemos as articulações feitas pelo filme nos convoca ainda para o diálogo com duas elaborações conceituais que podem ajudar a compreender a trilogia de Suleiman: de um lado, a análise feita por Judith Butler, no livro *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo* (2017), sobre a atual configuração da questão palestina, em que desenvolve uma crítica da violência de Estado, amparada pela leitura da rememoração da história tal como formulada por Walter Benjamin; de outro lado, a reflexão sobre as possibilidades de elaboração do cotidiano articulada por Maurice Blanchot no ensaio *A fala cotidiana* (2007). Como veremos, convocamos esses autores porque, segundo nos parece, o filme aposta que a encenação da vida cotidiana dos oprimidos pode “explodir”, interromper, puxar o freio de mão da história “progressista”, linear, que caminha para a frente – cúmplice, como diria Benjamin, dos vencedores.

Blanchot (2007: 243) nos diz que o cotidiano seria “aquilo que não pertence ao histórico, mas que está sempre a ponto de fazer irrupção na história”. De modo mais geral, ele diz que “o cotidiano é aquilo que somos em primeiro lugar e o mais frequentemente: no trabalho, no lazer, na vigília, no sono, na rua, no privado da existência. O cotidiano somos portanto nós mesmos costumeiramente” (2007: 235). Por isso ele seria inqualificável, um transcorrer sem particularidades que é inapreensível. Ele seria o “suspeito”, aquilo que escapa “à clara decisão da lei” (2007: 236), vencendo-a por sua indeterminação e indiferença. Mas, se o cotidiano escapa às formas institucionais, lidar com ele – narrá-lo, conhecê-lo, caracterizá-lo – passa também pela tentativa de “abrir o cotidiano sobre a história” (2007: 235), o que pode revelar suas potências e também suas ambiguidades e contradições: o que está sempre lá, mas nunca se consuma, o que é estagnante mas “se confunde com o *corrente* da vida, que é também o próprio movimento da sociedade” (2007: 237).

Em *O que resta do tempo*, veremos, sempre por meio de enquadramentos semelhantes, as refeições da família na mesa da cozinha, interrompidas pelas anunciadas e repetidas

tentativas de suicídio de um vizinho, pelas confusões visuais da tia Olga ou pela presença desconcertante de um policial uniformizado que cuida da limpeza da casa da mãe de ES. No bloco referente à infância do personagem, ouvíamos notícias acerca de tentativas de acordos de paz, enquanto na atualidade o policial conta do roubo de um elefante do circo e das ovelhas sequestradas da cidade-presépio montada em Nazaré para os turistas. A aderência do filme ao cotidiano dos personagens, ressaltando essas incongruências e descontinuidades, parece dialogar com a proposta de fazer com que a vida comum dos oprimidos, os palestinos que foram apagados da história de fundação do Estado de Israel, possa interromper ou reformular a narrativa oficial de uma nação que se instaurou sobre a “suposição historiográfica de história progressiva, que embasa a ideia do sionismo como realização em curso de um ideal” (BUTLER, 2017: 103). Uma história que se consolida por meio de práticas colonialistas de invasão e expulsão, mas que se assenta em bases teleológicas para construir uma narrativa mítica para o estabelecimento do Estado de Israel: o Direito de Retorno à Terra Prometida, o reencontro dos judeus com suas terras depois de dois mil anos – o que constituiria “um retorno *do exílio para a história*”, segundo a versão messiânica da história de Gershom Scholem, que forneceu a narrativa redentora para o estabelecimento do mesmo Estado (BUTLER, 2017: 127).

Edward Said, no texto intitulado *Freud e os não-europeus* (2004), no qual discorre sobre o deslocamento e a diáspora como elementos fundamentais tanto para a história dos judeus como para a dos palestinos, chama atenção para o fato de que “a arqueologia foi a ciência invocada para a tarefa de consolidar aquela identidade [judaica] em tempos seculares; aos rabinos, bem como aos intelectuais especializados na ‘arqueologia bíblica’, foram atribuídos os domínios da história sagrada” (SAID, 2004: 74). No caminho contrário da trilha aberta por Freud,³ que ao escavar a identidade judaica encontrou-se com a origem egípcia de Moisés⁴ – apontando para a necessária implicação do judaísmo com o que é árabe, não-judeu –, a história oficial sionista eliminou as complexas camadas do passado em favor da construção da ideia de uma nação em regresso a sua terra: a aposta do sionismo foi a de que “na atual terra de Israel, graças à arqueologia, a Bíblia se materializa, a história ganha carne e osso, o passado é recobrado e posto em ordem dinástica” (SAID, 2004: 75).

³ No livro *Moisés e o monoteísmo*, escrito entre 1934 e 1938 (o livro foi finalizado em Londres, onde Freud se exilou depois da tomada do poder pelo nazismo na Alemanha).

⁴ Judith Butler aponta os cuidados necessários em relação a essa afirmação, inclusive suspeitando “de todo recurso às origens, bíblicas e metafóricas” (2017: 38). A autora, entretanto, chama atenção para o que se pode produzir a partir desse pensamento, ressaltando a consideração de que “Moisés emerge do Egito e, nesse sentido, também faz parte da história dessa nação, embora certamente fosse um escravo naquelas terras. Aliás, como errante, Moisés não está no exílio apenas de sua futura pátria, mas também do Egito, o que sugere que ele mesmo é uma imagem do exílio em que duas tradições se encontram” (2017: 37).

Said, por outro lado, ampara-se no estudo da pesquisadora Nadia Abu el-Haj e sua desconstrução da arqueologia israelense para destacar como o crescimento gradual de uma arqueologia palestina questiona a bíblica e tenta suplantar a negação da Palestina árabe. O que nos interessa nessa discussão é como os estudos palestinos se voltam para

[...] o acúmulo muito rico de histórias dos vilarejos e tradições orais [que] altera potencialmente o *status* dos objetos, de monumentos e artefatos mortos, destinados aos museus e parques temáticos históricos aprovados, para os remanescentes de uma vida nativa continuada e de práticas palestinas vivas de uma ecologia humana sustentável. (SAID, 2004: 77)

Estabelecendo um caminho paralelo a essa colocação de Said, parece-nos que é pela via da atenção ao cotidiano que Suleiman elabora em cena a experiência dos árabes na Palestina: o que ressalta no filme são os planos fixos do interior da casa ou alguns recortes das ruas de Nazaré, onde vemos o envelhecimento dos pais e a relação com a vizinhança. Mas, ao mesmo tempo, o controle e o rigor excessivos da encenação – a textura de homogeneidade do filme – instauram o estranhamento e permitem destacar, pela comicidade, os elementos destoantes, incongruentes: no retorno de ES, a vida doméstica fica marcada pela estranha presença do policial e da empregada asiática na casa, que nos são apresentados numa movimentação zigzagueante enquanto limpam o chão, sincronizados com o som do *Jingle Bell* que anima uma profusão de Papais Noéis vistos na televisão. Retomemos as palavras de Blanchot (2007: 237):

O cotidiano é a platitude (o que atrasa e o que retumba, a vida residual de que se enchem nossas latas-de-lixo e nossos cemitérios, rebotalhos e detritos), mas essa banalidade é não obstante também o que há de mais importante, se remete à existência em sua espontaneidade mesma e tal como esta se vive, no momento em que, vivida, subtrai-se a todo enformar-se especulativo, talvez a toda coerência, toda regularidade. [...] Os dois lados sempre se encontram, o cotidiano com seu aspecto fastidioso, penoso e sórdido (o amorfo, o estagnante), e o cotidiano inesgotável, irrecusável e sempre inacabado e sempre escapando às formas ou às estruturas (em particular as da sociedade política: burocracia, engrenagens governamentais, partidos).

O filme se apropria dessa característica, destacada por Blanchot, de uma dupla face do cotidiano – o que é repetitivo e estagnante e, ao mesmo tempo, inesgotável e inapreensível – para impedir, ou recusar, uma narrativa linear da vida da família durante a ocupação da Palestina, impondo outro ritmo e forma para os acontecimentos. Nesse sentido, retomemos o seu subtítulo: “crônica de um presente ausente”. A convocação da *crônica* não é particularidade da última obra: os três filmes da trilogia, como vimos, a inserem em seus títulos ou subtítulos.

Antonio Candido, no ensaio *A vida ao rés-do-chão* (1992),⁵ discorre sobre o gênero literário, formulando como uma de suas características a de que ele “se ajusta à sensibilidade de todo o dia” (1992: 13). Ele continua: “em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas” (1992: 14). Assim, seu material de trabalho é o tempo das ações banais cotidianas, e se os pequenos gestos são vistos com beleza e singularidade, ao mesmo tempo “o fato de ficar tão perto do dia-a-dia age como quebra do monumental e da ênfase” (1992: 14).

Suleiman parece convocar essa “redução de escala” (CANDIDO, 1992: 16) da crônica para, detendo-se sobre os gestos e ações do cotidiano, dar forma a uma história dos palestinos apagados pela narrativa sionista. A expulsão de 1948, por exemplo, nos é narrada por meio de uma carta enviada a Fuad por sua noiva. A lenta e repetida caminhada da criança da casa da tia para a sua, com o prato de lentilhas que será destinado ao lixo, é o que marca o luto pela morte do presidente egípcio Gamal Abdel Nasser, e as manifestações de rua da Segunda Intifada serão vistas porque interrompem o sono de ES, ao mesmo tempo em que são interrompidas pela mulher que caminha com seu bebê.

Poderíamos nos aproximar (seguindo os passos de Judith Butler), de modo muito livre, da noção do historiador como um cronista, sugerida por Benjamin na III Tese de *Sobre o conceito de história*: “O cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história” (BENJAMIN, 2005: 54). A articulação feita em *O que resta do tempo* entre os marcos históricos e o desenrolar da vida doméstica, como descrevemos ainda brevemente, parece apontar para esse “desejo” de “uma história que não exclui detalhe algum, acontecimento algum, mesmo que seja insignificante, e para a qual nada está ‘perdido’” (LÖWY, 2005: 54). A aproximação à leitura benjaminiana, ressaltamos, passa pela analogia, pela apropriação de algumas imagens construídas por seu texto que parecem lançar luz ao cinema de Suleiman. Não nos esquecemos, assim, de que se o diretor se aproxima de uma história dos oprimidos, dando a ver restos do passado que irrompem no presente, ele o faz por meio de uma forte aposta na encenação, na ficção do cinema. Com o aprofundamento da análise, veremos que isso passa, principalmente, pela “quebra do monumental” empreendida pela crônica, da qual nos fala Candido, por uma posta em cena que estabelece uma dimensão

⁵ Este texto foi originalmente publicado como prefácio de uma coletânea de crônicas de quatro autores brasileiros: Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos.

temporal capaz de desorganizar o avanço linear, baseado nos “grandes acontecimentos” da narrativa histórica cronológica.

Nesse sentido, a formulação de Rancière, segundo a qual “em geral, uma crônica é uma maneira de ligar o vulgar ao excepcional, o curso normal do tempo a acontecimentos que o escandem” (RANCIÈRE, 2006a: 178), parece produtiva para nos ajudar a pensar a construção temporal fílmica desse presente ausente, impedido pela reiteração do passado que não se encerrou. Queremos guardar essa imagem de acontecimentos que escandem o curso normal do tempo para pensar na complexificação do que seria “a normalidade”, tal como elaborada por Suleiman. Os grandes acontecimentos da história da ocupação são os que alteram (e apagam) a vida dos palestinos, mas, nos filmes, a atenção aos atos banais do cotidiano (ou a invenção deles) poderia dar a ver a existência violentamente fraturada e estancar o curso da expropriação. A repetição, a fragmentação, a descontinuidade da vida cotidiana seriam os artifícios usados para colocar em questão o desenrolar da história, ou para, de alguma forma, resistir a ele.

Se acreditamos que a forma fílmica estabelece uma possibilidade de resistência à ocupação, convocamos a leitura de Butler sobre o pensamento da história em Benjamin para nos ajudar a elaborar essa análise. A autora se apropria dos escritos do pensador de modo bastante ensaístico, e nos aproximamos de seu texto também de forma livre, vendo em suas formulações uma possibilidade de tecer analogias que ajudem na compreensão do filme. Interessada na crítica da violência de Estado em curso em Israel, Butler (2017: 75) procura estabelecer relações entre a reflexão de Benjamin e a atualidade palestina, discutindo a “possibilidade de encontrar uma forma presente para a história dos oprimidos, uma que não pertença a uma única nação, mas que exija uma súbita transposição da opressão através do tempo e do espaço”. A autora se debruça sobre a complexa interpretação do messiânico para o filósofo (que é bem diferente do messianismo teleológico de Scholem, adotado pelo sionismo):

[...] o messiânico é um esforço contradoutoral de romper com os regimes temporais que geram a culpa e a obediência, ampliam a violência do direito e encobrem a história dos oprimidos. [...] o messiânico surge como modo de mandar pelos ares essa cronologia e essa história específicas para restabelecer numa forma dispersa aqueles vestígios do passado de sofrimento que, de maneiras indiretas, nos servem para acabar com regimes cuja violência é, ao mesmo tempo, moral e física. (BUTLER, 2017: 76)

Sem propor uma definição estrita e definitiva, mas tateando através de associações e indicando propostas, Butler ressalta como o messiânico para Benjamin diz de um outro tempo, ou da possibilidade de que a própria sequência temporal se confunda para “interromper, reorientar ou puxar o freio da política desse tempo” (BUTLER, 2017: 110). Interessa-nos

guardar essa aposta de que algo da história dos oprimidos lampeja no presente e pode desorientar e barrar a história dos opressores – essa história que vincula o Estado de Israel aos princípios da soberania judaica, apagando a existência palestina para estabelecer o laço mítico da nação ao território, valendo-se disso para encampar atos de despossessão e colonialismo.

Articulando os percursos de leitura convocados, identificamos duas dinâmicas temporais em *O que resta do tempo*. Primeiro, nos aprofundaremos na análise dos modos como o tempo do cotidiano pode romper com a linearidade da História – como a adesão aos fragmentos repetitivos da vida do dia-a-dia interrompe a narrativa sequencial. Percebemos que a forma encontrada pelo filme para dar a ver esse tempo inapreensível do cotidiano passa pela rígida encenação, estabelecendo uma espécie de “tempo da coreografia” que aprisiona o caráter disforme do cotidiano, instaurando com isso uma pulsação, um ritmo que é próprio do cinema, afirmando a mediação. O filme, assim, cria um arranjo temporal que subverte não só a linearidade da história, mas a própria resistência amorfa do cotidiano, propondo-lhe uma forma possível. *O que resta do tempo* parece abrir o cotidiano sobre a história, como propunha Blanchot, distanciando-o para expor a violência à qual ele é submetido sob a ocupação israelense. Mas, ao fazê-lo, ele o reelabora, propondo um outro ritmo, uma pulsação própria, inventada com o cinema – lacunar, fragmentada, perspectivada. Essa posta em cena articula os três filmes e dá a ver a reverberação do trauma histórico, a estagnação do presente marcado pelo passado que não passa para os palestinos: a trilogia não se abre para um futuro e nem propõe um “como se”, uma alternativa a essa história vivida. Diferente disso, constrói um outro tempo, menor, interno, que com sua pulsação ajuda a desmontar a linearidade da narrativa – histórica e ficcional.

A partir da impossibilidade de que o passado se encerre no passado, *O que resta do tempo* articula o arco linear cronológico ao tempo indefinido e disforme do cotidiano, de modo a complexificar a determinação de uma temporalidade sequencial. Já de início, o artifício filmico do *flashback*, que sugerimos ser uma estruturação para o filme, não é claro. No capítulo anterior, discutimos a relação entre personagem e instância narradora na viagem de táxi, mas vejamos a sequência em detalhes: o filme se inicia junto com a abertura do porta-malas de um carro, onde um homem acondiciona uma maleta – a câmera está posicionada no interior do veículo. No fora de campo, ouvimos o som de aviões. Ao fundo, atrás do homem, podemos ver dois pôsteres iguais, com os dizeres *Eretz Acheret* (“Outro país”, ou “outra nação”, em hebraico).⁶ Depois de fechado o porta-malas, uma sequência de planos (sempre a partir do

⁶ No primeiro plano do cartaz, há o desenho de algumas laranjas. Ao fundo, um grande campo ordenadamente cultivado, com pequenas construções na frente, onde se vê também uma torre de abastecimento de água. De

interior do carro) nos mostra o homem entrando no veículo e partindo. Ele anuncia, por um rádio comunicador, que está saindo do aeroporto e partirá para uma longa viagem. No banco de trás, fora de foco, vemos um passageiro. É noite, e logo no início da viagem arma-se uma tempestade. O motorista se perde, perde também a comunicação pelo rádio, e a viagem é interrompida. A sequência termina em um *fade* para a tela preta, onde entrará o título do filme: *O que resta do tempo - crônica de um presente ausente*. O passageiro permanecerá sempre desfocado.

O plano do interior do carro retornará antes dos dez minutos finais do filme. Agora, no entanto, o personagem ES (que aparece, na idade adulta, na última parte) é quem está em quadro, no banco de trás. Ainda é noite, mas a chuva parece se acalmar. Um segundo plano nos mostra o motorista, de costas, dormindo sobre o volante, informando-nos de um intervalo de tempo transcorrido entre a abertura do filme e essa retomada. Outro corte, de volta para ES, e em seguida somos transportados para um quarto de hospital, onde o personagem encontrará a mãe, momentos antes de sua morte. Essa inserção que retoma a viagem de ES dura apenas 30 segundos, mas nos possibilita construir a estrutura do *flashback*: é como se todo o filme se desenrolasse no intervalo dessa viagem interrompida, quando o personagem poderia desenvolver a rememoração da história da família. Mas essa rememoração não se dá sem problemas: o retorno temporal é um retorno para um tempo anterior ao do personagem que parecia rememorar, retomando algo de uma história coletiva e familiar.

Mas, se o filme trabalha constantemente com as quebras de continuidade, com as repetições e os fragmentos, será possível pensar nos termos do “retorno”? Parece-nos coerente pensar numa espécie de coexistência entre os tempos dentro da obra, uma espécie de estilização da cronologia que dá a ver o não encerramento do passado – analogamente, os diferentes momentos históricos que pontuam *O que resta do tempo* são “manipulados” como os “filmes dentro do filme” das obras anteriores, que se embaralham, incidem um sobre o outro. Pensar nos termos do *flashback*, então, é problemático, porque se temos acesso a um tempo passado, ele não se dá de maneira direta e nem afirma a sucessão temporal, como uma

acordo com o site *The Palestine Poster Project Archive*, o cartaz faz referência aos *kibutz* judeus. Este, que tem os dizeres *Eretz Acheret*, é de 2004, de autoria do israelense David Tartakover, mas é uma apropriação de um pôster anterior, de cerca de 1947, feito por Mitchell Loeb para o *Tourist Office of the Jewish Agency for Palestine*. O cartaz original trazia o texto “Visit Palestine – See Ancient Beauty Revived” (fonte: <https://www.palestineposterproject.org/poster/another-country>). Haim Bresheeth ressalta que, especialmente a partir de 1967 (quando Israel ampliou a ocupação sobre todo o território palestino), tornou-se prática oficial substituir o termo Palestina – que designava historicamente a região geográfica – por *Eretz Israel*, uma forma de marcar a ausência da Palestina como território, povo ou história: “a expressão forneceu uma conexão virtual (e falsa) entre a existência bíblica da terra e a atual ocupação pelo Estado de Israel” (2007: 179). O cartaz que aparece no filme não usa o nome Israel, mas mantém a ideia de uma “outra nação” que suplantou a que existia antes.

explicação do presente. O cinema de Suleiman parece construir um espaço ficcional que possibilita que os diferentes tempos históricos estejam dispostos lado a lado, como se o filme fosse esse “fora” do tempo que permitisse o encontro com seus duplos. Como o banco desenhado pelo conto *O outro*, de Jorge Luís Borges: o narrador se encontra consigo mesmo em um banco que está em Cambridge e em Genebra simultaneamente, e o conto elabora a justaposição de camadas temporais – o encontro se passa em 1969, mas o jovem Borges vivia em 1918; a escrita se deu em 1972, mas o bilhete de dólar leva a impossível data de 1974.

5.1 Linearidade da história, fragmentação do cotidiano



Fig. 1 a 4 – Frames de *O que resta do tempo*. O acordo de rendição.

Para mergulharmos na análise de *O que resta do tempo*, essa pequena sequência de fotogramas montada na primeira parte do filme parece-nos reveladora. Nessa cena, o governo de Nazaré assina um acordo de rendição com o exército israelense. Os termos do acordo (que previam a entrega e condenação dos combatentes árabes, e outorgavam ao exército de Israel o poder de distinguir entre civis e militares palestinos) são lidos rapidamente pelo oficial, e a data – 16 de julho de 1948 – é assinalada no diálogo. Em seguida, o comandante diz: “Agora, vamos todos imortalizar esse momento histórico. Foto!”. É quando acompanhamos a montagem reproduzida nas imagens acima: os oficiais israelenses se posicionam atrás da mesa onde o acordo acabara de ser assinado, junto com o prefeito de Nazaré, e o fotógrafo se prepara para

bater a foto (fig. 1); o contraplano nos mostra os árabes que ficaram atrás do fotógrafo, excluídos da imagem oficial (e também das negociações – fig. 2); novamente o filme nos leva ao plano inicial, agora com a câmera posicionada na altura daqueles palestinos sentados – em primeiro plano, o que vemos é o traseiro do fotógrafo, o que sobra para os árabes relegados às costas da fotografia (fig. 3) –; ouvimos o som do disparo da máquina, junto a um clarão do *flash* e o corte simultâneo que insere o contraplano, agora em tons de cinza, com a imagem congelada: o quadro que o filme escolhe “imortalizar” é o dos palestinos, os que ficaram excluídos da foto oficial (fig. 4) – a montagem estabelece, assim, uma ruptura com a continuidade tradicional do cinema narrativo, propondo outra lógica para o filme. Essa sequência é reveladora do que se desenrolará: a história do cotidiano dos oprimidos, que subverte, pela forma como é elaborada por Suleiman, o desenvolvimento linear da narrativa fílmica – e da história do Estado de Israel.

Essa imagem congelada de um passado encenado, que recupera aqueles que não foram mostrados na história da constituição de Israel, nos aproxima de novo das palavras de Judith Butler, em diálogo com as teses *Sobre o conceito de história* de Benjamin. Buscando elaborar o que o filósofo quer dizer com o Messias, que viria interromper a história de catástrofes, ela sugere que o messiânico deveria ser entendido como uma aposta, algo que “poderia entrar”:

Aqui, mais uma vez, temos a sensação de uma força que entra num horizonte temporal estabelecido, e aqui ela não mais incrusta ou lampeja, mas simplesmente entra, como quem passa por um portão ou entra por uma porta, uma abertura para outro tempo. O que passa por essa porta não é uma figura, mas aquilo que perturba a temporalidade ou, de fato, uma temporalidade alternativa. Faz diferença qual delas escolhemos: numa interpretação – certamente apoiada pelo texto –, o messiânico põe um fim no tempo e constitui uma “imobilização do acontecer” [...]; na outra, porém, um conjunto de histórias esquecidas, certamente as que pertencem à história dos oprimidos, lampeja e impõe uma reivindicação repentina. Na primeira interpretação, o objetivo é parar a história como a conhecemos, entrar em greve contra o regime temporal corrente e até mesmo não agir. Mas, na segunda interpretação, acontece certa reconfiguração ou reconstelação do tempo presente em que a história esquecida dos oprimidos pode perfeitamente entrar ou passar pelo portão estreito. Poderíamos até dizer que a memória explode no presente e que um alguém chamado historiador, uma pessoa cuja prática é a rememoração, parece ser crucial nessa inauguração do “tempo-do-agora”. O historiador não é um messias, e mesmo assim surge algo de messiânico aqui, talvez no momento em que a história foi interrompida por um freio de mão, mas também em virtude de algo que lampeja ou incrusta e que exige atenção urgente. (BUTLER, 2017: 107)

Se convocamos as palavras de Butler, não é para pretender que o filme se cole às elaborações e reivindicações da autora, mas porque elas nos sugerem algumas imagens que, por analogia, nos ajudam a pensar os artificios e soluções propostos por Suleiman. Poderíamos

pensar no diretor como esse “historiador”, no sentido do que diz Jeanne Marie Gagnebin (2006: 54), também leitora de Benjamin: um “narrador sucateiro” que transmite “o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda”. A transmissão, entretanto, passa pelo gesto de elaboração do cinema, que instaura uma nova temporalidade, capaz de dar forma à experiência vivida. Poderíamos pensar no filme como uma espécie de “tradução” das marcas do passado no presente, de modo que o passado não surge intacto, mas ainda reverbera no presente, implicando uma desorientação sobre a temporalidade em que vivemos, a atualidade do filme. Coletando e dando atenção ao que resta do passado inconcluso, a ficção reelabora a história de perdas e expropriações infligidas pela ocupação israelense sobre os palestinos, de modo a instaurar uma “reconfiguração do tempo presente”.

As cenas seguintes à assinatura do acordo nos mostram, numa sucessão fragmentada, o avanço do exército de Israel sobre a cidade, e a fuga ou a detenção dos palestinos que restavam – inclusive a família de Fuad Suleiman (que depois entenderemos ser o pai de ES), que se prepara para partir. Entre os episódios de violência e de partida, acompanharemos Fuad no resgate de um ferido. O homem está caído no chão e Fuad, acompanhado do primo, vai ao seu encontro. Para abrigá-lo, eles forçam a entrada em uma casa trancada, cujos moradores parecem ter saído às pressas: a mesa está posta, os pratos ainda têm restos de comida, as cadeiras estão desordenadas em contraste com o interior bem composto, enquadrado simetricamente. No centro da parede, de frente para a porta, um grande relógio marca as horas, e o som do seu pêndulo acompanha todo o resto da cena (fig. 5 e 6). O ritmo regular e invariável do relógio se sobrepõe, sutilmente, aos barulhos pontuais da violência do momento histórico vivido, chamando atenção para o “presente sem particularidades”, quase “atemporal”, que é o cotidiano, tal como descreve Blanchot (2007: 243). O homem ferido narra rapidamente sua história: uma fuga de cidade em cidade, nas quais era sempre alcançado pelo exército israelense, obrigando-lhe nova escapada. Sugere-se aqui, pela repetição da fuga destacada pela fala do homem e acompanhada pela batida do relógio, um novo elemento do cotidiano que se instaura a partir de então: a opressão e o controle da vida doméstica. Mas a permanência (ou criação) do cotidiano pelos que ficam, e a aderência do filme a esse cotidiano, interrompe e complexifica o desenvolvimento linear da história da Palestina ocupada.



Fig. 5 e 6 – Frames de *O que resta do tempo*. A casa abandonada.

A pesquisadora Ivone Margulies (2016), em seu trabalho sobre a obra da cineasta belga Chantal Akerman, desenvolve uma revisão conceitual do cotidiano e sua apropriação pelo cinema. Ela destaca o interesse teórico sobre o cotidiano no pós-guerra, especialmente no desenvolvimento de uma Nova História que se propagaria pelos anos 1970, interessada nos eventos e ocorrências menores. Nessa discussão, gostaríamos de reter a ideia do cotidiano como um lugar ao mesmo tempo do equilíbrio e da possibilidade dos “desequilíbrios ameaçadores”: “em sua indefinibilidade, em sua disseminação pelo tecido social, ele é o núcleo da potencialidade revolucionária” (MARGULIES, 2016: 85).

A autora aponta que a apropriação ou tematização do cotidiano pelo cinema do pós-guerra, em sintonia com as correntes teóricas da época, tinha como foco o pensamento crítico acerca do sistema capitalista e da sociedade de consumo. É interessante guardar a formulação de Margulies (2016: 86):

[...] o que interessa aqui é o papel do cotidiano como um espaço onde práticas não institucionalizadas podem se revelar. A dimensão utópica do cotidiano parece encontrar-se precisamente na resistência à institucionalização. Ao mesmo tempo, evidentemente, a própria tentativa de enquadrá-lo vai contra o sentido convencional do cotidiano como rotina repetitiva. O cotidiano significa, então, tanto a realidade material quanto a impossibilidade de explicá-la ou representá-la completamente.

Nos filmes de Suleiman, parece-nos que (de modo expressivamente diferente dos filmes neorrealistas e daqueles da própria Chantal, objetos da análise de Margulies) a encenação rigorosamente contida e coreografada, os enquadramentos simetricamente compostos e a fragmentação dos episódios que interrompem a narrativa linear nos dizem de uma tentativa de apreensão desse tempo “inqualificável” do cotidiano. A escolha pelo caminho de um cinema do “nada acontece” (como caracteriza Margulies), com a repetição das ações rotineiras, a insistência na duração completa dos gestos corriqueiros e banais, enquanto se suprimem os momentos de maior carga dramática (cenas de violência explícita, por exemplo), parece

dialogar com a tentativa de criação de uma história dos oprimidos que deve ser necessariamente – se concordamos com Benjamin e Butler – fragmentada, não linear, detida pelos escombros do progresso. Sigamos com o filme.



Fig. 7 a 10 – Frames de *O que resta do tempo*.

O início da segunda parte de *O que resta do tempo* nos apresenta uma estratégia de montagem fundamental para compreender os modos de construção temporal deste filme. A primeira parte termina quando soldados israelenses jogam o prisioneiro Fuad por sobre um muro baixo. Após lançá-lo, os soldados olham para baixo, indicando um possível precipício ou, pelo menos, um grande desnível no terreno – a paisagem apresentada na cena já nos mostrava uma região montanhosa. O plano termina em um *fade* e, após alguns segundos de tela preta, o plano seguinte enquadra uma jovem mulher sentada à mesa, escrevendo uma carta que nos é lida em *off* (fig. 7). A tarefa da escrita se dá entre a preparação da comida, por isso é por vezes interrompida e em seguida retomada, mas a narração é constante, sobrepondo-se à cena. A carta dá notícias da vida cotidiana da família: por ela, sabemos que a saúde de Fuad está melhor e que Elia vai bem na escola, ainda que seja repreendido por sua desatenção. Ao mesmo tempo, comenta a situação política e econômica, que enseja o relato da frequente tentativa de suicídio de um vizinho que conseguiu um emprego no posto de gasolina. Nesse momento, escutamos sons de passos que fazem com que a mulher que escreve dirija o olhar para fora de campo. O corte leva ao enquadramento da porta, por onde vemos entrar uma senhora que pede por ajuda (fig. 8). Novo corte, e o plano seguinte retoma o primeiro quadro, dessa vez um pouco mais

aberto, com a mesa onde a carta era escrita agora ocupada pela família: a mulher, Fuad (sutilmente envelhecido) e uma criança, ES⁷ (fig. 9). Eles estão comendo, já não há vestígios dos papéis de carta. Fuad responde ao pedido de socorro sem nenhum sobressalto: “Molhou-se de novo?”. A senhora que entra repete literalmente as palavras narradas antes pela mãe: “Desde que ele trabalha em um posto de gasolina, perde a cabeça quando bebe e derrama gasolina em si mesmo”. Fuad, depois de um gesto da esposa, levanta-se calmamente e sai. O último plano da sequência, mais longo e de enquadramento bem aberto, acompanha o desenrolar do acontecimento: em primeiro plano, o velho suicida tenta, sem sucesso, riscar um fósforo depois do outro, observado pelo filho e pela esposa, enquanto desfia lamentos e reclamações; no fundo do quadro, veremos todo o caminho percorrido por Fuad, que entra pela esquerda, caminha até o centro do quadro e então se aproxima frontalmente (fig. 10). Ele só apagará o cigarro na beira da rua, a alguns passos de distância do velho, para em seguida tirar de sua mão a caixa de fósforo e acompanhá-lo de volta para casa.

Esse longo plano final, que nos mostra todo o decorrer da ação de “salvamento” – sem nenhum drama ou ápice –, parece um contraponto irônico à subtração de partes importantes da história da família (rompendo também com a narrativa clássica do cinema). Essa sequência joga com dois tipos de elipse. Há, primeiro, um grande lapso temporal: o fim da sequência anterior sugeria o assassinato de Fuad, mas este reaparece depois do intervalo colocado pelos segundos de tela preta – primeiro por meio da narração epistolar da mãe, em seguida presente na cena (não apresentando, inclusive, nenhuma marca da violência sofrida). Vemos que ele constituiu família, mas não saberemos quem é essa mulher com quem ele se casou (já que a noiva apresentada na primeira parte foi embora com a família) e nem como ele se salva do assassinato.

A segunda elipse é mais confusa: a repetição do evento do suicídio do vizinho, que se dá primeiro na narração verbal e em seguida na encenação, desconstrói a continuidade temporal linear sugerida pela carta. A lacuna construída entre os dois planos da mesa – primeiro ocupada pela mãe com os papéis, em seguida acolhendo a refeição familiar – nos joga para um tempo difuso, que não sabemos se é anterior ou posterior: a chegada da mulher reconstitui um evento passado, transformado em narrativa, ou aquele evento é rotineiro, como já antecipado pela carta? A construção sonora acentua essa confusão: durante a escrita da carta, o plano sonoro é tomado pela voz, em *off*, e por uma cuidadosa e pontual ambientação que ressalta os sons da

⁷ Neste filme, diferente dos anteriores (nos quais o nome do personagem praticamente não era evocado – com exceção da cena em que ele era convidado a palestrar, em *Crônica de um desaparecimento*), o personagem será sempre tratado por seu próprio nome – Elia Suleiman –, mas é interpretado por diferentes atores de acordo com a idade. Optamos, entretanto, por continuar nos referindo a ele como ES, para facilitar a distinção entre diretor e personagem no texto.

preparação da comida; o som dos passos, então, invade o plano (no fora de campo da imagem), e chama a atenção da mulher que escreve. A quebra da continuidade entre os planos é mantida pela continuidade sonora, que entrelaça o tempo da escrita ao da refeição, impossibilitando uma lógica sequencial.

Por fim, voltemos nossa atenção para a encenação: os personagens não demonstram surpresa e a mulher que pede socorro atua de modo bastante contido. Fuad não se apressa a sair da mesa, e só se desfaz de seu cigarro quando chega na distância limite da gasolina derramada. O gestual desdramatizado dos atores (um parentesco com Bresson e Ozu, e que também joga com o automatismo do burlesco), característico da trilogia, permite ao espectador um relacionamento não dramático, distanciado, com o que vê. Essa encenação “homogeneizante” insere o acontecimento no fluxo do cotidiano, indicando que não é a primeira vez que o evento se dá, e nem será a última. Ao mesmo tempo, o contraste entre o “perigo” do evento e a encenação contida (os planos fixos, a movimentação coreografada, o ritmo lento) que impõe a relação não dramática do espectador com a cena permite a instauração do cômico, acentuado pela repetição: a cena será vista mais duas vezes durante a segunda parte, por meio de enquadramentos semelhantes, mas com alguns elementos suprimidos a cada vez (construindo outras elipses internas).

A primeira repetição interrompe novamente uma refeição, enquanto a família escuta notícias sobre as tentativas de negociações de paz encaminhadas por Gamal Abdel Nasser, presidente egípcio (que conecta a vida doméstica aos “grandes eventos” da história e sugere a cronologia, artifício que será repetido pontualmente durante todo o filme – ainda que, nessa passagem, nenhuma data ou acontecimento específico seja destacado); é novamente o som dos passos da mulher que desperta o olhar de Fuad, mas só vemos o pedido resignado de ajuda (fig. 11). O corte nos faz passar do plano da refeição para outra cena, não relacionada a essa (quando Fuad se arruma para sair, empreendendo uma pequena viagem sozinho), que interrompe mais uma vez a continuidade temporal: não veremos o resgate do vizinho bêbado. É interessante perceber aqui como o corte instaura essas lacunas temporais e também ressalta a descontinuidade espacial: ainda que os dois planos finais da sequência sejam internos, não há continuidade entre eles, o que nos confunde quanto aos deslocamentos internos e acentua a elipse temporal (fig. 12 e 13).



Fig. 11 a 13 – *Frames de O que resta do tempo.*

A segunda repetição do episódio se apresenta de modo diferente. Dessa vez, a cena que vamos acompanhando tem um tom melancólico: na escola de ES, professoras e alunos choram, enquanto o menino é repreendido pelo diretor sob o som das badaladas espaçadas de um sino; o caminho da criança até sua casa é acompanhado de uma canção fúnebre que parece ressoar pela cidade; ao subir as escadas de casa, começamos a ouvir o pronunciamento do vice-presidente da República Árabe do Egito, que anuncia a morte de Gamal Abdel Nasser pela televisão (as notícias referentes ao presidente egípcio ligam difusamente as duas sequências). Fuad acompanha as imagens do funeral pela televisão, vista no fundo do quadro (fig. 14). O pronunciamento na pista sonora, mais uma vez, marca a data: 28 de setembro de 1970 (o que também se deu na primeira parte do filme, acompanhando o acordo de rendição de Nazaré). O plano seguinte nos transporta para a rua, onde vemos o vizinho jogando sobre si a gasolina, enquanto a mulher e o filho o observam sem ação (fig. 15). Em um plano mais geral, veremos a lenta chegada de Fuad, que novamente apagará o cigarro no limite da calçada e levará para dentro o vizinho (fig. 16). Dessa vez, ninguém pronuncia palavra. O plano sonoro garante a continuidade quebrada pelos cortes e mudanças espaciais (do interior para o exterior, sem a passagem pelo pedido de ajuda): do lado de fora, ainda escutamos a oração cantada e as badaladas do sino que poderiam homenagear o presidente morto (diferente da sequência que descrevemos antes, em que o corte entre a cena na cozinha e na sala descontinuou também o som).



Fig. 14 a 16 – *Frames de O que resta do tempo.*

O episódio da tentativa de suicídio é o que aponta mais diretamente para a complexidade da construção temporal, por causa da interrupção em ato da escrita da carta. Mas

as notícias familiares narradas pela mãe reaparecerão ao longo de toda a segunda parte do filme. Ela conta, por exemplo, que Olga diz ter visto a irmã Nádia (a quem a carta se destina) na televisão, apertando a mão do rei Hussein. Esse episódio será encenado quase na metade da segunda parte do filme: mais uma vez, a família está reunida à mesa quando Olga interrompe a refeição para contar que tinha visto a irmã sendo saudada pelo rei, num evento em apoio aos refugiados palestinos. A cena não terá nenhum desdobramento: ela é montada entre um monólogo *nonsense* do vizinho bêbado, que se dirige a Fuad descrevendo uma estratégia absurda para vencer os israelenses, e um longo plano em que Fuad apenas fuma em sua oficina (da oficina, aliás, não saberemos nada: na primeira parte ela se relacionava à confecção das armas da resistência, mas agora Fuad não desenvolve nenhum trabalho ali, e ela não aparecerá mais).

De ES, a mãe conta que ele é frequentemente repreendido por um professor, que o acusa de estar sempre no mundo da lua. No desenrolar desse bloco, veremos a cena da bronca na escola duas vezes, mas a criança é repreendida por dizer que os Estados Unidos são colonialistas (da primeira vez) e imperialistas (da segunda), e não por desatenção. A partir das cenas de Olga e do garoto, é interessante pensar como a narração em *off* da carta pode articular uma inversão da continuidade temporal (pelo artifício da antecipação), ao mesmo tempo em que é desarticulada pela narração cênica. Vejamos: a encenação literal do comentário de Olga, em seu aparecimento único, poderia indicar que o tempo da escrita da carta seria posterior ao que vemos durante toda a segunda parte, e sua narração organizaria e nos anteciparia os eventos cotidianos encenados – este bloco desenrolaria uma espécie de *flashback* da mãe dentro do *flashback* de ES. Essa interpretação, no entanto, não se concretiza de maneira simples por causa da interrupção da escrita da carta pelo episódio da tentativa de suicídio, como mostramos. O falso *raccord* que quebra a continuidade entre os planos suspende a possibilidade de um desenvolvimento linear da história (ainda que invertido), apontando para a concomitância, para uma elaboração temporal que não estabelece mais o antes e o depois – uma espécie de subversão do artifício do *flashback*, como sugerimos no início desta análise. Ao lado disso, quando vemos a repreensão da criança, podemos até colocar em suspenso a própria narrativa criada pela mãe: o que vemos não é o garoto sendo acusado de estar “no mundo da lua”, pelo contrário. Estabelece-se aqui quase um comentário sobre a própria elaboração do filme: a indeterminação da instância narradora (como discutida na análise anterior) sobrepõe diferentes “versões” do cotidiano, impossibilitando um acesso único aos eventos, como se o relato do acontecido só se desse por meio de uma elaboração narrativa que é necessariamente incerta.

Na terceira parte do filme, o artifício da carta é repetido. Mais uma vez, a tela preta entre as partes encerra uma grande elipse temporal, e não saberemos nada sobre a prisão de Fuad, que foi levado por policiais no meio da noite no fim da segunda parte. Depois dos segundos de intervalo preto, mais uma vez voltamos à narração de uma carta da mãe para Nádia, a cunhada (fig. 17). A notícia que receberemos, pela narração em *off*, é a de que Fuad teve que fazer uma cirurgia, mas que está muito bem, ainda que nervoso porque teve que parar de fumar. Ela conta que ele agora tem uma licença para caçar e que, no tempo livre, joga gamão com um amigo. Dessa vez, no entanto, nenhuma dessas cenas nos será mostrada (como foi a pescaria na segunda parte, anunciada pela carta e encenada mais de uma vez).⁸ Aqui também esse procedimento narrativo complexifica a compreensão da construção temporal do filme. Nesse terceiro bloco, as relações entre episódios narrados pela mãe e aqueles encenados se dão de modo mais indireto.



Fig. 17 e 18 – Frames de *O que resta do tempo*. A abertura da terceira parte.

A cena da escrita da carta não será interrompida, como aconteceu na primeira vez. Nesse momento, a ação parece ser completa: a narração, em voz *off*, depois de dar notícias da família e da cidade, termina com a frase “Que Deus nos proteja do que vem pela frente!”, uma espécie de saudação final, enquanto a mulher em quadro revê aquilo que escreveu. A última notícia é sobre ES: ele tinha sido acusado de queimar a bandeira de Israel, o que o obrigara a deixar o país. Com o fim da narração, no entanto, o corte nos leva para um plano aberto da sala de estar, onde a família toma chá sentada no sofá (fig. 18). Ainda que a carta contasse da partida de ES, há um jovem sentado junto aos pais. A tia Olga entra em cena, sentando-se com eles, e sussurra para Fuad que aquele jovem se parecia muito com o sobrinho. O pai confirma que era o próprio – confirmando para nós também, espectadores, que o personagem continua ali. Assim, mais uma vez parece que somos levados a um tempo anterior ao da escrita da carta, como se o

⁸ A referência ao gamão remete a *Crônica de um desaparecimento*, filme no qual o pai nos foi apresentado a partir do jogo no computador.

desenrolar da terceira parte fosse outra “memoração” da mãe, antecipada na elaboração para a cunhada.

Na narração, ela diz que o Dia da Terra se aproxima, o que projetaria essa data comemorativa para um tempo posterior aos eventos que veremos encenados (os quais, a princípio, diriam respeito a um tempo passado). Algumas sequências adiante, no entanto, veremos Fuad molhando as plantas, enquanto escutamos uma notícia na pista sonora. A locução diz que “o quarto aniversário do 30 de março de 1976, o primeiro Dia da Terra, foi comemorado pelos palestinos de 1948...”.⁹ A notícia nos localiza cronologicamente no Dia da Terra de 1980, embaralhando nossa relação com a construção temporal do filme: se as encenações eram “memorações”, a partir da síntese operada pela mãe na carta, essa memoração retorna um ano inteiro, e o Dia da Terra que ela diz se aproximar seria o do ano seguinte, 1981? Se as datas e eventos históricos são convocados como uma espécie de pontuação temporal do filme, a montagem fragmentada impede a localização linear do cotidiano da família.

A sequência que segue nos mostra um policial, vizinho da família, entrando na casa deles para avisar ES que ele deveria sair do país, o que nos coloca novamente em relação com a narração da mãe, ainda que o policial não diga qual a acusação direcionada ao rapaz. Poderíamos pensar que esse episódio aconteceu mais de uma vez? As lacunas e repetições organizadas pela montagem, que nos mostra fragmentos de episódios que se repetem, dizem de um tempo que não passa de maneira linear, que não pode ser narrado a partir de uma cronologia, mas que ressalta as recorrências do cotidiano. Nessa segunda carta, a mãe conta que a visão de Olga se deteriora cada vez mais. Na primeira carta, ela faz menção a um episódio específico, que será posteriormente encenado, mas agora só há esse comentário geral. Na cena já mencionada, quando Olga se junta à família na sala, ela continua o diálogo dizendo que viu, pela televisão, um rapaz igual a ES, que poderia ser um sócio. O gesto dos personagens, que não respondem, mas se entreolham com leves sorrisos, indica a recorrência do acontecimento, que retoma também aquele encenado na infância do jovem (inclusive pela repetição da música que acompanha as cenas, a mesma nas duas partes). De modo inverso, quando a mãe, na carta, especifica a acusação direcionada ao filho, mas a encenação não o faz, é possível imaginarmos também um evento que se deu mais de uma vez – diferentes acusações, diversos exílios? Lembremos que a partida de ES não será apresentada nenhuma vez, o que retira do acontecimento algum tipo de “singularidade” dramática, inserindo-o no fluxo cotidiano, ao lado

⁹ A expressão “palestinos de 1948” é usada para dizer dos árabes que permaneceram em Israel após a *Nakba* – os que vivem a experiência do exílio interno.

dos monólogos *nonsense* do vizinho (que acontecem na segunda e na terceira parte, de modos diferentes) ou do encontro com os amigos.

5.2 A repetição como invenção

Voltemos à segunda parte de *O que resta do tempo* para avançar na caracterização do filme: seu desenvolvimento temporal parece se dar de maneira elíptica, como se a repetição monótona do cotidiano desenhasse círculos irregulares que giram em torno do eixo linear de uma passagem de tempo progressiva. Essa ideia do ir e vir de um tempo impossível de ser determinado pode ser reforçada se pensamos na pescaria de Fuad. Na carta, a mãe diz, acerca da saúde do marido, que as dores no peito diminuíram muito, mas que o médico recomendou parar de fumar e evitar as pescarias noturnas. Duas sequências depois da narração da carta, acompanharemos a visita do médico a Fuad, quando aquele diz: “Não foi recomendado menos cigarro e menos pesca à noite?”. Aparentemente, pela fala, o médico retoma uma indicação que já havia sido dada antes, da qual tivemos ciência pela carta. O tempo narrativo poderia sugerir, agora, um avanço sobre aquele da cena inicial da narração da mãe. Mas, pelo modo como a montagem articula, aos fragmentos, os diversos episódios narrados, não é possível distinguir se a carta antecipou aquilo que vemos em cena – a recomendação de não fumar –, ou se a recomendação se repete rotineiramente. Não veremos mais nenhuma visita médica nessa parte, o que poderia isolar o acontecimento do fluxo do cotidiano. Ironicamente, no entanto, a cena seguinte é uma pescaria noturna.

Esta, sim, se repete três vezes. Em todas elas, Fuad e um amigo serão interrompidos por soldados que chegam em um jipe, jogam uma luz forte nos dois homens, interrogando-os, e depois vão embora. A repetição, mais uma vez, não se dá de maneira exatamente igual: nas duas primeiras, o diálogo entre soldados e pescadores varia sobre os mesmos termos, com informações sobre identidade, proveniência e sucesso da pescaria (“Os peixes estão mordendo?”); o segundo diálogo, no entanto, acrescenta a pergunta “São vocês que vêm sempre aqui?”, reforçando a ideia de repetição do evento. Na terceira vez, não há diálogo. Os soldados se limitam a observar de longe, jogando a luz sobre os homens, mas vão embora sem dizer palavra.

A última inserção da cena da pescaria é sucedida pela chegada de policiais na casa da família, no meio da noite. Fuad é acusado de traficar armas pelo mar e, ainda que os policiais não encontrem nada na casa a não ser um prato de triguilho (ingrediente culinário que é confundido com pólvora, o que desautoriza, pela comicidade, o trabalho dos policiais), ele é

levado preso. A prisão encerra esse bloco, jogando com um espelhamento entre a primeira e a segunda partes: lembremos que a primeira também foi encerrada pela prisão e tentativa de assassinato do personagem, resistente à instauração do Estado de Israel. Assim, acrescenta-se mais uma camada de elaboração temporal no filme, promovida pelas repetições que se dão não só no interior de cada uma das partes, mas entre elas, de modos diferentes: a cena que encerra a terceira parte, por sua vez, nos mostra ES em uma farmácia, enquanto Fuad o espera no carro, onde coloca uma fita cassete. A música que toca é a mesma que soou na vitrola da primeira parte do filme, embalando os patéticos passos de dança dos soldados israelenses que saqueavam uma casa palestina, observados à distância por Fuad em sua juventude. O fim da terceira parte nos joga, então, por meio do som, para um novo imbricamento com a primeira.

Para lidar com essas repetições, retomemos a imagem sugerida de um movimento em espiral que poderia caracterizar a construção temporal do filme. Por vezes a encenação avança, tocando a linha do tempo que é reforçada, no filme, pelas datas sublinhadas de acontecimentos históricos localizados e pelo crescimento de ES; mas o giro irregular da dinâmica do filme faz com que ela volte a passar sobre si mesma, repetindo-se, para dar novos saltos temporais. Essa parece ser a “subversão” do cotidiano: a instauração de uma temporalidade particular, quase “fora do tempo”, inapreensível no seu desenrolar vivido, mas que pode ser apreendida se construída, aprisionada pelo filme. Cabe reforçar, assim, certo espelhamento: se o filme “aprisiona” o cotidiano em sua encenação, a própria forma como elabora tal aprisionamento diz dessa história iterativa, cumulativa, contida entre as reafirmações e continuidades da violência da *Nakba*.

Nesse sentido, poderíamos nos aproximar das estratégias de *Crônica de um desaparecimento*. Se há, pelo título, a convocação da crônica, ao mesmo tempo o filme se estrutura como a encenação de um diário, que dá nome às partes e pontua, com suas inscrições textuais, a montagem – reforçando a “não monumentalidade” da crônica com a forte adesão ao desenrolar dos dias comuns típica dos diários. De acordo com Blanchot, no texto *O diário íntimo e a narrativa* (2005a: 273),

O interesse do diário é a sua insignificância. Essa é sua inclinação, sua lei. Escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo [...]. Cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim, vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer.

Em diálogo com a formulação de Blanchot, que aponta para o ímpeto do diário de preservar e elaborar a insignificância do cotidiano, a montagem de cenas fragmentadas e banais de *Crônica de um desaparecimento* nos leva a pensar nesse diário ficcionalizado como um

esforço de mostrar a existência – e a permanência – da história dos vencidos. Tal como nos outros filmes, entretanto, o desenrolar dos dias comuns não pode ser visto em sua inteireza, em seu fluxo “natural”, e *Crônica de um desaparecimento* marca seus procedimentos ficcionais.¹⁰ A própria “forma” do diário, tal como apropriada por Suleiman, joga com a possibilidade de elaboração e subversão de uma escrita linear e cronológica. Lembremos, ainda com Blanchot (2005a: 270), de que o diário deve se submeter ao calendário, enraizado “no cotidiano e na perspectiva que o cotidiano delimita”, ainda que, ao buscar “salvar o dia”, o confie à escrita, que o modifica, o elabora. O filme se apropria desse imperativo do cotidiano e o extrapola, pelo excesso hiperbólico de que nos fala Margulies: se está aderido ao passar dos dias comuns, reforça em sua montagem a banalidade dos acontecimentos, enfatizando a repetição, a descontinuidade, as lacunas entre os episódios filmados. Esses episódios, por sua vez, estão submetidos a uma encenação rígida, que lhes retira qualquer espontaneidade.¹¹ O filme constituiria esse “fora” que duplica o cotidiano colocando o próprio gesto de mediação em evidência, enfatizando a possibilidade de, desde dentro (a narrativa íntima do diário), construir um olhar exteriorizado que complexifica a passagem do tempo, colocando em perspectiva a banalidade dos dias comuns.

Todo o filme se estrutura ao redor das inscrições que marcam a passagem do calendário: “o dia seguinte”, “o dia seguinte”, “o dia seguinte”. Essa recorrência vai ganhando estatuto irônico, já que não há mudança, sedimentação de uma linearidade narrativa – parece não haver “antes” e “depois”, já que os episódios se repetem ou não têm ligação, nem há mudanças dramáticas produzidas pela passagem do tempo –, o que reforça a ideia de um “presente ausente” para os palestinos vivendo o exílio interno, uma experimentação do tempo que não acena futuro. Edward Said, em *Reflexões sobre o exílio*, nos diz que a vida do exilado parece andar “segundo um calendário diferente” (2003b: 60), regida por uma sazonalidade que fica estagnada no inverno, quando a potência da primavera está sempre por perto, mas é inatingível. De acordo com o autor (2003b: 59), “para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vívidos, reais, ocorrem juntos como no contraponto”. No caso dos árabes em Israel, como vimos, não houve um deslocamento geográfico, mas o mesmo ambiente foi profundamente transformado por uma ruptura

¹⁰ É interessante pensar na separação (também brechtiana) entre filme e vida: como o diretor, ainda que se aproprie de uma “escrita do diário” para a elaboração do filme, o faz mediado pelo cinema, jogando com os procedimentos ficcionais.

¹¹ A “forma” do diário de Suleiman é quase irônica, se estabelecemos como contraponto os diários filmicos “documentais” de realizadores que filmam enquanto vivem, como Mekas, Perlov, Brakhage.

traumática da história. *Crônica de um desaparecimento*, então, parece colocar em cena o dia-a-dia dos palestinos que vivem no exílio interno de modo a ressaltar a coexistência, em suas vidas cotidianas, de tempos diferentes, como se algo de antes da *Nakba* permanecesse e ao mesmo tempo fosse impedido pela catástrofe que não se encerra.

A imagem que sugerimos para *O que resta do tempo*, de um movimento elíptico do desenrolar do filme, parece reverberar na montagem de *Crônica de um desaparecimento*, reforçando também a impossibilidade de um futuro. A repetição das inscrições “o dia seguinte”, além de instaurar a ironia pela ausência de novidades, acaba constituindo um tempo suspenso, bloqueado. Dialogando com o último filme, o “dia seguinte” vai nos jogando de volta à *Nakba*: como se o desastre da história palestina instaurasse essa temporalidade difusa, de uma cronologia que não muda de fato para esses que foram apagados na narrativa linear representada pelo Estado de Israel. O dia seguinte é sempre o dia seguinte a um trauma renovado, porque nunca elaborado. A vida cotidiana sem particularidades, contida nos espaços rígidos dos quadros, é o que resta aos palestinos.

O epílogo de *Crônica de um desaparecimento* – que para de convocar o diário, intitulado-se *A terra prometida* – nos leva de volta aos quadros cotidianos de Nazaré, repetindo algumas cenas que já havíamos visto na primeira parte, mas também mostrando algumas coisas novas. O interessante é que a última cena acompanha a chegada de ES na casa dos pais, o que nos leva de volta ao início do filme, quando o diário escrito na tela do computador nos informava de um retorno. A sensação das partidas e chegadas repetitivas de ES acentua-se com esse final: ele se conecta à saída de Jerusalém (que vimos na segunda parte de *Crônica de um desaparecimento*), mas também retoma, como dissemos, o início do filme; a saída de Jerusalém repete a saída de Nazaré que encerrou a primeira parte, reforçando a estrutura espiralada. O paralelo entre o fim e o início do filme se dá também pela presença dos pais no quadro, dormindo, que reverbera o plano de abertura: o super close no rosto velho de Fuad, ressonando, que já tinha reaparecido no fim da primeira parte.

Voltemos a *O que resta do tempo*. A última parte do filme não faz uso de procedimentos narrativos que antecipam a encenação, como no caso das cartas da mãe, mas o intervalo entre as partes, marcado pela tela preta, mais uma vez encerra uma grande elipse temporal: ES agora já é interpretado pelo próprio diretor, situando-nos em um tempo atual ao das filmagens. No início dessa última parte, ele chega na mesma casa da mãe, à noite, carregando uma mala – os planos que mostram a chegada nos dois filmes são bem semelhantes (fig. 19 e 20). A mala e a chegada à noite, se reverberam a narrativa de *Crônica de um desaparecimento*, também nos conectam com a viagem de carro apresentada no início do filme,

mas, como dissemos, essa viagem será retomada mais adiante, no fim de *O que resta do tempo*, o que sugere mais um desarranjo do tempo linear.



Fig. 19 e 20 – *Crônica de um desaparecimento* e *O que resta do tempo*. A chegada na casa dos pais no final dos dois filmes.

Mas há outro jogo de repetições aqui. Assim que entra em casa, o personagem ouve o som da campainha e, ao ver pelo olho mágico um policial, ele recusa em abrir a porta. A figura do policial na porta e sua interpelação – “Você é Elia Suleiman?” – remete-nos à detenção de Fuad na infância de ES. É o mesmo enquadramento da sala da casa, é também noite, e quando o pai abriu a porta também foi interpelado pela pergunta “Fuad Suleiman?”. Num jogo de rebatimentos, somos lançados ainda mais para trás e lembramos da invasão dos soldados à casa do pai em 1948, logo após a rendição de Nazaré ao exército israelense (nessa cena, a câmera permaneceu fora da casa, distante, mas escutamos fora de campo a voz dos soldados que também inquiriam a identificação do personagem).

O filme constrói, durante todo seu desenrolar, espelhamentos que conectam episódios de blocos filmicos diferentes, apontando para o inacabamento da história: a prisão de Fuad no fim do primeiro e do segundo blocos; a música que toca no fim do terceiro e nos reconecta a um episódio transcorrido na primeira parte; a conversa *nonsense* com o vizinho, que se dá de modo diferente na segunda e na terceira partes, mas repete tanto os personagens quanto a fala absurda e violenta. Quando ES vê a manifestação de rua em Ramalá, pela janela do quarto do hotel, o filme nos remete à manifestação da terceira parte: os militantes palestinos, também vistos por meio de uma câmera alta (enquadramento semelhante ao anterior, quando o jovem ES observava a manifestação da varanda alta de seu quarto), empunham bandeiras e atacam com pedras, enquanto são reprimidos com armas e bombas. Nesse segundo momento, além disso, somos jogados ao filme anterior: a mulher que interrompe o confronto na rua desafia os soldados com o levantar dos óculos escuros, encarando-os, o mesmo gesto feito pela personagem de *Intervenção divina*, ao derrubar a torre de controle de fronteira.



Fig. 21 e 22 – Frames de *O que resta do tempo*. A manifestação no terceiro e no quarto blocos.

O quarto bloco nos mostra duas vezes a cena em que ES e os dois amigos estão sentados em frente a um café, exatamente no mesmo lugar onde vimos Fuad, no início do filme, acompanhado de outros resistentes palestinos. Repete-se inclusive a interação com personagens que passam pela rua, de modo um pouco invertido: na primeira parte, os combatentes da resistência palestina, já aceitando a derrota, jogam com a desorientação do soldado iraquiano (um aliado); na última, são os jovens passantes que fazem troça com os três homens envelhecidos. Eles permanecem sentados, sem reação, numa espécie de espera indefinida já vista em *Crônica de um desaparecimento*, quando ES e o amigo passavam o tempo em frente à loja *The Holyland* (é o mesmo ator, Jamal Daher, que aparece nos dois filmes). A cena da loja, lembremos, também é retomada em *O que resta do tempo*, na juventude de ES, uma repetição que reforça a estagnação do tempo – cabe notar que todas essas cenas serão acompanhadas pelo som das badaladas de um sino, que acentua a monótona passagem das horas, tal como o tique-taque do relógio na primeira parte do filme.



Fig. 23 a 25 – Frames de *O que resta do tempo*. A espera indeterminada.

Esse jogo com as repetições enfatiza a impossibilidade de futuro, característica importante postulada pela trilogia de Suleiman. Ainda que o filme se organize em torno do grande arco cronológico, a montagem nos encerra num encadeamento de episódios descontínuos e repetitivos que não apontam para adiante, mas parecem esbarrar sempre nos mesmos eventos, desde a *Nakba* (ainda que eventualmente subvertidos). Já perto do fim do filme, um plano nos mostra a mãe sentada na varanda (no mesmo lugar onde a vimos

escrevendo a carta, no início da terceira parte – fig. 26). Ela olha uma foto que não nos será revelada até o fim do filme. Fogos de artifício começam a estourar, rompendo a noite: parece ser a virada do ano (fig. 27). A cuidadora da velha senhora corre para a varanda, chamando sua atenção para os fogos, mas ela recusa o olhar, virando a cabeça para a direção oposta, como se negasse a passagem do tempo (fig. 28).



Fig. 26 a 28 – *Frames de O que resta do tempo. A mãe na varanda.*

As repetições, então, vistas de diferentes maneiras ao longo do filme, parecem indicar a continuidade do passado no presente. Ainda que nos localize num tempo atual (por meio de seu próprio corpo, inclusive), Suleiman atesta a não resolução do trauma palestino, o que impede a possibilidade mesma do presente, sempre atravessado por essas figuras do passado que mantêm os árabes num “tempo histórico incerto, em que os agentes responsáveis por infligir o sofrimento traumático voltam a povoar o mundo do traumatizado e forcluem a possibilidade de abertura para um futuro diferente” (BUTLER, 2017: 201). A ideia da recorrência contida na interpelação do policial a ES nos lembra da síntese da autora (2017: 105):

Uma expulsão já aconteceu – algo ou alguém se tornou refugiado, sem linguagem audível ou status. À medida que a história avança, a expulsão continua. Desse modo, não existe uma deportação única do oprimido, mas uma ação reiterada, um processo contínuo de deportação, de confisco de terras ou de expulsão que funciona como condição de possibilidade desse sentido de progresso [da história oficial de Israel]. Desse modo, esse sujeito propulso adiante e a história dos oprimidos estão ligados um ao outro, e somos convocados a considerar um movimento duplo: a propulsão e a expulsão, que agem ao mesmo tempo, sem um final claro à vista.

Poderíamos nos aproximar, com Butler, da recusa de Benjamin à concepção da história como progresso: o acúmulo de escombros deixados no caminho pelos vitoriosos impede a ideia de um futuro adiante para os vencidos. Como se o presente, trágico e desastroso, aprisionado na continuidade do passado não resolvido – um presente ausente, interdito pela não elaboração e pela continuação da história da catástrofe –, impedisse o vislumbre de um porvir. A construção dramática do filme, sem encadeamentos causais ou curva dramática, retira o vetor em direção ao futuro. A repetição de eventos, enquadramentos ou artifícios

cinematográficos no início e no fim do filme (tempos supostamente distanciados, superados) aponta para a impossibilidade de que o passado fique no passado, encerrado.

É interessante pensar, entretanto, no jogo proposto por Suleiman a partir dessa iteratividade característica da narrativa memorialística palestina (JAYYUSI, 2007). Se a chegada do policial em sua casa, à noite, nos remeteu às prisões de Fuad, e percebemos o receio do personagem em atendê-lo, o filme agora nos surpreende com o gesto do oficial: ele oferece a ES um prato de tabule – “fiz como você gosta, com um pouco de bulgur”, é a sua fala. Opera aqui aquela pequena diferença de gestos que destaca a enormidade da diferença entre as situações, característica do burlesco, tal como aprendemos com Deleuze. A seriedade dos personagens em cena, a violência da interpelação, contrastam com a gentileza da oferta, desconcertando-nos e nos levando ao riso. Mas essa *gag* burlesca, ao mesmo tempo, também ressoa sobre os eventos passados que foram retomados na cena, num jogo de interferências entre os momentos históricos. *O que resta do tempo*, como modo de subverter as continuidades do passado no presente, parece dispor os tempos lado a lado, nessa estrutura elíptica que faz com que os eventos se toquem, se choquem, se reformulem, inviabilizando o movimento contínuo e linear da história.

A repetição dos episódios, então, se relaciona a uma característica própria do cotidiano (como vimos com Blanchot e Margulies), mas ganha outros tons quando se trata da experiência dos palestinos, que sofrem uma história violenta e continuada de ocupação e dispersão, e também aponta para os modos de elaboração dessa história. Entre os palestinos, é o próprio evento traumático que se repete, e não apenas o seu retorno nas narrativas (ou nos sonhos, como Freud analisou ao se deparar com os pesadelos dos combatentes retornados da Primeira Guerra) – os atos de violência e expulsão não terminaram, não é possível o distanciamento temporal para a elaboração do vivido. A *Nakba* foi uma espécie de fundação de uma saga contínua de despossessão, mas, ao mesmo tempo, inaugurou essa “amnésia histórica” que propaga a negação e o apagamento da mesma saga (lembramos da proibição, ainda hoje, da celebração da *Nakba* durante as festividades do dia da Independência de Israel). Assim, as narrativas de memória palestinas precisam afirmar a própria existência, ao mesmo tempo em que não podem escapar da relação de cada novo episódio com a ruptura original.

O que resta do tempo, então, parece trabalhar com essas repetições de modo a inventar uma possibilidade de que elas incidam uma sobre a outra, transformando-as e redefinindo-as para criar outros arranjos e formas de vida. A pesquisadora Cathy Caruth, em *Parting words: trauma, silence, and survival* (2014), volta a *Além do princípio de prazer*, de Freud, para pensar como o movimento deste texto, ao articular uma justaposição entre a repetição do pesadelo dos

veteranos da guerra e o jogo repetitivo inventado por uma criança para lidar com a partida da mãe, é revelador de um deslocamento da teoria do trauma. Segundo a autora, o testemunho da morte, ocorrido num episódio traumático, desencadeia, para Freud, uma possibilidade de “testemunhar e fazer história em atos de vida criativos” (CARUTH, 2014: 22).¹² O jogo da criança, tal como observado pelo analista, trazia sempre mais uma vez a separação (a morte) da mãe, mas, ao repetir compulsivamente a mesma história, ela criava algo novo. Caruth se interessa pela própria construção do pensamento de Freud, no modo como ele compreende o jogo como gesto de invenção que transforma a linguagem do trauma:

O que é impressionante no exemplo de Freud [do jogo] não é simplesmente a luta da criança com a distância da mãe, e sua reencenação, mas o embate de Freud com a distância da criança, e a reencenação dessa distância. Seu texto, aparentemente, repete a história da criança que ele encontrou, e o faz, mais que isso, no próprio ato de distanciar. Paradoxalmente, será na repetição da distância da criança [...] que o próprio texto de Freud se conectará e transmitirá a história que a criança mesma não consegue contar. O texto de Freud, assim, repete o *fort* da criança traumatizada – a palavra balbuciante que marca a perda da história da criança –, mas o faz como criação de sua nova linguagem, uma linguagem que não retorna ao prazer das compensações da narrativa mas fala, precisamente, desde *além da história*. Não é necessariamente no nível do jogo da criança, mas no nível da repetição de Freud que o ato criativo do jogo, a nova linguagem conceitual da pulsão de vida, irá acontecer. (CARUTH, 2014: 28-29)¹³

A autora nos explica que, na repetição provocada pelo trauma – seja no sonho, seja no jogo –, o que retorna não é apenas o episódio traumático (o encontro com a morte), mas também a inexplicável sobrevivência: parte importante do sonho dos veteranos da guerra era acordar e deparar-se, mais uma vez, com a surpresa de não ter morrido. Justapondo os pesadelos ao jogo da criança, Caruth mostra como Freud encontra, na linguagem da brincadeira repetitiva, a invenção de uma elaboração que ao mesmo tempo testemunha a morte e dela se separa em direção à vida.

¹² Todas as traduções deste artigo foram feitas pela autora. Os trechos na língua original serão indicados em nota de rodapé. No original: “[...] the possibility of witnessing and making history in creative acts of life” (CARUTH, 2014: 22).

¹³ No original: “What is striking in Freud's example is not simply the child's struggle and re-enactment of the distance of its mother, but Freud's struggle with and re-enactment of the distance of the child. Freud's text, it would appear, repeats the story of the child he has encountered, and does so, moreover, in the very act of distancing. Paradoxically, then, it will be in his repetition of the child's distance [...] that Freud's own text will connect with, and transmit, the story the child cannot quite tell. Freud's text thus itself repeats the child's traumatized *fort* – the stammering word that marks the very loss of the child's own story – but does so as the very creation of its own new language, a language that does not return to the pleasurable compensations of the narrative but speaks, precisely, from *beyond the story*. It is not necessarily on the level of the child's own game, but on the level of Freud's repetition of it that the creative act of the game, the new conceptual language of the life drive, will take place” (CARUTH, 2014: 28-29).

Essa ideia parece interessante para entendermos a ficção de Suleiman, uma vez que sugere a possibilidade de irmos além da teoria do trauma como repetição e catástrofe, para pensarmos nos gestos criativos que possibilitam a sobrevivência. Como nos diz Caruth (2014: 30), a elaboração do trauma “constitui – na experiência histórica da modernidade de Freud, e nossa – um ato de separação que cria e transmite uma história diferente de sobrevivência”.¹⁴ O modo como *O que resta do tempo* elabora a história, a partir das repetições do cotidiano, parece apontar para o “ato criativo do jogo”, uma maneira de distanciar os eventos (os “grandes eventos” e a banalidade do dia-a-dia) a partir da interposição da mediação, propondo uma posta em cena que pode inventar formas para habitar a irresolução da história. Lidar com o trauma, no caso palestino, também significa lutar contra a continuidade das perdas e afirmar a própria existência, evitar a amnésia histórica a que são submetidos, e é nesse sentido que o pensamento de Caruth pode trazer contribuições: ele nos instiga a pensar o trauma para além do testemunho da morte, com o investimento em jogos que afirmem a sobrevivência às catástrofes – ou criem modos para isso.

Lembremos que a elaboração ficcional do cotidiano no cinema de Suleiman passa por uma apropriação do burlesco como subversão e desarranjo da história. Assim, as repetições dos eventos e dos artifícios fílmicos da encenação (enquadramento, duração dos planos, posição da câmera, etc.) apontam para a recorrência e a “atemporalidade” do cotidiano – uma aposta de elaboração da história que se dá a partir da banalidade da vida doméstica –, mas elas também atuam na criação da comicidade do filme, que desnaturaliza os eventos de violência e opressão vividos pelos personagens. A repetição da cena da pescaria, por exemplo, ressalta o “automatismo” que rege as recorrências, tornando-as risíveis. Além disso, essas repetições de situações e diálogos algo absurdos instauram uma dimensão de *nonsense* que implode, pela comicidade, a grande narrativa cronológica, organizada e auto-importante do arco temporal histórico. Valendo-nos de mais uma formulação de Margulies (2016: 319), Suleiman parece se afastar da mesmice da repetição “acelerando e modulando ritmicamente os elementos repetitivos”, rompendo com a lógica do trauma. Ainda que não permita uma direção para o futuro, a lida com o cotidiano na trilogia inventa formas fílmicas para resistir à continuidade da história.

¹⁴ No original: “constitutes – in Freud’s, and our own, historical experience of modernity – an act of parting that itself creates and passes on a different history of survival” (CARUTH, 2014: 30).

5.3 Um ritmo do cinema para o cotidiano

Aprofundemo-nos, então, no paradoxo sugerido pela trilogia palestina: a aposta em uma composição rigorosa para dar forma ao que é disforme, a temporalidade difusa e inapreensível do cotidiano. Voltemos à terceira parte de *O que resta do tempo*, para a última sequência, depois que ES é “aconselhado” a sair do país. Como dissemos, a partida não será mostrada (como são suprimidos grande parte dos acontecimentos “importantes”: não sabemos como Fuad se salvou da queda, nem como escapou da prisão na infância de ES – sequer sabemos se ele foi mesmo preso ou não). Assim que o policial sai da casa, vemos ES num quarto, fumando, sentado em uma escrivaninha. Sons de um confronto no fora de campo invadem o plano, e o personagem vai para a varanda. O contraplano nos mostra, do alto, uma manifestação na rua, dispersada violentamente – seria a manifestação do Dia da Terra, noticiada na cena anterior ao anúncio da denúncia de ES?¹⁵ Se for, o tempo é torcido mais uma vez, já que a notícia era de um evento já acontecido. Mas determinar a lógica de causalidade, de antes e depois, não interessa ao filme. Essa determinação é sempre impossibilitada, ainda que sugerida, importando mais a dinâmica das recorrências.

Em seguida à manifestação observada por ES, o corte produz nova elipse, jogando-nos para a noite, onde acompanhamos, em um plano bastante longo, bem distante, a “disputa” entre médicos e soldados por um paciente que chegou em uma ambulância. Não de maneira direta, poderíamos relacionar este com os episódios mostrados anteriormente: a manifestação na rua gerou feridos, que foram encaminhados ao hospital – o paciente, como vimos, acaba de chegar e é perseguido pela polícia. A cena poderia relacionar-se à notícia ouvida pelo pai, que informava de muitos feridos, mas seria a mesma manifestação que continuava? Lembremos que enquanto o pai molhava as plantas, não escutamos nenhum som além da locução no fora de campo, mas a manifestação observada por ES invade sonoramente a cena, marcando a simultaneidade.

Como acabamos de dizer, no entanto, não importa para o filme que os episódios mostrados estabeleçam relações causais, e esse plano nos interessa por marcar, em sua própria forma, a fragmentação da narrativa. O plano dura quase 2 minutos (é o mais longo do filme) e, apesar desse tempo distendido, quase nada nos é mostrado, não só porque nossa visão é

¹⁵ A locução que escutamos enquanto Fuad molhava as plantas, proveniente de um rádio ou televisão fora de campo, noticia: “O quarto aniversário do 30 de março de 1976, o primeiro Dia da Terra, foi comemorado pelos palestinos de 1948. Milhares deles saíram às ruas para denunciar a política de expropriação do governo israelense. Em Nazaré e na Galileia o *slogan* dos manifestantes era ‘Nós permanecemos’. Vários manifestantes se feriram em confrontos com a polícia durante o protesto. Dezenas deles foram interrogados e detidos”.

dificultada pela distância e pelos bloqueios do quadro, mas porque a ação, acompanhada em sua duração literal, acontece também fora de campo (fig. 29). Assim, o que temos são pequenos deslocamentos de personagens, que cortam o quadro numa direção e depois na outra, entrecortados por intervalos em que o plano se esvazia de corpos. O som que preenche o campo, além do produzido pela movimentação dos atores (muito mais alto e claro do que se poderia supor se o ponto de escuta respeitasse o ponto de vista, destacando assim essa movimentação ritmada), é o de um diálogo pelo rádio comunicador da polícia, que não se relaciona com a movimentação vista e é, ele também, pontuado por silêncios, códigos e perguntas que ficam sem resposta (tal como acontece nos dois primeiros filmes, também marcados pela quase onipresença das comunicações radiofônicas e pelo *nonsense* dos policiais, de modos diferentes). A cena é marcada por lacunas que não se dão por cortes da montagem, mas pela própria duração do plano que se mantém, teimosamente, fixo no mesmo enquadramento, negando-nos uma visão direta e encadeada do desenrolar da ação enquanto privilegia o ritmo e os silêncios da coreografia dos atores.



Fig. 29 a 31 – *Frames de O que resta do tempo.*

O plano seguinte não ajudará a elucidar o episódio: somos levados a um quarto do hospital, onde Fuad está sendo atendido por um médico e o jovem ES está em segundo plano, de costas para a câmera, olhando por uma janela (fig. 30). No fundo do quadro, através da janela, podemos ver o corredor do hospital, indicando que o plano anterior era o que o personagem observava. Os sons fora de campo indicam uma continuidade daquela movimentação anterior – mais alguns passos e em seguida um carro que dá partida e se afasta. Não há nenhum diálogo, e nada mais nos será explicado: não sabemos porque Fuad está ali (seria a cirurgia no coração, narrada pela mãe? Algum problema posterior? Ou o que desencadeou a necessidade da cirurgia?), nem quem eram os militantes presos. O plano, de novo, tem uma longa duração (quase um minuto), e repete o procedimento do quadro esvaziado: depois que o médico e a enfermeira saem do quarto, ES ajuda o pai a se levantar e ambos caminham para fora de quadro. O plano permanece fixo e vazio por alguns instantes, até que percebemos os dois personagens atravessando o corredor enquadrado pela janela, no fundo do

plano (fig. 31). A câmera ainda permanece fixa, esperando que a lenta caminhada de pai e filho esvazie novamente o quadro, e só então há o corte. A cena, desenrolada nesses dois planos, articula o tempo literal da ação (a longa duração dos planos) com os vazios da narrativa, reverberando no quadro as lacunas que, em outros momentos, são ressaltadas pelas elipses temporais. Interessante pensar nesses dois modos de trabalhar o tempo operados pelo filme: de um lado, os cortes suprimem passagens temporais, marcando o descontínuo do tempo encenado; de outro, o olhar persiste sobre a ação, acompanhando sua duração literal, e esse tempo contínuo também é responsável por dar a ver a impossibilidade da narrativa linear – por meio do excesso de linearidade, como aponta Margulies (2016).

A duração dos planos do hospital acaba por destacar, também, nosso lugar de espectadores – duplicando a espectralidade do próprio ES: por um momento, ocupamos o mesmo lugar que ele. Como discutimos no capítulo anterior, parece-nos que o gesto de ver é o que faz ressaltar tanto os absurdos da cena quanto, por outro lado, a interposição da mediação cinematográfica. O ritmo interno do plano, que articula a longa duração à montagem cuidadosa do som e à coreografia dos corpos, instaura um tempo outro, próprio do cinema.

Para desenvolver essa reflexão, lembremos de *Intervenção divina*: a primeira parte apresenta uma série de quadros da vida cotidiana de personagens desconhecidos em um bairro de Nazaré. Como já apontamos antes, o personagem ES está ausente de todos esses quadros, que se organizam em quatro blocos separados entre si por alguns segundos de tela preta. Se em *O que resta do tempo* esses intervalos marcam grandes elipses temporais que estruturam o filme inteiro, no segundo não há, a princípio, justificativa para eles: toda a primeira parte é caracterizada pelas lacunas entre as cenas, e os intervalos maiores, em tela preta, sugerem uma pontuação quase aleatória. Também não é possível identificar alguma unidade entre os eventos abrigados em cada um desses blocos maiores. Em todos eles, veremos apenas a banalidade algo violenta dos palestinos de Nazaré.

Alguns episódios se repetem – a cena no ponto de ônibus, onde não há ônibus, o lixo jogado no terreno vizinho, a bola de futebol furada e a surra dada pelo pai no velho, a revisão da correspondência na mesa da cozinha, os carros que desviam ou caem no buraco em frente à casa do velho – e outros se darão uma única vez, mas não parece haver alguma lógica pré-determinada para isso. A espera no ponto de ônibus, por exemplo, abre o primeiro bloco e se repete no terceiro e no quarto, inserida entre cenas diferentes, com pequenas diferenças de decupagem (e a aparição do texto grafitado no muro, na última vez). A cena do lixo sendo jogado no terreno vizinho, por outro lado, aparece no segundo bloco, depois se repetirá duas vezes no terceiro (mantendo o mesmo enquadramento e duração aproximada), sendo

“resolvida” no quarto bloco, quando a estrutura da repetição é invertida: o lixo é jogado de volta para seu “dono”. A mulher que limpa um terreno nos é mostrada na segunda e na terceira partes, e parece concluir a ação na quarta, quando coloca fogo no lixo que juntou.

É interessante notar que esse procedimento das telas pretas só será utilizado na primeira parte do filme. Além disso, como discutimos no capítulo anterior, a não continuidade dos eventos ou personagens na segunda parte e a delimitação sugerida pela moldura construída pelo encontro com o Papai Noel parecem apontar para uma outra narrativa dentro de *Intervenção divina*, como se a primeira parte encenasse um “filme dentro do filme”, uma elaboração decorrida num tempo suspenso e indeterminado da vida do pai e seus vizinhos, quase aleatório em sua sucessão de fragmentos – tal como veremos, na segunda parte, na montagem dos *post-its* na parede da casa de ES: um grande quadro de notas combinadas, redistribuídas, suprimidas, retomadas. Os blocos que estruturam a primeira parte têm duração bastante aproximada, com exceção do primeiro. Este, que dura quase três minutos, encerraria uma espécie de apresentação guiada pelo velho que junta as garrafas na sua laje – o som das garrafas preenche, no fora de campo, os outros planos, proporcionando uma unidade espacial para a vizinhança. Os três blocos posteriores duram, cada um, aproximadamente sete minutos, reunindo fragmentos que já não estabelecem uma narrativa sequencial e subvertem a apresentação inicial, inserindo discontinuidades e novos personagens que permanecerão desconhecidos. Pensamos que, se há um estilhaçamento da linearidade e da cronologia, essa equivalência de duração dos blocos internos aponta para uma organização estrutural sistematizada e possível no cinema – esquematizada na imagem dos papéis colados na parede, como num mapa –, corroborando a sensação de um filme dentro do filme.

O grande painel de fragmentos de papel parece figurar a estrutura de montagem dos três filmes: os episódios do cotidiano são justapostos, combinados e recombinaados, guardando lacunas entre si e impossibilitando a continuidade da narrativa. Como se o tempo cronológico e linear se quebrasse numa série de pequenos segmentos, que podem ser reordenados de acordo com a mediação do narrador fílmico – duplicado, em cena, por ES. É como se o painel na parede permitisse uma visão “especializada” do cotidiano, implodindo a linha do tempo e montando, com seus cacos, essa estrutura múltipla de horizontais e verticais que se cruzam, possibilitando diversas variações. Cabe notar, entretanto, o fato de que nas três cenas de *Intervenção divina* nas quais o personagem se coloca diante do painel de fragmentos ele volta ao mesmo “buraco” na parede – completando-o ou esvaziando-o. Instiga-nos essa figuração de uma espécie de retorno ao mesmo, como se aqui se elaborasse também um comentário sobre a estagnação narrativa, a impossibilidade da progressão da história. O retorno, entretanto, é sempre diferente:

a inscrição textual muda a cada vez. A última nota, que nos informa que “papai morreu”, é rasgada por ES, e não será encenada no filme.

É interessante retomar aqui as considerações de Blanchot a respeito do cotidiano. O autor nos diz:

Quaisquer que sejam os seus aspectos, o cotidiano tem esse traço essencial: não se deixa apanhar. Ele escapa. Ele pertence à insignificância, e o insignificante é sem verdade, sem realidade, sem segredo, mas é talvez também o lugar de toda significância possível. O cotidiano escapa. É nisso que ele é estranho, o familiar que se descobre (mas já se dissipa) sob a espécie do extraordinário. É o desapercibido, em primeiro lugar no sentido de que o olhar sempre o ultrapassou e não pode tampouco introduzi-lo num conjunto ou fazer-lhe a “revista”, isto é, fechá-lo numa visão panorâmica; pois, por um outro traço, o cotidiano é aquilo que não vemos nunca uma primeira vez, mas que só podemos rever, tendo sempre já o visto por uma ilusão que é precisamente constitutiva do cotidiano. (BLANCHOT, 2007: 237)

Voltemos então a nossa proposição inicial. Se, como nos diz Blanchot, o cotidiano é o inapreensível, acreditamos que o filme aposta numa encenação rigorosa desses eventos para afirmar a materialidade do cinema – uma possibilidade de dar forma à elaboração dessa vida oprimida e, com isso, agir sobre o curso da história. A opção pela encenação ficcional do cotidiano parece dizer da tentativa de colocar uma distância entre o vivido e a sua elaboração, “estranhando” o familiar para imbricá-lo à vida da ocupação. Nesse sentido, o uso das elipses serviria ao mesmo propósito: se de um lado elas contribuem para a deslinearização e a não causalidade dos eventos mostrados, elas também explicitam os artifícios do filme, jogando com sua materialidade. Como nos diz Margulies (2016: 93-94), ao enfrentar a impossibilidade de lidar com a realidade sem mediação, é preciso fazer saltar o “elemento impuro e concreto que irá instaurar uma lacuna, uma ruptura com as formas convencionais de verossimilhança”.

Ao apostar no cotidiano, Suleiman parece contrapô-lo à rigidez das coreografias, ao enclausuramento das repetições, à implosão da linearidade temporal – um cotidiano mediado (e distanciado) pelos procedimentos cinematográficos. As recorrências e repetições, se de um lado nos dão a sensação desse tempo inapreensível do cotidiano, de outro reforçam a materialidade dos eventos tal como reformulados pelo cinema. Não há interesse em desvendar alguma “verdade” da história palestina, mas em buscar outras formas ficcionais para essa narrativa, que subvertam a linearidade do progresso, ao mesmo tempo em que afirmem também o cinema como lugar de elaboração e enunciação dessa experiência de vida fragmentada, bloqueada, ocupada.

Assim, a temporalidade disforme do cotidiano encontra seu contraponto filmico na rígida coreografia que coordena o movimento dos corpos no interior dos planos: a duração de

cada gesto, de cada deslocamento, marcada pelo ritmo cuidadoso estabelecido pela construção sonora, que enfatiza ou silencia os movimentos.¹⁶ A temporalidade da encenação se sobrepõe à do cotidiano, como possibilidade de dar a ver algo que é da ordem do inapreensível, como sugere Blanchot, estabelecendo uma pulsação própria da coreografia que acaba por subverter o mesmo cotidiano. Se este é o espaço da resistência à institucionalização, se ele possibilita o engendramento de uma forma de vida que resista à ocupação, ele é também colocado em questão: os artifícios filmicos reiteram os vínculos da vida doméstica, mas também os desacordos, as banalidades, as movimentações patéticas dos próprios personagens palestinos, que resistem naquele espaço com suas formas de vida contidas pelo Estado. A aposta de Suleiman parece ser a de que o cinema construa um cotidiano “estranhado”, um outro tempo que redispõe, simultaneamente, a linearidade da narrativa histórica e o caráter disforme do dia-a-dia.

Voltemos, por exemplo, à segunda parte do filme, na segunda vez em que vemos o pedido de ajuda da vizinha resignada. No início da sequência, num plano aberto da fachada da casa da mulher, o som estridente de um rangido antecede a entrada no quadro de um senhor que carrega o vizinho bêbado em um carrinho de mão. Ele para em frente à casa, despeja o velho desacordado no chão, e dá um assovio. Corta para um plano muito mais aberto e distante que nos mostra a vizinha saindo de casa e entrando de novo, enquanto o senhor dá a volta com o carrinho e sai por onde veio. Apesar da distância da câmera, o som não se altera, enfatizando a aspereza da cena. O plano dura até que o homem saia do quadro e o som da rodinha se afaste. Em seguida, acompanhamos a não reação da família, sentada à mesa, ao segundo pedido de ajuda da vizinha. O som não estabelece nenhuma continuidade com o plano anterior, e a mulher também não veste a mesma roupa, rompendo a sequencialidade da montagem. Como dissemos, não veremos se Fuad resgatou o velho suicida, e o plano seguinte nos mostra a sala da casa. Uma música extra diegética começa junto com o plano.¹⁷ Fuad entra em quadro pela direita,

¹⁶ Elia Suleiman destaca como a elaboração dos filmes passa por um trabalho de coreografias: “É a temporalidade de todos os movimentos que são desempenhados no quadro pelos elementos/personagens. Eu tento criar um ritmo ou a falta dele com os sons”. Mais adiante, ele continua: “Sempre que você vê um movimento, é cálculo; tudo é preconcebido. Eu calculo como os personagens A e B entram no quadro, até com que pé eles entram no quadro, para criar uma temporalidade. É a temporalidade do movimento dos seus corpos, o modo como eles viram para a esquerda ou para a direita” (SULEIMAN, 2004: 86).

¹⁷ A música chama-se *Jafnoho Allama El Ghazal*, de Mohamed Abdel Wahab. Este foi um importante cantor e compositor egípcio, destacando-se por trazer contribuições da música não árabe, incorporando-as aos ritmos tradicionais. Também foi ator e compositor de peças para filmes musicais, contribuindo com comédias musicais nas décadas de 1930 e 40. Suleiman utiliza várias de suas músicas na trilha de *O que resta do tempo*, quase sempre acompanhando as aparições dos pais, mas não só: é dele também a composição *Makansh Al Bal*, que acompanha o reencontro de ES com os amigos, na última parte do filme. A música, nessa cena, parece marcar uma permanência dos vínculos – num esquete musical que desenvolve passos de dança envolvendo afeto e agressividade –, em contraponto à música mais eletrônica e ocidental que pontua quase todo o segmento final.

seguido pela mulher que o ajuda a vestir o paletó. O casal se movimenta de acordo com as marcações da música: eles conferem papéis e dinheiro, ela lhe ajeita o colarinho, ele atravessa a sala, abre a porta, olha para fora, ela o segue de perto, ele sai e ela fica na porta, acompanhando-o com os olhos. O casal não troca palavras, mas a coreografia desenvolvida diz de uma “sincronicidade” da relação. A movimentação dos atores dentro do quadro se articula de tal modo à música que as separações entre diegese e não diegese parecem perder o sentido, a música incidindo sobre a cena e criando diálogos entre corpos e sons, entre o homem e a mulher. A composição, de sonoridade árabe tradicional, tem uma estrutura do tipo “pergunta e resposta”, como se os instrumentos de corda mais agudos fossem respondendo à voz masculina, surgindo quase do olhar da mulher, a movimentação sincronizada do casal se alimentando do “diálogo” da composição, reverberando-o.

Na sequência, veremos Fuad na estrada, ainda acompanhado da canção que aos poucos vai se mesclando aos sons ambientes e do próprio carro, até ser sobreposta em volume pelo diálogo com o policial israelense que bloqueia a estrada. A música é totalmente silenciada no momento em que Fuad desliga o veículo, artifício recorrente nos três filmes, que aumenta o imbricamento entre diegese e não diegese. Cabe ainda notar o modo como o filme encena a interação entre o pai de ES e o oficial: um plano lateral, situado no banco do passageiro do carro de Fuad, nos mostra o policial se aproximando e avisando-o de que a ponte está interditada por causa do acidente com o caminhão que carregava explosivos; o oficial se afasta e Fuad começa a dar a volta, seu olhar sendo atraído por algo no fora de campo. O movimento do carro para assim que o policial fica enquadrado exatamente no espaço entre o marco da janela do veículo e o rosto de Fuad (fig. 32). Corta para o contraplano, tomado a partir do mesmo lugar (o banco do passageiro), agora voltado para o lado oposto, onde vemos, enquadrado pela janela, o caminhão tombado. Volta para o plano inicial (os cortes ainda dialogam com o ritmo da música) para vermos o policial gritando e exigindo que Fuad se afaste. Este gira a cabeça de um lado para o outro e, ignorando as ordens, desliga o carro e sai, deixando o policial desconcertado e sozinho no plano, ainda enquadrado pela janela. No jogo de plano e contraplano, veremos o pai se aproximando do caminhão e o policial se afastando, em movimentos opostos e simétricos, sempre enquadrados pelas janelas laterais do carro (fig. 33 e 34). Por fim, Fuad sobe no veículo tombado, encontrando-se com um soldado ferido. Escutamos o som de pequenos estalidos do fogo e um ruído de ar comprimido enquanto uma tomada em *contra-plongée* recorta o pai sobre o fundo azul do céu, lentamente encoberto pela fumaça branca que toma conta do quadro, fazendo-o desaparecer.

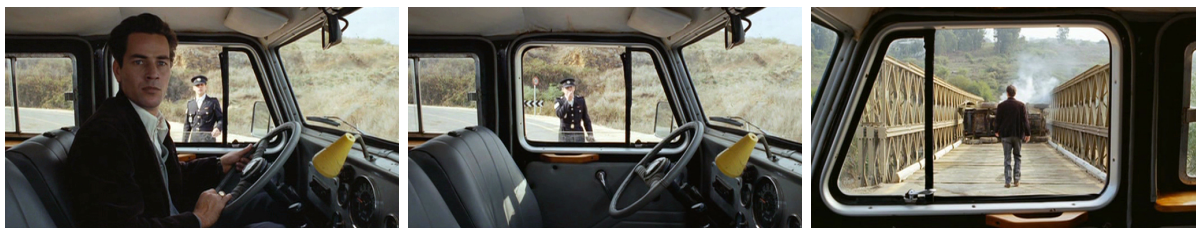


Fig. 32 a 34 – Frames de *O que resta do tempo*.

Alain Bergala, no já citado texto *O homem que se levanta* (1990), faz uma análise dos dispositivos de enunciação do cinema de Yasujiro Ozu. O autor chama atenção para a recepção de *Era uma vez em Tóquio* (1953) na imprensa francesa, que destacava “a lentidão caracteristicamente japonesa, com planos intermináveis, de um cinema sem acontecimentos, que reproduzia maravilhosamente os gestos e as coisas da vida cotidiana” (BERGALA, 1990: 97). O crítico percebe nessas leituras a descrição de um cinema do “decorrer do tempo”, afeito aos pressupostos bazinianos do “estar-aí das coisas”, e se poderia imaginar, a partir dessas colocações, uma obra que valorizasse o plano-sequência ou a intervenção mínima, uma “‘janela aberta’ sobre o mundo da vida cotidiana, ou seja, um tipo de grau zero da enunciação” (1990: 98). O filme de Ozu, no entanto, se mostra marcadamente montado e decupado, com planos cuidadosamente compostos e encenação nada espontânea, organizando um sistema de enunciação marcada: “tudo se passa nos filmes de Ozu como se a decupagem, a filmagem e a montagem obedecessem a um princípio que poderia ser formulado assim: *a enunciação precede o enunciado*” (1990: 98).

Sabemos que isso se dá na elaboração de qualquer tipo de filme, mas tradicionalmente o cinema buscou apagar essas marcas, mantendo no espectador a ilusão da “janela aberta”, a transparência de que nos fala Ismail Xavier (2005). Ozu, então, nos apresenta um paradoxo: “que um cinema de enunciação forte, arbitrária, marcada, possa produzir efeitos que acreditávamos estarem reservados até então a um cinema da transparência, da enunciação mínima” (BERGALA, 1990: 106). Para Bergala, o cineasta alcança esse efeito porque sua enunciação não apresenta origem, não revela um autor e nem se organiza de acordo com a identificação do espectador. Ela seria apenas uma anterioridade: “o lugar da câmera não é a morada da enunciação; é apenas o lugar da câmera, mas de maneira soberana” (1990: 107).

Não podemos, é claro, transportar diretamente essa interpretação para o cinema de Suleiman – já que os filmes convocam a análise de sua própria instância narradora, em relação com os olhares dos personagens, tal como analisamos no capítulo anterior. Mas é interessante reter esse “paradoxo-Ozu” ao pensar no tempo do cotidiano da trilogia palestina. Parece-nos que os filmes guardam esse transcorrer do tempo lento e banal da rotina – marcado pelo ritmo

calculado dos gestos, dos corpos –, mas o fazem a partir da manipulação da linguagem cinematográfica, explicitando essa manipulação a favor da encenação de uma vida que se repete, aprisionada na esfera doméstica que se arranja sob a ocupação. Se o cotidiano seria o que escapa da narrativa linear da história da ocupação, guardando a resistência – ainda que contida, controlada – dos palestinos, a trilogia de Suleiman aposta na temporalidade instituída pela pulsação dos planos para dar forma ficcional à experiência palestina.

A homogeneidade rigorosa da encenação coreografada faz também com que a banalidade do cotidiano esorra para os eventos “não banais”, retirando deles sua importância acontecimental e ressaltando seu caráter absurdo. Na última parte de *O que resta do tempo*, acompanhamos ES na grande cidade ocupada, Ramalá. A sequência começa num quarto de hotel, com o plano fechado no rosto do personagem que dorme. O ambiente está completamente silencioso, até a irrupção do som grave de um helicóptero que desperta o personagem. Ele se levanta enquanto escutamos sirenes, gritos e tiros. Ao se aproximar da janela, ES vê manifestantes em confronto com soldados israelenses. O personagem volta para a cama, e o barulho é subitamente interrompido; em meio ao silêncio, só ouvimos um rangido metálico regular. ES se aproxima da janela de novo e veremos, no plano alto que enquadra a rua, uma mulher que caminha entre soldados e manifestantes, empurrando um carrinho de bebê cujas rodinhas são responsáveis pelo som que escutamos. A construção sonora da cena é cuidadosamente composta, com ruídos e silêncios exagerados e desnaturalizados: a quietude do confronto acentua a impossibilidade da presença daquela mulher, e em seguida escutaremos com clareza o barulho de uma arma sendo engatilhada, o que interrompe sua caminhada. Um soldado grita com ela, e ela responde no mesmo tom, tirando os óculos escuros, com uma voz que ecoa entre a manifestação. A moça coloca novamente os óculos e segue seu caminho, dando lugar para que o confronto continue. Toda a cena é construída em função da movimentação dos personagens e dos sons que acentuam e pontuam a temporalidade própria dos planos, tal como as danças produzidas pelas situações sonoras de Jacques Tati. Em Suleiman, entretanto, é o som ressaltado dos próprios objetos em cena que produz o ritmo do balé, e não a contraposição do objeto a um som estranho a ele, como Tati gostava de brincar.

Na cena seguinte, o personagem sai pela garagem do hotel enquanto escutamos, fora de campo, um rangido alto de ferros pesados arrastados. Antes de vermos a rua, um plano nos mostra o rosto de ES que surge por trás de um muro. No contraplano, tomado a partir do lugar do personagem, a mira de um tanque de guerra aponta diretamente para a câmera, e começa a se movimentar acompanhada de um forte silvo eletrônico assim que escutamos uma porta batendo na casa em frente. A mira do tanque gira por toda a largura da rua e para diante do

portão no momento em que o morador sai para a calçada. Ele atravessa a rua para jogar um saco de lixo na lixeira, ignorando o tanque que o acompanha de perto. O rapaz volta e, quando chega no portão, escutamos uma música eletrônica. É seu telefone. Ele atende e dá início a uma conversa banal sobre música e festa, caminhando distraidamente de uma calçada a outra. Atrás dele, o tanque de guerra, desproporcional para aquela cena tão pacata, persegue com sua mira o indiferente morador, que começa a desenvolver com o canhão e seu rangido uma estranha coreografia, como se compusesse uma melodia guiada pelo seu ir e vir, suas paradas, as curtas subidas na calçada, até desligar o telefone e entrar de novo em casa – cada um desses movimentos é acompanhado por uma pequena modificação no som emitido pela grande máquina de guerra. Assim que o rapaz entra (o rangido do portão também dialogando com o som produzido pelo tanque), a mira varre novamente a rua até apontar diretamente para a câmera – para o personagem que acompanhava a movimentação, mas também para nós, espectadores. Retornamos ao plano inicial, que enquadra ES, dessa vez sumindo atrás do muro, e sobre o som ambiente da rua escutamos rajadas que poderiam ser disparos dos policiais que dispersavam os manifestantes na cena anterior. Mas o corte opera uma elipse que nos leva para uma casa cercada por vidraças, vista do exterior, que abriga vários jovens dançando à noite; a música eletrônica que anima a festa é o que sintetiza aquelas batidas/disparos. Um jipe do exército se aproxima, avisando, em vão, do toque de recolher. O som mecânico da voz emitida pelo alto falante se integra sutilmente à música de batidas sintetizadas, enquanto os jovens dançam alheios à ordem. Parados ali, sem conseguir acabar com a festa, os soldados são envolvidos pelo ritmo da música, balançando a cabeça enquanto continuam anunciando o toque de recolher. Os enquadramentos acabam promovendo uma inversão de lugares: enquanto a casa é vista num plano aberto, pelas grandes vidraças que incorporam os jovens à rua, os soldados são mostrados num quadro bem fechado, recortados pela pequena janela do jipe que é ainda bloqueada pelo quadriculado da grade que a protege (modificando brevemente os procedimentos que discutimos na análise da construção espacial dos filmes).

Nessa sequência, são pequenas e banais ações cotidianas que desafiam a violência da ocupação: a mulher com seu bebê, o jovem DJ, os moradores em festa. Mas a rigorosa composição das cenas, o ritmo e a marcação sonora enfatizam a possibilidade de subversão do cotidiano de opressão pelo cinema. É interessante notar aqui como é a manipulação do som dos próprios elementos em quadro que parece determinar uma musicalidade para a coreografia, mas Suleiman também joga muito com o inverso: a música instaura, na cena, um ritmo para os atores, brincando com a confusão entre diegese e não diegese e enfatizando a mediação que se interpõe na narrativa.

Voltemos a *Crônica de um desaparecimento*. Logo no início do filme, antes mesmo de conhecermos o personagem ES, há a inserção do pequeno esquete musical da oficina mecânica: num plano de conjunto, vemos três homens ao redor de um carro. O mais velho deles acende um cigarro e dá o comando para que se faça a verificação do automóvel, enquanto um assovio se mescla aos sons do ambiente – especialmente os secos estalos do isqueiro do chefe. O segundo homem dá início, então, a uma série de flexões, apoiando-se no capô do carro. Na cadência das flexões, tem início uma música (cantada por uma voz feminina) que irá ritmar o resto da cena: os três se movimentam lenta e calculadamente em torno do veículo, numa inspeção coreografada mostrada por meio de uma montagem que alterna planos abertos – com espaço para a coreografia dos corpos – e outros de detalhes, em que vemos mãos que acariciam o automóvel, sem que nenhum trabalho, de fato, seja feito. Por fim, o carro sai pelo portão da oficina, sumindo na curva junto com o fim da música, enquanto os mecânicos observam, sentados, sua desapareção ao longe. Instaure-se, já de início, a quebra na ideia de um “diário” que nos mostraria o simples fluxo do cotidiano, afirmando o gesto de criação do cinema que pode desestabilizar o desenrolar de um dia-a-dia violentado, oprimido, aprisionado, por meio de uma apropriação muito particular de Suleiman dos pressupostos de um cinema burlesco.

Ao mesmo tempo, o filme chama atenção para a coreografia desenvolvida na cena, submetendo-nos a um ritmo que instaura a temporalidade da movimentação dos corpos – presente em grande parte dos planos, como já falamos antes, mas exacerbada nessa inserção musicada. Ressalta-se a explicitação da intervenção do “narrador demiúrgico” sobre os eventos do cotidiano, que é reverberada na figura de ES quando acompanhamos, por exemplo, na segunda parte do filme, a revista policial em sua casa de Jerusalém, ao som de um mambo que será, no fim, interrompido quando o personagem mexe no aparelho de som. A trilogia, assim, joga com o desmantelamento de um modelo usual e prévio de narrativa e temporalidade, propiciando o distanciamento em relação ao próprio tempo, como modo de expor anacronismos e absurdos.

Nesse sentido, gostaríamos de destacar, na terceira parte de *O que resta do tempo*, mais uma operação que contribui para esse jogo deliberado entre a indeterminação temporal dos episódios encenados e a instauração de um ritmo próprio da cena. A terceira sequência desta terceira parte (depois da narração da carta e da reunião da família na sala) salta para um plano noturno, bem aberto e distante, visto de cima, que enquadra um ponto de ônibus centralizado, com parte da rua vista na margem inferior. Uma mulher, vestida com o uniforme do exército de Israel, caminha em frente ao ponto, fumando (fig. 35). O corte nos mostra o que deve ser o plano exatamente oposto: também muito aberto e distante, frontal, enquadra uma torre ao fundo,

no centro do quadro, com três personagens em sua base, sobre uma mureta, olhando para a rua (fig. 36). Um dos personagens começa a falar, e o plano é substituído por outro mais próximo, onde veremos em conjunto os três amigos (ES ao centro – fig. 37). O que nos interessa é essa fala do primeiro, que conta de um vizinho que tinha fantasias sexuais com soldadas israelenses e acabou criando com a própria esposa um jogo: a mulher se veste com a farda e simula pedir carona, para que o marido a busque e viva sua fantasia. O rapaz termina dizendo: “Em breve ela se excederá no papel. Veja o que vai acontecer”. Voltamos ao plano inicial, um pouco mais fechado, e acompanhamos o pedido de carona. O primeiro carro passa direto, o segundo para e, depois de uma breve conversa (que não escutamos), segue adiante; um terceiro carro se aproxima, a mulher fala com eles e dá a volta no carro, hesitante. O passageiro abre a porta, se impacienta, ela apaga o cigarro, entra no carro e eles vão embora. A montagem nos mostra, de modo intercalado, o grupo de rapazes, que só observa. Novamente o plano da rua, por onde entra um carro amarelo. O motorista para em frente ao ponto, desce do carro desconcertado, se irrita, entra e bate a porta, arrancando violentamente, voltando por onde veio. Aqui, mais uma vez a voz que narra (nesse momento diegética, interna à cena) complexifica a relação com o tempo (tal como opera a narração das cartas da mãe). O rapaz já sabia o que ia acontecer, como se ele já tivesse visto a cena. Podemos pensar que esse é, mais uma vez, um episódio recorrente. Mas também parece, a partir das relações estabelecidas até aqui no filme, que o diretor articula um sutil jogo temporal, antecipando situações, de modo a desconstruir uma possível linearidade cronológica “natural” – e destacando, com isso, o próprio gesto de narrar e elaborar pelo cinema.



Fig. 35 a 37 – Frames de *O que resta do tempo*. A espectralidade interna à cena.

Corroborando essa impressão, é interessante pensar na construção sonora da sequência. O carro que dá carona para a moça entra no quadro tocando uma música. Quando o carro sai do plano, a música vai diminuindo até sumir. Em seguida, ela volta a subir de volume, acompanhada novamente do som de um motor. O veículo que entra no plano agora, no entanto, já é o do marido, mas a música é a mesma. Qual a chance de dois carros diferentes estarem tocando a mesma música, sincronicamente? É claro que podemos pensar que ambos os carros

estariam sintonizados na mesma rádio, o que criaria essa comunidade de ouvintes (o que não deixa de ser irônico, já que a cena aponta para um certo desarranjo dessa comunidade: uma fantasia conjugal atravessada – e atrapalhada – por personagens estranhos a ela). Mas, para além dessa possibilidade, a brincadeira sonora, que se dá de maneira muito sutil (é fácil que o espectador não se dê conta, a princípio, da coincidência musical), parece apontar para uma “exibição” do gesto de montagem, de construção da cena. É como se a montagem sonora explicitasse, no plano, o seu modo de funcionamento, o seu próprio ritmo, que joga com as dinâmicas temporais de um acontecimento. É por isso que é possível que o rapaz antecipe o que está porvir: a montagem coloca os personagens, no contraplano, no lugar de espectadores, que poderiam estar inclusive em outro tempo. A relação de plano e contraplano exatamente opostos instaura uma descontinuidade espacial que distancia os amigos do acontecimento observado – em nenhum momento se vê um plano geral que agrupe todos os personagens –, possibilitando a sugestão de que essa distância se coloque também temporalmente: os amigos assistindo a algo que já se passou, agenciando a cena por sua rememoração. O som, entretanto (pensando agora na cena como um todo e não apenas no jogo com a música dos carros), complexifica as descontinuidades: fora de campo, os ruídos do que se desenrola no ponto de ônibus preenchem o quadro dos amigos que observam. Mas a ideia dos jovens como espectadores ainda nos parece pertinente: não é isso o que se passa no cinema? Estamos diante de uma outra temporalidade, projetada, mas o som estabelece esse contínuo, preenche as distâncias. Essa confluência desarranjada de tempos parece apontar para o desejo de criação de uma história que é atravessada por imagens e acontecimentos que se acumulam, que é ao mesmo tempo o vivido e seu duplo, um “outro” do mundo que se constitui pela elaboração em filme, complexificando a passagem única e “para adiante” do tempo com a interrupção e a instauração do ritmo dos corpos, dos objetos cênicos disponíveis ao arranjo do realizador.

A articulação entre o tempo da narração cênica e o de sua posta em abismo (a encenação da elaboração do que vemos em cena) pode se explicitar de outro modo em *Crônica de um desaparecimento*. No fim da segunda parte, depois que o mímico é visto pela janela pela última vez, um plano interno nos mostra ES pegando sua mala e saindo de quadro. Ouvimos o som do rádio comunicador da polícia, pelo qual a voz feminina repete o pedido de que se descreva o que há na casa (tínhamos visto já a invasão da casa pelos policiais, e uma primeira descrição dos objetos de ES). Uma voz masculina responde: “um piloto; um cabeça-de-vento; um intelectual”. O diálogo pelo rádio continua sobreposto ao plano vazio, uma conversa *nonsense* cheia de códigos, até que ES entra em quadro de novo, ainda com a mala, e para no meio da sala, como que ouvindo a conversa (a presença do rádio só se dá no plano sonoro, e

não vemos, em cena, onde está o aparelho). O corte nos leva a um primeiro plano muito próximo e escuro do rosto do personagem em frente à tela do computador (plano que se repete diversas vezes durante a segunda parte), e em seguida vemos a inscrição na tela, aparecendo enquanto é digitada: “o silvo de euforia no momento da desapareção” – letreiro irônico, já que o personagem não demonstra nenhuma emoção, muito menos euforia. O som do rádio continua, e o corte nos mostra agora, pela janela (repetindo o enquadramento em que ES observava o mímico), o personagem do lado de fora da casa, partindo no carro com sua maleta. O diálogo *nonsense* continua. A cena parece condensar o imbricamento entre os tempos do cotidiano encenado e o da elaboração da encenação: a partida do personagem é interrompida em curso pela interposição desse conjunto de planos do rosto e do computador, que estão em outro tempo – a partida se passa durante o dia, enquanto o plano do rosto é noturno. A continuidade da ação é atravessada pelo gesto da escrita, da formulação, e o desenho sonoro embaralha ainda mais esse imbricamento, já que o diálogo escutado pelo rádio invade o plano sonoro do computador – o que, imaginaríamos, pela interrupção, se daria em outro momento indeterminado (não é possível saber, também, se o que vemos em cena – a partida – se passa antes ou depois do texto digitado). O comentário escrito, por outro lado, também não se refere diretamente à ação encenada: a partida seria a desapareção? O que é esse silvo de euforia?

Se pensamos nessas sequências como um comentário acerca do próprio fazer cinematográfico, elas dialogam com outro momento encenado na segunda parte de *O que resta do tempo*. A “liberdade” das lembranças construídas no filme, que possibilita as recriações, descontinuidades e desarranjos temporais, se duplica no modo como o diretor monta a exibição de *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960) na escola da infância de ES. O filme é inserido, num primeiro momento, em tela cheia, ocupando todo o espaço cênico. Depois de alguns instantes, um corte nos situará na sala de aula, onde os alunos assistem à projeção. A sequência, então, alternará entre os planos dos alunos e o plano da projeção. Aparentemente, não há nada de especial na sequência, que parece inserida como mais um esquete cômico, graças à intervenção da professora que se posta diante da imagem numa cena de beijo entre os protagonistas. É interessante notar, entretanto, que Suleiman altera a montagem do filme exibido (não só suprimindo as cenas, como necessariamente se daria para que um filme “coubesse” dentro do outro, mas invertendo a ordem das sequências), desordenando e desconstruindo a narrativa histórica clássica e monumental de *Spartacus*, numa espécie de comentário acerca do modo “subversivo” como o próprio filme de Suleiman lida com a elaboração da história pelo cinema. Sem dizer, é claro, da ironia construída pela apropriação “contrapontística” dessa obra específica: uma superprodução do cinema hollywoodiano clássico, que trata, com recursos

estilísticos absolutamente opostos, da história de um povo em exílio, deslocado à força de seus territórios e subjugado pelo império romano, lutando para o retorno a suas pátrias. Esse recurso de inverter ou manipular inserções filmicas já se dava em *Crônica de um desaparecimento*: naquele sótão estranho que parece compor a residência de Adan, espécie de palco de teatro confinado onde ES encontrou a televisão que exibia imagens de uma dança árabe performada por homens, Adan irá, no fim do filme, cantar o hino de Israel para os policiais perdidos em suas viaturas. Nesse momento, as imagens que continuam passando pela televisão serão, no entanto, exibidas em tempo reverso, como se a subversão de sentido do hino de Israel na boca de Adan de alguma forma também incidisse sobre o tempo dos eventos. Significativamente, a dança performada e invertida é de um evento fúnebre, como se fosse possível que a transgressão da mulher desestabilizasse o luto, operasse um retorno do tempo para antes da morte (antes da *Nakba?*).

Essas operações de desarranjo temporal reforçam a recusa da trilogia em construir uma história dos vencidos que suplantasse, pelo heroísmo, a dos vencedores. Os filmes estão aderidos ao cotidiano dos palestinos não para alçá-los a algum lugar de autoridade, mas porque esse cotidiano é o que permite construir as lacunas, as falhas, não só da história oficial, mas também da resistência palestina (as soluções absurdas inventadas pelo vizinho bêbado, por exemplo). Uma vez mais, a reflexão de Butler nos propõe imagens interessantes para compreender os movimentos do filme. Ela nos diz que “lutar *a favor* do passado oprimido não é apenas ou simplesmente documentá-lo, muito menos dar a ele uma forma monumental. Antes, trata-se de uma certa decomposição da superfície amnésica do tempo” (BUTLER, 2017: 110). Ela continua:

A questão, se é que eu a entendi, se é que eu reconheci ou apreendi esses momentos textuais enquanto os lia, é capturar algo chamado de “chance”, ou o que eu chamo de “aposta”, para um diferente tempo-do-agora. O problema não é ter existido uma história do sofrimento que agora precisa ser escavada e lembrada. Na verdade, a história do sofrimento continua à medida que o apagamento continua, e à medida que as narrativas progressivas avançam – especialmente as que pertencem à nação –, elas exigem e reencenam esse apagamento, assumindo a seguinte forma: “Vocês não sofreram injúria, nós não somos culpados”. A negação da injúria impõe de novo a injúria, e essa negação (ou, aliás, renegação) é não apenas a precondição do progresso, mas sua atividade reiterada. Nega-se uma temporalidade, que é transformada em destroços, precisamente como propulsora do progresso e através dela. Então, qual é a aposta? A de que a história dos oprimidos pode romper a história dos vitoriosos, desestabilizar a reivindicação de progresso, puxar o freio do motor

da dor chamada progresso. Se a questão for essa, podemos dizer que esse movimento também é progresso? Ou será outra coisa? É o tempo da aposta, a temporalidade do acaso? Algo pode entrar, algo pode acontecer – uma possibilidade estranha alojada na história. Se o apagamento continua na história do sofrimento, o que lampeja é exatamente a história dos oprimidos não como algo que aconteceu, mas como algo que ainda está acontecendo. E se essa história tem seu freio de mão puxado, o apagamento pelo qual o sofrimento continua é interrompido. Bom, não exatamente. Parece haver uma chance de isso acontecer, mas o messiânico, se o reconhecemos aqui, parece não ser um evento, um acontecer, mas a chance, a repentina fragilidade de um progresso inexorável, a explosão desde dentro de uma amnésia que nega a história do sofrimento e assim continua aquela história. (BUTLER, 2017: 110-111)

Dialogando com a autora, parece-nos que, sem sugerir solução ou futuro possível, o cinema de Suleiman aposta que a aderência à banalidade do cotidiano, e seu desarranjo, seria a possibilidade de ação sobre o curso progressivo da história dos opressores – e de distanciamento dela. A aderência do filme ao tempo do que se repete, do que já conhecemos mas ao mesmo tempo nunca podemos apreender e formatar completamente e que guarda a possibilidade de que o revolucionário irrompa, parece ser a aposta fílmica para criar a porção de indeterminado que pode se contrapor ao progresso. O que ressalta são os tempos mortos e as elipses, que nos suprimem os “grandes acontecimentos”. Talvez como se se encenasse alguma espera, que físsura o tempo narrativo cronológico, interrompendo-o para dar a ver uma outra temporalidade, a que pode descontinuar a história da opressão. Essa temporalidade parece ser a de uma pulsação menor, interna aos corpos, capturada pelos quadros, marcada pela ruptura, pela desdramatização – estratégias da trilogia para que habitemos a irresolução do cotidiano palestino.

Na última sequência de *O que resta do tempo*, depois da retomada da viagem de táxi (que permanece inconclusa), ES encontra com a mãe no quarto do hospital. O personagem retira das mãos da velha senhora, acamada, uma foto que a acompanhou durante toda a última parte do filme, mas que não nos tinha sido revelada. Veremos então, a partir de uma câmera subjetiva de ES, a foto em primeiro plano de Fuad sentado à mesa, na varanda, fumando e olhando para o horizonte da cidade. A composição do plano, entretanto, direciona o olhar do pai para a mãe, enquadrada em segundo plano, desfocada. O plano parece condensar, visualmente, esses tempos dispersos e imbricados em seu interior, colocando em relação o pai morto e a mãe que se prepara para morrer – um passado que encara o presente. Ela, entretanto, não devolve o olhar: seus olhos estão fixos e perdidos no fora de campo, lançando-nos a um melancólico e indeterminado porvir.



Fig. 38 – *Frame de O que resta do tempo.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegando ao fim desta pesquisa, busco me reconectar com a primeira vez em que tive contato com a obra de Suleiman. Era o início de 2010, eu morava há pouco tempo em São Carlos (interior do estado de São Paulo) e, num final de semana em que ainda me ambientava à cidade, assisti, desavisada, a *O que resta do tempo*, na pequena sala de cinema do Sesc. Lembro-me dessa sessão como me lembro de poucas, do impacto que o filme me causou, de uma forma que eu não sabia elaborar: a forte sensação de não ter compreendido exatamente o que se passava, mas de ter sido fortemente interpelada pelo que via, pelas figuras que, da tela, me viam.

Permito-me essa breve digressão pessoal porque essa sensação (que ainda guardo, de alguma forma, mesmo depois de todas as análises) me conduz a algo que pode finalizar provisoriamente este trabalho, abrindo-o a outros caminhos: refiro-me ao lugar que o cinema de Suleiman constrói para os seus espectadores, como buscarei esboçar nessas considerações finais. Antes, façamos uma pequena síntese. A grande pergunta que encaminhou a tese poderia ser resumida como: qual a política dos filmes de Suleiman? Cada eixo de análise elucidou, acredito, operações filmicas (sem esgotá-las) e como elas propõem formas para os problemas e distâncias do exílio, para o paradoxal exílio interno experimentado pelos palestinos, para o imperativo e a impossibilidade do testemunho. Esquadrinhar os modos de construção do espaço, com a fragmentação das cidades e o confinamento das casas, levou-nos à problemática dos territórios e dos deslocamentos, propondo-nos um desmantelamento fílmico das fronteiras impostas; a recorrência da figura da janela nos encaminhou à aposta na mediação cinematográfica, fazendo-nos perceber a construção de olhares que, ativos na cena, desarranjam e fazem ver as contradições e arbitrariedades testemunhadas em um cotidiano de opressão. Esse cotidiano, apreendido em encenações rigidamente coreografadas, impede o desenrolar linear e progressivo da história dos vencedores, impondo ritmos e criando jogos com a repetição que inventam modos de resistir ao avanço das expulsões.

O que me parece ainda necessário reafirmar é o impacto que a obra exerceu sobre mim, como espectadora construída pelo filme. Depois deste percurso, parece-me que compreendo melhor o motivo pelo qual a trilogia se impôs como objeto de pesquisa: as operações percebidas e investigadas confluem para uma forte convocação do espectador, ao mesmo tempo em que o deixam sem lugar. É claro que todo cinema pressupõe e convoca seu público, mas o que me interessa apontar é como a obra de Suleiman, parece-me, exige nosso deslocamento: não somos

nunca completamente absorvidos pela ficção, nunca detentores de um olhar “onividente” e centralizado sobre o que se desenrola na tela, mas também – e apesar das distâncias que regem as elaborações formais – não somos excluídos. Talvez sejamos instados a participar, junto com os personagens, da despossessão, do desenraizamento, do exílio.

Este trabalho foi todo construído junto aos filmes. Foi a observação atenta dos quadros, das molduras, dos ângulos e posições de câmera que nos permitiram identificar as elaborações, estabelecer as relações, criar associações entre o que víamos e nossos pressupostos teóricos, encaminhando interpretações. Foram as imagens e os sons, os modos como eles criavam ritmo e estabeleciam suas pulsações, que nos levaram a rever os mesmos pressupostos: se a distância era identificada inicialmente a ES, aos poucos os filmes nos mostraram como suas formas elaboravam o exílio interno compartilhado com os outros personagens, dotando-os de uma potência do olhar; se a fragmentação dos espaços impunha separações, as relações entre um filme e outro, entre uma análise e outra permitiram ver também como esses espaços abrigam um cotidiano que resiste, que pode incidir sobre o apagamento histórico.

Assim, caminhando sempre junto aos filmes, parece-nos pertinente terminar também com suas imagens. Lembremos das cenas finais de cada um: *Crônica de um desaparecimento* se encerra com o retorno de ES à casa dos pais, onde encontra o casal dormindo em frente à televisão; em *Intervenção divina*, somos confrontados a uma panela de pressão que apita, impaciente, e o contraplano de ES que observa o fogão, impassível junto à mãe, nos interpela; por fim, *O que resta do tempo* termina com um melancólico rebatimento entre ES e três rapazes que se sentam em um escuro corredor de hospital, num esquema triangular e quase sem saída que inclui a nossa própria perplexidade frente a esse desfile de personagens que narram situações violentas e absurdas.



Fig. 1 e 2 – Frames da cena final de *Crônica de um desaparecimento*.



Fig. 3 a 6 – Frames das cenas finais de *Intervenção divina* e *O que resta do tempo*.

Esses planos finais nos devolvem o olhar. Os filmes não apresentam solução, não se encerram, mas nos incluem no desafio de inventar formas de coabitação, compartilhando conosco, pela forma complexa como elaboram o lugar do espectador, a dificuldade de pertencimento ao território, à história, à cena fílmica. Parece-nos que a proposta de Suleiman é que o olhar exteriorizado (dos personagens palestinos em relação ao mundo, nosso em relação ao filme) possa ele mesmo ser produtor de algo. Como espectadores distanciados, somos incitados a nos tornar intérpretes ativos: a ficção burlesca se contrapõe à ordem policial, e nos convoca a também trabalhar para redispor os elementos em jogo, para aceitar o desafio de lidar com a montagem fragmentada, com o confinamento dos quadros, com o ponto de vista descentrado. As obras nos convocam a tomar posição, como propunha Didi-Huberman (2008), a fazer um movimento que seja, ao mesmo tempo, de separação e de aproximação: posta à distância, que a visão seja aguçada. Assim, quem sabe, possamos perceber outras configurações territoriais, outras relações temporais, que podem interromper o avanço progressivo das expulsões – sem, com isso, avançar para o futuro, mas fazendo do jogo das repetições lugar de desestabilização das narrativas. A trilogia não cria, em sua ficção, uma nova ordem que permitiria o aparecimento da história negada dos palestinos; ao contrário, ela desmonta os ordenamentos, embaralha os tempos, não atua na restituição de lugares, mas nos faz habitar a irresolução. É preciso, então, que nós também atravessemos a dificuldade da tradução,

encontrando modos de nos apropriarmos dessa história, de fazer com que essa despossessão reverbere outras, nossas, de muitos.

No fim de *Caminhos divergentes*, Judith Butler (2017: 224) retoma o poema *Edward Said: a contrapuntal reading*, escrito por Mahmoud Darwish na ocasião da morte do intelectual, para pensar na tarefa impossível e necessária que é viver fora da “determinante ameaça de morte” da vida cotidiana sob a ocupação israelense. Embora ressalte o modo como a poesia inventa, com a linguagem, uma forma de assegurar a vida coletiva do povo palestino, a autora afirma: “poderíamos desejar que o poema se tornasse uma casa ou uma pátria que pusesse um fim no exílio, mas o poema não é um lugar, e suas divisas não estão fechadas” (2017: 225). Suleiman parece nos lembrar o tempo todo disso: o que vemos não passa de um filme, as soluções “miraculosas” só se dão no cinema e pelo cinema. Mas, parece-nos, o diretor aposta nas possibilidades forjadas pelos filmes de invenção de modos de vida que se constroem pelo e com o exílio, que não estão interessadas, fundamentalmente, na construção de uma pátria, mas se abrem ao desafio de existir e conviver com o outro. Ainda que não passem de artifício e linguagem cinematográfica, as formas filmicas não se encerram, convidando o espectador a produzir um novo contexto, fazendo dos filmes uma experiência sua, sem esquecer do que nos diz Rancière (2012b: 26): “saber que as palavras são apenas palavras e os espetáculos apenas espetáculos pode ajudar-nos a compreender melhor como as palavras e as imagens, as histórias e as performances podem mudar alguma coisa no mundo em que vivemos”.

Retomemos as cenas finais da trilogia: em *Crônica de um desaparecimento*, o casal idoso recusa o lugar de espectador da ficção de Israel – eles dormem em frente à televisão, enquanto ela transmite o hino do Estado, com suas bandeiras hasteadas; no fundo do quadro, no escuro e em outro cômodo, podemos ver a silhueta de Suleiman, distante mas diante dos pais, rebatendo o nosso olhar (também distanciado) sobre essa recusa. Nos dois últimos, o lugar do espectador é reafirmado, e ES, encarando a pressão ou o absurdo do cotidiano, também nos encara. Se há uma tentativa de elaboração do testemunho perpassando os filmes, como discutimos, as obras nos interpelam a testemunhar, nos desafiam a permanecer. Esse desafio é diretamente tematizado num pequeno curta de Suleiman realizado em 2007, chamado *Esquisito*.¹ No início do filme (que tem apenas quatro minutos), espectadores assistem a *Intervenção divina* numa sala de cinema. Nesses planos iniciais, os personagens do longa, na tela grande, são incorporados à narrativa do curta, lançando olhares inquiridores aos

¹ O curta foi realizado como parte integrante da coletânea *Cada um com seu cinema*, em homenagem aos 60 anos do Festival de Cannes.

espectadores desatentos. No fim da sequência, são esses espectadores que ficam na mira da arma do comandante israelense.

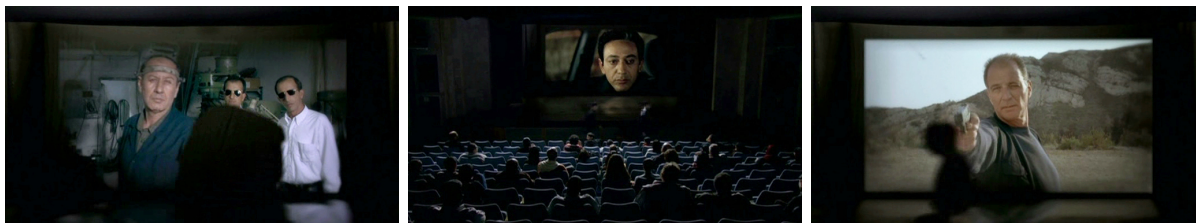


Fig. 7 a 9 – Frames do curta *Esquisito*.

Essa interpelação nos faz pensar na proposta de Jeanne Marie Gagnebin de que compreendamos a testemunha também como aquela que escuta o inenarrável, para retomar e seguir transmitindo, em outra língua, a história da catástrofe:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006: 57)

Suleiman nos incita a não sair, a trabalhar junto nessa invenção. E suas construções, não nos esqueçamos, passam sempre pelo riso: ainda que o comandante, pelos arranjos cênicos do diretor, atire no espectador que cruza a sala, as balas não podem atravessar a tela, o homem não interrompe seus passos, e só podemos rir dessa ameaça ignorada e irrealizável – é o próprio Suleiman quem nos mostra o gesto um pouco ridículo do seu cinema, mas que, ao mesmo tempo, nos desloca. O final de *O que resta do tempo*, ainda que bastante melancólico, é cortado por conversas e personagens que instauram na cena um humor do absurdo: um desfile de casos insólitos e reações inesperadas em corpos que se movimentam coreograficamente, um desvio que parece irromper da rigidez da cena. Esse desvio é dado a ver também no fim de *Intervenção divina*: o já desconcertante plano da mulher idosa ao lado de ES, a nos encarar, é intensificado pela fala da mãe – “Está bom. Chega” – reação que parece ser um reflexo do nosso próprio desconforto, levando-nos ao riso. O filme, entretanto, não nos libera: o plano ainda dura, a panela continua no fogo.

Talvez seja pelo riso que possamos compartilhar dessa perplexidade construída pelos filmes. Uma perplexidade que vai surgindo das operações de montagem, figuradas na inexpressão de ES, mas acentuadas pela irresolução de cada obra. Elas não nos oferecem saída

ou direção precisa. Se há combates e enfrentamentos, como a marcante guerreira ninja de *Intervenção divina*, a mulher desaparece, deixando-nos a sós com o desnorteado militar israelense, e a montagem nos leva em seguida ao insólito choro de ES ao cortar cebolas: como reagir, como resistir?

O humor burlesco nos interpela, aqui, por não desencadear um riso fácil: rimos daquilo que nos escapa, que aparece como impensável, que nos desconforta pelo inesperado da diferença. Como nos diz a historiadora Verena Alberti (2011), o riso instiga o pensamento e produz conhecimento, porque partilha do espaço do indizível, do impensado, levando o pensamento sério para além de seus limites. O riso seria uma espécie de não-lugar para o pensamento lógico, um espaço onde a razão não chega, onde a linguagem já não consegue manter juntas as palavras e as coisas: o riso vem da ausência de sentido. No riso “está contida a perplexidade diante do impensável e a consequente certeza dos limites de ‘nosso’ pensamento” (ALBERTI, 2011: 21). Como nos mostram as figuras subversivas da tradição do burlesco, com suas imagens insólitas que destroem toda forma de certeza, o riso tem algo de trágico, na medida em que lida com a afirmação do nosso desaparecimento, com a destruição de sentido sem nada em troca. Ao mesmo tempo, o riso é libertário, possibilita desmistificar a hierarquia e os poderes dominantes e é, por isso, emancipador.

Talvez essa seja a convocação dos filmes de Suleiman: diante do impensável da opressão, é preciso rir juntos, de modo que assumamos o absurdo, que encontremos os limites da nossa lógica, que sejamos desafiados a encontrar outras formas de vida. Butler (2017: 225) encerra seu livro com as intrigantes palavras: “o exílio refere-se à separação, mas a aliança se encontra justamente ali, ainda não em um lugar, em um lugar que era e é, e no lugar impossível do ainda não, acontecendo agora”. Podemos pensar na trilogia palestina como esse espaço “fora”, um lugar para as alianças, para habitar juntos a perplexidade, o exílio, o riso?

Suleiman nos desafia a cultivar um pensamento no exílio (como postulava Said): que seja errante, que não apazigue, mas que desconcerte como o riso. Esse riso desconfortável não nos deixa esquecer que a condição exilada não pode ser compreendida apenas de modo metafórico, mas é secular e profundamente histórica para tantos povos, manifestando-se em múltiplas e variadas formas. A experiência do exílio interno, por exemplo, não é exclusiva dos palestinos (ainda que guarde particularidades naquele contexto). Lembremos, geograficamente muito próximo de nós, do massacre em curso dos Guarani-Kaiowá, enquanto lutam pela

demarcação de suas terras: o Mato Grosso do Sul poderia ser a Palestina brasileira.² Não queremos, como alerta Judith Butler, identificar uma história na outra: buscamos reverberações e sintonias que não subsumam um sofrimento no outro, que não ofereçam redenções à custa do apagamento de outras histórias, mas que, no difícil exercício da tradução – tarefa para a qual o espectador/pesquisador é convocado –, encontremos formas de existir e resistir com o outro, na diferença e apesar das distâncias, sem aceitar a continuidade violenta de regimes de opressão que continuam produzindo seus refugiados e exilados.

Essa compreensão, construída com os filmes de Suleiman, vai se alimentando de outros percursos, de outros exílios. Nesse sentido, foi marcante a fala do Cacique Babau Tupinambá, na abertura do VI Colóquio Cinema Estética e Política:³ ele nos dizia que só podemos lutar junto com aqueles com quem brincamos juntos. As alianças, o Cacique nos ensinou, passam pelo lúdico, pelo riso compartilhado, que incitam outros compartilhamentos, outras formas de compreensão das lutas. Ver e ouvir o testemunho do desenraizamento, com suas ficções não resolvidas, com suas complexidades e deslocamentos burlescos, instiga-nos a encontrar políticas da coabitação, formas de compartilhar, na diferença, a condição diaspórica. Parece-nos, ao fim, que essa era a proposta da pesquisa: compreender a política das formas de um cinema que nos faz rir juntos, para assim resistirmos juntos.

² Não fazemos essa associação sozinhas: ela já perpassou a fala dos antropólogos Eduardo Viveiros de Castro (2014) e Ruben Caixeta de Queiroz (2016). O desafio de testemunhar essa luta nos é oferecido, de modo bastante pungente, em *Martírio*, filme de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita (2016).

³ O VI Colóquio Cinema Estética e Política, organizado pelo Grupo Poéticas da Experiência (PPGCOM/UFMG e CNPq), realizou-se em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, em articulação com o VIII CachoeiraDoc – Festival de Documentários, entre 4 e 6 de setembro de 2017, em Cachoeira (BA).

REFERÊNCIAS

- ABU-LUGHOD, Janet L. Palestinians: exiles at home and abroad. *Current Sociology* 36, n. 2, summer 1988, p. 61–69.
- ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, s/d.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. Beyond human rights. In: *Means without end: notes on politics*. Trad. Vincenzo Binetti e Cesare Casarino. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2000. p. 15-26.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- ALLAN, Diana K. The politics of witness: remembering and forgetting 1948 in Shatila Camp. In: SA'DI, Ahmad H., ABU-LUGHOD, Lila (ed.). *Nakba: Palestine, 1948, and the claims of memory*. Nova York: Columbia University Press, 2007. p. 253-282.
- ANGHEL, Golgona. Deleuze, “Fora” da literatura e com a casa tomada. In: ANGHEL, Golgona, PELLEJERO, Eduardo (ed.). *“Fora” da filosofia: as formas de um conceito em Sartre, Blanchot, Foucault e Deleuze*. Lisboa: Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, 2008. p. 31-51. Disponível em: <https://www.academia.edu/12632669/Fora_da_filosofia_As_formas_dum_conceito_em_Sartre_Blanchot_Foucault_e_Deleuze>. Acesso em jan. 2018.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. We refugees. In: ROBINSON, Marc (ed.). *Altogether elsewhere. Writers on exile*. Boston, London: Faber and Faber, 1994. p. 110-119. Disponível em: <http://www-leland.stanford.edu/dept/DLCL/files/pdf/hannah_arendt_we_refugees.pdf>. Acesso em: abril 2016.
- ARMES, Roy. *Arab filmmakers of the Middle East. A dictionary*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Trad. Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- _____. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- BAZIN, André. Montagem proibida. In: *O que é o cinema?* Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014a. p. 83-94.
- _____. A evolução da linguagem cinematográfica. In: *O que é o cinema?* Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014b. p. 95-112.

- BAZIN, André. Pintura e cinema. In: *O que é o cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014c. p. 205-210.
- BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre o Ocidente e o Oriente. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Trad. Alice M. Serra. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 115-137.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. Trad. Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.
- BERGALA, Alain. O homem que se levanta. In: NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (org.). *Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano*. Trad. Bernardo Carvalho. São Paulo: Marco Zero, 1990. p. 97-107.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. A fala cotidiana. In: *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007. p. 235-246.
- _____. O diário íntimo e a narrativa. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a. p. 270-278.
- _____. O encontro do imaginário. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b. p. 3-13.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Trad. Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. O outro. In: *O livro de areia*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 7-15.
- BRANIGAN, Edward. O plano-ponto-de-vista. Trad. Eliana Rocha. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol. II. Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Senac, 2005. p. 251-275.
- BRASIL, André. Retomada: teses sobre o conceito de história. In: *Catálogo forumdoc.bh. 20 anos*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2016. p. 145-161.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRESHEETH, Haim. The continuity of trauma and struggle: recent cinematic representations of the Nakba. In: SA'DI, Ahmad H., ABU-LUGHOD, Lila (ed.). *Nakba: Palestine, 1948, and the claims of memory*. New York: Columbia University Press, 2007. p. 161-187.
- _____. A symphony of absence: borders and liminality in Elia Suleiman's *Chronicle of a disappearance*. *Framework: the journal of cinema and media*, vol. 43, n. 2, p. 71-84,

2002. Disponível em:
 <https://www.academia.edu/1272618/A_Symphony_of_Absence_Borders_and_Liminality_in_Elia_Suleimans_Chronicle_of_a_Disappearance>. Acesso em: set. 2014.
- BUTLER, Judith. *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2017.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Martírio: o genocídio lento e angustiante de um povo indígena nas lentes de Vincent Carelli. In: *Catálogo forumdoc.bh. 20 anos*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2016. p. 123-139.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa. Setor de Filologia. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.
- CARUTH, Cathy. Parting words: trauma, silence, and survival. *Intervalla: platform for intellectual exchange*. vol. 2, p. 20-33, 2014. Disponível em:
 <<https://www.fus.edu/intervalla/volume-2-trauma-abstraction-and-creativity/parting-words-trauma-silence-and-survival>>. Acesso em: nov. 2017.
- COLONNA, Vincent. *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Doctorat. Linguistiques. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989.
 Disponível em: <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>>. Acesso em: jul. 2015.
- DABASHI, Hamid. Towards a new organicity. In: *Post-Orientalism: knowledge and power in time of terror*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2009. p. 229-269.
- DARWISH, Mahmoud. Contrepoint: Hommage à Edward Said. Trad. Elias Sanbar. *Le Monde Diplomatique*, jan. 2005, p. 28. Disponível em: <<https://www.monde-diplomatique.fr/2005/01/DARWICH/11824>>. Acesso em fev. 2018.
- DAVIS, Rochelle. Mapping the past, re-creating the homeland: Memories of village places in pre-1948 Palestine. In: SA'DI, Ahmad H., ABU-LUGHOD, Lila (ed.). *Nakba: Palestine, 1948, and the claims of memory*. New York: Columbia University Press, 2007. p. 53-75.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento - cinema I*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *A imagem-tempo - cinema 2*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: 2005.
- DE MAN, Paul. Autobiografia como des-figuração. Trad. Joca Wolff. *Sopro*, n. 71, p. 1-12, maio 2012. Disponível em:
 <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html>>. Acesso em: abril 2016.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Cuando las imágenes toman posición*. El ojo de la historia, 1. Trad. Inés Bértolo. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- DOUMANI, Beshara B. Rediscovering Ottoman Palestine: Writing Palestinians into history. In: PAPPÉ, Ilan (ed.). *The Israel/Palestine question*. Nova York: Routledge, 1999. p. 11-40.

- DREUX, Emmanuel. *Le cinéma burlesque ou la subversion par le geste*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de “Shoah” a “O filho de Saul”. *Ars*, vol. 14, n. 28, p. 135-153, 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/124999>>. Acesso em: jan. 2017.
- FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema [Ditos e escritos III]*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 219-242.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 44-57.
- GERTZ, Nurith; KHLEIFI, George. *Palestinian Cinema: Landscape, trauma and memory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- ISHAGHPOUR, Youssef. O fluxo e o quadro. Trad. Íris Araújo Silva. *Devires*, vol. 7, n. 1, p. 24-35, jan/jun 2010.
- _____. La théorie brechtienne et le cinéma. In: *D'une image a l'autre: la représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*. Paris: Denoël-Gonthier, 1982. p. 13-80.
- ITALIANO, Carla. *Senti que me partia em mil pedaços: aproximações entre as escrituras fílmicas de David Perlov e Jonas Mekas*. [Dissertação] Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2015. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2565115>. Acesso em: fev. 2017.
- JAYYUSI, Lena. Iterability, Cumulativity, and Presence: The relational figures of Palestinian memory. In: SA'DI, Ahmad H., ABU-LUGHOD, Lila (ed.). *Nakba: Palestine, 1948, and the claims of memory*. Nova York: Columbia University Press, 2007. p. 107-133.
- KHALIDI, Walid. *Palestine Reborn*. Londres: I. B. Tauris, 1992.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O suplício do Papai Noel*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARGULIES, Ivone. *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. Trad. Roberta Veiga e Marco Aurélio Sousa Alves. São Paulo: Edusp, 2016.
- MESQUITA, Cláudia. Um drama documentário? – Atualidade e história em *A cidade é uma só?*. *Devires*, vol. 8, n. 2, p. 48-69. jul/dez 2011.

- MOKDAD, Linda. The reluctance to narrate: Elia Suleiman's *Chronicle of a disappearance and Divine intervention*. In: KHATIB, Lina (ed.). *Storytelling in World Cinemas*. Volume one: Forms. Nova York: Columbia University Press, 2012. p. 192-204.
- NAFICY, Hamid. Framing exile: from homeland to homepage In: NAFICY, Hamid (ed.). *Home, exile, homeland: film, media and the politics of place*. New York: Routledge, 1999. p. 1-13.
- NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos Gonçalves de. *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*. [Tese] Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicações e Artes / USP. São Paulo: 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-29062015-123125/pt-br.php>>. Acesso em: fev. 2017.
- PAPPÉ, Ilan. *Forgotten Palestinians: a history of the Palestinians in Israel*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2011.
- _____. New historiographical orientations in the research on the Palestine Question. In: PAPPÉ, Ilan (ed.). *The Israel/Palestine question*. Nova York: Routledge, 1999. p. 1-7.
- _____. (ed.). *The Israel/Palestine question*. Nova York: Routledge, 1999.
- PELLEJERO, Eduardo. A conjura dos falsários. *Humanidades em revista*, n. 6, 2008. p. 11-35.
- PETERS, John Durham. Exile, nomadism, and diaspora: the stakes of mobility in the western canon. In: NAFICY, Hamid (ed.). *Home, exile, homeland: film, media and the politics of place*. New York: Routledge, 1999. p. 17-41.
- PRYSTHON, Ângela; PEDROSO, Marcelo. Elia Suleiman e as crônicas contra a desapareição. *Contemporânea - comunicação e cultura*. vol. 11, n. 3, p. 471-488. Salvador: set-dez 2013. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/8859/6738>>. Acesso em: jun. 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2013.
- _____. *As distâncias do cinema*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.
- _____. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.
- _____. *Chronicles of consensual times*. Trad. Steven Corcoran. Nova York: Continuum, 2010a.
- _____. Política da arte. Trad. Mônica Costa Netto. *Urdimento*. Revista de Estudos em Artes Cênicas. vol. 1, n. 15, p. 45-59. Florianópolis: UDESC/CEART, out 2010b. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/5363/3568>>. Acesso em: jul. 2014.

- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- _____. Figuras do testemunho e democracia. Entrevista com Jacques Rancière por Maria-Benedita Basto. *Intervalo*. n. 2, maio de 2006a. p. 177-186.
- _____. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 2006b. p. 367-382.
- RANK, Otto. *The double. A psychoanalytic study*. Trad. Harry Tucker Jr. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1971.
- ROBINSON, Shira. *Citizen strangers: Palestinians and the birth of Israel's liberal settler state*. Stanford: Stanford University Press, 2013.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SA'DI, Ahmad H. Reflections on representation, history, and moral accountability. In: SA'DI, Ahmad H., ABU-LUGHOD, Lila (ed.). *Nakba: Palestine, 1948, and the claims of memory*. Nova York: Columbia University Press, 2007. p. 285-314.
- SA'DI, Ahmad H., ABU-LUGHOD, Lila (ed.). *Nakba: Palestine, 1948, and the claims of memory*. Nova York: Columbia University Press, 2007.
- SAID, Edward W. *A questão da Palestina*. Trad. Sonia Midori. São Paulo: Unesp, 2012.
- _____. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Freud e os não-europeus*. Trad. Arlene Clemesha. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. Entre mundos. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003a. p. 301-315.
- _____. Reflexões sobre o exílio. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003b. p. 46-60.
- _____. Sobre causas perdidas. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003c. p. 274-300.
- _____. Invention, memory and place. In: MITCHELL, W. J. T. (ed.). *Landscape and power*. 2. ed. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2002. p. 241-259.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*, vol. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/pc/v20n1/05.pdf>>. Acesso em: out. 2015.

- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 30, dez. 2009. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2255>>. Acesso em: fev. 2018.
- _____. Introdução. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 7-44.
- _____. Apresentação da questão: A literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003a.p. 45-58.
- _____. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003b. p. 371-385.
- SHOHAT, Ella. *Israeli cinema. East/West and the politics of representation*. 2. ed. Nova York: I. B. Tauris, 2010.
- SULEIMAN, Elia. Sad times: an interview with Elia Suleiman [Rob White]. *Film Quarterly*, vol. 64, n. 1, p. 38-45, 2010. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2010.64.1.38>>. Acesso em: ago. 2016.
- _____. Interview [Drake Stutesman]. *Framework: the journal of cinema and media*. vol. 45, n. 1, p. 85-94, 2004. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41552396>>. Acesso em: ago. 2016.
- _____. The occupation (and life) through an absurdist lens. Interview with Linda Butler. *Journal of Palestine Studies*, vol. 32, n. 2, p. 63-73, winter 2003.
- _____. The postponed drama of return. *Open democracy*, 27 out. 2003. Disponível em: <<https://www.opendemocracy.net/node/1556>>. Acesso em: set. 2013.
- _____. A cinema of nowhere. An interview with Elia Suleiman [Anne Bourlond]. *Journal of Palestine Studies*. vol. 29, n. 2, p. 95-101, inv. 2000.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TAWIL-SOURI, Helga. Cinema as the space to transgress Palestine’s territorial trap. *Middle East journal of culture and communication*, vol. 7, p. 169-189, 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/7465711/Cinema_as_the_Space_to_Transgress_Palestines_Territorial_Trap>. Acesso em: set. 2014.
- TESSÉ, Jean-Philippe. *Le burlesque*. Paris: SCÉRÉN-CNDP, Cahiers du cinéma, 2007.
- VEIGA, Roberta. *A estética do confinamento: o dispositivo no cinema contemporâneo*. [Tese] Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/FAFI-7TPQ69/tese_roberta.veiga.pdf?sequence=1>. Acesso em: set. 2016.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Fala na mesa “Tristes Trópicos”, realizada na 12ª Festa Literária Internacional de Paraty. Paraty, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ndtlzFzbSBw>>. Acesso em: fev. 2018.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *O olhar e a cena - Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 2, p. 126-138, dez. 1997. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/l/article/view/13886>>. Acesso em: ago. 2017.

_____. O cinema moderno segundo Pasolini. *Revista de Italianística*, São Paulo, vol. 1, n. 1, p. 101-109, 1993. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/87787>>. Acesso em: set. 2017.

ZECCHINI, Laetitia. “Je suis le multiple”. Exil historique et métaphorique dans la pensée d’Edward Said. *Tumultes*, vol. 2, n. 35, p. 49-65, 2010. Disponível em <<https://www.cairn.info/revue-tumultes-2010-2-page-49.htm>>. Acesso em fev. 2017.

Referências filmográficas

1 Elia Suleiman¹

INTRODUCTION to the end of an argument [*Muqaddimah Li-Nihayat Jidal*]. Direção: Elia Suleiman e Jayce Salloum. Canadá. 41’, 1990. Disponível em: <<https://vimeo.com/72835443>>. Acesso em jan. 2018.

HOMAGE by assassination [*Takrim bi al-qalt*]. Segmento do filme *The Gulf War... what next?* [*Harb El Khalij... wa baad*]. Direção e roteiro: Elia Suleiman. Fotografia: Juan Cristóbal Cobo. Montagem: Robert Hein. Arte: Hans Ter Elst. Produção: Dolores Elliott, Elia Suleiman. EUA. 25’, 1992. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L25WIRh6OII>>. Acesso em nov. 2017.

CRÔNICA de um desaparecimento [*Chronicle of a disappearance / Sijil ‘ikhtifa’*]. Direção e roteiro: Elia Suleiman. Fotografia: Marc-André Batigne. Montagem: Anna Ruiz. Som: Jean-Paul Mugel. Arte: Samir Srouji, Hans Ter Elst. Elenco: Ula Tabari. Produção: Assaf Sobel-Amir, Elia Suleiman. Palestina, Israel, EUA, Alemanha, França. 88’, 1996. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P-sv8-hxZIY>>. Acesso em fev. 2018.

INTERVENÇÃO divina [*Divine intervention / Yadon ilaheyya*]. Direção e roteiro: Elia Suleiman. Fotografia: Marc-André Batigne. Montagem: Véronique Lange. Som: Eric Tisserand. Arte: Miguel Markin. Elenco: Galit Rosenstain. Produção: Humbert Balsan. França, Marrocos, Alemanha, Palestina. 92’, 2002.

¹ Em ordem cronológica.

ESQUISITO [*Irtebak*]. Segmento do filme *Cada um com seu cinema* [*Chacun son cinéma ou Ce petit coup au cœur quand la lumière s'éteint et que le film commence*]. Direção e roteiro: Elia Suleiman. Fotografia: Marc-André Batigne. Montagem: Véronique Lange. Som: Gurwal Coïc-Gallas. Arte: Miguel Markin. Elenco: Leila Mouammar. Produção: Avi Kleiberger. França. 4', 2007.

O QUE resta do tempo [*The time that remains / al-Zaman al-baqi*]. Direção e roteiro: Elia Suleiman. Fotografia: Marc-André Batigne. Montagem: Véronique Lange. Som: Christian Monheim. Arte: Sharif Waked. Elenco: Juna Suleiman. Produção: Michael Gentile, Elia Suleiman. Reino Unido, Itália, Bélgica, França, Palestina. 109', 2009.

DIÁRIO de um iniciante [*Diary of a beginner*]. Segmento do filme *7 dias em Havana* [*7 días en la Habana*]. Direção e roteiro: Elia Suleiman. Fotografia: Daniel Aranyó, Diego Dussuel. Montagem: Véronique Lange. Som: Gwennolé Le Borgne, Eric Tisserand. Arte: Juan Pedro de Gaspar. Produção: Gael Nouaille, Laurent Baudens. França, Espanha. 15', 2012.

2 Outros filmes

A CIDADE é uma só? Adirley Queirós. Brasil. 79', 2011.

BOMBAY. Mani Ratnam. Índia. 141', 1995.

CINCO câmeras quebradas [*Five Broken Cameras*]. Emad Burnat; Guy Davidi. Palestina, Israel, França, Holanda. 94', 2011.

ERA uma vez em Tóquio [*Tokyo monogatari*]. Yasujiro Ozu. Japão. 135', 1953.

INTRIGA internacional [*North by Northwest*]. Alfred Hitchcock. EUA. 136', 1959.

LES Kidnappeurs. Graham Guit. França. 102', 1998.

MARTÍRIO. Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita. Brasil. 162', 2016.

O BALÃO vermelho [*Le ballon rouge*]. Albert Lamorisse. França. 34', 1956.

PLAYTIME. Jacques Tati. França, Itália. 115', 1967.

SÃO Bernardo. Leon Hirszman. Brasil. 113', 1972.

SPARTACUS. Stanley Kubrick. EUA. 197', 1960.