

F o r a - d

e - c a m p o



O que resta do tempo: ficção e política no cinema de Elia Suleiman

MARIA INES DIEUZEIDE

Doutoranda em Comunicação Social pela UFMG

Resumo: Neste artigo, empreendemos uma análise do filme *O que resta do tempo*, de Elia Suleiman (2009), buscando a maneira com que o diretor instaura outras configurações para um cotidiano marcado pelo conflito israelo-palestino. No percurso da análise, valemo-nos do pensamento de Jacques Rancière sobre a ficção como um modo de operação de dissenso e redistribuição do sensível. A opção pelo tom do burlesco, aliada a particulares características de enquadramento e construção temporal, operam fissuras na ordem consensual e instauram outras possibilidades de compreensão (ou invenção) da vida sob a ocupação israelense.

Palavras-chave: Ficção. Política. Cinema palestino. Elia Suleiman.

Abstract: In this article, we engage in an analysis of the film *The time that remains* (Elia Suleiman, 2009), seeking the way the director establishes different configurations for a life marked by the Israeli-Palestinian conflict. In the course of the analysis, we take the thought of Jacques Rancière about fiction as a dissent mode of operation and redistribution of the sensible. The option for the burlesque tone, combined with particular characteristics of framework and temporal construction, operates cracks in the consensual order and introduces other possibilities of comprehension (or invention) of life under Israeli occupation.

Keywords: Fiction. Politics. Palestine Cinema. Elia Suleiman.

Résumé: Dans cet article, nous avons entrepris une analyse du film *Le temps qu'il reste* (Elia Suleiman, 2009), en ordre de rechercher la manière dont le réalisateur établit différentes configurations pour une vie marquée par le conflit israélo-palestinien. Au cours de l'analyse, nous mettons à profit la pensée de Jacques Rancière sur la fiction comme un mode de redistribution du sensible. Le choix du ton burlesque, combiné avec des caractéristiques particulières des cadres et de la construction temporel, provoque les fissures dans l'ordre consensuel et apporte d'autres possibilités de compréhension (ou d'invention) de la vie sous l'occupation israélienne.

Mots-clés: Fiction. Politique. Cinéma Palestinien. Elia Suleiman.

Neste ensaio, propomos uma análise do filme *O que resta do tempo – crônica de um presente ausente* (2009), o último da trilogia palestina do diretor Elia Suleiman, composta ainda por *Intervenção Divina* (2002) e *Crônica de um desaparecimento* (1996). Nos três filmes, acompanhamos o personagem Elia Suleiman – às vezes identificado em letreiros ou em outras inscrições pelas iniciais E. S. –, um palestino auto-exilado interpretado pelo próprio diretor, na tentativa do retorno à terra natal. Este personagem, cuja biografia acompanha, em alguma medida, a do homônimo criador, já estava sendo gestado desde seu primeiro curta-metragem, *Homage by assassination* (1992). Neste, filmado enquanto o diretor ainda vivia em Nova York, pela primeira vez encontramos o personagem E. S., um cineasta palestino em vias de realizar seu primeiro filme. Enquanto aguarda uma entrevista a ser realizada por telefone – a qual não se concretiza –, ele reflete sobre o exílio no seu pequeno apartamento, onde revê imagens da família e acompanha o desenrolar da Guerra do Golfo pela televisão.

Convocando uma forma de narrativa mais próxima do dia-a-dia, aquela de quem escreve “do simples rés-do-chão” (CANDIDO, 1993), a trilogia palestina elabora, de maneira bastante peculiar, o cotidiano presenciado pelo personagem interpretado por Suleiman. Em *Crônica de um desaparecimento* (1996), acompanhamos pela primeira vez o retorno de E. S. à casa dos pais. Sem se deter em apresentações de personagens ou construções de intrigas, o filme se desenrola em planos fixos que dão conta de pequenos episódios e situações recorrentes, às vezes acompanhados de brevíssimos comentários digitados em uma tela de computador. O comentário, na maior parte das vezes, se restringe à marcação temporal “no dia seguinte”, inscrição que ganha conotação irônica ao indicar meramente a passagem dos dias, em uma sucessão que não trará nenhuma novidade ou revelação. Na primeira parte, intitulada “Nazaré – diário pessoal”, esses pequenos episódios estão relacionados à vida da família e a um pequeno universo de vizinhos e amigos. Na segunda parte, “Jerusalém – diário político”, o caminho de E. S. cruza com o de uma jovem e misteriosa mulher que, no final do filme, será responsável por reger um complexo e louco balé de viaturas israelenses pelas ruas da cidade.¹

O segundo filme, *Intervenção divina*, também se estrutura em duas partes, novamente centradas nas cidades de Nazaré e Jerusalém – mais especificamente, na barreira entre Ramalá

1. Desenvolvemos uma primeira análise de *Crônica de um desaparecimento* em trabalho apresentado no V Encontro Anual da AIM, ocorrido em maio de 2015 em Lisboa. No presente artigo, desenvolvemos algumas questões que já tinham sido apontadas naquela apresentação.

2. Em 29 de novembro de 1947, depois do fim da Segunda Guerra Mundial, a Organização das Nações Unidas aprova a divisão da Palestina (então sob administração britânica) em dois estados: um judeu e outro árabe. Em 14 de maio de 1948, o presidente da Agência Judia para a Palestina, David Ben-Gurion, anuncia a fundação do Estado de Israel. Os palestinos, com o apoio de países árabes vizinhos, não reconhecem o novo país e tem início a chamada Guerra de Independência de Israel, que os palestinos denominam *Nakba*, a primeira de uma série de conflitos entre árabes e israelenses. A guerra termina em 1949. Israel não só vence, como consegue a ampliação do Estado judeu.

3. A Guerra dos Seis Dias (1967) consistiu em um conflito armado entre Israel e uma liga de países árabes: Egito, Jordânia e Síria, apoiados pelo Iraque, Kuwait, Arábia Saudita, Argélia e Sudão. Israel sai vencedor, ampliando a ocupação para a Cisjordânia, o setor oriental de Jerusalém e as Colinas de Golã, na Síria.

4. Nasser foi Presidente da República do Egito de 1954 até sua morte, em 1970. Participou do movimento que aboliu a monarquia no Egito e promoveu o pan-arabismo (política de reunião dos países árabes em uma grande comunidade de interesses).

5. A Intifada é um levante espontâneo da população da Palestina, armada com pedras e paus, contra a presença israelense nos territórios ocupados. A Primeira Intifada, à qual o

e Jerusalém. A primeira parte se detém no cotidiano do pai de Suleiman e dos poucos vizinhos. As relações entre os personagens são sempre tensas, presas em enquadramentos rígidos e em situações que beiram o absurdo. Ausente durante toda a primeira parte, E. S. aparecerá após um colapso sofrido por seu pai, quando tem início a segunda parte do filme. O personagem se dividirá, então, entre as idas ao hospital e os encontros furtivos com uma namorada misteriosa e poderosa: ela consegue, com passo firme e olhar desafiador, derrubar o posto de controle de fronteira com seu simples caminhar; no final do filme, se revelará guerreira ninja, com poderes de super-herói capaz de dar fim a um grupo de soldados israelenses em treinamento. Aqui também alguns comentários pontuarão a estrutura do filme, dessa vez escritos em pequenos *post-its* que o personagem cola nas paredes, terminando com a breve anotação “papai morreu”.

O que resta do tempo – crônica de um presente ausente, filme sobre o qual nos debruçaremos nesta análise, elabora uma espécie de *flashback* emoldurado pela chegada de Suleiman à casa agora habitada unicamente pela mãe, numa viagem de táxi do aeroporto à cidade de Nazaré, percurso interrompido por uma grande tempestade. Entre o início da tempestade e a calmaria desenrola-se a história da ocupação palestina, desde a criação do Estado de Israel até os dias de hoje. Dividido meio frouxamente em quatro partes, o filme desfila episódios importantes da história do lugar, contados por meio de acontecimentos vividos, na primeira parte, pelo pai do personagem, e depois por Elia criança, adolescente e finalmente adulto, sempre calcados na banalidade de situações cotidianas da família e dos absurdos a que são submetidos pela repressão israelense. Com grandes elipses demarcadas por alguns segundos de tela preta, em *O que resta do tempo* sublinha-se a fundação do Estado de Israel em 1948² e a resistência palestina, que leva à prisão de Fuad (pai de Elia); a infância do diretor, marcada pelo recrudescimento da ocupação israelense após a Guerra dos Seis Dias³ e pontuada, no filme, pela morte de Gamal Abdel Nasser em 1970;⁴ a juventude, correndo ao lado da Primeira Intifada Palestina,⁵ quando Elia é associado aos manifestantes árabes e aconselhado a deixar o país; e os dias atuais, quando Suleiman visita sua mãe durante as festas de fim de ano. Nesse último segmento, o personagem transitará entre Nazaré – a casa materna, agora sob os cuidados de um vizinho

policia e uma empregada asiática – e Ramalá – onde presença a atual resistência árabe. Por fim, temos uma espécie de posfácio em que o personagem retorna outra vez à casa da família, agora para testemunhar os últimos momentos de vida de sua mãe.

Para efeitos de análise do filme, enumeramos e contextualizamos os episódios essenciais que pontuam a narrativa. Eles não são, no entanto, de modo algum explicados pelo diretor, mas apenas apreendidos de passagem – uma notícia vista na televisão (a morte de Gamal Abdel Nasser) ou um acordo caricatamente assinado e “imortalizado” em fotografia (o acordo entre as forças militares israelenses e o governo de Nazaré em 1948). Como os filmes anteriores, *O que resta do tempo* valoriza as pequenas situações cotidianas, caracterizando-se por uma estrutura baseada na fragmentação e repetição de episódios, mediada por múltiplas referências e citações a outros filmes ou gêneros cinematográficos, aproximando-se especialmente do burlesco. Assim como outros diretores da tradição burlesca (Jacques Tati e Buster Keaton, por exemplo, são referências confessas), o diretor cria para si um personagem com quem partilha não só o corpo, mas também o nome, a profissão, alguns episódios biográficos. Nos três filmes, E. S. é um personagem interpelado pelas situações cotidianas, sem a elas reagir. Sua figura impotente parece apenas observar os episódios, a partir de uma distância (não só espacial, mas encarnada em sua postura/atuação) que o coloca num lugar quase à parte, deslocado, como se não fosse mais possível a integração ao cotidiano para alguém que retorna do exílio. Parece-nos que a experiência de exílio e retorno é fundamental na elaboração da obra de Suleiman e, tal como equacionada nos filmes, permite um olhar distanciado, mas não desimplicado, dirigido ao presente.

Assim, se fazem necessárias algumas palavras acerca do exílio palestino antes de continuarmos. Suleiman nasceu na década de 1960 na cidade de Nazaré, território que desde 1948 pertence a Israel. Ali, o árabe-palestino vive numa condição que o pensador Edward Said (2012: 118) chamou de “exílio interno”: “ganhou o *status* jurídico de um indivíduo menos real do que qualquer um que pertencesse ao ‘povo judeu’”. Ainda que o diretor efetivamente tenha saído do país na década de 1980, vivendo entre Estados Unidos (onde começou sua carreira de cineasta) e Europa, a “presença ausente” comum aos árabes habitantes de Israel faz do exílio algo bastante peculiar ao povo palestino.⁶

filme faz referência nesse momento, se dá no fim da década de 1980, e a Segunda se passa nos anos 2000.

6. Edward Said escreveu vários textos sobre a cruzada empreendida pelo sionismo para apagar da região da Palestina a existência do povo palestino. É de seus textos (ademais do subtítulo do filme que aqui analisamos) que tomamos a expressão de uma “presença ausente”, que se refere à condição dos palestinos vivendo sob a ocupação israelense, desprovidos de direitos básicos como o da própria terra.

Vivendo já há mais de seis décadas sob o jugo israelense, desde a expulsão de suas terras em 1948, os palestinos assistem a uma repetição farsesca do jogo político internacional, marcada por sucessivas incursões do exército israelense em territórios palestinos (Gaza e Cisjordânia). Essas incursões terminam com um cessar fogo sempre provisório, quando a situação volta ao “normal”: o território e a população palestina são controlados e bloqueados pelo governo israelense, que lhes nega o direito de viver em um estado viável e soberano nas terras que historicamente foram suas. Idelber Avelar destaca, nesse contexto, as “inúmeras distorções, falsificações, encobrimentos de indícios de limpeza étnica e uma massiva e poderosa campanha de propaganda do estado sionista” (AVELAR, 2009) que atravessa a história palestina.

Edward Said, no ensaio “Entre mundos”, no qual reflete sobre seu trabalho de escritor, 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, 2003: 310).

O povo palestino não é só marcado pela invisibilidade política e histórica, mas também pela privação do território: além dos milhares de mortos, dois terços da população foram expulsos de suas terras no *Nakba*, o grande desastre para os palestinos, também chamado de Guerra de Independência de Israel, em 1948. Além da expulsão, todas as propriedades foram tomadas e, de acordo com Said (2003: 291), “eles deixaram de existir como povo”:

[...] 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 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. (SAID, 2003: 292)

A questão palestina tem múltiplas facetas e complicadores. O que aqui nos interessa é refletir sobre as formas encontradas para a organização e narração dessa história e da experiência presente, as ficções possíveis para a configuração dessas vidas marcadas pelo exílio – e o exílio em dupla perspectiva, como mostramos: ele não se restringe aos que foram obrigados a sair e oficialmente não têm para onde retornar, mas se estende também aos que ficaram, expatriados em sua própria terra. Como organizar narrativamente o tempo, uma vez que o espaço foi suprimido?

Em *O que resta do tempo*, parece-nos que, ao retratar a zona de conflitos entre palestinos e israelenses, o diretor busca na coreografia da banalidade absurda do cotidiano os elementos que podem dizer algo sobre o mundo que o cerca. Ao refletir sobre a obra elaborada pelo cineasta, encontramos nas relações entre política e ficção estabelecidas pelo filósofo Jacques Rancière um caminho para nos aproximarmos de um cinema que, ao colocar em cena um cotidiano violentamente controlado, inventa maneiras de romper com “a lógica do consenso que submete previamente as imagens a seu sentido” (RANCIÈRE, 2013: 14).

Política, arte, ficção

Num primeiro momento, parece-nos importante delinear um contorno para os termos com os quais estamos lidando. Jacques Rancière trabalha a noção de política como algo que opera no campo da “partilha do sensível”. Traçaremos um percurso que nos leva da ideia da partilha do sensível para a definição de política que daí decorre, compreendendo como a arte trabalha enquanto reconfiguração do sensível – nesse caso, inseparável da dimensão política, como veremos – e qual a reflexão sobre a ficção que se instaura com isso.

Rancière parte de uma reformulação do conceito de política. Para o autor, 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, 2006: 372).

A política se configura no campo da “aparência”, do que aparece. O que está em jogo é a *partilha do sensível*, o que “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2009: 16). A política é o que instaura mas também reconfigura o sensível, e opera no âmbito do dissenso, de um confronto que, mais do que disputa de pontos de vista, se define como “um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados” (RANCIÈRE, 2006: 374).

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 vincula-a 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, 2010: 46).

É a partir dessa concepção de arte e política que a noção de ficção é definida pelo autor. Não se trata, de maneira nenhuma, 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 distribuição 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).

A ficção, entendida como construção do espaço que abriga o que pode ser dito ou visto, é o que configura as diversas apreensões do real, não sendo privilégio ou exclusividade das artes. Não há real em si, mas maneiras como os objetos de nossas percepções são configurados, por meio de ficções. E há inclusive a ficção dominante, aquela que constrói consensos, evitando se deixar apreender como ficção, fazendo-se passar pela realidade. 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.

O que nos importa pensar são os modos como os artistas ou as obras concedem sentido ao que antes não era visto, como eles mudam os referenciais daquilo que pode ser visível e enunciável. O que nos desperta interesse são os modos como a arte – o cinema, neste caso – mostra de outro jeito, correlaciona o que aparentemente não tem relação, produz rupturas no aparente. Para Rancière, é neste sentido que devemos compreender a ficção:

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)

É em diálogo com esses conceitos que abordamos a obra de Elia Suleiman.

A ficção de um “presente ausente” – os quadros, o espaço, a encenação

Na reflexão sobre *O que resta do tempo*, gostaríamos de nos ocupar, num primeiro momento, com o trabalho de reconfiguração do espaço em que se colocam palestinos e israelenses em conflito, observados a partir da distância que mencionamos na apresentação da trilogia. No filme, predomina um distanciamento vinculado, pela imagem, ao personagem/diretor, que tudo observa sem nunca pronunciar uma palavra. De modo recorrente, podemos vê-lo olhando o que se passa na cidade através de janelas, varandas ou sentado na calçada, uma postura observativa traduzida pela imobilidade do olhar: o uso frequente da câmera fixa e o enquadramento mais aberto, próximo ao ângulo natural da percepção humana. A distância, no entanto, não é apenas física, relacionada ao personagem, mas é acentuada também pelas múltiplas mediações propostas pelos recursos cinematográficos (destacadamente aqueles herdeiros do burlesco), que desnaturalizam – e “estranham” – o cotidiano marcado pela ocupação militar.

Em uma das sequências que se passam na juventude de Suleiman acompanhamos uma “disputa” entre médicos e soldados por um paciente, num comprido corredor de hospital. A cena decorre em um longo plano aberto, bloqueado pela série de batentes das janelas do corredor, pelo qual passam médicos com a maca, correndo para um lado, seguidos de soldados; após uma pausa, voltam os soldados com 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. Ainda que trágica, a cena ilustra a dimensão cômica da encenação do filme, filiada ao burlesco, que trabalha com corpos e objetos no espaço da cena para subverter e contestar os ordenamentos e as regras. Mesmo que os soldados tenham saído “vitoriosos”, esta exposição dos modos de funcionamento da ordem vigente ressalta a sua dimensão risível, ridícula, desmontando-a.

Lembremos aqui das reflexões de Henri Bergson acerca do cômico, desenvolvidas no livro *O riso – Ensaio sobre a significação da comicidade* (2001). O autor reflete sobre o desenho caricato, o teatro e a comédia dos palhaços e bufões, tradição que chegará ao

cinema burlesco. Neste ensaio, o autor destaca como risível aquilo que mostra a rigidez mecânica no lugar da maleabilidade e da flexibilidade de uma pessoa viva. A comicidade, para o autor, viria de certo desvio da naturalidade da vida, do imbricamento entre a vida e o mecânico, o corpo e a coisa: “A comicidade é esse lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa, aspecto dos acontecimentos humanos que, em virtude de sua rigidez de um tipo particular, imita o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim o movimento sem a vida” (BERGSON, 2001: 64-65). É por isso que a repetição é recurso frequente na comédia: a vida não deveria repetir-se; nas situações de repetição, pressentimos o mecânico, o automático, funcionando por trás do vivo.

A “mecanicidade” dos personagens de *O que resta do tempo* é ressaltada por uma encenação bastante elaborada, impressa nas pequenas ações cotidianas dos personagens. Nos quadros fixos, o filme desenvolve arranjos gráficos utilizando elementos cênicos e figurantes geometricamente posicionados, em composições bastante equilibradas, em meio aos quais a ação principal irá se desenrolar em movimentos coreografados: no ambiente íntimo da casa, por exemplo, durante a infância de Elia, todos levam a xícara à boca ao mesmo tempo, com trocas marcadas de olhares. Esse automatismo dos corpos, ao mesmo tempo em que insere toques sutis de comicidade, resalta a “feitura” do filme, a ficção como o espaço de reelaboração do vivido. O componente cômico é, em outras sequências, reforçado também pela postura de “observador distanciado” assumida pelo personagem, que estranha o cotidiano e consegue perceber ali a incongruência de uma situação considerada “normal”, o que acentua nos outros personagens a inconsciência do automatismo de suas ações.

No último segmento do filme, acompanhamos o personagem Elia melancólico e observador na grande cidade ocupada, Ramalá. A sequência começa ainda no hotel, com o plano fechado no rosto do personagem que dorme. O ambiente está completamente silencioso, até que irrompem sons de gritos, tiros, correria, que despertam o personagem. Ao se aproximar da janela, Suleiman vê manifestantes em confronto com soldados israelenses. O personagem volta para a cama, e o barulho do confronto é subitamente interrompido; em meio ao silêncio, só ouvimos um rangido de rodinhas. Elia se aproxima da janela de

novo e vê que o som é de um carrinho de bebê, levado por uma mulher que desafia os soldados. Assim que ela passa, o confronto continua. Na cena seguinte, Elia sai do hotel e, por sobre um muro, acompanha com o olhar um morador que sai de casa para colocar o lixo na rua. O telefone do homem toca, e ele começa uma conversa banal, caminhando distraidamente de uma calçada a outra. Atrás dele, um tanque de guerra, desproporcional para aquela cena tão pacata, persegue com sua mira o indiferente morador, até que ele volte para casa, sempre ignorando o grande canhão. Tudo é filmado em um plano aberto lateral, intercalado por alguns planos frontais do rosto de Suleiman, escondido atrás do muro. O som exagerado que ouvimos na cena – o ruído do giro da mira, mais alto até que a voz do morador – acentua os movimentos da máquina, e torna mais notável a indiferença do homem que fala ao telefone. Quando o morador entra novamente em casa, a mira do tanque varre a rua até apontar diretamente para a câmera – parece apontar para Elia, mas também nos mira, espectadores. Sobre o som ambiente da rua, soam rajadas que poderiam ser disparos dos policiais que dispersavam os manifestantes na cena anterior. Mas o corte nos leva para uma casa/boate durante a noite, e a música eletrônica que anima a festa é o que sintetiza aquelas batidas/disparos. A casa, vista do exterior, cercada por vidraças, abriga vários jovens dançando. Um carro do exército se aproxima, avisando, em vão, do toque de recolher. 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.

A sequência, parece-nos, poderia dialogar diretamente com a ideia de política proposta por Jacques Rancière: aquilo que desestabiliza a ordem, a “distribuição sensível dos corpos em comunidade” (RANCIÈRE, 2006: 372). Suleiman coloca em jogo esse sistema policial, figurado nos corpos autômatos dos homens fardados. Aqueles jovens árabes impedidos de uma vida comum nos territórios israelenses ignoram a ordem estabelecida, criando maneiras de ocupar seus espaços. O diretor, ao escancarar na cena o componente absurdo do funcionamento da repressão, quebra a ordenação do mundo instaurado, oferecendo a possibilidade de novas compreensões ou novas configurações do visível/dizível. Parece haver uma preocupação em colocar o “inimigo” em cena, mas deslocado de sua aparição recorrente: os soldados

israelenses aparecem sob um modo derrisório, diminuídos em seu poder, personagens que, na figuração do cotidiano proposta por Suleiman, não são muito mais do que corpos que fazem funcionar a máquina da ocupação, inconscientes de seus gestos.

De acordo com Bazin (1991: 64), “se o burlesco triunfou antes de Griffith e da montagem, foi porque a maioria das *gags* dependia de uma comicidade do espaço, da relação do homem com os objetos e com o mundo exterior”. Com Suleiman, como tentamos mostrar, a comicidade passa, em grande medida, pela coreografia dos gestos, numa relação particular com os espaços e os objetos em cena. Parece-nos que esta é uma das estratégias de instauração do dissenso, que contribui, quase sempre, para propor outra visibilidade aos que vivem sob o conflito. Pela via da encenação burlesca, os opressores são destituídos do poder com que oprimem os palestinos. Quando Fuad foge pela cidade, no início do filme, observamos com ele, de longe, homens fardados em um pequeno beco, saqueando uma casa. Um deles traz um gramofone e coloca para tocar uma valsinha, que servirá como base para que dois soldados desenvolvam passos de uma dança patética, enquanto dobram juntos um grande lençol branco.

Em diálogo com a encenação burlesca, marcada pela repetição de acontecimentos e atuações rigidamente coreografadas, é preciso atentarmos para o espaço enquadrado pela câmera. Naquela sequência do hospital descrita anteriormente, mais uma característica importante do filme se destaca: a vinculação ambígua do enquadramento ao ponto de vista do personagem de Suleiman. Após vermos os soldados levarem o paciente, um corte nos leva ao quarto onde Fuad é atendido, acompanhado por Elia, que olha para fora por uma janela, estabelecendo uma ligação entre ponto de vista da câmera e ponto de vista do personagem. Essa ligação, que muitas vezes aparece clara, por vezes nos engana: é o caso da cena em que Fuad dirige sozinho pela estrada, que está bloqueada por um caminhão tombado, carregado de armas israelenses. A sequência se desenvolve em plano fixos nos quais a câmera, ora olhando para Fuad, ora olhando para o caminhão, permanece ostensivamente presa ao banco do carona, sugerindo uma presença ao lado do motorista que, no entanto, não se concretiza no corpo de nenhum personagem.

Acreditamos que as escolhas bem marcadas do ponto de vista da câmera, assim como os modos de enquadrar essas vistas em planos fixos, contribui para ressaltar não só a imobilidade e a impotência do personagem principal (e, talvez, a nossa, espectadores), mas se relaciona também com a aposta no cinema como possibilidade de construir, ou restituir, um espaço e uma imagem aos palestinos, uma resposta ao processo de desterritorialização sofrido por eles. Lembremos, por exemplo, dos interiores das casas palestinas que aparecem na primeira parte de *O que resta do tempo*: simétricos, amplos, iluminados, decorados, e que afirmam uma existência violentamente apagada pela ocupação israelense.

Por outro lado, o diretor propõe intervenções fantasiosas sobre a realidade, que também dizem respeito aos modos de ocupação do espaço. No último segmento do filme, temos a emblemática cena em que Suleiman, adulto, na cidade de Ramalá, munido de uma vara para salto em altura, tenta transpor o muro que faz a divisão entre as regiões árabe e israelense (e com esse gesto coloca em jogo, simbolicamente, as ideias de nação, território, bloqueio). Qual o lugar de um povo sem território? Como dar lugar a essa gente?

Os interiores das casas somam grande parte do filme, fazendo com que os corpos, que obedecem a uma gestualidade quase autômata, não tenham amplo espaço de ação e movimentação. A *mise-en-scène* é precisa, com o espaço cênico arquitetado para manter os personagens restritos a determinados cômodos, muitas vezes reenquadrados por móveis, portas ou janelas. Quando Suleiman reencontra sua mãe, já velhinha, na casa agora habitada por uma empregada asiática e seu marido policial israelense (ambos cuidadores da senhora), ele a observa na varanda. Ainda ocupando o mesmo espaço da juventude, a mulher não mais escreve cartas, simplesmente fica ali. Em diferentes momentos do dia, a velha senhora aparece no centro do plano, enquadrada pela janela da casa, sentada à mesa, de perfil, com a cidade ao fundo. Seu olhar está perdido no vazio. Na noite de ano novo, os fogos de artifício colorem o céu com as cores da bandeira palestina. A empregada corre para ver, e impele a mãe de Elia a que olhe também. Mas, uma vez mais, a mulher desloca seu olhar para o vazio. Ainda que a cidade esteja ali, é como se não houvesse horizonte para aquele olhar.

Nos espaços externos, o que vemos é uma cidade quase esvaziada de corpos. Não há outras presenças que não aquelas estritamente necessárias. Além de vazia, a cidade é um espaço não demarcado: há esquinas, ladeiras, escadas, mas não se apreende, em sua totalidade, a configuração do lugar. Voltemos ao início de *O que resta do tempo*: a primeira cena do filme, depois do crédito do título, mostra um soldado 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. 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. Esse jogo de plano e contraplano com eixo variado e deslocamento das direções – dos braços que apontam e da marcha do soldado – faz imperar a confusão espacial, dando a ver o espaço desconfigurado do filme, ao mesmo tempo em que se distancia da solução mais recorrente no cinema clássico – o plano/contraplano sobre o mesmo eixo. Por fim, o soldado senta-se à mesa com os civis, já não havendo mais lugar para onde ir.

A narração dos restos: os giros do tempo

Em *O que resta do tempo*, Elia, criança, leva para casa diversas vezes um prato de lentilhas oferecido pela tia Olga, mas que vai direto para o lixo. A tia, por não enxergar direito, sempre confunde os personagens na televisão com membros da própria família. Ao longo da infância e juventude de Elia, vemos por três vezes seu pai e um amigo serem interrompidos durante a pescaria noturna por guardas israelenses que, sem saírem do jipe em que fazem a ronda, apontam uma luz forte e fazem bobas perguntas de rotina: enquanto querem saber de onde são e se levam seus documentos, perguntam também se não sentem frio, se os peixes estão fisingando ou se em Nazaré não tem mar.

Ainda que acompanhemos o crescimento de Elia, temos a sensação de imutabilidade do cotidiano, de imobilidade, reforçada também pela repetição de enquadramentos. A mãe,

na varanda, sentada à pequena mesa em que lê ou escreve, é mostrada recorrentemente sempre no mesmo ângulo, como se nada mudasse. Elia, em sua juventude, observa pela janela do quarto o confronto entre palestinos e israelenses, e a cena se repete no quarto do hotel em Ramalá, com o personagem já adulto. Ressaltando a pouca transformação pela qual passa o mundo retratado pelo filme, a repetição vai além daquilo que sucede a um mesmo personagem, parecendo ser geracional: 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 Elia e seus amigos que ocupam aquela mesma calçada, agora esperando não se sabe o quê.

Se, como dissemos, a repetição dos gestos contribui para a instauração da comicidade, a repetição das situações, com mínimas modificações, nos prende a um presente que não acena com possibilidades de futuro. No desenrolar da coreografia das banalidades, os personagens parecem presos em um “presente ausente”. O que há é o retorno constante aos mesmos gestos, às mesmas situações, numa estrutura quase cíclica. Essa elaboração temporal tem íntima relação com o contexto social e político sobre o qual o filme se detém: a repetição farsesca das ofensivas militares e dos acordos internacionais que mantêm a terra e os palestinos sob ocupação israelense, tal como destacou Idelber Avelar (2009).

Ao mesmo tempo, as descontinuidades da montagem criam uma construção temporal singular que, por meio da ficção, dá forma a uma experiência da vida sob a ocupação israelense, experiência marcada pela violência, pelo apagamento da história, pelo exílio, e que por isso não pode ser totalizante, consensual, conclusiva. A figura do personagem encarnado por Suleiman é sempre a de alguém deslocado, distante, impotente, que observa os acontecimentos, o cotidiano. Mas, se o personagem é impotente, o filme, de seu lado, se vale dos recursos da ficção para estabelecer uma possibilidade de retorno ao vivido para reformulá-lo, reapresentá-lo sob novas formas, novas configurações, guiado por outra temporalidade.

Suleiman parece optar por um controle da cena, do plano, da montagem, não para organizar o desestruturado, e sim para ressaltar o estatuto aleatório, absurdo, irracional do mundo. O diretor coloca em cena a experiência da vida sob a

ocupação israelense, e a forma cinematográfica possível para essa vida parece passar, pelo que vemos em *O que resta do tempo*, pela encenação coreografada e pelo cotidiano desnaturalizado; pela construção do espaço no quadro, que confina e complexifica as relações entre corpo e espaço; e pela fragmentação dos episódios, que instaura uma temporalidade difusa. O que temos no filme é uma suspensão da continuidade temporal, que dá lugar à rememoração da história. Ainda que o filme siga uma cronologia que remete aos marcos importantes da ocupação e da resistência palestina, as partes que o compõem estão estruturadas em episódios que quebram a sucessão dos acontecimentos, e impõem uma temporalidade mais confusa. Isso fica mais evidente se pensamos, por exemplo, nas cartas escritas pela mãe à cunhada na abertura da segunda e da terceira partes: ao narrar situações cotidianas, as cartas antecipam alguns acontecimentos da vida da família, e a montagem que o filme faz, em seguida, retorna com os episódios contados, numa sucessão que embaralha a progressão natural dos fatos narrados. Quando ela conta da tentativa de suicídio do vizinho, por exemplo, um som interrompe a escrita da carta, um corte nos mostra a vizinha que chega à porta pedindo ajuda, e ao voltarmos para a cozinha onde a mãe escrevia, já estamos em outro tempo.

Esses sutis jogos de montagem, câmera, corpo e espaço traduzem uma outra apreensão do lugar e do tempo. Como ressaltam Ângela Prysthon e Marcelo Pedroso (2013: 482), há neste cinema uma militância que

[...] guarda talvez a faculdade de atenuar temporariamente, no campo do sensível, o pesar da violência, da morte, da dor que atravessa décadas de conflito, mas que talvez justamente por trazer essa aparente – e falsa – leveza, consegue repor em jogo o peso de tal fardo histórico, contribuindo para introduzir novas perspectivas de entendimento do estado das coisas.

Julgamos que em *O que resta do tempo* a elaboração de uma narrativa fragmentada e descentrada, com o controle rigoroso da *mise-en-scène* e da construção temporal, é um modo de afirmar o cinema como lugar de criação, de reinvenção ou de desnaturalização dos sentidos e das ficções construídas pelo poder. Se há aqui um forte componente político, no sentido

mais tradicional do termo, uma vez que trata-se de um cinema realizado em uma região de conflito, de disputa por território e autonomia, não há, por outro lado, um tratamento usual do 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 opta por um caminho que se esquia das formas imagéticas e narrativas recorrentes. O filme se revela político não só porque retrata a vida sob a ocupação, mas porque se vale das operações de ficção para recolocar no jogo essa vida, deslocando a ordem policial por meio das operações do burlesco, da repetição e do trabalho de reconfiguração do espaço e do tempo. Nas condições do exílio constituintes do povo palestino, como narrar, tematizar, construir imagens para um retorno que é sempre incompleto? Lembremos que, já no início do filme, essa questão surge: quando o taxista se perde na tempestade e não consegue estabelecer contato pelo rádio, ele se pergunta, repetidamente: “Que faço agora? Como voltar para casa? Onde estou?”. A forma do filme nos leva a pensar que, para Suleiman, o lugar do cinema face ao cotidiano de exceção (criado pela ocupação israelense) só pode ser um lugar “exilado”, um lugar que aproveita o distanciamento conquistado no exílio e o transforma em imagem, em uma tradução espacial de uma aposta política.

REFERÊNCIAS

- AVELAR, Idelber. A questão humanitária definitiva do nosso tempo. In: *O biscoito fino e a massa*. Disponível em: <http://www.idelberavelar.com/archives/2009/02/a_questao_humanitaria_definitiva_do_nosso_tempo.php>. Acesso em: 19 de setembro de 2014.
- BAZIN, André. *O cinema*. Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERGSON, Henri. *O riso*: Ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PRYSTHON, Ângela; PEDROSO, Marcelo. Elia Suleiman e as crônicas contra a desapareição. *Contemporânea - comunicação e cultura*. Salvador, v.11, n.3, p. 471-488, set-dez 2013. Disponível em <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneapocom/article/view/8859/6738>>. Acesso em: 4 de junho de 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. El poder del cine político, militante, “de izquierdas”. Entrevista a Jacques Rancière, concedida a Javier Bassas Vila. *Cinema Comparat/ive Cinema*. v. I, n. 2, p. 9-17, Primavera 2013.
- _____. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.
- _____. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.
- _____. Política da arte. *Urdimento*. Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, UDESC/CEART, v.1, n. 15, p. 45-59, out 2010.
- _____. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- _____. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. 2. reimp. São Paulo/ Rio de Janeiro/ Brasília: Companhia das Letras/Ministério da Cultura/Fundação Nacional de Arte, 2006. p. 367-382.

SAID, Edward. *A questão da Palestina*. São Paulo: UNESP, 2012.

_____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FILMOGRAFIA

CRÔNICA de um desaparecimento (*Chronicle of a disappearance*).
Elia Suleiman, Palestina, Israel, EUA, Alemanha, França, 1996,
88 min.

HOMAGE by assassination. Elia Suleiman, EUA, 1993, 25 min.

INTERVENÇÃO divina (*Yadon ilaheyya*). Elia Suleiman, França,
Alemanha, Palestina, 2002, 92 min.

O QUE RESTA do tempo: crônica de um presente ausente (*The time that remains*). Elia Suleiman, Reino Unido, Itália, Bélgica,
França, 2009, 109 min.

IMAGENS

- Capa: APERJ/ Retratos de identificação* (Anita Leandro, 2014)
Apocalypse. La 2^{ème} Guerre Mondiale (Isabelle Clarke e Daniel Costelle, 2009) (p. 12)
O fundo do ar é vermelho (Chris Marker, 1977/1993) (p. 28, 39, 40, 46)
A patriota (Alexander Kluge, 1979) (p. 52, 56, 62)
Noite e Neblina (Alain Resnais, 1956) (p.76, 83, 87)
Fotografia realizada pelo Sonderkommando (p. 87)
Imagens feitas por soldados ingleses no campo de concentração Bergen-Belsen (1945) (p. 92)
Imagens feitas por Georges Stevens e reapropriadas em *História(s) do Cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998) (p. 93)
The specialist, portrait of a modern criminal (Rony Brauman; Eyal Sivan, 1999) (p. 98)
Perro Negro – Histórias da Guerra Civil Espanhola (Péter Forgács, 2005) (p. 118, 129, 131, 132)
The Halfmoon file (Philip Schefner, 2007) (p. 138)
Como se vê (Harun Farocki, 1986) (p. 164, 169)
Imagens do mundo e inscrições da guerra (Harun Farocki, 1988) (p. 4, 5, 176)
Fogo Inextinguível (Harun Farocki, 1969) (p. 190)
O que resta do tempo (Elia Suleiman, 2009) (p. 204)

Normas de Publicação

- 1 - A Devires - Cinema e Humanidades aceita os seguintes tipos de contribuições:
 - 1.1 - Artigos e ensaios inéditos (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.2 - Resenha crítica inédita de um ou mais filmes (até 14.700 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.3 - Entrevistas inéditas (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.4 - Traduções inéditas de artigos não disponíveis em português (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas), desde que se obtenha a devida autorização para publicação junto aos detentores dos direitos autorais.
- 2 - A pertinência para publicação será avaliada pelos editores, de acordo com a linha editorial da revista, e por pareceristas ad hoc, observando-se o conteúdo e a qualidade dos textos.
 - 2.1 - Os trabalhos avaliados positivamente e considerados adequados à linha editorial da revista serão encaminhados a dois pareceristas que decidirão sobre a aceitação ou recusa, sem conhecimento de sua autoria (blind review). Os nomes dos pareceristas indicados para cada texto serão mantidos em sigilo. A lista completa dos pareceristas consultados será publicada semestralmente.
 - 2.2 - Serão aceitos os originais em português, espanhol, inglês e francês. Entretanto, a publicação de contribuições nestes três últimos idiomas ficará sujeita à possibilidade de tradução.
- 3 - As contribuições devem ser enviadas em versão impressa e em versão eletrônica.
 - 3.1 - A versão impressa deve ser enviada, em 3 (três) vias para o endereço da revista:

Devires - Cinema e Humanidades - Departamento de Comunicação Social - Fafich / UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627 - 30161-970 - Belo Horizonte - MG
 - 3.2 - A versão eletrônica deve ser enviada (como arquivo do processador de textos word ou equivalente, em extensão .doc) para revistadevires@gmail.com
- 4 - As contribuições devem trazer as seguintes informações, nesta ordem: título, autor, resumo e palavras-chave em português, corpo do artigo, bibliografia, resumo e palavras-chave em francês, resumo e palavras-chave em inglês e um pequeno currículo do autor (instituição, formação, titulação) assim como um endereço para correspondência e endereço eletrônico.
5. O documento deve ser formatado com a seguinte padronização: margens de 2 cm, fonte Times New Roman, corpo 12, espaçamento de 1,5 cm e título em caixa alta e baixa.
6. O resumo deve conter de 30 a 80 palavras e a lista de palavras-chave deve ter até 5 palavras. Ambos devem possuir duas traduções: uma em francês e outra em inglês.
- 7 - As notas devem vir ao final de cada página, caso não sejam simples referências bibliográficas.
- 8 - As referências bibliográficas das citações devem aparecer no corpo do texto. Ex. (BERGALA, 2003: 66)
- 9 - Quanto às referências de filmes no corpo do texto, é necessário apresentar título do filme, diretor e ano. Ex: *Vocação do poder* (Eduardo Escorel, 2005)
- 10 - O envio dos originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista. Esta não se compromete a devolver os originais recebidos.

Pareceristas Consultados

Alessandra Soares Brandão (UFSC)
Amaranta César (UFRB)
André Brasil (UFMG)
Andrea França Martins (PUC-RJ)
Angela Prysthon (UFPE)
Anita Leandro (UFRJ)
Anna Karina Castanheira Bartolomeu (UFMG)
Beatriz Furtado (UFC)
Benjamin Picado (UFF)
César Guimarães (UFMG)
Clarisse Alvarenga (UFMG)
Claudia Mesquita (UFMG)
Cristina Teixeira Vieira de Melo (UFPE)
Eduardo de Jesus (PUC-MG)
Eduardo Victório Morettin (USP)
Erick Felinto (UERJ)
Erly Vieira Júnior (UFES)
Fernando Antônio Resende (UFF)
Glaura Cardoso (UFMG)
Henri Gervaiseau (USP)
Ismail Xavier (USP)
Jair Tadeu Fonseca (UFSC)
João Luiz Vieira (UFF)
Marcius Freire (UNICAMP)
Mariana Baltar (UFF)
Maurício Lissovsky (UFRJ)
Osmar Gonçalves (UFC)
Patrícia Dias Franca-Huchet (UFMG)
Paulo Maia (UFMG)
Ramayana Lira (UFSC)
Roberta Veiga (UFMG)
Sabrina Sedlmayer (UFMG)
Susana Dobal (UNB)
Suzana Reck Miranda (UFSCar)

