

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

GERALDO ADRIANO GODOY DE CAMPOS

Por uma filosofia da espera e da permanência:
o tempo no cinema de Elia Suleiman e Kamal Aljafari

São Paulo

2019

GERALDO ADRIANO GODOY DE CAMPOS

Por uma filosofia da espera e da permanência:
o tempo no cinema de Elia Suleiman e Kamal Aljafari

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientador: Profa. Dra. Olgária Chaim Féres Matos

São Paulo

2019

FICHA CATALOGRÁFICA

CAMPOS, Geraldo Adriano Godoy de. **Por uma filosofia da espera e da permanência:** o tempo no cinema de Elia Suleiman e Kamal Aljafari. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Dedico este trabalho a Sofia e Tom, que seus olhos possam ver uma Palestina livre com crianças brincando em tempo infinito.

A Juliana, ninho, amor e potência, nenhuma dessas páginas existiria sem você.

A Cecília, Geraldo e Lisette, por tudo, sempre e pelas intermináveis horas de videolocadoras

Ao tio Tuna, que partiu cedo demais.

AGRADECIMENTOS

Esta é a parte da tese em que cometemos injustiças, pois a memória é implacável e, por vezes, traiçoeira. Muitas pessoas que não mencionarei tiveram um papel crucial para que este trabalho existisse. Para que quatro anos de leituras, pesquisa e escrita possam ganhar corpo, há a floresta que antecede e o risco de que os caminhos na mata demorem mais do que recomendado a uma parte protocolar de agradecimentos de um trabalho acadêmico. Corrirei o risco, pois sou muito grato aos que criaram e trilharam esses caminhos comigo, amigos e amigas de mata. Oke aro! Nas tradições que reconheço, especialmente a do universo existencial do samba, todos agradecimentos começam pelos ancestrais. Vô Tião, Vó Tunica, Vó Lisette e Vô Paulo, axé.

Começo com um agradecimento mais do que especial a uma pessoa que passou a ocupar um lugar muito especial em minha vida. Serei eternamente grato à minha querida orientadora Olgária Matos. Você é uma prova que rigor acadêmico, erudição, sensibilidade estética e paixão pelo saber podem ser perfeitamente conciliados com a mais cuidadosa atenção demandada por um gesto de carinho e amparo, com uma simplicidade sábia e generosa no contato com as coisas do mundo. Você tornou essa tese possível e fez com que o processo de pesquisa e escrita fluísse da forma mais gostosa possível, no tempo que a vida embala. Em nossas orientações em sua casa, esperava-me sempre uma caixa de chocolates e um café que seria passado na hora. Sobretudo, esperava-me afeto e uma genuína curiosidade. Obrigado, querida Olgária, por me ensinar o verdadeiramente humano como horizonte possível na experiência acadêmica, pela acolhida e pelas cutucadas. Obrigado Michel, pelos cafés nas reuniões de orientação!

Agradeço imensamente as contribuições de Paulo Arantes e Rubens Machado em minha banca de qualificação. O professor Paulo me entregou sua versão corrigida da qualificação, com anotações em cada parágrafo de cada uma das 150 páginas, o que foi fundamental para a elaboração final da tese. Muito obrigado, Paulo Arantes, pela leitura atenta e por motivar-me com os comentários minuciosos e sugestões, que busquei incorporar neste trabalho.

Devo a muitos amigos e amigas palestinas, incontáveis horas de conversa que encheram páginas e páginas de meus cadernos de anotações do Doutorado. Sua amizade e sua forma de pensar e viver a Palestina me deixaram inquieto e comovido. A presente tese é o que consegui expressar em palavras dessa inquietude e comoção. Sempre correndo o

risco de deixar alguém de fora (inerente a qualquer espaço de agradecimentos), nomearei alguns que foram essenciais para minhas reflexões. Querida Lina Soualem, obrigado pela amizade, pela ajuda e por me apresentar a tantos artistas palestinos maravilhosos! Rasha Salti, por me possibilitar participar do histórico evento “Palestine: territoire, mémoire et projections”, no Mucem, em Marselha em março de 2017, onde reuniu um time dos sonhos de artistas e pesquisadores palestinos. Neste evento pude conhecer pessoalmente e entrevistar Mohanad Yaqubi, cujas pesquisas e trabalho cinematográfico foram fundamentais para esta tese. As descobertas de Mohanad, sempre bem-humorado, foram determinantes para minha apreciação do período revolucionário do cinema palestino. Os queridos Tarzan e Arab Nasser! Sou tentado a pensar como o mundo seria melhor com mais pessoas como vocês... mas logo me dou conta que o que faz com que sejam tão maravilhosos é que não há tantas pessoas como vocês! Obrigado por me ensinarem modos de olhar para Gaza e para o mundo. Rasha Salah, pela amizade, pela bravura e pelo apoio constante. Com você tive algumas das mais inspiradoras conversas sobre a Palestina. Seus relatos pessoais foram inspiração dessa tese e da abordagem que escolhi para me aproximar do tema. Hiam Abbass, obrigado por tudo! Sua força e altivez me inspiram muito. Quantas memórias de nossas conversas sobre a situação dos palestinos de 48... Amr Shomali, pelas conversas em nossas caminhadas por Marselha! May Odeh, que trouxe Kamal Aljafari ao Brasil, sou grato por tudo que você faz pelo cinema palestino. Anas Alaili e Lina al-Harfi pelas conversas sobre “awda” (o retorno) e “sabr” (a paciência). Amina Hamshari, por permitir que eu conhecesse artistas palestinos incríveis. Nur Mashala, por nossas conversas, por sua escuta atenta e comentários sobre minhas idéias da tese. E pela ideia do “Samba pela Palestina”, em meio a uma noite de batucadas. Ilan Pappé, por ter aceito o convite de ter vindo ao Brasil, por nossas conversas sobre as ideias de minha tese, e por sua incansável militância e seriedade acadêmica na busca pelo reconhecimento de uma limpeza étnica. Ao cineasta Eyal Sivan, pela entrevista concedida em Paris, em junho de 2018 e a Noam Chomski pela entrevista concedida em São Paulo em setembro de 2018. Agradeço a Mariam Said, cuja presença foi o motor da criação da Cátedra que leva o nome de seu marido. Obrigado, Mariam, por estar sempre disposta a ajudar e por ter me ensinado tanto em nossa conversa após um ato de solidariedade a Gaza em São Paulo, em 2014. Você adicionou camadas de complexidade e contradição em questões que para mim estavam, até então, bem assentadas. Suas colocações passaram a fazer parte das indagações que comecei a elaborar e que se tornaram esta tese.

Gracias, querido Pipo Bechara, por tanto que já conversamos e refletimos juntos sobre o cinema palestino e por suas observações sempre agudas. Já aprontamos umas boas juntos, e muitas outras virão. Obrigado por sua ousadia, seu olhar estratégico, sua persistência na construção de um espaço para o cinema árabe e para a causa palestina na América latina. Silvia Antibas, pelas parcerias e apoios, por acreditar em meus projetos e lutar por eles ao meu lado. Antonio Leones, poeta do sol rosado de São Cristóvão! Obrigado pelas valiosas sugestões e observações sobre as ruínas benjaminianas e pelo desvario dos corações que ardem. Obrigado por me ceder um teto quando cheguei com as malas na mão e sem lugar para ficar em Sergipe, meu anfitrião! Reginaldo Nasser e Berenice Bento, pela amizade e pelos convites para falar sobre aquilo que amo, dando-me oportunidade de fazer voar o conteúdo dessas páginas. Mari Genari, obrigado por ter me apresentado a Berenice. Álvaro Vasconcelos, pelos convites irrecusáveis, pelas risadas e por nossas conversas sobre o cinema, obrigado!

Aos amigos com quem tive o prazer de compartilhar a construção da Cátedra Edward Said desde seus primeiros dias, Gabriel Cohn, Cinthia Sarti, Élide Rugais Bastos, Javier Amadeo, Jamil Iskandar, Isa Somma. Sou grato por aquelas maravilhosas reuniões e pelo sonho de um espaço como a Cátedra Edward Said na Universidade brasileira.

Aos professores e estudantes da ESPM, pessoas muito queridas com quem convivi por doze anos e que só me deixaram boas recordações. Vocês foram muito importantes em meu caminho! Não posso começar a listá-los, pois certamente cometeria injustiças, mas sou muito grato a todos!

Aos professores e estudantes da Universidade Federal de Sergipe, amigos recentes, que desde minha chegada em Aracaju foram os grandes apoiadores para que eu terminasse esta tese. Lucas, Erica, Thiago: muito obrigado pela insistência!!

Sou grato ao Instituto da Cultura Árabe, na lembrança saudosa do Prof. Aziz Ab Saber, com quem tanto aprendi no privilégio da convivência no Instituto, sendo fundamental em minha aproximação em relação à cultura dos países árabes. O trabalho com a Mostra Mundo Árabe de Cinema foi fundamental para esta tese. Sou grato a todos amigos e amigas do Icarabe, especialmente a Soraya Smaili, que criou a mostra de cinema e me acolheu no Instituto.

Agradeço a Lucia Ramos Monteiro, pela disciplina que cursei no Doutorado, crucial para minhas reflexões sobre cinema, catástrofe e dissolução. Pedrão Feliu, parceiro de Palestra Itália. Obrigado pelo apoio, particularmente durante o concurso para a Universidade Federal de Sergipe. Félix, eterno mentor. Obrigado pela lucidez e serenidade,

pela ânsia de viver e de lutar e por me conduzir em meus primeiros passos. Thiago Mendonça, meu mano, amigo e cúmplice! Sou grato não apenas pelo que aprendo contigo sobre cinema, pelo afeto imenso na amizade, mas também por varar a madrugada gravando os filmes em DVDs para que a banca pudesse assistir e por tantas outras! Cadu, Neto e Danilo, irmandade da Zn, de mil histórias e rolês. Obrigado por não me deixarem esquecer das coisas que permanecem. Sou muito grato a Viviane, por todos anos juntos, pelo trabalho em minha casa, o que me permitia escrever. Agradeço a Márcia Ludmila pelo apoio constante e por ter permitido que eu realizasse uma entrevista com Noam Chomski sobre a Palestina durante a realização da tese. André Albregard, pela lealdade e pela parceria em tantos projetos e navegações! Você é parte disso! Pedro Corrales, que alegria tem sido participar de sua descoberta da Palestina, meu caro! Jair Marcatti, meu amigo, meu irmão. Tantas madrugadas, tantas aventuras, obrigado por tudo que me ensina, mesmo quando discordamos. Obrigado por todo o carinho, pelos incentivos e pelas vezes em que deixou minha cabeça ainda mais confusa. Meu primo, irmão, padrinho e compadre, Luizão. Companheiro de vida, de espírito, de memórias. Obrigado por tudo, teu coração é infinito. Obrigado Alexandre Takahashi pela mão estendida no momento final da redação da tese, pela amizade que supera qualquer distância e qualquer tempo. Jamais serei capaz de retribuir o que fizeste por mim.

Ao querido e saudoso professor Saad Chedid, que me enviava livros sobre a Palestina de Buenos Aires pelo correio. Saad respirava a Palestina a cada segundo de sua existência. Já com mais de 80 anos, doente, virávamos madrugadas em conversas de mais quatro horas por Skype falando sobre autores e livros da Palestina. Eu basicamente ouvia e aprendia, com seu vigor, incansável brilho no olhar e gana de transmitir. Jamais esquecerei. Na mesma semana em que termino esta tese completa-se um ano de seu falecimento. Obrigado, Saad. Que sua memória seja eternizada. Gostaria muito que você tivesse lido esta tese. Meu pai, Décio de Ogum, obrigado pelos ensinamentos, no contato com as forças vitais e ancestrais. Por todos os caminhos abertos. Axé! Sua presença foi muito importante durante estes quatro anos. Obrigado Ana e Humberto, sogros queridos, que tanto fizeram para me ajudar com a tese, inclusive vir para Aracaju para auxiliar com as crianças no período final de escrita, quando precisei. A ajuda de vocês foi essencial em muitos momentos e de muitas formas! Muito obrigado, de coração! Meu sogro, obrigado pela correria no depósito da tese!

Agradeço a todos os funcionários e funcionárias do Departamento de Pós-Graduação em Filosofia da USP, que muito ajudaram, especialmente Geni.

Agradeço aos meus irmãos e irmãs dos “Batuqueiros e sua Gente”. Durante a realização dessa tese, eles foram parceiros na realização de um dos maiores sonhos de minha vida, com a gravação de um disco de samba que significa muito para mim. Salve Alfredão, Alan Abbadia, Henricão, Pedrinho Moreira, Junior Pita, Jorgera, Marcelinho Ministro, Monserrat, Beto, Xeininha, Sidnei Padeirinho, Tiganá, Rapha Moreira, Rafa Toledo, Vitinho, Júlia, Francineth. Quando recebi a notícia que tinha sido aprovado no Doutorado, estávamos no Rio de Janeiro, prestes a saborear uma costela na casa do mestre Wilson Moreira. Nunca me esquecerei daquele dia. Não consigo imaginar a minha vida e nem a minha tese sem os Batuqueiros e sua Gente. Com vocês aprendo muito, na construção do comum, do respiro existencial, que o samba proporciona. Saravá, família! Sempre “daquele jeitão nosso”!

Sou muito agradecido a meus amigos Arturo Hartman e Ahmed Zoghbi, com quem compartilho o sonho de criação de uma plataforma de residências artísticas para intercâmbios entre brasileiros e palestinos. Arturo, sempre um interlocutor excepcional sobre a Palestina. A tese deve muito a nossas conversas que só terminavam quando o sol já estalava. São noites e noites embaladas por nossa Palestina imaginária. Outras virão, meu velho. Ahmed Zoghbi, caro amigo, você foi a pessoa com quem mais dialoguei e elucubrei na reta final da tese. Obrigado pelo carinho nos encontros diários, em que falamos sobre Edward Said, Kanafani e muitos outros e por estar ao meu lado neste momento de proliferação de ruínas no Brasil. Sua mudança para Aracaju foi um presente não só para o espírito, mas também para o intelecto, meu velho!

Jamais terei condições de expressar o quanto sou grato a meus pais, Geraldo e Cecília. Ao tornar-me pai, me dei conta de tudo. Não há clichês, apenas a constatação do que significa trabalhar e cuidar de duas crianças, ao mesmo tempo. Até sua aposentadoria, não me lembro de ver meu pai despertar depois das 5 da manhã. Trabalhava o dia todo, chegava cansado, mas nunca deixou de dedicar um momento a mim e à minha irmã, mesmo quando a exaustão física era visível. Sempre admirei sua coragem face aos poderes estabelecidos. Não foram poucas as ocasiões ao longo de minha infância e adolescência em que presenciei ele indignando-se, encarando e enfrentando aqueles que, de uma forma ou de outra, se nutrem da injustiça e da opressão. Ele criou em mim quatro paixões indeléveis. Uma delas pelo futebol (mais especificamente, pelo Palmeiras), pelo cinema, pelo samba e pelo conhecimento. Obrigado pelo seu exemplo e pelo corpo cansado, pelas arquibancadas, pelas rodas de samba, pelas conversas. Obrigado, mãe, porque eu sei do que você abriu mão para que esta tese pudesse ser escrita, para que eu e minha irmã

pudéssemos concluir os estudos. Nunca foi fácil para vocês. Obrigado por cada detalhe, por absolutamente tudo, sempre. Por estar sempre ao meu lado, sem questionar, sem duvidar, sem perguntar o motivo da lágrima ou do riso, apenas por sentar-se e me deixar desabafar. Obrigado por você existir e por me fazer lembrar a cada momento que há o essencial na vida e há o resto. Obrigado Lisette, minha irmã. Você sempre me deu mais do pude retribuir. Os primeiros filmes de minha vi a seu lado, nos divertimos e nos emocionamos juntos.

Esta tese só existe por causa de uma pessoa, Juliana Lago. Tivemos duas crianças enquanto eu escrevia a tese. Chegaram a Sofia e o Tom. Nossa vida mudou completamente. Todas as páginas foram redigidas com as crianças ao redor. Tom nasceu uma semana após a qualificação. Não há exagero nenhum no que digo, se não fosse por você, Ju, este doutorado nunca teria acontecido. Seriam necessárias outras quatrocentas páginas para dizer o que você significa para mim e o quanto sou grato. Você esteve ao meu lado em cada dia ao longo desses últimos quatro anos, apoiando, permitindo que eu me concentrasse para escrever e viajasse para pesquisar (mesmo quando isso significava que horas de sono lhe seriam subtraídas). Você segurou um desafio imenso, para que eu pudesse ler e escrever, presenteando-me com uma paciência silenciosa e bela que só você é capaz de entregar. Você é a pessoa mais incrível que já passou pela minha vida, obrigado por me ensinar o amor no cotidiano, na permanência, nos pequenos gestos, na mais plena combinação de leveza e intensidade que o espírito humano é capaz de produzir. Estar ao seu lado nesses quinze anos tem sido a melhor aventura de todas.

Sofia e Tom, meus pequenos. Vocês dividiram minha vida em duas partes. Espero que um dia possam ler essa tese e aprender com os palestinos que há vida e beleza em meio às ruínas e ao caos. Espero que seus olhos vejam essa vida que pulsa mesmo onde há dor e que possam dizer a seus filhos que o avô deles era um apaixonado pelo cinema e jamais se conformou com a naturalização das várias formas de opressão e violência. Obrigado, meus filhos. Sua existência está em cada linha desta tese. Sofia, quando você crescer, saiba que aos três anos você perguntava ao seu pai todos os dias “e a tese, papai?”. Tom, aos dois anos você me diz, ao me ver sentado escrevendo a tese: “cabô trabaiaá... chega trabaiaá, papai... vem bincá!”. Agora chega, meu filho. Agora *cabô*.

Os erros são por minha conta.

RESUMO

CAMPOS, Geraldo Adriano Godoy de. **Por uma filosofia da espera e da permanência: o tempo no cinema de Elia Suleiman e Kamal Aljafari.** 2019. 386f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

A presente tese estuda a questão do tempo em seis filmes, que compõem duas trilógicas dos cineastas palestinos, Elia Suleiman e Kamal Aljafari. No cruzamento dos regimes de visibilidade e temporalidade no qual a Palestina situou-se após a Nakba, busca-se mapear nas obras figuras temporais que permitam uma leitura política da experiência coletiva do desaparecimento e do trauma. A compreensão da catástrofe-em-continuidade, que não se circunscreve à data como momento do trauma, fundamenta a ideia de que os dois cineastas produzem uma obra estética que contém indícios da abertura de um espaço próprio à política em meio às ruínas.

Palavras-chave: Cinema Palestino. Palestina. Tempo. Elia Suleiman. Kamal Aljafari.

ABSTRACT

CAMPOS, Geraldo Adriano Godoy de. **Towards a philosophy of waiting and permanence:** Time in the cinema of Elia Suleiman and Kamal Aljafari. 2019. 386f. Thesis (PHD) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2019.

This thesis studies the issue of Time in six films that compose two trilogies of the Palestinian filmmakers Elia Suleiman and Kamal Aljafari. At the crossroad of the regimes of visibility and temporality in which Palestine has locate itself after the Nakba, we aim at mapping in these works the temporal figures that allow a political understanding of the collective experience of disappearance and trauma. The comprehension of the catastrophe-as-continuity, that is not enclosed in the date as a traumatic moment, asserts the idea that both filmmakers produce an aesthetic work that contains signs of the opening of a space for politics amongst the ruins.

Keywords: Palestinian Cinema. Palestine. Time. Elia Suleiman. Kamal Aljafari.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Pôster "Beautiful Palestine". Franz Krausz, 1936.....	29
Figura 2. Pôster "A terra de Israel aguarda a redenção pelo povo de Israel por intermédio do Fundo Nacional Judaico". Franz Krausz, 1935.....	29
Figura 3. Pôster "O país de nosso futuro". David Krausz, 1934.....	30
Figura 4. Pôster "Pioneiro Sionista". Franz Krausz, 1935.....	30
Figura 5. Pôster "Visit Palestine". Franz Krausz, 1936.....	31
Figura 6. Quadro de Ismail Shammout "We shall return", 1954.....	38
Figura 7. Cinema Dunia em Ramalah, 1947. Fonte: Raja Sama'n (imagem utilizada por Inass Yassin).....	40
Figura 8. "Cinema Palestino, uma frente essencial em nossa luta". Artista Desconhecido. Produzido pelo Centro Unificado de Informações da OLP, Beirute. Coleção de Ezzeddin Qalaq.....	45
Figura 9. Godard explica o som estéreo.....	49
Figura 10. Godard desenha o som estéreo (2).....	49
Figura 11. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.....	69
Figura 12. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suliman, 1996.....	69
Figura 13. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.....	70
Figura 14. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.....	70
Figura 15. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.....	72
Figura 16. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.....	73
Figura 17. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.....	74
Figura 18. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.....	77
Figura 19. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.....	78
Figura 20. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.....	78
Figura 21. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.....	79
Figura 22. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.....	80
Figura 23. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.....	81
Figura 24. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.....	88
Figura 25. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.....	88
Figura 26. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.....	89
Figura 27. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.....	89
Figura 28. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.....	91
Figura 29. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.....	91
Figura 30. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.....	92
Figura 31. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.....	92
Figura 32. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.....	94
Figura 33. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.....	95
Figura 34. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.....	95
Figura 35. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.....	97
Figura 36. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.....	97
Figura 37. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.....	98
Figura 38. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.....	99
Figura 39. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.....	99
Figura 40. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.....	100
Figura 41. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.....	101
Figura 42. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.....	102
Figura 43. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.....	104

Figura 44. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.	105
Figura 45. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.	106
Figura 46. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.	107
Figura 47. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.	107
Figura 48. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.	109
Figura 49. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.	109
Figura 50. "Porto da Memória". Kamal Aljafari, 2010.	113
Figura 51. "Porto da Memória". Kamal Aljafari, 2010.	114
Figura 52. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	115
Figura 53. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	117
Figura 54. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	118
Figura 55. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	119
Figura 56. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	119
Figura 57. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	120
Figura 58. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	121
Figura 59. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	122
Figura 60. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	123
Figura 61. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	125
Figura 62. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	126
Figura 63. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	126
Figura 64. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	127
Figura 65. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	127
Figura 66. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.	130
Figura 67. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.	131
Figura 68. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.	131
Figura 69. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.	132
Figura 70. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.	133
Figura 71. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.	133
Figura 72. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.	137
Figura 73. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.	137
Figura 74. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.	138
Figura 75. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.	138
Figura 76. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.	139
Figura 77. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.	139
Figura 78. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.	140
Figura 79. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.	140
Figura 80. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.	141
Figura 81. "Porto da Memória". Kamal Aljafari, 2010.	142
Figura 82. "Porto da Memória". Kamal Aljafari, 2010.	143
Figura 83. "Porto da Memória". Kamal Aljafari, 2010.	143
Figura 84. "Porto da Memória". Kamal Aljafari, 2010.	144
Figura 85. "Porto da Memória". Kamal Aljafari, 2010.	145
Figura 86. "Porto da Memória". Kamal Aljafari, 2010.	145
Figura 87. "Recollection". Kamal Aljafari, 2015.	147
Figura 88. "Recollection". Kamal Aljafari, 2015.	147
Figura 89. "Recollection". Kamal Aljafari, 2015.	148
Figura 90. "Recollection". Kamal Aljafari, 2015.	148
Figura 91. "Recollection". Kamal Aljafari, 2015.	149
Figura 92. "Homenagem por assassinato". Elia Suleiman, 1992.	167
Figura 93. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	171

Figura 94. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	171
Figura 95. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	172
Figura 96. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.....	180
Figura 97. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.	181
Figura 98. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.	182
Figura 99. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.....	182
Figura 100. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.	184
Figura 101. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.....	184
Figura 102. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.	186
Figura 103. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.....	187
Figura 104. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.....	190
Figura 105. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.....	191
Figura 106. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.....	192
Figura 107. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.....	192
Figura 108. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.....	193
Figura 109. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.....	194
Figura 110. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.	195
Figura 111. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.	196
Figura 112. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.....	211
Figura 113. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.....	212
Figura 114. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.....	212
Figura 115. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.....	213
Figura 116. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.....	213
Figura 117. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.....	214
Figura 118. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.....	214
Figura 119. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.	215
Figura 120. "Quinta-feira". "7 dias em Havana". Elia Suleiman, 2012.	215
Figura 121. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.....	216
Figura 122. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.....	216
Figura 123. Handala, Naji al-Ali.	220
Figura 124. Handala, Naji al-Ali.	220
Figura 125. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.....	221
Figura 126. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.....	222
Figura 127. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.	222
Figura 128. The camel of heavy burdens (Jamal al Muhammil), Sliman Mansour, 1973..	233
Figura 129. Poster "Comites de Ação Cultural Democrática".....	234
Figura 130. 'O vilarejo desperta'. Óleo sobre tela. 116x97,5 cm. Sliman Mansour, 1987.	236
Figura 131. The voice that arms itself to be heard. Leila Khaled. Kyle Goen, 2010.....	238
Figura 132. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.....	244
Figura 133. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.....	244
Figura 134. "No futuro eles comeram da mais fina porcelana". Larissa Sansour, 2015....	245
Figura 135. "No futuro eles comeram da mais fina porcelana". Larissa Sansour, 2015....	246
Figura 136. "No futuro eles comeram da mais fina porcelana". Larissa Sansour, 2015....	246
Figura 137. "No futuro eles comeram da mais fina porcelana". Larissa Sansour, 2015....	247
Figura 138. Obra "A caixa", Taysir Barakat, 2016.	256
Figura 139. Obra "A caixa", Taysir Barakat, 2016.	257
Figura 140. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.	258
Figura 141. "Porto da Memória". Kamal Aljafari, 2010.	258
Figura 142. "Porto da Memória". Kamal Aljafari, 2010.....	259
Figura 143. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.	261

Figura 144. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.	261
Figura 145. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.	262
Figura 146. "Intervenção Divina", Elia Suleiman, 2002.	262
Figura 147. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.	263
Figura 148. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.	264
Figura 149. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.	264
Figura 150. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.	265
Figura 151. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.	265
Figura 152. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.	266
Figura 153. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.	266
Figura 154. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.	267
Figura 155. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.	269
Figura 156. "Cronica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.	271
Figura 157. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	271
Figura 158. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	272
Figura 159. Cartaz fictício do filme "Wooden Leg". Obra de Tarzan e Arab Nasser.	289
Figura 160. Yasser Arafat na capa da revista Time em 1968.	311
Figura 161. Yasser Arafat na capa da revista Time em 2002.	311
Figura 162. Arafat 1968, Kuffiyeh on canvas, 6 Editions, 100 x 100 cm, 2014.	312
Figura 163. Arafat 2002, Kuffiyeh on canvas, 6 Editions, 100 x 100 cm, 2014.	312
Figura 164. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.	313
Figura 165. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.	314
Figura 166. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.	314
Figura 167. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.	315
Figura 168. Fachada da Igreja de Todas as Nações (Basílica da Agonia). Trabalho de Giulio Bargellini.	315
Figura 169. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.	316
Figura 170. "A onda", Abdul Rahman Katanani.	325
Figura 171. "Suspended Time - Areia e Vidro/ 27 cm x 10 cm", Taysir Batniji, 2007.	327
Figura 172. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.	331
Figura 173. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	334
Figura 174. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.	337
Figura 175. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.	338
Figura 176. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.	338
Figura 177. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.	339
Figura 178. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.	339
Figura 179. Obra da artista Rana Bishara "A paciência", 2002.	340
Figura 180. Obra da artista Rana Bishara, "A paciência", 2002.	341
Figura 181. Obra do artista Ahmad Yaseen. Fonte: Al Monitor, 2016.	342
Figura 182. Obra do artista Ahmad Yaseen. Fonte: Al Monitor, 2016.	343
Figura 183. Obra do artista Ahmad Yaseen. Fonte: Al Monitor, 2016.	343
Figura 184. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	345
Figura 185. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	346
Figura 186. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.	346

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO. A PALESTINA E O CINEMA	16
A representação visual da Palestina	23
Começos e Origens	34
“ No começo era a revolução... ”	38
1 OS FILMES	65
1.1 Elia Suleiman	65
1.1.1 <i>Crônica de um Desaparecimento</i>	65
1.1.2 <i>Intervenção Divina</i>	82
1.1.3 <i>O que resta do tempo</i>	96
1.2 Kamal Aljafari	112
1.2.1 <i>O telhado</i>	114
1.2.2 <i>Porto da Memória</i>	129
1.2.3 <i>Recollection</i>	146
CAPÍTULO 2. DESAPARECIMENTO E EXÍLIO TEMPORAL	156
2.1 Crônica da permanência: a revelação e os interiores	156
2.2 Sombras e detalhes da presença-ausente	187
2.3 O olhar diante da catástrofe	205
CAPÍTULO 3. TEMPO EM RUÍNAS	225
3.1 Ruínas da História: registro visual dos fragmentos palestinos	228
3.2 Ruínas, alegorias e fantasmagorias	248
3.3 Ruínas, arquivos e rastros	279
3.3.1 <i>Primeira encruzilhada de Gaza: Kanafani e as ruínas da permanência</i>	283
3.3.2 <i>Segunda encruzilhada de Gaza: Tarzan e Arab Nasser e as ruínas do cinema</i>	287
CAPÍTULO 4. TEMPO DA ESPERA	294
4.1 A matéria da paciência	294
4.2 Volta sem Retorno	306
4.2.1 <i>O futuro na encruzilhada: o som e a matéria da catástrofe</i>	321
4.2.2 <i>Quarta Encruzilhada: Kamal Aljafari e Fadwa Tuqan se encontram nas ruínas de Jaffa</i>	348
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS ou <i>caso não soubéssemos nada sobre a Palestina, que impacto as imagens de Suleiman e Aljafari teriam sobre nós?</i>	355
REFERÊNCIAS	366
FILMOGRAFIA	379

INTRODUÇÃO. A PALESTINA E O CINEMA

Generations are failing, Generations are rising every sunrise and sunset
 Witnesses going in circles to the God of dead with sacrificing of lives
 So go and ask the one who is sleeping on the high mountain side
 What are you doing here in the capital of demon?
 What maps do you have in this chaos and what way you go on, since there is no coming back?
Kamyliya Jubran

A presente tese pretende analisar a questão do tempo na obra de dois cineastas contemporâneos, Elia Suleiman e Kamal Aljafari, ambos palestinos,¹ a partir de duas trilologias²: “*Crônica de um desaparecimento*” (Elia Suleiman, 1996), “*Intervenção Divina: uma crônica de amor e dor*” (Elia Suleiman, 2002), “*O que resta do tempo: crônica de um presente ausente*” (Elia Suleiman, 2009); “*O telhado*” (Kamal Aljafari, 2006); “*Porto da Memória*” (Kamal Aljafari, 2010) e “*Recollection*” (Kamal Aljafari, 2015). No encontro do cinema com a filosofia, faremos remissões a temporalidades presentes em obras em que se entrecruzam poesia, artes plásticas, literatura e música, consideradas a partir de relações com formas espaciais particulares.

Os dois cineastas são de cidades, Nazaré e Jaffa³, que ficaram no que se tornou Israel após 1948. Esta localização específica, resultante de um evento histórico enraizado na construção do sionismo como ideologia moderna⁴, criou para várias gerações de artistas a possibilidade de um olhar que tensiona as fronteiras entre interior/exterior,

¹ Documentado pela primeira vez na era do bronze (aproximadamente 3200 anos atrás), o nome Palestina (em grego: Παλαιστίνη; e árabe: فلسطين, Filastin), é convencionalmente usado entre 450 A.C. e 1948 D.C. para descrever uma região geográfica entre o Mar Mediterrâneo e o Rio Jordão e suas terras adjacentes. A partir do período tardio da Idade do Bronze, os nomes usados para a região, como Djahi, Retenu e Cana’an, abriram caminho ao nome Palestina. Cientes da evolução multilinear da experiência conceitual da Palestina, importa dizer que o nome é o mais comumente usado desde o final da Idade do Bronze (cerca de 1300 A.C.) em diante. Está registrado em inscrições abássidas, mapas numismáticos islâmicos (incluindo mapas mundiais) e moedas da Idade do Ferro e Antiguidade, muitas moedas umíadas e abássidas. Nos períodos romano, bizantino e islâmico, a concepção e geografia política da Palestina assumiu status oficial administrativo. MASALHA, Nur. *Palestine. A four thousand years history*. Londres: Zed Books, 2018, p.1-2.

² Os dois cineastas realizaram filmes de curta-metragem antes das trilologias. Estes não serão objetos de análise da tese, a não ser em aspectos diretamente relacionados aos temas que abordamos.

³ Kamal Aljafari é nascido em Ramle, mas cresce em Jaffa e faz desta cidade o foco de sua trilogia.

⁴ Sobre a contradição que o sionismo compartilha com outras formas de nacionalismo, de serem criações da modernidade, que buscam seu fundamento de legitimidade em passado imemoriável, Cf. KHALIDI, Rashid. *La identidade palestina. La construcción de una consciência nacional moderna*. Buenos Aires: Editorial Canaán, 2015, p.32 e HOBSBAWN, Eric. *Nações e Nacionalismo desde 1780. Programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

presença/ausência, tempo/espço, tratando de demonstrar certas singularidades relativas ao significado da produção de imagens em contexto de despossessão, ocupação e exílio.

A expressão da representação histórica no cinema palestino requer investigar a relação dos palestinos com o visível e com o visual, algo “profundamente problemático”, segundo Edward Said.

De fato, toda a história da luta palestina tem a ver com o desejo de ser visível. Lembrem-se da antiga frase de mobilização do Sionismo: “Nós somos um povo sem terra indo para uma terra sem um povo”? Ela pronunciou o vazio da terra e a não-existência de um povo.⁵

A questão da visibilidade para os palestinos está ligada, no que diz respeito à história da cultura, à centralidade das artes da oralidade e à poesia como forma suprema de expressão pessoal, fazendo com que a representação visual na Palestina ficasse restrita, até meados do século XIX, à iconografia religiosa e às artes manuais ornamentais. Tanto fotografia como pintura de cavalete tiveram, portanto, forte impacto na modernidade cultural da Palestina urbana.⁶

Do final do século V ao século XVII, a pintura iconográfica bizantina estabeleceu-se como a principal tradição pictórica pelo mundo mediterrâneo. Durante o período otomano (a Palestina se torna uma província do Império otomano em 1516⁷ e permanece nesta condição por quatro séculos), Jerusalém foi um centro político e administrativo importante, com papel fundamental como espaço de fértil entrelaçamento com tradições artísticas de várias partes do mundo.⁸ No alvorecer do século XX, formava-se naquela

⁵ SAID, Edward. Preface. In DABASHI, Hamid. *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*. Verso: Londres, 2006, p.2. Tradução própria.

⁶ Cf. BOULLATA, Kamal. *Palestinian Art: from 1850 to the Present*. London: Saqi, 2009, p.41.

⁷ Cf. SANBAR, Elias. *Figuras del palestino. Identidad de los Origenes, identidad em devenir*. Traduzido por Alejandro Romero. Buenos Aires: Editorial Canaán, 2013, p. 51. No século XIX os otomanos governavam os territórios da Palestina e da Síria, conquistados do Estado egípcio mameluco em 1516-1517. Com um sistema baseado em juramento de fidelidade, com a garantia de recolhimento de tributos e de manutenção das rotas comerciais, o Império otomano administrava regiões que iam dos Balcãs à costa da África do norte, passando pela Ásia menor, com distintas comunidades religiosas e ordens sociais, todas submetidos a um só ideal monárquico que permitia que elas preservassem, até certo grau, suas regras e costumes e que os poderes locais fossem reconhecidos e se integrassem à administração otomana.

⁸ Kamal Boullata sustenta que a partir do século XVII, o mundo árabe começa a presenciar o surgimento de escolas regionais de pintura religiosa com linguagens iconográficas inspiradas no modelo bizantino, entre elas a “Escola de Jerusalém” que, na segunda metade do século XIX, produzia ícones que adornavam não somente as igrejas e casas da comunidade ortodoxa que vivia na Palestina, mas também eram muito demandados na região do Levante, em cidades como Trípoli e Damasco. Cf. BOULLATA, Kamal. *Palestinian Art: from 1850 to the Present*. London: Saqi, 2009, p.43-44.

Sem negar a importância de Jerusalém para a história da arte palestina, Makhoul e Hon questionam a centralidade e a hiper-visibilidade da cidade definida como “origem”, posição fortalecida por autores como o próprio Kamal Boullata e por Gannit Ankori, obscurecendo sua condição atual de centro urbano palestino

cidade uma forma nacional de expressão visual, com os artistas absorvendo influências estrangeiras de métodos de pintura figurativa e ilusionista, especialmente de pintores residentes russos (enviados pela Rússia imperial com o objetivo de preservar a característica ortodoxa dos cristãos na Terra Santa), que introduziram a ilusão espacial na produção iconográfica, a aplicação de *chiaroscuro* e da perspectiva. A influência russa sobre a arte iconográfica palestina fez com que Roma também enviasse pintores católicos, enriquecendo ainda mais o cenário da produção imagética em Jerusalém.⁹ Mas a arte visual palestina já no final do século XIX e início do século XX não se resumia à produção iconográfica religiosa, com uma pintura secular coexistindo com artesanato, bordados e fotografia (dominada naquele momento pelos armênios na Palestina).

Após a *Nakba*¹⁰, ou a “Catástrofe”, em 1948, com a consequente expulsão de mais de 700 mil palestinos, Jerusalém deixou de ser um centro cultural regional e cosmopolita para se tornar uma cidade partida, reduzida à periferia do novo Reino da Jordânia. Ao contrário das artes de expressão verbal, que as pessoas carregaram consigo, as obras de artes visuais produzidas nas décadas que antecederam os eventos de 1948 nunca foram recuperadas pelos palestinos em meio à expansão dos saqueios e destruições perpetrados pelas tropas sionistas vencedoras.¹¹ Como parte das tentativas de apagamento da memória cultural daquela terra, empreendidas pelo movimento sionista no processo de construção de sua narrativa (que faz coincidir os elementos religiosos com o discurso nacionalista), a história das artes visuais palestinas foi marcada ao longo do século XX pelo problema do *desaparecimento* (tanto por roubos como por destruições) de obras, registros e arquivos. O cinema palestino não escapou ao mesmo destino. Assim, o sentido político do visível está, pela história moderna da Palestina, imerso na expressão propriamente existencial da afirmação de uma coletividade, incorporando - mas não se limitando - à busca por um

sob ocupação. Tal. Cf. MAKHOUL, Bashir e HON, Gordon. *The origins of Palestinian art*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013, p. 111.

⁹ Bashir Makhoul e Gordon Hon alertam sobre a possibilidade da permanência de uma representação de Jerusalém como um lugar “descolado da terra” e as suas consequências. “Jerusalém é particularmente suscetível ao perigo da imagem substituir o objeto. Assim como o sionismo transformou a imagem puramente simbólica a idealizada de Jerusalém da tradição judaica em uma ocupação colonial real, então, para os palestinos desterrados, sua cidade real está sendo transformada em uma imagem idealizada. [...] a representação de Jerusalém como um lugar que pode, de alguma forma, ser descolado da terra, ou como um lugar que já é uma imagem de si mesmo pode ser encontrado em toda arte palestina e na iconografia popular de resistência”. Poderíamos complementar dizendo que, neste sentido, a conquista de Jerusalém nunca terminou. MAKHOUL, Bashir e HON, Gordon. *The origins of Palestinian art*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013, p. 115. Sobre a história das artes visuais na Palestina entre o final do século XIX e final do século XX, cf. BOULLATA, Kamal. *Palestinian Art: from 1850 to the Present*. London: Saqi, 2009.

¹⁰ Para os palestinos a criação do Estado de Israel é conhecida como a *Nakba*, ou a “Catástrofe”.

¹¹ ANKORI, Gannit. *Palestinian Art*. London: Reaktion Books, 2006, p.26.

Estado nacional.

Os artistas mencionados neste trabalho são de diferentes gerações, linguagens, experiências políticas, classes sociais. Em comum, a experiência ainda não encerrada da ocupação colonial,¹² a perda, o trauma sem luto e a capacidade de criar sobre as ruínas. À inexistência do Estado soma-se o negacionismo impulsionado pelo sionismo,¹³ movimento nacionalista cuja modalidade colonial específica depende da recusa em reconhecer a existência de um povo¹⁴ e sua história.

O território palestino, espremido entre o mar e o rio, sempre teve um papel especial na imaginação ocidental. Simbolizada pelo Cristianismo, Judaísmo e Islamismo como espacialidade ligada ao sagrado, a Palestina esteve - historicamente - em distintos pontos de cruzamento entre regimes de temporalidade e regimes de visibilidade.

Para um trabalho que se propõe a estudar os regimes de temporalidade na interface entre a estética e a política, convém situar o ímpeto sionista de assentar-se na Palestina em um “entrelaçamento estreito com o milenarismo cristão e o colonialismo europeu do século XIX”¹⁵. De um lado, a temporalidade própria ao messianismo, que previa na ida dos judeus à Palestina “um capítulo do esquema divino, a precipitar a segunda vinda de Cristo e a criação de um estado pietista ali”¹⁶. De outro lado, o tempo colonial, articulador da dicotomia atraso-progresso e dependente da ideia de transferência (conceito que já compunha o léxico da ideologia sionista).

[...] o nome, e é claro, a própria ocupação física da Palestina carrega um fardo imaginativo e doutrinal – de uma realidade para uma não realidade, de uma presença para uma ausência. O argumento mais relevante é que,

¹² Sobre o conceito de Colonialismo de Ocupação (Settler Colonialism), cf. LLOYD, David. *Settler Colonialism and the State of Exception: The Example of Palestine/Israel*. *Settler Colonial Studies*, 2:1, 59-80, 2012.

¹³ “Não havia algo como ‘os palestinos’. Quando houve um povo palestino independente com um Estado palestino? Era a região sul da Síria, antes da Primeira Guerra Mundial, e então era a Palestina incluindo a Jordânia. Não é como se houvesse um povo palestino na Palestina considerando-se como povo palestino e nós tivéssemos chegado e os expulsado e tomado seu país. Eles não existiam”. Frase dita pela Ex-Primeira Ministra de Israel Golda Meir em entrevista ao Sunday Times, 15 de junho de 1969; The Washington Post, 1º de junho de 1969.

¹⁴ Em um ensaio intitulado “O que é um povo?”, Giorgio Agambem sinaliza para uma “oscilação dialética” presente no conceito de “povo” na política ocidental: de um lado o “conjunto Povo como corpo político integral” e de outro o “subconjunto povo como multiplicidade fragmentária de corpos necessitados e excluídos; no primeiro caso, uma inclusão que se pretende sem restos, no segundo, uma exclusão que se sabe sem esperança”. Nesta perspectiva, na qual “povo” aparece como um “conceito polar que designa um duplo movimento”, manifesta-se uma “cisão fundamental” entre o zoé e bios, exclusão e inclusão, vida nua (povo) e existência política (Povo). Cf. AGAMBEM, Giorgio. *O que é um povo?* In NEVES, José e DIAS, Bruno Peixe. *A política dos muitos. Povo, classes e multidão*. Lisboa: Tinta da China, 2011.

¹⁵ PAPPÉ, Ilan. *A limpeza étnica da Palestina*. São Paulo: Sunderman, 2016, p.32.

¹⁶ PAPPÉ, Ilan. *A limpeza étnica da Palestina*. São Paulo: Sunderman, 2016, p.32.

no que concerne os árabes-palestinos, o projeto sionista para a Palestina (e sua conquista) foi simplesmente o mais bem-sucedido e, até hoje, o mais longo dos muitos projetos semelhantes que a Europa concebeu desde a Idade Média.¹⁷

Poderíamos dizer que, como todas as nações, a Palestina é imaginada,¹⁸ mas o contexto particular de sua elaboração mítica como “ponto de origem” a situa como objeto de desejo e *projeção* por parte de empreendimentos coloniais.

O estatuto mítico da Palestina como centro simbólico ou ponto de origem tem sido usado como justificativa para invasão cristã e islâmica e para a ocupação. Jerusalém se tornou o umbigo do mundo judaico-cristão e do mundo islâmico – a ferida que marca seu vir-a-ser – e tem sido a desgraça dos palestinos ter herdado a cidade. O estatuto simbólico excepcional da Palestina, particularmente Jerusalém, ultrapassa largamente a modernidade e a idéia de nação e tem se convertido em um lugar ideal para fantasias de identidade originária primordial.¹⁹

Pensando o tempo nacional palestino como “artefato”, em uma complexa relação entre produção da arte e produção da nação,²⁰ ao falarmos em “cinema palestino” não há referência a uma esfera estática e estável que se oculta sob o nome “palestino” e tão pouco aceitação do recorte de nacionalidade como ponto de partida para a territorialização dos fluxos políticos e imagéticos. Ao contrário, é justamente a impossibilidade de estabelecer tal modelo de territorialidade o que é significativo no tema. São cineastas em diferentes

¹⁷ SAID, Edward. *A questão da Palestina*. São Paulo: Ed.UNESP, 2012, p. 12.

¹⁸ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. O autor faz questão de diferenciar as ideias de invenção (usada por Ernest Gellner) e de criação, imaginação. O uso do termo “invenção” estaria relacionado, segundo Anderson, à percepção de falsidade, o que poderia implicar a ideia de que existiriam comunidades ‘verdadeiras’ que poderiam (ou deveriam) estar ocupando o lugar das nações. Não são, portanto, a falsidade ou a legitimidade que diferenciam as comunidades, mas a forma como são imaginadas. Benedict Anderson aponta que o fato de que pessoas participem em um tipo de comunidade, que estabelece determinados tipos de vínculos e que as pessoas estejam dispostas a morrer por isso não é aleatório, pois a própria relação do nacionalismo com a morte não é fortuita, mas está ligada a dimensões imaginativas peculiares ao fenômeno religioso.

¹⁹ MAKHOUL, Bashir e HON, Gordon. *The origins of Palestinian art*. P. 43-44. Tradução própria.

²⁰ MAKHOUL, Bashir e HON, Gordon. *The origins of Palestinian art*. P. 34. Os autores sugerem pensar a origem e a identidade nacional palestina como artefatos.

lugares,²¹ que constroem e reconstróem suas próprias relações com o conceito de origem, insinuando brechas nas quais emerge um território palestino imaginário.²²

A partir de 1948, a dispersão espacial passa a ser elaborada por artistas da Palestina como *tempo compartilhado*,²³ duração simultânea que compõe a base da nação na modernidade. A produção visual de *pôsteres* políticos²⁴ foi uma das formas de criar um calendário nacional (que afirma o sentimento de pertencimento a um mesmo povo) e lidar com o desmembramento espacial.

Assim, o 29 de novembro se torna, por exemplo, a “Dia de Solidariedade ao povo palestino” e o 30 de março é dedicada a uma “Dia da Terra”, como lembrança do dia em 1976 quando os palestinos da Galiléia lançaram um importante movimento de protesto (muitos morreram)

²¹ Há atualmente pelo menos cinco grupos de palestinos: de Israel, da Cisjordânia, de Jerusalém, de Gaza e da diáspora.

²² Há alguns filmes feitos por palestinos na última década que merecem ser mencionados pelos dispositivos que utilizam na construção de um regime de visibilidade específico: “The neighbor before the house” (2009), de Shaina Anand, Ashok Sukumaran, Mahmoud Jiddah, Shereen Barakat e Mahasen Nasser-Eldin e “Your Father Was Born 100 Years Old and So Was the Nakba” (2017), de Razan Alsalah, um curta de 7 minutos. O primeiro é resultado de uma residência Al Ma’mal Fundação em Jerusalém do coletivo artístico CAMP, que entregou câmeras de segurança PTZ (pan-tilt-zoom) para oito famílias palestinas residentes em Jerusalém Oriental. Os moradores pela primeira vez estavam em controle das câmeras de segurança e não eram seus objetos, na reversão ótica da relação de poder. Assim, eles podiam dar zoom, penetrar no espaço de outras residências, em uma operação de deslocamento, do ponto de vista dos equipamentos. Já o filme de Alsalah usa o googlemaps streetview para mostrar a sobreposição de imagens e ecos da memória, em uma busca por fantasmas onde tempo e espaço já colidiram completamente. As duas obras apontam a possibilidade política do trabalho estético sobre os regimes escópicos em contexto de vigilância militarizada e toponimicídio. Importa destacar que o conceito de “regime escópico” faz referência a um regime de verdade que privilegia o sentido da visão sobre os demais, particularmente por modelos de percepção visual”. Cf. BAHIA, Lucia Helena Fidelis. *Cegueira e Artes Visuais: paradoxos e implicações*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Santa Catarina. Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Florianópolis, 2016, págs. 24-25. JAY, Martin. *Scopic Regimes of Modernity. Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988. A questão proposta por Martin Jay é se haveria apenas se haveria um regime escópico unificado na modernidade, ou se seriam vários, competindo entre si. As duas produções palestinas que mencionamos são explorações artísticas que permitem que voltemos nossa atenção a formas muito particulares de regimes escópicos da modernidade-catástrofe palestina por duas máquinas: as câmeras de vigilância e o satélite. O conceito de “regime de visibilidade” (que não pode ser confundido com “regime escópico”) faz referência ao conjunto de elementos heterogêneos (visuais, simbólicos, alegóricos, políticos, econômicos, temporais, geográficos, teológicos, discursivos...) que se articulam em arranjos específicos capazes de produzir um modo particular de projeção e inscrição histórica.

²³ O “tempo vazio ou homogêneo” é um dos elementos que Benedict Anderson tomou como empréstimo de Walter Benjamin, mas trabalhando-o em sentido diverso, como indicado por Paulo Arantes ao lembrar que a noção de tempo compartilhado (a simultaneidade que está na base do laço nacional) em Anderson exige a “homogeneidade e o vazio de um receptáculo desprovido de qualquer qualidade própria que não a abstração moderna”, o que resultaria em uma positivação do “tempo vazio e homogêneo” abominado e estigmatizado por Benjamin, que vivia “na hora final em que o progressismo, tanto liberal quanto socialista, esbarrara no desvio incompreensível do apocalipse nazista”. Cf. ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014, págs. 36-37.

²⁴ Sobre os pôsteres políticos palestinos, cf. DAVIS, Rochelle e WALSH, Dan. “Visit Palestine”: a brief study of Palestine Posters. Institute for Palestine Studies. Issue 61, 2015. Disponível em <https://www.palestine-studies.org/jq/fulltext/190753>. SALT, Rasha. Of Dreamers, Ezzeddine Qalaq and Palestine’s Revolutionary Posters. Manifesta Journal 16, 2012, págs. 84-97. Disponível em: [at www.manifestajournal.org/issues/regret-and-other-back-pages/dreamers-ezzeddine-qalaq-and-palestines-revolutionary-posters#](http://www.manifestajournal.org/issues/regret-and-other-back-pages/dreamers-ezzeddine-qalaq-and-palestines-revolutionary-posters#).

contra o confisco de suas terras pelo governo israelense. Outras comemorações e efemérides ainda são convocadas a *ritmar simbolicamente um tempo nacional*, mas permanecem, na ausência de produção de uma verdadeira temporalidade, simples instrumentos a serviço da mobilização política.²⁵

Pretendemos verificar neste trabalho como os dois cineastas (e os outros artistas com quem buscaremos interlocuções) imaginaram e seguem imaginando (e construindo) a Palestina. Por isso, ao darmos relevância aos elementos imagéticos das estéticas cinematográficas²⁶ mobilizadas, em que se entrelaçam narrativa, tempo e território, a partir de diferentes regimes de temporalidade que emanam dos filmes, é central recordar o estatuto das imagens perante o paradoxo do regime de visibilidade ao qual os palestinos estão submetidos, entre a falta e o excesso. De um lado, a ausência quase completa de registros fílmicos sobre 1948 e de outro, a estereotipia da mídia, com as figuras reiteradamente associadas ao terrorismo, como o árabe mascarado, a *Kufiya* e o palestino atirador de pedras e a exposição espetacularizada de sua morte nos noticiários internacionais.

A produção das imagens por parte dos palestinos não pode ser compreendida, em função das condições nas quais se deu este regime de visibilidade, nos limites de um “dogma da auto-representação”²⁷, capaz de atestar uma “exclusiva autoridade existencial do oprimido”. Não poderíamos prescindir, por exemplo, dos materiais produzidos por cineastas de diversas partes do mundo que, ao manifestarem sua solidariedade e engajarem-se na resistência palestina, contribuíram para a formação de um arquivo audiovisual que forma e informa as gerações coevas de cineastas.

A história do cinema palestino é constituída, portanto, por uma confluência do trauma geográfico e do trauma histórico que aparece na ideia de origem como circularidade - com suas expressões estéticas e filosóficas - circularidade que não é repetição abstrata e vazia do Mesmo, dado que ao contrário da maioria dos cinemas nacionais trata-se de um cinema feito, majoritariamente, em desconexão com o território que o nomeia. Ou seja, pode-se considerar como parte dessa produção cinematográfica os filmes feitos por palestinos dispersos em diversos países, os que estão nos campos, os que estão em Israel,

²⁵ SALTÍ, Rasha. *Palestine: territoire, mémoire, projections*. Marseilles: Éditions du Mucem, 2017, págs. 11-12. Grifo próprio.

²⁶ Ismail Xavier define estéticas cinematográficas como “proposições dispostas a orientar uma determinada prática e uma determinada crítica cinematográfica”. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. 2ª impressão, 2012, p.14.

²⁷ SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 18.

além daqueles que se encontram nos territórios ocupados e em Gaza. Trata-se de um *cinema da despossessão*.²⁸

A representação visual da Palestina

A partir de 1948, a representação visual da Palestina teve que lidar com alguns desafios, entre eles a produção de um sentimento de continuidade e simultaneidade para um corpo desmembrado, estímulo importante à construção de qualquer sentido de pertencimento nacional. Toda a arte palestina passou a ser assombrada pelo desaparecimento, tornando-se uma arte da dispersão tempo-espacial, produzida por pessoas que estão em diferentes espaços vivenciando uma multiplicidade de experiências temporais.²⁹

Mas, como se constrói a imagem de um corpo desmembrado?

A reconstrução dessas tradições e comunidades veio lentamente após-1948, conforme os artistas refaziam suas vidas e carreiras em Bagdá, Beirute, Damasco, Cairo e Amã, assim como na Cisjordânia, Gaza e no interior de Israel. O desenvolvimento mais significativo na produção palestina de pôsteres ocorreu nos anos 1960 com o surgimento dos movimentos de libertação. Artistas como Ismail Shammout e Taman al-Akhal em Beirute, Sliman Mansour na Cisjordânia, Naji al-Ali em Beirute e Kweit, e muitos outros, desenvolveram um vocabulário visual para expressar as identificações, lutas e o nacionalismo palestino. O apelo popular do trabalho destes artistas estava enraizado no uso que faziam de um campo imagético palestino tradicional associado ao artesanato, folclore, caligrafia, música e poesia que eles combinavam com os símbolos da resistência política. Na maioria dos contextos, as belas artes ficam amplamente no âmbito da elite, mas no final dos anos 1960 e 1970, muitos da nova geração de artistas palestinos (e outros) se uniram aos emergentes movimentos de libertação.³⁰

²⁸ Edward Said preferia “despossessão” ao termo diáspora, pela especificidade do caso palestino. A pertinência na utilização dos conceitos de “cinema diaspórico” ou “cinema do exílio” poderiam, nesta perspectiva, ser problematizada. Há uma parte de bibliografia com forte circulação no mundo anglo-saxão, que opta pela classificação de “cinemas periféricos”, “cinemas de sotaque” (“accented cinema”), entre outros termos que buscam aglutinar e abarcar de forma homogênea campos de produção cinematográfica muito diferentes, o que pode neutralizar singularidades estéticas importantes. Cf. NAFICY, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press, 2001.

²⁹ BOULLATA, Kamal. *Palestinian Art: from 1850 to the Present*. London: Saqi, 2009, p.36. “Os artistas palestinos podem viver em diferentes lugares atualmente, mas todos se encontram por sua arte como vozes individuais em um coral, que ressoa com os diferentes modos musicais emanados da experiência palestina”. Tradução própria. Boullata compara ainda os palestinos à planta tillandsia, que não precisa de solo para viver e florescer, uma planta aérea que absorve nutrientes e umidade do ar através de escamas.

³⁰ DAVIS, Rochelle e WALSH, Dan. “*Visit Palestine*”: a brief study of Palestine Posters. Institute for Palestine Studies. Issue 61, 2015. Disponível em <https://www.palestine-studies.org/jq/fulltext/190753>

O pintor e crítico de arte Kamal Boullata³¹, nascido em Jerusalém em 1942, chegou a propor uma interpretação da relação entre a condição dos diferentes segmentos da população palestina e as formas estéticas produzidas. Boullata sugeria correlação entre o “estilo artístico e a proximidade com a terra” como elemento de diferenciação entre artistas que permaneceram na Palestina e aqueles que vivem no exílio, indicando que os primeiros tenderiam para a representação figurativa, ao passo que os exilados favoreceriam a representação abstrata.³² Ainda que tal correlação não corresponda, evidentemente, a um critério tão estrito de distinção de formas estéticas, ela aponta para a “dialética entre enraizamento e deslocamento que passou a dominar o foco temático da arte palestina pós-*Nakba*”.³³

Já no início dos anos 1950³⁴ passa a existir um descompasso entre a urgência da agenda política e o processo de produção artística pré-48 na Palestina.

Em diversos setores da sociedade palestina (particularmente aqueles próximos ao establishment da OLP) a ênfase no nacionalismo palestino, com sua agenda política urgente, substituiu o lento desenvolvimento evolutivo que caracterizou a arte na Palestina pré-1948, que permitia expressões individuais etnicamente diversas e não-nacionalistas junto com os componentes de articulação de identidade coletiva.³⁵

A relação entre o acúmulo imagético sobre a região e a trama temporal que se aninhava nessas práticas de representação foi retomada como relevante componente da implantação colonial de um Estado no Oriente Médio na metade do século XX. É nesta relação, ou mais precisamente, *neste cruzamento de um regime imagético e regime temporal* que localizamos nossa pesquisa.

³¹ Kamal Boullata é artista plástico, crítico e pesquisador da arte palestina, é autor de um dos principais livros, em língua inglesa, sobre a arte palestina a partir da metade do século XIX, momento em que ele localiza o nascimento de uma consciência de nacionalismo entre os árabes palestinos. Boullata não é único artista palestino que atua no campo da crítica e da historiografia da arte. Este parece ser, aliás, um traço frequente entre artistas palestinos, bastando citar artistas como Vera Tamari, Bashir Makhoul, Mohanad Yaqubi, Samia Halaby, entre outros.

³² ANKORI, Gannit. *Palestinian Art*. London: Reaktion Books, 2006, p. 18.

³³ ANKORI, Gannit. *Palestinian Art*. London: Reaktion Books, 2006, p. 47.

³⁴ Uma figura emblemática no campo das artes visuais daquele período foi Ismail Shammout, nascido em Lydda em 1930, e um dos principais expoentes da influência da arte política realista, figurativa e expressiva. Testemunha ocular da catástrofe, Shammout foi obrigado a partir de Lydda em 1948 em seu caminho rumo ao exílio. Seu quadro “Para onde” de 1953 tornou-se um ícone da imagem de desterro que marcava a experiência social do período e um elemento visual importante do processo de construção nacional palestina. Com o nascimento da OLP em 1956, Shammout tornou-se oficialmente responsável pela área de propaganda direcionada à mobilização da população de refugiados palestinos e também dirigiu alguns filmes, como “Chamado urgente da Palestina” (1973) e “Brilho das Memórias” (1972). O filme expressa uma intertextualidade entre suas pinturas e o cinema ao trabalhar sobre as memórias de um velho homem.

³⁵ ANKORI, Gannit. *Palestinian Art*. London: Reaktion Books, 2006, p. 48-49.

Chaim Weizmann foi o primeiro presidente de Israel e um dos responsáveis por concretizar o sonho sionista, sendo um dos porta-vozes do discurso negacionista em relação aos palestinos, “[...] existe um país que chamam de Palestina, um país sem povo, e por outra parte, existe o povo judeu, que não tem país”. O “vazio”, atribuído às terras palestinas, não se referia, evidentemente, a uma suposta ausência de pessoas (abundavam as evidências sobre os habitantes daquele lugar). Tratava-se do desnudamento de um critério de hierarquização humana organizado ao redor de um eixo racial (do projeto colonial europeu dos séculos XIX e XX) que amparava um regime de visibilidade específico. Esta construção da imagem colonial e da supremacia branca nos discursos dos progenitores do sionismo desponta na resposta que Weizmann dá a Arthur Ruppin quando ele lhe pergunta sobre os palestinos árabes: “os britânicos disseram que ali tem algumas centenas de milhares de negros [*Kushim*] e para eles não há nenhum valor”.³⁶ Uma outra característica particular do projeto colonial sionista na Palestina é a conjunção temporal presente na idéia de que “Israel era o retorno a um antigo estado de coisas, embora os fatos tivessem muito mais semelhanças com os métodos e os êxitos do colonialismo europeu do século XIX do que com uns poucos e misteriosos antepassados do século I”.³⁷

Logo após a invenção da fotografia, um dos primeiros lugares no mundo a ser fotografado foi a Palestina. Em 1896, um dos primeiros lugares que as câmeras dos irmãos Louis e Auguste Lumière registraram foi a Palestina. Em 1902, foi a vez de Thomas Edison, cujo cinegrafista filmava cenas locais. A nascente indústria cinematográfica também não estava alheia àquelas paragens. O processo de simbolização da terra santa roçava em cada pequeno tentáculo da modernidade. Em 1912, com roteiro da atriz Gene Gauntier (que interpreta a Virgem Maria), o filme “Da manjedoura à cruz”³⁸, de 71 minutos, foi realizado pelo diretor canadense Sidney Olcott. Logo no início, aparece um letreiro dizendo que o cenário da história é a terra santa. Na sequência, um mapa com as indicações (Judeia, Samaria, Galiléia, Jerusalém, Jericó) e uma mensagem que, em uma tentativa de atestar a veracidade da obra, diz que o filme contém “cenas realizadas em Jerusalém, Belém e outros lugares autênticos da Palestina”. À época de sua exibição, o

³⁶ MASALHA, Nur. *Expulsión de los palestinos. El concepto de transferencia en el pensamiento político sionista. 1882-1948*. Buenos Aires: Editorial Canaan, 2008, p. 14.

³⁷ SAID, Edward. *A questão da Palestina*. Tradução: Sônia Midori. São Paulo: Editora UNESP, 2012, p.99.

³⁸ O filme, que também foi rodado no Egito, está disponível na internet. <https://www.youtube.com/watch?v=MOvHprlhV6M>. Foi exibido em Londres e Nova Iorque e em 1913 em Paris. É o único filme do período que não era newsreel, vídeos de divulgação. Havia uma narrativa bíblica (o primeiro longa-metragem baseado no Evangelho), com citações que apareciam no filme em forma de texto.

filme ficou em cartaz em Londres por 8 meses (um período longo naquele momento), com uma frase do escritor Israel Zangwill³⁹ estampando a entrada do teatro: “Um triunfo artístico. O cinema realizando sua verdadeira finalidade”⁴⁰.

Uma forma de pensarmos a experiência colonial é pela transição de regimes de visibilidade e de temporalidade. A virada do século XIX para o século XX envolve uma articulação entre a criação de novos dispositivos óticos e a ocupação territorial e, neste aspecto, a Palestina encontra-se em um ingrato cruzamento de mitos, impérios e símbolos. Aumenta o interesse pelas representações da terra santa, no contexto de expansão colonial e imperial, incluindo aquelas direcionadas a turistas e peregrinos, que entravam pelo porto de Jaffa e passavam por Nazaré em sua rota.

A possibilidade técnica de registro fotográfico e as descobertas científicas do século XIX, como a teoria de Darwin, coincidiam com a chegada de missionários europeus, imbuídos da missão de provar a autenticidade daqueles lugares consoante as descrições bíblicas. Congelada em um passado primitivista, a Palestina era representada como um lugar ainda intocado pelo progresso, isento do tempo consumido ao ritmo do capital e do trabalho industrial alienado. A idílica Palestina e seu fardo bíblico, instada a conviver com uma temporalidade beiradejada pelo passado.

Para ficarmos apenas nos séculos XIX e XX (ou seja, passando ao largo de outras formas de representação visual, como mapas, desenhos, pinturas e artes caligráficas), o processo de produção imagética sobre a Palestina engendrou uma particular contração entre esta temporalidade externa, imposta àquele território e a velocidade com a qual o processo de modernização avançava por lá.⁴¹

A década de 1850 marca uma guinada na prosperidade econômica da Palestina, que já contava com uma exportação de excedentes da produção agrícola, como algodão, azeite,

³⁹ Israel Zangwill foi um proeminente escritor inglês e chegou a participar do movimento sionista por um tempo, rompendo posteriormente para fundar a Organização Territorial Judaica, que encabeçou de sua formação à dissolução, que buscava uma alternativa não-sionista para a questão judaica. Ele responsável pelo slogan sionista “uma terra sem povo, para um povo sem terra”.

⁴⁰ WOOD, Leslie. *The miracle of the movies*. Londres: Burke Publishing, 1947, p.167.

⁴¹ Ilan Pappé relaciona a introdução da Palestina no sistema monetário capitalista da Europa, com novos padrões de mobilidade social - na ascensão de uma elite que não pertencia nem às famílias eminentes e nem às posições religiosas elevadas. Apontando os impactos das transformações nas relações econômicas de produção naquela sociedade, ele identifica a formação do terreno fértil ao sionismo. “À semelhança do que aconteceu na Europa, a nova regulação da propriedade da terra e do seu cultivo resultou numa redistribuição dos meios de produção. Diferentemente da Europa, contudo, uma proporção muito maior destes meios, tais como terras, propriedades e mão-de-obra, era acumulada por uns poucos. A nova elite dominante, constituída primariamente por grandes latifundiários e produtores agrícolas, descobriu que a forma mais atrativa de aumentar seu capital era através da especulação fundiária. O movimento sionista chegando à Palestina neste preciso momento, rapidamente avaliou a situação e começou a tirar partido dela. PAPPÉ, Ilan. *História da Palestina Moderna. Uma história, dois povos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007, p. 59.

cereais e muitos cítricos. O azeite e o sabão de oliva cresciam em importância na demanda regional. A exportação, especialmente do porto de Jaffa, atingia Inglaterra, França, Grécia, Líbano, Egito, até a Ásia menor. Ocorriam transformações radicais nas formas de propriedade da terra e um desenvolvimento inédito das cidades e da economia urbana.⁴² A vida nas cidades acompanhava mutações também com as *tanzimat* (reformas), que começavam sob pressão de forças modernizadoras otomanas e das potências ocidentais, em que hierarquias sociais foram transformadas e o sistema escolar reestruturado.

O crescimento de uma autoconsciência política direcionada para a luta pela independência já aparecia em documentos oficiais e correspondências entre o Cônsul Britânico em Jerusalém e o Embaixador na segunda metade do século XX. Em carta enviada ao Embaixador Britânico Malisbury em 13 de setembro de 1858, o Cônsul James Fenn indicava que os árabes palestinos estavam familiarizados com a palavra “independência”, que naquele período era associada à sua busca pela emancipação do Império Otomano. O crescimento de um ativismo relacionado à expansão desta consciência política nacional também esteve marcado pelo papel importante dos palestinos na criação de sociedades literárias voltadas para o renascimento da literatura, linguagem e herança cultural árabe.⁴³

Assim, quando os primeiros fotógrafos (e botânicos, arqueólogos e outros especialistas) chegavam à Palestina no século XIX e se deparavam com esse imenso cenário modernizante, eles esforçavam-se em cumprir sua missão, cuidando da *mise en scène* de seus registros, recortando seu olhar nas imagens de palmeiras, homens e mulheres em vestimentas folclóricas, carneiros... tudo que não decepcionasse a expectativa de apresentar a Palestina projetada e imaginada pelos europeus.⁴⁴

Representar a Palestina era apropriar-se de sua temporalidade. Os mitos demandavam imagens que os ratificassem empiricamente. A devastadora conjunção entre o tempo secular e o tempo mítico-messiânico para a experiência moderna palestina aparecia como traço legitimador do discurso sionista. A ponta avançada do progresso ocidental precisava modernizar aquele lugar primitivo com habitantes que sequer existiam. O espaço

⁴² Apesar disso, Ilan Pappé nos lembra que em termos de ritmo de vida, verificaram-se poucas mudanças na Palestina rural antes da década de 1930 do século XX. Um tempo medido pelos rituais, ritos de passagem, festas religiosas e pela morte. PAPPÉ, Ilan. *História da Palestina Moderna. Uma história, dois povos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007, p. 53.

⁴³ AYYAD, Abdelaziz A.. *Arab Nationalism and the Palestinians: 1850-1939*. Palestinian Academic Society for the Study of International Affairs (PASSIA): Jerusalém, 1999, p. 33.

⁴⁴ Cf. SAID, Edward. *Ocidente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

a ser domesticado deveria ser, primeiramente, representado.⁴⁵ O movimento sionista passou a produzir suas próprias imagens daquele território, projetando um futuro promissor em modernização, desenvolvimento e sonhos coletivistas de um povo que criaria um vínculo com a terra pelo labor. De tal modo, “com a cumplicidade das potências coloniais europeias, a Organização Sionista Mundial e a Agência Judaica lançam as campanhas para incitar os judeus da Europa a colonizar a Palestina, produzindo fotografias, cartões postais, imagens animadas”.⁴⁶ Os pôsteres de Franz Krausz (nascido na Áustria em 1905) são emblemáticos desta iniciativa. Enquanto os traços estilizados denotam a aproximação com uma estética modernista (figuras 1 e 2), uma palheta mediterrânea de cores (com destaque ao amarelo, laranja e azul) destaca o calor e ação humana individual dos pioneiros sionistas (figuras 3 e 4). O mais conhecido dos pôsteres, “Visit Palestine” (figura 5), foi criado em 1936, com uma vista de Jerusalém (o Domo da Rocha) à sombra de uma árvore, a fim de incentivar a migração judaica para a Palestina.⁴⁷

⁴⁵ Sobre a relação entre a produção fotográfica da Nakba e questões relacionadas a soberania e contrato civil, os trabalhos de Ariella Azoulay são dignos de nota e mereceriam discussão mais aprofundada do que a tese tem pretensão de abarcar. AZOULAY, Ariella. *Civil Imagination. A political ontology of photography*. Londres: Verso, 2015 e AZOULAY, Ariella. *From Palestine to Israel. A photographic record of destruction and state formation. 1947-1950*. Londres: Pluto Press, 2011.

⁴⁶ SALTÍ, Rasha. *Palestine: territoire, mémoire, projections*. Marseilles: Éditions du Mucem, 2017, p. 9.

⁴⁷ Este pôster foi posteriormente subvertido e incorporado como parte da produção iconográfica política dos palestinos.



Figura 1. Pôster "Beautiful Palestine". Franz Krausz, 1936.
Fonte: The Palestine Poster Project Archives

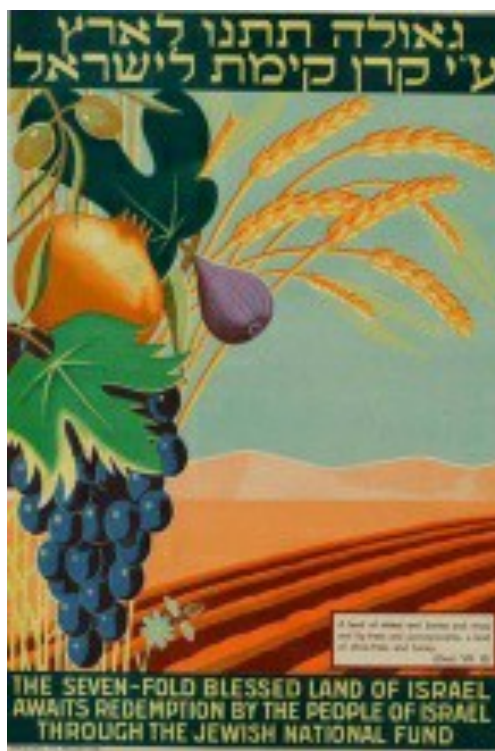


Figura 2. Pôster "A terra de Israel aguarda a redenção pelo povo de Israel por intermédio do Fundo Nacional Judaico". Franz Krausz, 1935.
Fonte: The Palestine Poster Project Archives



Figura 3. Pôster "O país de nosso futuro". David Krausz, 1934.
Fonte: The Palestine Poster Project Archives



Figura 4. Pôster "Pioneiro Sionista". Franz Krausz, 1935.
Fonte: The Palestine Poster Project Archive



Figura 5. Pôster "Visit Palestine". Franz Krausz, 1936.
Fonte: The Palestine Poster Project Archives

Um pequeno relato pode ajudar a ilustrar o que estamos descrevendo.

Em 1913, um cineasta russo chamado Noah Sokolovsky chegou na Palestina, planejando um filme sobre os assentamentos judaicos. Naquela época, as notícias sobre o trabalho do movimento sionista na Palestina já eram bem conhecidas por judeus russos que, aliás, compunham a espinha dorsal do movimento de colonização, contribuindo com recursos para o Jewish National Fund (Fundo Nacional Judaico). Sokolovsky percorreu o país em maio e junho de 1913, buscando os registros da presença judaica. Terminou o filme em um mês, levando-o para a Rússia para ser editado. Em setembro de 1913, o filme foi apresentado ao público do encontro anual do Congresso Sionista, em Viena. Apesar de ter sido aclamado com entusiasmo, o filme foi objeto de críticas, devido à visão que construía: os judeus estão em todos os planos, enquanto os palestinos árabes estão completamente ausentes de espaços nos quais eram a significativa maioria, como Haifa e Jaffa. Sokolovsky apagou a presença dos palestinos de seu filme, que circularia no ano seguinte nas comunidades judaicas do leste europeu. Com exceção de algumas legendas iniciais com os nomes de lugares filmados, “*A vida dos judeus na Palestina*” (como o filme ficou conhecido) não tem som, voz ou texto. Realizado como peça de propaganda sionista, seria estranho se a intenção de Sokolovsky fosse retratar aqueles cuja presença era negada pelos discursos oficiais. Mas eles estavam lá, nos cantos da imagem, na quina no plano,

desfocados, como pano de fundo daquela construção imagética. Naquele mesmo Congresso Sionista de 1913, Arthur Ruppín, o chefe do escritório de representação sionista em Jaffa⁴⁸, proferiu um de seus mais importantes discursos, que traduzia o que as imagens de Sakolovsky já anunciavam: os judeus deveriam ocupar todo o quadro e isso implicaria a construção de uma maioria judaica na Palestina.⁴⁹

O relato da passagem da Sakolovski pela Palestina e a coincidência da exibição de seu filme e do discurso de Ruppín no Congresso Sionista de 1913, recuperado por Amy Dockser Marcus, aponta a relação entre produção imagética e a elaboração planejada de um processo colonial que culminaria em uma limpeza étnica em 1948.

[...] em 1948 a Palestina desaparece do mapa mundial e são os palestinos que se tornam o desafio das representações. Assim, mais do que uma superfície neutra que acolhe as imagens e as definições que o inspiram, o nome “Palestina” se tornou uma *tela* que, portanto, age sobre estas definições na medida em que as capta, as provoca e as refrata, enquanto exhibe aquilo que realmente seria [...] Seria absurdo sugerir que existe um objeto natural “Palestina” que deveríamos estar tentados a achar sob as camadas de representação, que esta entidade existiria fora das representações, por ela mesma. O objeto desta busca sem fim seria, por sua vez, a justeza da representação, um meio de preencher o vazio que foi deixado pela desaparecimento do território, fazer novamente coincidir o significante com um significado justo.⁵⁰

Para seguir a sugestão de pensar a “Palestina como uma tela” em seu sentido discursivo e metafórico, procuraremos ir além da construção dos palestinos como objeto de representação cinematográfica, a fim de percorrer os rastros de um cinema que demonstra certas singularidades relativas ao significado da produção de imagens diante da catástrofe.

Em um livro que estabelece uma ruptura na forma de categorizarmos a *Nakba*, o historiador judeu Ilan Pappé avança sobre arquivos, documentos oficiais e relatos de testemunhas para fornecer uma definição conceitualmente precisa para 1948: uma limpeza

⁴⁸ Cf. BLOOM, Etan. *Arthur Ruppín and the production of the pre-israeli culture*. Leiden/Boston: Brill, 2011, págs. 82-84. Arthur Ruppín foi uma figura central para o sionismo. Teve papel importante na aquisição de terras e atração de judeus do leste europeu para a Palestina. Pioneiro nos estudos sociológicos sobre judeus e muito influenciado pelo positivismo, Ruppín defendia uma visão socialmente segregacionista, a partir de critérios raciais. Criticava a mistura com raças inferiores que levaria a uma deterioração cultural. Apoiava a defesa que a Alemanha fazia de seus camponeses, sustentando a importância da relação do Volk com a terra. Por isso, acreditava que a agricultura seria imprescindível para Israel. Chamando a atenção para suas opiniões sobre pureza racial e a influência que teve na formação das primeiras gerações de líderes israelenses, Ruppín merece ser estudado mais detalhadamente no Brasil.

⁴⁹ Sobre a história de Noah Sokolovsky, cf. MARCUS, Amy Dockser. *Jerusalém 1913. The origins of the Arab-Israeli conflict*. Nova Iorque: Penguin Books, 2007, págs. 10-15.

⁵⁰ FOUREST, Laure. *La Palestine comme écran, ou comment passer “de l’autre côté du miroir”*. *Le cinéma de Kamal Aljafari*. Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée [Online], 134 | Dezembro 2013. Disponível em <http://remmm.revues.org/8245>, p.3.

étnica. O autor narra detalhes dos massacres realizados pelas forças sionistas, números de vítimas, a destruição de cidades e vilarejos que culminaram na expulsão de três quartos de milhão de palestinos de suas terras. Mas, no caso da Palestina, confessa o autor, o que mais o espanta não são os números, mas o “abismo profundo entre a realidade e a representação”.

É de fato muito difícil de entender, aliás de explicar, por que um crime que foi perpetrado em tempos modernos, e num ponto da história que clamava a presença de repórteres estrangeiros e observadores da ONU, pudesse ser tão inteiramente ignorado. No entanto, não há como negar que a limpeza étnica de 1948 foi quase totalmente erradicada da memória coletiva global e apagada da consciência do mundo.⁵¹

Dado que a “catástrofe”, como ideia norteadora de um campo imagético, é imanente à produção cinematográfica palestina pós-1948, o conceito será debatido em vários momentos desse trabalho. Afinal, a catástrofe contínua está presente como fantasma nas imagens dos cineastas estudados.

Assim, a permanência da colonização israelense se tornou um fenômeno diacrítico para a produção estética palestina posterior a 1948, o que fez com que o conceito de “retorno” (*awda*) tivesse um papel importante para a cinematografia em questão, expressando-se por meio de um conjunto de símbolos (tais como chaves, que atestariam a propriedade das casas das quais foram expulsos, e certidões de nascimento), como forma de demanda de que a história não seja apagada.⁵² O ano de 1948 representa, portanto, não somente uma ruptura espacial na história da Palestina, mas também de natureza *temporal*.

O ano da *Nakba* segue sendo uma data crucial na história do povo palestino pois significou uma fratura dramática de sua continuidade espacial e temporal. Seu resultado foi a destruição de boa parte do tecido social palestino assim como de sua paisagem, arrasada por um Estado sionista criado pelo *yishuv*⁵³ dos judeus Ashkenazim, uma comunidade de colonos de procedência fundamentalmente européia que emigrou para a Palestina no período compreendido entre 1882 e 1948. Em 1948, aproximadamente 90% dos palestinos foram expulsos do território ocupado pelo Estado de Israel, seja mediante o uso da guerra psicológica, da pressão militar ou simplesmente no cano da pistola.⁵⁴

⁵¹ PAPPÉ, Ilan. *A limpeza étnica da Palestina*. São Paulo: Sunderman, 2016, p.29.

⁵² ABU-LUGHOD, Lila. *Return to Half-Ruins: Memory, Postmemory, and Living History in Palestine*. In *Nakba: Palestine, 1948, and the claims of memory*. New York: Columbia University Press, 2007. Pág.77.

⁵³ Yishuv: em hebraico significa ‘assentamento’. Refere-se, em particular, à comunidade de colonos judeus na Palestina antes da criação do Estado de Israel.

⁵⁴ MASALHA, Nur. *El problema de los refugiados palestinos sesenta años después de la Nakba*. Documento de trabalho núm. 8, fevereiro de 2011. Casa Árabe e Instituto Internacional de Estudos Árabes e do Mundo Muçulmano (IEAM). Disponível em < <https://www.nodo50.org/csca/agenda11/palestina/pdf/dtca008-masalha.pdf> > .

Começos e origens

O tema da origem tem presença constante no conflito na região, especialmente pela forma de estruturação do discurso sionista. A invenção de uma nação formada por europeus em pleno Oriente Médio é tarefa que demanda, em sua legitimação, algum contato com uma ideia de anterioridade.

Neste sentido, o historiador Nur Masalha chama a atenção para a maneira como o sionismo extirpa o conflito de sua contextualização na história moderna, projetando-o em uma temporalidade teológica, imemorial, pelo fato de que “os líderes sionistas europeus se apropriaram das narrativas do Velho Testamento como relatos históricos e os usaram instrumentalmente para justificar seu projeto de ocupação colonial”, evitando assim que o conflito Israel-Palestina fosse visto como aquilo que ele é: um conflito moderno, que “não deveria ser confundido com a Palestina histórica, real e antiga, ou com quaisquer constructos religiosos-ideológicos subsequentes do texto bíblico”.⁵⁵ Mas a implantação do Estado de Israel contempla também um ingrediente que foi carregado com os europeus do leste: a crença no progresso também revestida de uma utopia de igualitarismo comunitário, da qual os kibutz seriam a materialização.⁵⁶

Seria, portanto, pertinente insistir em uma diferenciação conceitual entre origem e começo, especialmente porque os filmes estudados também fazem parte de um começo, mas em outra direção. O sentido dos conceitos de “*origem*” no “Prólogo epistemológico-crítico” de “A origem do drama barroco alemão” (1925) de Walter Benjamin e “*começos*”, desenvolvido na obra “Beginnings” (1975) de Edward Said, afirma-se ao entrarem em relação com outros conceitos (“*gênese*”, no caso de Benjamin e “*origem*” no caso de Said). Aquilo que Said chama de “*começos*” tem aproximações com o conceito benjaminiano de

⁵⁵ MASALHA, Nur. *The concept of Palestine. The Conception of Palestine from the Late Bronze Age to the Modern Period*. In *Journal of Holy Land and Palestine Studies*. Volume 15, número 2. Novembro de 2016. Págs. 143-202. Edimburgo: Edimburgh University Press, 2016, p.155.

⁵⁶ O escritor Amos Oz, incensado no ocidente como um “homem da paz”, discorria sobre este sonho de Israel na revista *Time* em 1978: “Enquanto eu viver, ficarei emocionado por todos aqueles que vieram à Terra Prometida para transformá-la ou em um paraíso pastoral ou em uma comuna igualitária de Tolstói, ou em um bem-educado enclave centro-europeu de classe média, uma réplica da Áustria ou da Bavária.” SAID, Edward. *The Acre and the Goat*. In “The Politics of Despossession. The struggle for Palestinian Self-Determination. 1969-1994”. Nova Iorque: Pantheon Books, 1994, p. 34. Uma pena para “sonhadores da paz”, como Oz, que a presença dos nativos daquela terra pudesse se converter em um obstáculo ao paraíso terrestre, de características austríacas, bávaras, ou comunitaristas.

origem,⁵⁷ na medida em que se afasta de uma concepção de *gênese*. Remete a algo que foi, mas que sempre esteve aqui, que é capaz de irromper intempestivamente em meio ao cotidiano, reconhecendo a potência política que pode residir em tal compreensão. A origem sempre aparecerá como incompleta e inacabada, segundo Benjamin:

A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada a ver com a *gênese*. O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser, como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela *gênese*. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado”.⁵⁸

Edward Said, por sua vez, entendia o começo com o “primeiro passo na produção intencional de significados”, definindo a intenção como uma “ligação entre a visão idiossincrática e a preocupação comunal”.⁵⁹ O conceito que servirá de contraponto ao começo, no livro de Said, é justamente a *origem*. Envolto nesta *designação de intenção*, o começo tem uma conotação *ativa*, enquanto a origem é passiva⁶⁰ pois, do ponto de vista temporal, a “origem é um objeto de perda e persiste no presente como marca de perda, enquanto um *começo pressupõe um futuro*”.⁶¹

Como um problema a ser estudado, “começos” são atraentes, antes de tudo, porque como ninguém pode isolar *um* começo analiticamente, a própria noção de começo está praticamente enredada em um complexo conjunto de relações. Assim, entre a palavra começo e a palavra origem reside um sistema de significados em constante mudança, a maioria deles fazendo primeiro um dos termos e depois o outro assumir maior prioridade, importância e poder explicativo. Da forma mais consistente possível, eu uso *começo* como aquele termo que tem significado mais ativo e *origem* o mais passivo: então “X é a origem de Y”, enquanto “O começo A conduz a B”.⁶²

⁵⁷ Ao comentarem tal aproximação entre Said e Benjamin, os autores Bashir Makhoul e Gordon Hon acentuam a importância da inscrição do conceito saidiano na modernidade. Cf. MAKHOUL, Bashir e HON, Gordon. *The origins of Palestinian art*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013, p.63.

⁵⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984. Págs. 67-68.

⁵⁹ SAID, Edward. *Beginnings. Intention and Method*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985, p. 12-13.

⁶⁰ SAID, Edward. *Beginnings. Intention and Method*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985, p. 6. Tradução própria.

⁶¹ MAKHOUL, Bashir e HON, Gordon. *The origins of Palestinian art*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013, p.111. Tradução e grifos próprios.

⁶² SAID, Edward. *Beginnings. Intention and Method*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985, p. 6. Tradução e grifos próprios.

É, nesta conotação conceitual, um futuro que se abre no final dos anos 1960 com aquelas imagens produzidas de pessoas em condição de treinamento de luta armada e mobilização para a retomada de sua terra.

Diferentemente de outros cinemas, o momento revolucionário do cinema palestino não surge como oposição a escolas e estéticas cinematográficas nacionais anteriores. Não há, propriamente, um cinema palestino antes do final dos anos 1960. Antes da existência das organizações políticas e de uma determinada concepção sobre a luta política possível naquele contexto. De tal modo que o cinema está desvinculado de um Estado, mas não de organizações. E este não é um aspecto residual. O cinema revolucionário palestino produziu visualmente a possibilidade de que a utopia se abrigasse na catástrofe. As imagens de ataques, da vida sob ocupação, a privação dos campos, conviviam com uma arquitetura institucional frágil, mas existente. Os palestinos construía uma institucionalização particular e a produção destas imagens fazia parte disso. Era um país que se fazia e refazia como arquivo desde os Lumière, nos entroncamentos do processo colonial.⁶³

A maioria dos filmes feitos por cineastas da OLP derivam sua eficácia de uma forma ou de outra de uma orientação direcionada ao futuro. Seja no trato com a perda ou o luto, a desumanização do sionismo, resistência, ou a beleza de uma paisagem rural idílica, estes filmes representam a revolução palestina como um movimento cuja promessa será realizada no futuro, assim que a Palestina for libertada. O efeito daquele movimento no presente é caracterizado majoritariamente por resistência e luta, em proteger os palestinos da violência, mas também em tragá-los à violência, já que a violência é a forma de recuperar a terra natal.⁶⁴

Com a presença de alguns ativistas internacionais, como a alemã Monica Maurer que no final dos anos 1970 vai a Beirute para trabalhar com a OLP, onde passou a realizar filmes com Samir Nimr, surge um conjunto de outros filmes como “Crianças da Palestina” (1978) e “A sociedade palestina da crescente vermelha” (“al-Hilal al-Ahmar”, 1979), que retratam a estrutura civil de apoio da OLP e os serviços sociais nos campos, o atendimento a viúvas e órfãos dos mártires, o trabalho educacional e treinamento vocacional, coleta de lixo, segurança do campo, entre outros.

⁶³ Cf. DAVIS, ROs pôsteres são também uma das mais importantes formas de representação visual para os palestinos. Há um grande projeto que funciona online e que tem um acervo monumental disponível no qual conseguimos acompanhar a produção de pôsteres políticos, desde o final do século XIX com os sionistas, até a atualidade, divididos por ano, autor e país. Infelizmente não teríamos tempo de analisar este corpo de material, mas sem dúvida, ele constitui um convite a outros pesquisadores. <https://www.palestineposterproject.org>. Sobre o tema dos pôsteres políticos e dimensão da produção visual sobre a Palestina, deve ser estudado atentamente o trabalho de algumas pesquisadoras como Rasha Salti, tanto em seus projetos curatoriais como em seus escritos. Cf. SALT, Rasha. *Of Dreamers, Ezzeddine Qalaq and Palestine's Revolutionary Posters*. Manifesta Journal 16, 2012, págs. 84–97.

⁶⁴ YAQUB, Nadia. *Palestinian Cinema in the days of revolution*. Austin: University of Texas Press, 2018, p. 154.

Ainda que não possuíssem um cinema anterior para ser superado, os filmes realizados naquele período contrapunham-se a um *regime imagético específico*, às imagens da agência da Organização das Nações Unidas destinada a trabalhar com os refugiados palestinos, a United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees (UNRWA). Nos filmes da UNRWA, os palestinos e palestinianas são vítimas passivas que despertam a compaixão ocidental, dos corpos nos campos, dos olhares que não se encontram, como no sintomático quadro de 1954 do pintor Ismail Shammout (figura 10), “We shall return”.⁶⁵

Alguns dos filmes de Maurer e Ninr se parecem com os primeiros filmes da UNRWA: palestinos e libaneses aparecem como receptores atendimento de saúde, educação e treinamento. A diferença, no entanto, é que estes pacientes e pessoas em treinamento não estavam enquadrados como objeto de caridade, mas como participantes do corpo político que criava e operava essas instituições.⁶⁶

As imagens da UNRWA, o registro visual pós-catástrofe, tentam remontar um povo, mas apenas como objeto de comiseração. A UNRWA, um braço da ONU: mais uma vez, sem Estado, mas com organizações. O depoimento de Vladimir Tamari, artista, inventor e físico palestino, aponta pesadas contradições na representação produzida pela UNRWA sobre os refugiados palestinos.

Quando a guerra árabe-israelense de 5 de junho de 1967 ocorreu, eu estava em Beirute, onde estava trabalhando como assistente técnico de cinema no Departamento Audiovisual da UNRWA (*United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East*). A guerra e a ocupação em Jerusalém foram um grande choque. [...] Eu viajei à Jordânia com a equipe de filmagem da UNRWA para gravar o momento posterior à Guerra e seu impacto em centenas de milhares de pessoas deslocadas da Palestina a campos no deserto jordaniano, tal como o campo *al-Baqa'a* e um lugar chamado *Wadi Dalil* (“O vale dos perdidos”). Logo senti as contradições entre o departamento - que produziu filmes retratando os refugiados apenas como pessoas pobres e necessitadas e se recusava a mostrar o pano de fundo político e nacional da guerra - e os atos revolucionários de resistência que começaram naquela época. Então, abandonei meu trabalho em um gesto súbito e decisiva de protesto pessoal.⁶⁷

⁶⁵ Neste quadro, pintado seis anos após a Nakba, é sintomático o espírito de desterro e despossessão que assolava os artistas naquele momento. Um homem velho possui atrás dele uma imensidão de pessoas. Com seu longo manto escuro e uma faixa com um bordado tradicional palestino na cintura, apoia-se em um cajado. A outra mão abraça um menino. Ele não olha para frente. O que chama a atenção não obra é que cada figura humana direciona seu olhar para um ponto diferente. Ao fundo, as montanhas, e nas costas, o que foi possível carregar.

⁶⁶ YAQUB, Nadia. *Palestinian Cinema in the days of revolution*. Austin: University of Texas Press, 2018, p.154.

⁶⁷ TAMARI, Vladimir. *Remembering my friend Hani Jawhariyyeh*. Jerusalém Quarterly, n.67. Institute for Palestine Studies, Ramala, Palestina, 2016.

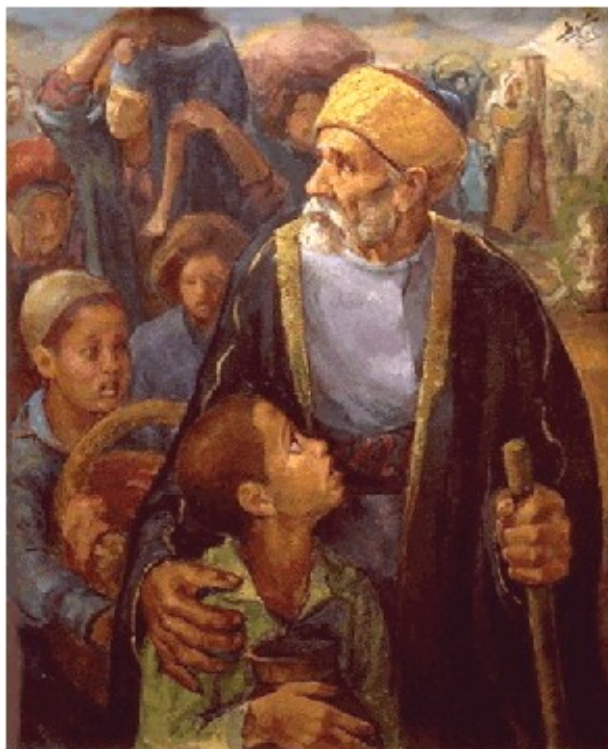


Figura 6. Quadro de Ismail Shammout "We shall return", 1954.

Um cinema começaria na revolução e um povo começaria naquele cinema. Mas, de que começo falamos?

“No começo, era a revolução...”

Há a expectativa de que uma tese sobre cinema palestino explicita, sem dar muitas voltas, qual foi o começo deste cinema. A título de nota metodológica e epistemológica convém esclarecer que a presença de uma trajetória da produção imagética palestina na introdução do trabalho, retardando o aparecimento daquilo que realmente importa nesta tese – ou seja, os filmes – não pretende servir como recomposição de uma busca do grande momento inicial. Ao contrário, trata-se de acompanhar a produção de um regime imagético. Por isso, consideramos que o cinema palestino *começa* com o momento revolucionário, que se integra a um regime de produção imagética que estava em curso desde o século XIX, com um conjunto de representações visuais realizadas por europeus e norte-americanos. O cinema revolucionário (ou das organizações) anuncia uma relação específica com o tempo, com a promessa da libertação no futuro, a recusa da imagem de derrota do passado e a construção de organizações políticas no presente. A produção de um conjunto de imagens e sons acompanhava a produção de uma comunidade em devir. Na impossibilidade de se deixarem abrandar a ponto de se perderem no tempo - cedendo a

uma lentidão própria às negociações internacionais (e à certeza da derrota) - os palestinos lançam-se *ao tempo*, como apropriação política do presente na organização coletiva, e entendem que as câmeras fazem parte deste ato. Algo começa ali.

Caso optemos por seguir a cronologia desenvolvida por George Khleifi e Nurith Gertz, podemos pensar a história do cinema palestino a partir de quatro períodos, cujas delimitações não são absolutamente rígidas, implicando sobreposições e flexibilidades.⁶⁸

Neste caso, o que os autores consideram o *primeiro período* do cinema palestino teria ocorrido entre 1935 a 1948, tendo como marco inicial o filme de 20 minutos realizado por Ibrahim Hassan Sirhan durante a visita do Príncipe Saud (acompanhado pelo *Mufti* da Palestina Haj Amin al-Husseini) a Jerusalém e Jaffa em 1935. Após realizar outros filmes em parceria com Jamal al-Asphar, Sirhan anunciou em 1945, na imprensa de Jaffa, a fundação do estúdio de produção “Studio Palestine”.

Após os registros dos irmãos Lumière na Palestina em 1896, as filmagens nos primeiros anos do século XX eram predominantemente documentais, captando lugares sagrados cristãos e paisagens (a população local era tratada como parte da própria paisagem).⁶⁹ Segundo Ella Shohat, o italiano Collara Salvatore foi o primeiro a exhibir alguns filmes em várias cidades. Em 1900, no Hotel Europa em Jerusalém, foi exibido “O diário do julgamento de Dreyfus”, registro do julgamento anti-semita de setembro de 1899 do oficial franco-judeu. O estabelecimento de novos cinemas estava também relacionado à maior indústria cinematográfica do Oriente Médio, a egípcia. A primeira sala de cinema, a Oracle, com um público composto pelas diversas comunidades etno-religiosas da Palestina, foi inaugurada por judeus egípcios em Jerusalém em 1908.⁷⁰ No mesmo ano, a Pathé lançou o filme “Jerusalém”, como parte de uma turnê mundial e atualmente uma página na internet chamada “Travel Film Archive” mostra mais de vinte filmes realizados na Palestina do início dos anos 1920 até meados dos anos 1940. Os temas dos filmes são diversos, como danças folclóricas, religião, arquitetura e filmes de viagem. Nos anos 1930, as principais cidades palestinas já possuíam suas salas de cinema e em 1944, Ramallah já

⁶⁸ Esta periodização é proposta por Nurith Gertz e George Khleifi em seu livro: GERTZ, Nurith, e KHLEIFI, George. *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*, Bloomington: University of Indiana Press, 2008, p.15.

⁶⁹ The Travel Film Archive. Disponível em < <http://www.travelfilmarchive.com/>>. Acesso em 12 de dezembro de 2016.

⁷⁰ SHOHAT, Ella. *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*. Londres/Nova Iorque: I.B. TAURIS, 2010, p. 14.

contava com o “Cinema Dunia”⁷¹ (figura 7) que, como único cinema da cidade no final dos anos 1940, atraía expectadores de Al-Bireh, Jerusalém e vilarejos ao redor, que vinham de ônibus ou montados em seus burros.⁷²



Figura 7. Cinema Dunia em Ramallah, 1947. **Fonte:** Raja Sama'n (imagem utilizada por Inass Yassin)⁷³

Já no final da década de 1920, a situação política sob Mandato Britânico afetou o desenvolvimento do cinema da Palestina que em 1929 passou a contar com uma lei chamada “*The Moving Pictures Act*”, que concedia aos britânicos o direito de censurar filmes e peças “por razões de imoralidade e corrupção do público”.⁷⁴ A realidade majoritariamente rural da Palestina, que também colocava um obstáculo ao crescimento da arte cinematográfica, foi se transformando ao longo da década de 1930. Em 1939, um decreto do censor estabelecia a proibição de “imprimir, publicar, exhibir ou vender quaisquer

⁷¹ A palavra “Dunia” em árabe significa “Mundo”.

⁷² YASSIN, Inass. *Projection: three cinemas in Ramallah & Al-Bireh*. Jerusalem Quartely (42). Editorial: Cinemas and Checkpoints. Insitute for Palestine Studies, 2010, pp.50-51.

⁷³ YASSIN, Inass. *Projection: three cinemas in Ramallah & Al-Bireh*. Jerusalem Quartely (42). Editorial: Cinemas and Checkpoints. Insitute for Palestine Studies, 2010.

⁷⁴ GERTZ, Nurith, e KHLEIFI, George. *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*, Bloomington: University of Indiana Press, 2008, p.15.

pinturas, fotografias, filmes e outras imagens que incluam cenas violentas, vítimas de violência, pessoas carregando armas ou suspeitas de carregarem armas contra o governo ou imagens mostrando atividade militar”.⁷⁵ Diante deste contexto, com restrições locais de natureza religiosa e restrições coloniais de natureza política, o cinema palestino em sua primeira fase não conseguiria reproduzir o sucesso do cinema sionista como ferramenta de construção simbólica e ideológica.

É notável, portanto, o desenvolvimento do teatro no período, com mais de 40 grupos com suas respectivas companhias e 70 peças realizadas (sem contar as que foram encenadas em escolas) entre 1929 e 1948. O teatro palestino pré-1948 era, do ponto de vista temático, “simples, didático, retórico e melodramático, derivando sua inspiração do teatro egípcio da época. Tecnicamente, não usava luz e quase nunca tinha desenho de palco”.⁷⁶ Ao pensarmos o papel ativo que o teatro palestino possuiu nas dinâmicas culturais e nacionais perante as dificuldades que o cinema encontrou no mesmo período vale considerar que, por se tratar de uma nova e cara tecnologia, o cinema não conseguiu ter o mesmo grau de penetração nas escolas e no sistema educacional. A necessidade de recursos financeiros e técnicos, assim como de objetivos e planejamento dificultaram um desenvolvimento mais consistente do cinema naquele momento. Além disso, a penetração dos filmes no mundo árabe nos anos 1930 era majoritariamente baseada na circulação das produções egípcias, com suas comédias musicais e melodramas sobre amor, temática que gerava certa reação em partes da população da Palestina, Síria e Egito, em função de preocupações de natureza religiosa, que frequentemente sustentavam as solicitações para que filmes que tratassem de amor fossem banidos ou censurados.⁷⁷

Dentre os vários vídeos feitos no período do Mandato Britânico, há um que surge após a explosão do Clube dos Oficiais Goldsmith, em Jerusalém, por “terroristas judeus” (segundo o vídeo) em 1947. Vemos o prédio que explodiu em ruínas. A voz anuncia: “treze

⁷⁵ MDANAT, Adnan. *The Palestinian Encyclopedia*, research volumes, Vol.4 [Árabe]. Apud GERTZ, Nurith, e KHLEIFI, George. *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*, Bloomington: University of Indiana Press, 2008, p.19.

⁷⁶ GERTZ, Nurith, e KHLEIFI, George. *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*, Bloomington: University of Indiana Press, 2008, p.18.

⁷⁷ No início dos anos 1930, duas novas leis estabelecidas pelo Mandato Britânico intensificaram o controle e a censura sobre o cinema. Em 1933, o “Newspaper Act” atribuiu aos censores a autoridade de fechar cinemas por razões de imoralidade e corrupção social, e em 1935, o “Public Amusement Act” definia a “maneira correta” de realizar projeções dos filmes para o público. Conforme a resistência palestina crescia nos anos 1930, novas regulamentações de emergência eram anunciadas, a exemplo da Regulação número 57, que continha uma cláusula que obrigava os donos de cinema a entregar à polícia a programação dos filmes antecipadamente e não permitia nem a alteração de horários de exibições sem a autorização o oficial de Polícia. GERTZ, Nurith, e KHLEIFI, George. *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*, Bloomington: University of Indiana Press, 2008, p.22. Tradução própria. P. 18-19.

britânicos mortos e dezesseis feridos”. O vídeo, de apenas um minuto e meio, tem como objetivo decretar estado de Lei Marcial na Palestina. As imagens fornecem um bom registro de atividades dos oficiais britânicos: estendem cercas de arame fardado, revistam pessoas, marcham pelas ruas com as armas penduradas nos ombros, cruzam as ruas em tanques de guerra. Vale notar como tais materiais audiovisuais, atualmente disponíveis na internet, criavam uma esfera de comunicação, expondo o posicionamento britânico ao final do Mandato:

Fomos colocamos como responsáveis pela Palestina pela Liga das Nações. Agora nossos homens e mulheres estão sendo assassinados sem razão. Apesar das evidências de trazerem paz ao país, os conselhos britânicos têm sido desconsiderados. Agora, eles dizem, contra nós, “isso é guerra”. O problema palestino está sendo tratado pela Assembléia das Nações Unidas. Mas isso não ocorrerá até setembro. Por que esperar até esta data? O problema não é uma preocupação exclusiva da Grã-Bretanha. Outros, como os americanos, estão sempre prontos a aconselhar. Agora é o momento deles dividirem a responsabilidade.⁷⁸

O *segundo período* do cinema palestino é chamado “a Época do Silêncio” e vai de 1948 a 1967, sendo o momento no qual se expressaram as consequências imediatas da *Nakba*, como a destruição e desaparecimento de mais de 350 vilarejos e bairros e a expulsão da metade da população de árabes palestinos, que foram arrancados de suas casas e se tornaram refugiados. Além disso, foram apagados os registros cinematográficos anteriores, com a perda das filmagens feitas até então. A geração da catástrofe foi a primeira a enfrentar o exílio e o silêncio foi inicialmente quebrado pelos intelectuais, escritores e poetas como Ghassan Kanafani, Mahmoud Darwich, Abed al-Karim al Karmi, entre outros. As organizações políticas palestinas, que começaram a se mobilizar a partir de então, como o Fatah (no final dos anos 1950) não se sentiam comprometidas com o legado das lideranças anteriores, a quem atribuíam parte da responsabilidade pela *Nakba*. Os empreendimentos cinematográficos foram quase inexistentes no período.⁷⁹ Mesmo nos outros países árabes, o silêncio em relação à Palestina parece ter sido a regra. O Egito, maior produtor de filmes dos países árabes, não realizou nenhum filme entre 1956 e 1967 que se referisse à questão palestina. O primeiro e mais significativo filme feito nos países árabes sobre a Palestina foi “Os enganados” (“*Al-Makbdu’un*”), em 1967 (lançado em 1972), feito pelo cineasta Tawfik Saleh, baseado no livro de Ghassan Kanafani “Homens ao Sol”.

⁷⁸ Palestine Martial Law Declared. British Pathé, 1947. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=2UsYpVJM_c0. Acesso em 5 de janeiro de 2019.

⁷⁹ GERTZ, Nurith, e KHLEIFI, George. *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*, Bloomington: University of Indiana Press, 2008, p.19.

Após 1967, com a ocupação total do território palestino por Israel, uma nova geração de jovens artistas palestinos começou a surgir. Na pintura, por exemplo, ainda que reconhecessem a influência da geração anterior e de sua iconografia nacionalista, estes jovens buscavam novos estilos que os afastassem de certas limitações didáticas da “escola” de pintura narrativa de Ismail Shammout.⁸⁰

Dado que os artistas palestinos estavam dispersos como o resto de seu povo, a distância adquiriu um significado metafórico. Artistas vivendo em Israel, na Cisjordânia, na Faixa de Gaza ou no exílio, usaram diferentes códigos culturais para interpretar sua proximidade ou distância de casa. Enquanto isso, o tato na relação com a *matéria* estava se tornando intrínseco às formas de arte israelense, na mesma medida em que as conotações culturais das palavras se tornavam ingredientes explícitos da arte palestina⁸¹.

É a partir do terceiro período que podemos falar, de fato, de um cinema palestino. Detenhamo-nos, portanto, um pouco mais nele.

O *terceiro período*, compreendido entre 1968 e 1982, é o do “cinema no exílio”. É o momento que tem início com a derrota na Guerra de 1967 (a *Naksa*), no qual o cinema é explicitamente considerado uma ferramenta política a serviço da luta de resistência palestina, podendo ser visto como “Cinema da Revolução ou Cinema das Organizações”. Em 1968, o Fatah, encabeçado por Yasser Arafat, assumiu o controle da Organização pela Libertação da Palestina (OLP), que contava com vários órgãos internos, incluindo instituições de natureza cultural, que tinham que lidar com uma dupla negação.

A OLP, assim como qualquer outro grupo que assumisse a causa palestina, tinha que lidar com dois tipos de negação. O primeiro era a negação exercida pelos negociadores internacionais de paz, que sistematicamente escanteavam dos futuros acordos de paz a causa palestina e suas preocupações, se é que não as eliminavam de conjunto. O segundo era a recusa categórica dos israelenses a reconhecer a Nakba e o rechaço absoluto a assumir responsabilidade – legal e moral – pela limpeza étnica que cometeram em 1948.⁸²

A maioria das atividades culturais da OLP eram organizadas pelo Departamento de Informação e Cultura, que foi estabelecido em 1965 mas só passou a contar com a aprovação e apoio oficial da OLP em 1978. Os principais objetivos do Departamento eram coletar, preservar, criar e transmitir a cultura palestina, com a atenção especialmente voltada para artes tradicionais, como vestimentas, bordados, músicas e danças folclóricas.

⁸⁰ BOULLATA, Kamal. *Palestinian Art: from 1850 to the Present*. London: Saqi, 2009, p. 252.

⁸¹ BOULLATA, Kamal. *Palestinian Art: from 1850 to the Present*. London: Saqi, 2009, p.253.

⁸² PAPPÉ, Ilan. *A limpeza étnica da Palestina*. São Paulo: Sunderman, 2016, p.271.

A Divisão de Artes Plásticas, que providenciava 25 bolsas por ano para artistas palestinos e era responsável por duas galerias de arte em Beirute, apoiava os pintores palestinos com materiais e financiamentos para exposições internacionais e, em retorno, os artistas deveriam contribuir com 5% de seus ganhos para o Sindicato Geral dos Artistas Palestinos.⁸³

A *Instituição de Cinema Palestino*, um dos órgãos que compunham o Departamento de Informação e Cultura, teve início em 1967-1968 como uma unidade de fotografia na Jordânia. As trajetórias de três jovens cineastas se cruzariam em Amã em 1967: Hany Jawhariyya, Sulafa Jadallah Mirzal e Mustapha Abu Ali, os três pioneiros da criação da unidade de cinema sob a égide do *Al Fatab*. Abu Ali e Jawhariyya estiveram na London Film School entre 1964 e 1967, uma instituição conhecida por inspirar-se nas escolas de cinema russo, no realismo social e no neorealismo italiano. Sulafa Jadallah, de Nablus, a primeira mulher palestina a realizar um filme, teve formação como cineasta no Cairo, onde participava do movimento estudantil e havia um ativismo político a semear futuros movimentos revolucionários. Foi Khalil Wazir, um líder palestino e um dos fundadores do *Al Fatab* que pediu a Sulafa, no final de 1967, que estabelecesse uma unidade fotográfica em Amã (ela já fotografava guerrilheiros antes de partirem para a batalha).⁸⁴ O espaço que funcionava como escritório da unidade era conhecido como “a Cozinha”, dado que era este cômodo que abrigava o laboratório de revelação em um apartamento na capital jordaniana, que também funcionava como escritório secreto de operações. No mesmo local, as operações militares eram planejadas e as bombas fabricadas. Com poucas condições e a falta de material cinematográfico, as atividades eram inicialmente fotográficas. Assim, o mais interessante neste começo é que é um cinema que nasce como arma junto a outras armas (figura 8), mas de um tipo muito específico, nas palavras de Elias Sanbar.

Para um povo que tinha desaparecido em 1948, imagens não eram somente representação, mas um modo de existir; para pessoas que sofriam de invisibilidade, a câmera era sua arma para retornar.⁸⁵

⁸³ RUBENBERG, Cheryl A.. *The Civilian Infrastructure of the Palestine Liberation Organization: an analysis of the PLO in Lebanon until June 1982*. Journal of Palestine Studies, Vol.12, No.3 (Spring, 1983). Pág.69-71.

⁸⁴ Informações sobre os três pioneiros do cinema palestino e sobre o momento do cinema revolucionário podem ser encontradas em SHILLEH, Reem e YAQUBI, Mohanad. *Reflections on Palestinian Militant Cinema*. In Scotini, Marco e Galasso, Elisabetta (Eds.). *Politics of Memory. Documentary and Archive*. Berlin: Archive Books, 2017. Mohanad, que é pesquisador, diretor, produtor e professor, entrevistou as figuras centrais que constituíram aquele momento e vem trabalhando com os arquivos e materiais encontrados da época. Além da referência bibliográfica, realizamos uma longa conversa com Mohanad em 2016 em Marselha.

⁸⁵ SANBAR, Elias. Entrevista concedida a Mohanad Yaqubi em Paris, dezembro de 2010. Cf. SHILLEH, Reem e YAQUBI, Mohanad. *Reflections on Palestinian Militant Cinema*. In Scotini, Marco e Galasso, Elisabetta (Eds.). *Politics of Memory. Documentary and Archive*. Berlin: Archive Books, 2017, p. 97.



Figura 8. "Cinema Palestino, uma frente essencial em nossa luta". Artista Desconhecido. Produzido pelo Centro Unificado de Informações da OLP, Beirute. Coleção de Ezzeddin Qalaq.
Fonte: Salti, 2012.⁸⁶

“Imagens não eram somente representação, mas um modo de existir”. Nesta sentença, é possível localizar um tema que acompanhará a produção cinematográfica palestina: um ponto no qual a ausência política de um Estado e a fragmentação entre os grupos de resistência faz com que a representação não seja suficiente. Já não se trata mais do direito de se fazer representar, bem propalado nas modulações liberais, mas da *restituição de uma vida comum* que se apresenta como *locus* de inscrição de um direito soberano.

A Nakba introduz um problema: o fato de que ela não é um simples “fato” historicamente datável, mas um acontecimento que, como tal, não deixa de suceder. *Nakba é o que não pode deixar de suceder*, é a força de uma memória e, por tanto, a *restituição de uma vida comum* (e, por que não, de um “direito comum” que é sobretudo um direito soberano, certamente) que *se nega a desaparecer*. Por isso, qualquer crítica à historiografia

⁸⁶ SALT, Rasha. *Of Dreamers, Ezzeddine Qalaq and Palestine's Revolutionary Posters*. Manifesta Journal 16, 2012, págs. 84–97. Disponível em: [at www.manifestajournal.org/issues/regret-and-other-back-pages/dreamers-ezzeddine-qalaq-and-palestines-revolutionary-posters#](http://www.manifestajournal.org/issues/regret-and-other-back-pages/dreamers-ezzeddine-qalaq-and-palestines-revolutionary-posters#).

israelense deve assumir a aporia de seu trabalho: de uma história que não cabe na história, de um tempo que não se deixa domesticar pelo tempo.⁸⁷

O paralelismo entre a elaboração de um arquivo de imagens e sons e a construção de uma institucionalidade, como rascunho prefigurativo de um futuro (possível) Estado, faz parte da história do cinema palestino. A relação entre representação política soberana e representação estética atravessou o século XX e culminou em um universo artístico de inegável fertilidade, inquietude e contemporaneidade⁸⁸ que sugere uma aproximação entre os regimes imagéticos e os regimes de temporalidade que se propõem a lidar com a catástrofe “que não pode deixar de suceder”, nas palavras do filósofo chileno Rodrigo Karmy.

A partir da década de 1970, a Palestina também passou a despertar o interesse de festivais de cinema. O primeiro encontro “inter-árabe” a se preocupar, ainda que periféricamente, com a Palestina no cinema ocorreu em 1970 em Amã, a partir da conferência oficial sobre rádio e televisão. Em 1972, em Damasco, durante os cinco dias do Festival Internacional de “Outro Cinema”, foi apresentada uma sessão especial intitulada “Palestina na Tela”, e o prêmio da crítica foi dado a uma ficção sobre a resistência palestina. No ano seguinte, em Bagdá, o “Festival Internacional de Filme sobre a Palestina” exibiu, durante cinco dias, oito horas diárias de documentários, curtas e filmes feitos para televisão, de origem árabe, europeus e norte-americanos, enquanto várias salas de cinema da cidade passavam filmes que tinham a Palestina como tema.⁸⁹ O manifesto publicado pela “Associação do Cinema Palestino”⁹⁰, que analisava e denunciava os problemas que identificava no cinema árabe da época, sintetiza a perspectiva que prevalecia:

O cinema árabe tem-se deliciado, por muito tempo, com temas que não têm conexão com a realidade ou têm lidado com estes temas de uma forma superficial. Baseado em estereótipos, esta abordagem criou hábitos detestáveis entre os espectadores árabes para quem o cinema se

⁸⁷ Rodrigo Karmy Bolton (entrevista concedida a Miguel Carmona e Nicolás Slachevsky). Disponível em <https://ficcionalarazon.org/2016/01/04/entrevista-a-rodrigo-karmy-bolton-la-potencia-de-la-nakba-e-isis-como-vanguardia-del-capitalismo-contemporaneo/>. Acesso em 29 de maio de 2019. Grifos próprios.

⁸⁸ Artistas palestinos percorrem galerias e festivais pelo mundo, suas obras são valorizadas, prêmios materializam reconhecimentos simbólicos, textos, teses e livros sobre arte palestina contemporânea expandem-se quantitativamente. Tudo pareceria bem, não fosse o fato de que a Palestina segue sendo a incatrazável herança colonial do século XX.

⁸⁹ ANTONIUS, Soraya. *The Palestina Cause in Cinema*. Review of the book “La Palestine et le Cinema” de Guy Hannebelle e Khemais Khayati. *Journal of Palestine Studies*. Vol.7, no.2 (Winter, 1978), p.120. University of California Press on behalf of the Institute of Palestine Studies.

⁹⁰ Em 1973, a unidade de cinema do Fatah contribuiu para a criação de uma “Associação do Cinema Palestino” (que seria dissolvida no ano seguinte), que contava com cineastas, técnicos, jornalistas, pintores e escritores e produziu um único filme, “Cenas de ocupação em Gaza”, dirigido por Mustapha Abu Ali.

tornou uma espécie de ópio. Tem afastado o público dos problemas reais diminuindo sua lucidez e consciência. Em alguns momentos da história do cinema árabe, evidentemente, existiram sérias tentativas de expressar a realidade do mundo e sua problemática, mas elas foram rapidamente amaciadas pelos apoiadores da reação que lutou contra qualquer emergência de um cinema novo. [...] Apareceram, finalmente, alguns jovens talentos comprometidos com a criação de um cinema completamente novo no mundo árabe, cineastas convencidos de que uma mudança completa deveria afetar a forma tanto quanto o conteúdo. Estes novos filmes propõem questões acerca das razões de nossa derrota e tomam posições corajosas a favor da resistência. É importante, de fato, desenvolver um cinema palestino capaz de suportar com dignidade a luta de nosso povo, revelando os fatos atuais de nossa situação e descrevendo as etapas de nossa luta árabe e palestina para libertar nossa terra.⁹¹

Um dos elementos deste “Movimento Cinemático”, que era visto, sob a ótica marxista-leninista, como instrumento da “Revolução” (ou seja, do movimento de libertação nacional palestina, percebido no mesmo campo das lutas populares como as de Moçambique, Angola e Cuba) era estabelecer relações com cineastas de outros países.

Após os acontecimentos de maio de 1968, Godard formara com Jean-Pierre Gorin o Grupo Dziga Vertov em Paris. Ambos viajaram à Jordânia entre 1969 e 1970, percorreram as bases palestinas, encontraram-se com Abu-Ali, Hani Joharyia e seus amigos e filmaram nos campos de refugiados. Os materiais foram usados no filme “*Ici et ailleurs*” (“Aqui e em outros lugares”) de 1976 (ele começou seu projeto com o filme “Até a vitória!” de 1970), que Godard faz com Gorin e Anne-Marie Miéville.⁹² Ele também visitou a unidade de cinema na Jordânia e doou sua câmera ao movimento.⁹³

É importante destacar que Godard parece ter encontrado na questão palestina mais do que tema de reflexão ou um objeto de militância política. É possível perceber a busca, por parte do diretor, de um ponto de contato muito particular entre o específico fílmico e a condição política da Palestina, presente em muitos momentos ao longo de sua obra. Em determinada parte de “*Ici et ailleurs*”, Godard descreve o processo cinematográfico, tratando do funcionamento das seqüências de imagens ressaltando que a imagem seguinte sempre guarda qualquer coisa da anterior. A forma com a qual Godard estabelece esta ligação entre

⁹¹ HENNEBELLE, Guy. *Arab Cinema*. MERIP Reports, No. 52 (Nov.1976), pp. 7-8.

⁹² Sobre os detalhes da viagem de Godard e da filmagem cf. SANBAR, Elias. *Le bien des absents*. Paris: Babel-Actes Sud, 2001, págs. 42-52. Sobre o filme, cf. HARRISON, Olivia C.. *Consuming Palestine: Anticapitalism and Anticolonialism in Jean-Luc Godard's Ici et Ailleurs*. *Studies in French Cinema*, 2017. DOI: 10.1080/14715880.2017.1293773

⁹³ MARKS, Laura. *Hanan al-Cinema. Affections for the moving image*. Cambridge, Massachussets: MIT Press, 2015, p. 114.

o cinema e a Palestina sugere a superação de uma condição apenas metafórica, mas um olhar sobre o tempo, como podemos notar em um trecho do filme “*Ici et ailleurs*”:

Quando alguém faz um filme as coisas acontecem desta forma. A cada momento, uma imagem vem substituir outra. A cada momento, a imagem posterior expulsa a anterior e toma o seu lugar, guardando, certamente, mais ou menos, sua memória. Isto é possível porque o filme está se movendo e as imagens não são registradas conjuntamente, mas uma após a outra sobre seu suporte : Agfa, Kodac, Orvo, Gevaert. E na totalidade, o tempo substituiu o espaço, fala em seu nome, ou mais ainda, é o espaço que se registrou no filme sob outra forma, que não é mais um todo, mas um tipo de tradução, um tipo de sentimento [...], é dizer: o tempo.⁹⁴

No filme autobiográfico “JLG/JLG: auto-retrato em dezembro” (1994), há uma sequência em que ele pretende explicar o funcionamento da projeção de som estéreo. “O estéreo é feito pelos cães e pelos cegos”, diz ele, enquanto desenha um pequeno círculo, do qual saem duas linhas em ângulo aberto, compondo um plano, atrás do qual estaria o receptor do som. Este primeiro desenho forma um triângulo (figura 9). Godard continua, afirmando que quem recebe a projeção, a reflete. Ele desenha agora um triângulo invertido, que traduz o refletir da projeção, formando assim uma estrela (figura 10).

Aqui está a figura do estéreo. E esta figura, se olharmos agora para a história - porque o estéreo também existe na história – havia Euclides, depois Pascal, Pascal quem refletiu, e este hexagrama místico. Mas na história, a história da história, há uma Alemanha, que projetou Israel. Israel refletiu essa projeção e Israel encontrou sua cruz. E a lei do estéreo continua: Israel projetou o povo palestino e o povo palestino, por sua vez, carrega sua cruz. ⁹⁵

⁹⁴ GODARD, Jean-Luc. Texto extraído de um trecho do filme *Ici et Ailleurs* (1976).

⁹⁵ Trecho do filme “JLG/JLG: auto-retrato em dezembro” (1994). Jean-Luc Godard.

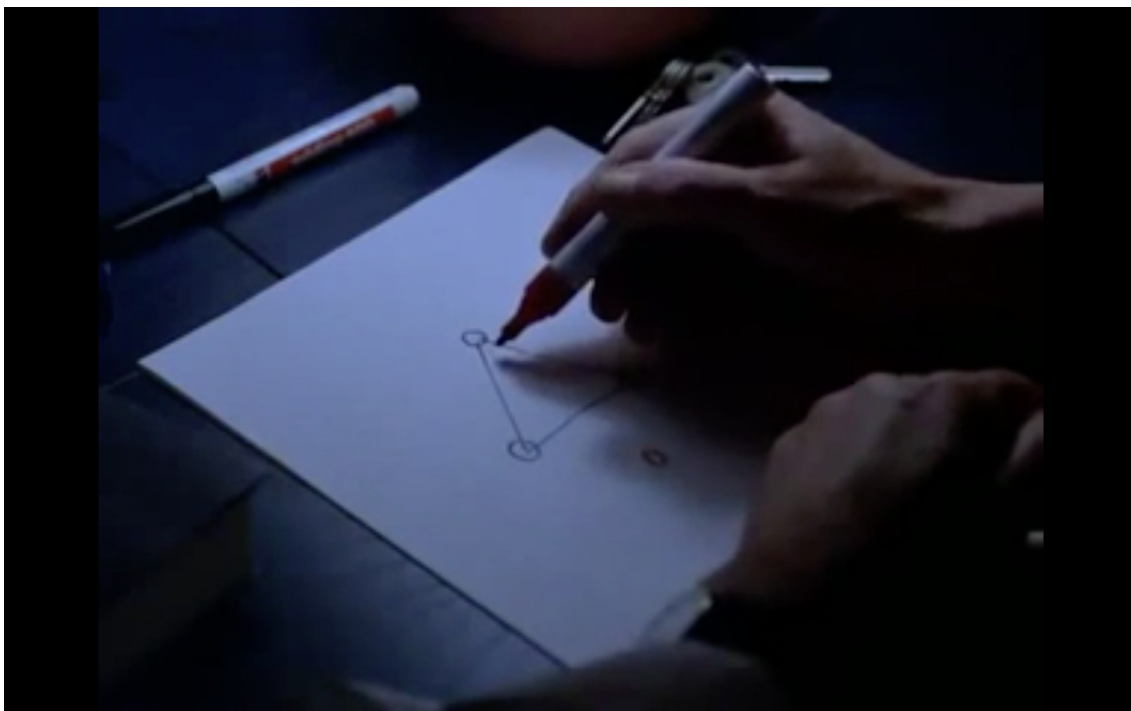


Figura 9. Godard explica o som estéreo

Fonte: “JLG/JLG: auto-retrato em dezembro” (1994). Jean-Luc Godard.



Figura 10. Godard desenha o som estéreo (2)

Fonte: “JLG/JLG: auto-retrato em dezembro” (1994). Jean-Luc Godard.

Quando Godard começa a falar sobre a “história da história”, escutamos um grande estrondo, que anuncia uma tempestade, como se estivéssemos sob o trovão da catástrofe que não se inscreveu na memória do século XX. O mais interessante neste

pequeno trecho é a relação que Godard estabelece entre projeção e a “história da história”, fazendo com que a expressão “a lei do estereó” ganhe, assim, caráter revelador, no sentido de uma relação complexa que se estabelece entre o que projeta e aquele que é projetado. A entrevista que Mahmoud Darwich concede a Judith Lerner no mesmo filme exemplifica a ideia.

Você sabe por que nós, palestinos, somos famosos? Porque vocês são nossos inimigos. O interesse em nós resulta do interesse na questão judaica. O interesse é em você, não em mim. Então, nós temos a infelicidade de termos Israel como nosso inimigo, porque desfruta de apoio ilimitado. E nós temos a sorte de termos Israel como nosso inimigo, porque os judeus são o centro das atenções. Vocês nos trouxeram derrota e renome.⁹⁶

Uma década depois, em seu filme “Nossa Música” (2004), Godard usou a situação dos palestinos e dos israelenses para explicar os conceitos de campo e contracampo: uma fotografia, os judeus marcham do mar para a terra - campo – outra fotografia, os palestinos vão da terra para o mar, expulsos – contracampo. Na sequência em questão, na qual ele está dando um curso sobre cinema, o diretor utilizou uma frase que se tornaria bem conhecida no que diz respeito à relação entre Palestina e cinema: “*os judeus reuniram-se na ficção e os palestinos no documentário*”. No mesmo filme, Godard coloca o poeta palestino Mahmoud Darwich na parte do filme intitulada “Purgatório”. Entrevistado por uma personagem judia, que faz a pergunta em hebraico, Darwich é instado a explicar uma de suas colocações famosas (com nítido eco benjaminiano): “aquele que escreve a história herda a terra da narrativa”.

“Então você não acredita que os israelenses têm direito à terra? Você diz que não há mais espaço para Homero e que você é o bardo de Tróia e que você ama os vencidos. Você está falando como um judeu!”.

Eu espero que sim, porque, atualmente, isso é visto como algo positivo. A verdade tem duas faces. Nós ouvimos a mitologia grega e, às vezes, ouvimos a vítima troiana falar pela boca do grego Eurípedes. Com relação a mim, estou procurando pelo poeta de Tróia, porque Tróia não contou sua história. E eu me pergunto, será que uma terra que tem grandes poetas tem o direito de controlar um povo que não tem poetas? Será a falta de poetas em um povo razão suficiente para justificar sua derrota? A poesia é um signo ou um instrumento de poder? Um povo pode ser forte sem ter sua própria poesia? Eu era uma criança de um povo que não tinha sido reconhecido até então. E eu queria falar em nome dos ausentes, em nome do poeta troiano. Há mais inspiração e humanidade na derrota do que há na vitória. Na derrota, há também um profundo romantismo. Se eu pertencesse ao campo dos vitoriosos eu demonstraria meu apoio às vítimas. *Você sabe por que nós, os palestinos, somos*

⁹⁶ Judith Lerner entrevista Mahmoud Darwich. Filme “A nossa música” (2004) de Jean Luc-Godard.

famosos? Porque vocês são nossos inimigos. O interesse em nós deriva do interesse na questão judaica. O interesse é em você, não em mim. Então, nós temos a infelicidade de ter Israel como um inimigo, porque Israel tem apoio ilimitado. E nós temos a sorte de ter Israel como nosso inimigo, porque os judeus são o centro da atenção. Vocês nos trouxeram derrota e renome.⁹⁷

A resposta de Darwich, que faz uso de um topos literário para deslocar sentidos da vítima e dos vencedores históricos, assim como todo o dispositivo linguístico que Godard monta, com a pergunta sendo feita em uma língua e a resposta em outra (Darwich responde em árabe), fazem desta sequência uma grande aula sobre o documentário e a narrativa.

Seria possível, por um lado, supor que a compreensão dessa relação entre a Palestina e o cinema se encontra em um método dialético presente no modo como Godard vê a política e a arte (e em seu trânsito com o maoísmo) que implica em uma determinada concepção da história e do encadeamento entre acontecimentos históricos. Tal apreciação, porém, pode ser beneficiada por um olhar cuidadoso com a inserção singular da catástrofe palestina no século XX e pela reflexão sobre os regimes de temporalidade engendrados por ela.

Os membros da Unidade de Cinema Palestino estavam sintonizados com o nacionalismo árabe e o maoísmo, o que se traduzia na estética das imagens e na linguagem que filmica que usaram entre 1968 e 1970.⁹⁸

O sucesso da revolução palestina veio com desvantagens. Muitos árabes e palestinos começaram a se reunir e formar milícias. A capacidade de incorporar, organizar, educar e treinar essas massas era insuficiente. A liderança formal da OLP não tinha condições de controlar a situação naquele momento e isso criou uma tensão entre a monarquia jordânica e o movimento revolucionário palestino. Aproximadamente no final de 1969, Sulafa Jadallah estava filmando militantes treinando em um campo militar quando foi erroneamente baleada na cabeça por um soldado sem treinamento que tinha acabado de se juntar à Unidade de Cinema Palestino.⁹⁹

⁹⁷ DARWICH, Mahmoud. Trecho do filme “Nossa Música”, de Jean-Luc Godard (2004). Grifo próprio.

⁹⁸ SHILLEH, Reem e YAQUBI, Mohanad. *Reflections on Palestinian Militant Cinema*. In Scotini, Marco e Galasso, Elisabetta (Eds.). *Politics of Memory. Documentary and Archive*. Berlim: Archive Books, 2017, p. 101. Tradução própria.

⁹⁹ SHILLEH, Reem e YAQUBI, Mohanad. *Reflections on Palestinian Militant Cinema*. In Scotini, Marco e Galasso, Elisabetta (Eds.). *Politics of Memory. Documentary and Archive*. Berlim: Archive Books, 2017, p. 101. Tradução própria.

Em 1968, Hani Jawhariyya filmou “A terra queimada”, um documentário sobre as incursões sionistas na região de Al Aghwar.¹⁰⁰ No final de 1969, a unidade cinematográfica conseguiu comprar uma câmera 16mm e um gravador de som, possibilitando a sincronia de som das filmagens. Isso permitiu a filmagem daquele que é considerado o primeiro documentário palestino, “*Diga não à solução pacífica*”¹⁰¹ (1969), com vinte minutos de duração e fruto de uma colaboração entre Mustafá Abu-Ali (que o filmou), Hani Jawhariyya e Salah Abu Hannoud, que por falta de estrutura enviaram o filme para ser editado no Líbano. O filme, que foi assinado coletivamente pela Unidade de Cinema Palestino, teve sua primeira projeção em um abrigo subterrâneo para os dirigentes sob um solo de terra batida.¹⁰² Em 1969, ocorreu a primeira manifestação pública da unidade, com exposição sobre a batalha de Karameh.¹⁰³

Os episódios de 1970 na Jordânia conhecidos como “Setembro Negro”¹⁰⁴ também foram registrados pela unidade de cinema. Como os jornalistas estrangeiros estavam proibidos pelo governo jordaniano de saírem do país com fotos, os registros de imagem produzidos por Hani Jawhariyya foram levados pessoalmente por Yasser Arafat a uma Cúpula no Cairo, para serem apresentados aos chefes de estado árabes revelando a amplitude da destruição e as mortes. Arafat mostra três rolos de filmes aos líderes árabes. Após um cessar-fogo promovido pela Liga Árabe, os grupos palestinos foram para os campos na Síria e para o sul do Líbano. Com parte do material produzido, a unidade de cinema realiza “De toda minha alma e com meu sangue” (1972), um curta-metragem.¹⁰⁵

¹⁰⁰ HENNEBELLE, Guy e KHAYATI, KHEMAIS (orgs.). *La Palestine e le Cinema*. Paris: E.100, 1977, p.25.

¹⁰¹ O filme também aparece traduzido como “Não à solução derrotista”, ou “Não ao Plano de Paz”. Tratava-se de uma alusão ao Plano Rogers, do Secretário de Estado estadunidense William P. Rogers, que propusera um plano que continha uma “solução ao conflito”, mas sem reconhecer os direitos dos palestinos.

¹⁰² HENNEBELLE, Guy e KHAYATI, KHEMAIS (orgs.). *La Palestine e le Cinema*. Paris: E.100, 1977, p.25.

¹⁰³ “Na batalha de Karameh (21 de março de 1968), não mais do que 300 guerrilheiros (com suporte de artilharia do exército jordaniano) não apenas mantiveram suas bases contra uma força superior, mas também impuseram graves perdas aos israelenses. A batalha é considerada um ponto de guinada na autoestima dos palestinos e dos árabes e o início de uma nova fase na Resistência, mostrando que somente pela luta armada eles poderiam manter a esperança de um dia derrotar o sionismo”. SHARABI, Hisham. *Palestine Guerrillas: their credibility and effectiveness*. Georgetown University, 1970, p.17, grifo próprio.

¹⁰⁴ O “Setembro Negro” foi um conjunto de eventos na Jordânia em 1970, quando intensificaram-se as tensões entre os fedayeen e as organizações de resistência baseadas em território jordaniano, de um lado, e o rei Hussein, de outro. O rei apoiava a proposta de paz americana. Em 16 de setembro, Hussein anunciou um estado de emergência e mandou o exército jordaniano atacar os fedayeen em Amã e os campos palestinos. Muitos civis morreram e a OLP saiu da Jordânia.

¹⁰⁵ O filme foi finalizado em 1972 e ganhou o prêmio de melhor documentário no Festival de Cinema de Damasco.

Após o massacre na Jordânia, a Unidade de Cinema se estabelece em Beirute em 1971, onde é reforçada, do ponto de vista de recursos humanos e materiais, adquirindo certa infraestrutura, arquivos, salas de edição e equipamentos. Na capital libanesa, a Unidade de Cinema se beneficiou também do clima de diversidade cultural e político da cidade, que oferecia um potencial de crescimento intelectual e institucional para a revolução. A OLP passava de uma organização de libertação nacional militante a uma instituição com uma estrutura complexa, com todas as dificuldades de realizar isso no Líbano, com sua própria institucionalidade governamental. A Unidade de Cinema Palestino passa a se chamar “Instituição de Cinema Palestino” e se torna parte da “Mídia Unificada” (que reunia vários outros departamentos). Diminuiu a experimentação, aumentavam as tarefas a serem cumpridas como instituto de cinema do povo palestino.¹⁰⁶

Este cinema revolucionário era também, de tal sorte, um “Cinema de Exílio” dado que a resistência palestina nos anos 1970, suas lideranças e organizações políticas, encontravam-se fundamentalmente no Líbano e na Jordânia. Um aspecto referente a este período que deve ser enfatizado é a relação dos filmes produzidos com a causa nacional palestina. Com efeito, o cinema palestino tinha se associado com o movimento nacional, a quem “confiou seu destino”, o que foi motivo tanto de suas forças (financiamentos, escritórios, produções) como de suas fraquezas (o cinema foi pautado pelas prioridades das organizações).

Em 1972, foi criada uma “Associação do Cinema Palestino” com o objetivo de conectar cineastas ligados aos vários movimentos que até então trabalhavam separadamente. Inspirada pelo cineasta Mustapha Abu Ali e pelo crítico Hassan Abu Ghanima, a proposta da Associação era canalizar as energias de todos os cineastas árabes, palestinos ou não, que estivessem retratando o que veio a ser tratado como “a causa palestina”. Outra instituição da OLP que contava com um departamento de cinema era a SAMED¹⁰⁷ (Sociedade do Trabalho dos Mártires Palestinos).¹⁰⁸ Naquele momento, outros departamentos e organizações palestinas começaram a demonstrar interesse na produção

¹⁰⁶ SHILLEH, Reem e YAQUBI, Mohamad. *Reflections on Palestinian Militant Cinema*. In Scotini, Marco e Galasso, Elisabetta (Eds.). *Politics of Memory. Documentary and Archive*. Berlin: Archive Books, 2017, p. 101. Tradução própria.

¹⁰⁷ Três filmes dirigidos por Ghaleb Chaat foram produzidos por Samed: “A chave”(1976), “O dia da terra” (1977) e “O ramo de oliveira” (não finalizado). SHAFIK, Viola. *Film in Palestine-Palestine in Film*. In HILLAUER, Rebecca. *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*. Cairo: American University in Cairo Press, 2005, p. 204.

¹⁰⁸ RUBENBERG, Cheryl. SAMED. In MATTAR, Philip. *Encyclopedia of the Palestinians*. Revised Edition. New York: Facts on File, Inc., 2005.

de filmes. O comitê central da Frente Popular pela Libertação da Palestina (FPLP), uma outra organização que compunha o movimento de resistência, realiza seu primeiro filme por intermédio de sua seção de informação, “No caminho da revolução palestina”, dirigido por Fouad Zantout.¹⁰⁹ Dois anos depois, em 1973, foi a vez da Frente Democrática Popular pela Libertação da Palestina (FDPLP) realizar “O caminho”, dirigido por Rafiq Hajjar, seguido por “Maio palestino”, em 1974. Mais de sessenta documentários foram realizados naqueles anos.¹¹⁰

Dois cineastas japoneses, Masao Adachi (que mais tarde integraria a Frente Popular pela Libertação da Palestina) e Wakamatsu Koji também estiveram com os palestinos no começo dos anos 1970, em seu retorno de Cannes, e produziram o curta-metragem “Red Army/PFLP: Declaration of World War” (1971), que mostra a vida nos campos palestinos de treinamento de guerrilha e integra o ápice do cinema político documental no Japão. O filme “AKA Serial Killer” (de 1969, lançado em 1975), uma colaboração entre Masao Adachi, o crítico Matsuda Masao e Sasaki Mamoru (roteirista de Oshima Nagisa), aplica a “teoria da paisagem”¹¹¹ de Wakamatsu (“*fukeiron*”, em japonês), de leitura cinematográfica das situações políticas a partir do ambiente visível¹¹², seguindo os passos de um jovem *serial killer* condenado à morte, reconstruindo a partir das paisagens, o que estava no campo de visão do homem até sua prisão.¹¹³ Nesta teoria da paisagem de Wakamatsu, que despontava como dispositivo fílmico e asserção política no cinema japonês do final dos anos 1960 e início dos 1970, a *espacialidade era destacada como força ativa na produção da subjetividade na ação política revolucionária*. Em um filme como “AKA Serial Killer” (1969), a parceria entre Adachi e Wakamatsu na elaboração de um recorte entre o sujeito e sua experiência sensorial expressava o papel que o cinema podia ter em processos

¹⁰⁹ HENNEBELLE, Guy e KHAYATI, KHEMAIS (orgs.). *La Palestine e le Cinema*. Paris: E.100, 1977, p.26.

¹¹⁰ “A Frente Democrática pela Libertação da Palestina (FDLP) fundou o Comitê de Arte, a Frente Popular estabeleceu o Comitê Artístico e, mais tarde, o estúdio de produção Al Ard (a Terra). Até a Frente Popular – Comando Geral de Ahmad Jibril - e o pró-Síria As-Sa’ika, ambos grupos menores, formaram departamentos e produziram filmes”. GERTZ, Nurith, e KHLEIFI, George. *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Bloomington: University of Indiana Press, 2008, p.22. Tradução própria.

¹¹¹ Cf. FURUHATA, Yuriko. *Returning to actuality: fukeiron and the landscape film*. Screen, Volume 48, Issue 3, 1 de outubro de 2007, págs. 345-362. “Fukeiron”, ou “Teoria da Paisagem”, é um discurso fílmico que emergiu no Japão no final dos anos 1960, ligado à prática de cineastas políticos radicais, como Masao Adachi e Wakamatsu Koji. A palavra “fukei” pode ser traduzida como “paisagem” ou “espetáculo”, indicando tratar-se de um discurso que se dirige fundamentalmente a um regime de visibilidade. É interessante notar que há, em certo sentido, algo muito próximo deste redirecionamento do olhar para o entorno no cinema palestino desde os anos 1960 e que se mantém, com outros contornos, no cinema de Elia Suleiman e Kamal Aljafari.

¹¹² MARKS, Laura. *Hanan al-Cinema. Affections for the moving image*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015, p. 114.

¹¹³ SHARP, Jasper. *Historical Dictionary of Japanese Cinema*. Plymouth: Scarecrow Press, 2011, p.57.

emancipatórios. A importância da ida dos diretores japoneses para a Palestina naquele momento e a relação com os combatentes, assim como para Godard, não deve ser subestimada. Em mais um cruzamento da história palestina com o tempo do mundo, emerge um detalhe relevante: a experiência dos combatentes, daquela dinâmica política e cultural dos campos, os corpos, mas principalmente a temporalidade de um futuro possível fez da Palestina um elemento central do regime de visibilidade do cinema terceiro-mundista no final dos anos 1960.¹¹⁴ Mesmo na literatura sobre o cinema político do período, os filmes da Palestina são percebidos como fator de esperança ao cinema árabe.¹¹⁵ O que impressiona neste caso é a criação de uma iconografia nacional na ausência de um Estado. Ainda que a dissonância entre construção do Estado e da Nação não seja exatamente uma novidade, chama a atenção a capacidade dessa produção iconográfica de colocar em questão alguns dos pilares que sustentam as premissas liberais do pensamento político moderno, assim como de mobilizar a imaginação e ação de pessoas espalhadas pelo mundo.

Em 1975, os laboratórios já não funcionavam mais no Líbano e os realizadores tinham que enviar o material para outros países e esperar meses para recebê-lo de volta, para que fosse editado e novamente enviado para o exterior onde as cópias eram feitas¹¹⁶, como podemos ver na preocupação expressa por Mustafa Abu Ali:

Estamos em meados de 1976... o aeroporto está fechado. Nós temos 15000 metros de negativos coloridos e fotogramas. Não há nenhum lugar em Beirute onde possamos revelar e imprimir estes filmes. Alguns dos filmes estiveram trancados em recipientes desde que foram

¹¹⁴ O pesquisador argentino Mariano Mestman dedicou-se ao estudo das rupturas trazidas pelo ano de 1968 no cinema latino-americano. Para tanto, ele retomou uma ideia de Jameson para categorizar o período como a “longa década de 1960”. “1968 se inscreve ao mesmo tempo em uma ‘época’ mais extensa, a ‘longa década de 1960’. Além do cinematográfico e no que diz respeito ao plano mundial, em um ensaio já clássico sobre como periodizar os sessenta, Frederic Jameson observava a complexidade de níveis diferenciáveis no cultural, político, econômico, com suas próprias leis internas, assim como de regiões, mas ainda assim estabelecia uma hipótese sobre o ‘ritmo e a dinâmica da situação fundamental no período’. Neste marco, situou as condições de possibilidade, de emergência dessa longa década na segunda metade dos anos 1950 e propôs seu ‘fim’ entre os anos 1972 e 1974, com uma argumentação que nos interessa porque inclui em um lugar central os fenômenos próprios da América Latina e o Terceiro Mundo como o início de uma guinada burocrático-autoritária em muitos dos governos africanos independentes um pouco antes, a generalização da militarização dos estados latino-americanos [...], mas também um certo fim da influência terceiro-mundista nos Estados Unidos e na Europa.”. Cf. MESTMAN, Mariano (org.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: ediciones Akal, 2016, p.8. Tradução própria.

¹¹⁵ HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.147. YAQUB, Nadia. *Palestinian Cinema in the days of revolution*. Austin: University of Texas Press, 2018.

¹¹⁶ GERTZ, Nurith, e KHLEIFI, George. *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Bloomington: University of Indiana Press, 2008, p.22 e 25. Tradução própria.

realizados três meses atrás. Eles seguramente serão destruídos se não forem revelados.¹¹⁷

A forma como foi resolvido o dilema exposto por Mustapha Abu Ali é emblemático desse cruzamento do cinema palestino com o *tempo do mundo* na época e fortalece sua feição como “máquina de guerra”.¹¹⁸

Angustiados com o destino dos milhares de metros de filme não revelados, com os registros do massacre do campo de *Tel el Zaatar*, os membros do Instituto de Cinema Palestino buscavam evitar a destruição do material de celuloide durante a guerra civil libanesa. Finalmente, conseguem o contato com o Partido Comunista Italiano que concorda em co-produzir o filme, oferecendo seus próprios laboratórios de revelação comandados pela Unitelefilm em Roma. A questão permanecia: como transportar grandes latas com os rolos de 15.000 metros de filme do Líbano para a Itália? Foi o próprio Abu Ali que embarcou nesta jornada levando todos os negativos consigo. Iniciou seu percurso escapando de todos postos militares entre Beirute e o porto de Sídón, quase foi pego pela patrulha israelense ao embarcar ilegalmente em um navio cipriota, passou pelo atraso de uma semana em Larnaca e terminou, finalmente, na alfândega do aeroporto de Roma com o confisco do material que só foi liberado graças à intervenção do Partido Comunista Italiano.¹¹⁹

Com a expulsão da OLP e de sua liderança de Beirute em 1982, no contexto da invasão israelense no Líbano e o massacre dos campos de refugiados palestinos de Sabra e Chatila por parte das milícias falangistas cristãs com o aval do general israelense Ariel Sharon, a situação se tornou mais precária para cineastas palestinos que não podiam mais contar com as infraestruturas da capital libanesa, fazendo com que o Instituto Palestino de

¹¹⁷ SHILLEH, Reem e YAQUBI, Mohanad. *Reflections on Palestinian Militant Cinema*. In Scotini, Marco e Galasso, Elisabetta (Eds.). *Politics of Memory. Documentary and Archive*. Berlin: Archive Books, 2017, p. 93. Tradução própria.

¹¹⁸ Sempre é importante repetir que, malgrado a consideração sobre a existência de um “período revolucionário” no cinema palestino, não houve uma homogeneidade no formato e intenção dos filmes ao longo dos quase 15 anos. “Na metade dos anos 1970, boa parte dos filmes da OLP era cada vez mais orientada para audiências não-palestinas. Esta tendência se manifesta nos filmes de Sha’th e Al-Zubaidi, na passagem de uma posição militante explícita clamando pela luta armada para uma que defendia a resistência de forma mais geral. Isso também aparece na grande ênfase em compartilhar informação, geralmente uma informação que os palestinos nos campos de refugiados já conhecem muito bem, sobre a OLP e seu papel na vida das pessoas.”. Cf. YAQUB, Nadia. *Palestinian Cinema in the days of revolution*. Austin: University of Texas Press, 2018, p.152.

¹¹⁹ O relato da história deste trajeto dos negativos pode ser encontrado em SHILLEH, Reem e YAQUBI, Mohanad. *Reflections on Palestinian Militant Cinema*. In Scotini, Marco e Galasso, Elisabetta (Eds.). *Politics of Memory. Documentary and Archive*. Berlin: Archive Books, 2017, p. 93. Tradução própria.

Cinema se reorganizasse um pouco em Túnis em 1987 e que vários realizadores se instalassem em outros países.¹²⁰ Dois filmes importantes deste período da OLP na Tunísia são: “*Barbed-Wire Homeland*” (1982) e “*Palestine: The Chronicle of a People*” (1984), ambos dirigidos por Kaise a-Zubeidi.

Assim, na medida em que realização cinematográfica e operações de combate não estavam distantes naquele momento, podemos dizer que o cinema palestino é, desde seu começo, uma máquina de guerra,¹²¹ no sentido literal da expressão.

O Cinema Revolucionário da época pode ser pensado, portanto, como um contraponto à estruturação narrativa que vai surgir no *quarto período* do cinema palestino, que tem início nos anos 1980 e vem até os dias atuais,¹²² particularmente na forma de organizar a elaboração do discurso nacional palestino. Os anos 1980 e 1990 foram marcados por dois acontecimentos históricos importantes para a Palestina: as *Intifadas* (a primeira em 1987 e a segunda em 2000) e o *Processo de Paz de Oslo*,¹²³ que resultou na criação da Autoridade Palestina em 1993. Os autores deste período atravessaram a experiência do processo de Oslo, que acarretou na intensificação do controle israelense sob a forma de uma falsa transferência de autonomia para que a Autoridade Palestina pudesse gerir o que sobrara de seus próprios territórios. Subtraídos da esperança em um projeto político nacional que se arruinou, entre outras razões, pela corrupção e fracassos de seus próprios líderes que apostaram na conciliação com o poder colonial, este cinema expressa mais que um deslocamento em relação ao discurso unificado da nacionalidade.

¹²⁰ THORAVALL, Yves. *Les écrans du croissant fertile. Irak, Liban, Palestine, Syrie*. Paris: Éditions Séguier, 2003, p.64.

¹²¹ O conceito de “máquina de guerra” para Deleuze não está relacionado à guerra, mas a uma forma de ocupar, preencher o tempo-espaço. O próprio filósofo, em uma entrevista concedida a Toni Negri em 1990, cita a Organização para a Libertação da Palestina (OLP) ao falar do conceito de máquina de guerra, mostrando como o movimento revolucionário precisou inventar um espaço-tempo no mundo árabe. A relação entre o conceito e a experiência política da arte palestina não parece ser trivial. DELEUZE, Gilles. *Controle e Devir*. Futur Antérieur, no.1, primavera de 1990. Entrevista concedida a Toni. In *Conversações*. São Paulo: Ed.34, 1992. Tradução Peter Pál Pelbart.

¹²² Caberia pensarmos um quinto período que inclui os vídeos de youtube como o que projetou Ahed Tamimi como heroína de uma geração. Não pretendemos desdobrar esta questão, mas é um tema que merece uma investigação à parte.

¹²³ O chamado “processo de Oslo” envolve uma dinâmica de negociações que começa em 1991 e está em curso até hoje. Trata-se de uma nova relação política no interior da questão palestina que foi produzida e mediada pelos Estados Unidos. Como parte do processo de Oslo, em 1995 foi assinado o “Interim Agreement on the West Bank and the Gaza Strip”, que dividiu os territórios palestinos em três áreas. Na Área A (17%), a Autoridade Palestina tem controle civil e militar, na Área B (24%) a Autoridade Palestina tem controle civil e Israel tem controle militar e na Área C (59%) Israel tem controle absoluto. Sobre a relação entre o processo de Oslo e o neoliberalismo cf. HADDAD, Toufic. *Palestine LTD. Neoliberalism and Nationalism in the Occupied Territories*. Londres/Nova Iorque: I.B. Tauris, 2016.

O filme que é considerado a referência inicial do período é “Memória Fértil” (1980)¹²⁴ de Michel Khleifi, realizado no retorno do cineasta, nascido e criado na Galiléia. O cineasta vivia na Bélgica na época e levava uma equipe da televisão belga consigo para as filmagens na Palestina. Do ponto de vista das temporalidades que ativa, o filme também é relevante. Trabalhando com o paralelo entre duas mulheres como personagens principais, em uma linguagem documental, que antecipa vários aspectos dos ambientes interiores e cenas domésticas que seriam trabalhadas por Suleiman e Aljafari na década seguinte, o filme estrutura-se sobre a *fissura e a multiplicidade* como traços centrais da produção de desejos e horizontes políticos, dissolvendo a construção de uma voz unívoca para os palestinos. O filme “Memória Fértil” abre o símbolo, desvelando sua frágil unidade ao manter as duas mulheres como elementos estruturadores do filme. As diferenças entre as personagens são evidentes, do ponto de vista geracional, de classe social, territorial, de formação intelectual e artística.

Há mais de uma forma de vivenciar a catástrofe, parece-nos dizer Michel Khleifi em seus filmes. A mulher – protagonista da representação pictórica pós-Nakba como terra metaforizada em ventre - é símbolo na arte moderna palestina, sendo particularmente influenciada pela poesia, que é repleta de metáforas que criam equivalências entre a Palestina e figuras maternais ou amadas.¹²⁵ Imagens de mulheres como figuras alegóricas que representam a terra natal compõem um fenômeno difundido que aparece em várias culturas nacionais e está baseada em distintas fundações arquetípicas, psicológicas, patriarcais e nacionais. No caso palestino, as mulheres tornaram-se símbolo da perda. Khleifi dispõe as várias mediações sociais - gênero, classe, religiosidade e outras - evidenciando contradições no interior da mesma tragédia comunitária.¹²⁶

Ao recursar a afirmação de uma univocidade nacionalidade, consoante o imperativo de expressão de um movimento político revolucionário em busca de um Estado, Khleifi deve ser reconhecido pela forma como direciona sua atenção para as fissuras existentes nos

¹²⁴ O filme foi financiado por três fontes: o canal de televisão alemã ZDF e dois canais de televisão da Holanda, NOVIB e IKON. Cf. GERTZ, Nurith, e KHLEIFI, George. *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Bloomington: University of Indiana Press, 2008, p.32.

¹²⁵ ANKORI, Gannit. *Palestinian Art*. London: Reaktion Books, 2006, p. 65.

¹²⁶ Elia Suleiman e Kamal Aljafari destacam um lugar especial às mulheres em seus filmes. No caso do primeiro, a mulher é o elemento da força que desestabiliza o colonizador, portanto, ela está também nos espaços externos. Kamal trabalha bastante com a relação entre os interiores e as figuras da mulher, a mãe, a avó, a irmã. Nos filmes de Suleiman e Aljafari as diferenças internas à sociedade palestina aparecem suavizadas. Elas existem, mas diferentemente de Khleifi no início dos anos 1980, elas não são o elemento estruturador da narrativa, afinal eles já estão filmando em um momento no qual esta questão fora aberta pela geração anterior.

modos de produção de subjetividades. Ele assume os impactos da derrota na guerra de 1967 em seu pensamento político e em sua obra, mas em uma modulação distinta a dos filmes da década que o antecede.

A Guerra de 1967 reunificou o território palestino e abriu nossa sociedade ao mundo árabe depois de vinte anos de isolamento. A situação se tornou explosiva e revolucionária. A OLP se afirmou nos níveis político, militar e ideológico, e conseqüentemente sua influência se tornou enorme. Com a mobilização da maioria dos intelectuais árabes e palestinos, emergiu uma cultura da OLP. Literatura, poesia, cinema e expressões folclóricas faziam parte das atividades promovidas pela OLP a fim de renovar uma identidade árabe-palestina. A Guerra de 1967 presenciou o fim da inocência enquanto o tempo de construção de fundações políticas e nacionais estava começando. Era também um momento revolucionário em todo o mundo [...].¹²⁷

Duas coisas chamam a atenção no relato de Khleifi: a oportuna caracterização da Guerra de 1967 como “fim da era da inocência” e a ideia de uma “cultura da OLP”, que se espalhava naquele momento, ou seja, do papel catalizador de uma organização política que, ao mesmo tempo em que elaborava sua luta nacional, produzia uma comunidade política. Insistimos, com isso, na *simultaneidade entre o processo de construção de instituições* (OLP precisava provar ao que eles podiam ter um Estado) e a *tradução temporal do horizonte de expectativas* que estava sendo produzido. A derrota na guerra de 1967 inflamara nos sionistas o sonho da “Grande Israel”, do Mediterrâneo ao rio Jordão. Para não conceder cidadania aos palestinos, Israel não anexou formalmente os territórios naquele contexto (pelo “risco” demográfico de uma maioria palestina em algum tempo), tendo passado a ocupar e controlar território, água subterrânea e espaço aéreo, sem incorporar a população.¹²⁸ O ano de 1967 é, neste sentido, uma data determinante para a história do povo palestino (e para o mundo árabe de modo geral), um ponto de inflexão para uma geração¹²⁹ (da qual Khleifi faz parte) que precisava recompor a relação entre política e a esfera do sensível, seguindo a

¹²⁷ KHLEIFI, Michel. *From reality to fiction. From poverty to expression*. In DABASHI, Hamid. *Dreams of a Nation. On Palestinian Cinema*. Nova Iorque: Verso, 2006, p. 47.

¹²⁸ CLEMESHA, Arlene. *Brasileiros na Palestina: uma colaboração para vencer a paralisia internacional*. In Vasconcelos, Álvaro e Clemesha, Arlene. *Brasil e Oriente Médio: o poder da sociedade civil*. São Paulo: IRI-USP, 2018.

¹²⁹ É curioso notar uma disposição política semelhante em uma parte do campo artístico palestino após a primeira intifada, em 1987. Sliman Mansour, nascido em Birzeit em 1947, é um dos grandes nomes da arte palestina pós-Nakba destacava que a Intifada libertara os artistas para “perseguirem sua arte como indivíduos”. Ele fora responsável por uma obra que elaborou visualmente o Sumud, gerando uma iconografia associada à terra, muito difundida internacionalmente. Seu quadro ‘Camel of Hardships’ ou ‘Jamal al’Mohamel’ é um dos mais conhecidos e reproduzidos da arte palestina moderna.

intuição de Mahmoud Darwich de que a vitória não traz tanta inspiração e humanidade como a derrota,¹³⁰ com seu “profundo romantismo”.

Depois de 1967, eu me tornei consciente que sem um verdadeiro movimento cultural, que defendesse uma mudança genuína em nosso pensamento e que reconhecesse o indivíduo como um cidadão com seus direitos garantidos nas estruturas dos estados árabes, existentes ou futuros (como o estado palestino, por exemplo), a esperança de ter uma sociedade liberta permaneceria como um sonho remoto. Eu também me conscientizei da necessidade de descolonizar a ação cultural da dominação do discurso político e ideológica.¹³¹

O cinema palestino entra nos anos 1980 atento à diferenciação social e aos padrões de comportamento de sua própria sociedade. Para um cinema que estava, até aquele momento, em um processo de constituir-se e apresentar-se como corpo político unificado, em um processo coordenado por pessoas que estavam no exílio de um povo que tinha enfrentado uma limpeza étnica, isso não significava pouca coisa.

Tomando a divisão cronológica de Gertz e Khleifi como referência, poderíamos situar no quarto período os dois cineastas que ocuparão o foco de nossa pesquisa, cujos filmes são compostos por imagens que evocam a aparição irruptiva do passado como eco em meio ao absurdo da ocupação. Além das sintonias entre as obras, há uma declaração explícita de admiração por parte de Kamal Aljafari a respeito do cinema de Elia Suleiman:

Eu vi filmes de Michel Khleifi e Elia Suleiman e a maioria dos outros filmes dos cineastas palestinos. Mas eu diria que o único que na época me inspirou a fazer filmes foi “Crônica do Desaparecimento” de Elia Suleiman.¹³²

O distanciamento em relação à ideia de uma narrativa nacional teleologicamente organizada vem acompanhada de uma forte carga de humor (especialmente em Suleiman) e de um estilo autobiográfico que os desloca do cinema militante dos anos 1970. São obras que elaboram um novo registro da política, sensíveis às questões específicas de temporalidades que se sobrepõem, intensificando o presente ao permitirem que seus fantasmas circulem entre nós. É um cinema que produz metáforas¹³³ e alegorias em

¹³⁰ DARWICH, Mahmoud. Trecho do filme “Nossa Música”, de Jean-Luc Godard (2004).

¹³¹ KHEIFI, Michel. *From reality to fiction. From poverty to expression*. In DABASHI, Hamid. *Dreams of a Nation. On Palestinian Cinema*. Nova Iorque: Verso, 2006, p. 48.

¹³² HIMADA, Nasrin. *This Place They Dried from The Sea: An Interview with Kamal Al Jafari*. Montreal Serai, [Online]. Disponível em <http://montrealserai.com/2010/09/28/this-place-they-dried-from-the-sea-an-interview-with-kamal-aljafari/>. Acesso em: 07/1/14.

¹³³ Sobre o tema da Palestina como Metáfora, cf. *La Palestine comme métaphore*. Entretiens, livro de entrevistas com Mahmoud Darwich, traduzido do árabe por Elias Sanbar e do hebraico por Simone Bitton. Actes Sud, 1997.

profusão, na medida em que é afetado pela condição política da Palestina, ela própria metáfora do mundo contemporâneo pelo conjunto de paradoxos que engloba. Um destes paradoxos é a ideia de “estar em todos os tempos” e ser, simultaneamente, um “intruso em sua própria casa”, fazendo com que a expropriação do espaço seja também uma expropriação do tempo, da “aura do espaço-tempo”, conforme indicado por Kamal Aljafari ao tratar de seu filme “Recollection”:

Guernica: E no que diz respeito ao tempo – palestinos parecem viver fora do tempo. O que você pensa sobre o que disse Juan Goytisolo no romance *Exiled From Almost Everywhere*: “Tudo segue seu curso, inclusive o próprio tempo”?

Kamal Aljafari: Em relação à memória, o tempo me ultrapassa. Foi assim que o filme foi feito, em uma relação com o tempo. Estando em todos os *tempos*. Dito isso, no momento, palestinos permanecem intrusos. Talvez agora seja mais confortável ser palestino em alguns lugares. Mas, vindo dessa questão não resolvida, que provavelmente não será resolvida nos próximos anos, permanecemos forasteiros. Como cineasta, *estou na borda do tempo*.¹³⁴

Esse cineasta que encontra seu lugar “na borda do tempo”, diz em outro momento da mesma entrevista que quando vai a Jaffa busca por uma “cidade que não lhe pertence mais, ainda que ele saiba que é sua”, o que o atrai na direção de um “sentimento muito esquizofrênico”.

Kamal Aljafari: Em minha infância, voltando da escola para a casa de minha família, eu vi um israelense apagando o nome da família palestina que era proprietária da casa. Isso permanece em minha mente. Todas as vezes que caminho por essa rua, ainda vejo *traços* do nome. [...] No filme “Recollection”, o personagem tem memórias infinitas. Ele é todas as pessoas que encontramos. E Jaffa é infinita. A quantidade de memória e história ultrapassam qualquer ocupação. Ele é a própria memória filmando.¹³⁵

A importante passagem que existe entre o cinema palestino revolucionário dos anos 1960/70 e o cinema que tem início nos anos 1980 já foi analisada na literatura referente ao assunto em seus desdobramentos estéticos.¹³⁶ Gostaríamos apenas de acentuar que um dos principais aspectos que parecem saltar aos olhos é que *não há mais um impulso que se dirige à demanda por um Estado*. Há a denúncia da violência, a tradução do insuportável da vida sob

¹³⁴ ALJAFARI, Kamal. *Kamal Aljafari: Unfinished Balconies in the Sea*. Entrevista concedida a Nathalie Handal, publicada em 18 de fevereiro de 2016 na revista de arte e política “Guernica”. Disponível em <https://www.guernicamag.com/daily/kamal-aljafari-filming-ghosts-and-unfinished-balconies/>

¹³⁵ ALJAFARI, Kamal. *Kamal Aljafari: Unfinished Balconies in the Sea*. Entrevista concedida a Nathalie Handal, publicada em 18 de fevereiro de 2016 na revista de arte e política “Guernica”. Disponível em <https://www.guernicamag.com/daily/kamal-aljafari-filming-ghosts-and-unfinished-balconies/>

¹³⁶ GERTZ, Nurith, e KHLEIFI, George. *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Bloomington: University of Indiana Press, 2008.

ocupação, a crítica à barbárie, as contradições internas, o absurdo do cotidiano, a memória coletiva. Mas a questão do Estado não está formulada, nem como temática, nem como linguagem e nem como estrutura de realização cinematográfica.¹³⁷ É como se os artistas palestinos já tivessem operado uma guinada que as lideranças políticas (para não citar a “comunidade internacional”) parecem ter mais dificuldade em executar. Eles se deslocaram para um outro lugar de reflexão, mas não se trata, de forma alguma, de dizer que estão em uma chave “pós-política”.¹³⁸ Elaborar a perda, a partir das ruínas imagéticas, implica para a nova geração de artistas palestinos um reencontro com a possibilidade de narrar sua história e abrir um espaço para a política.

Não é objetivo do trabalho vasculhar as formas pelas quais os palestinos vêm tentando produzir sua grande narrativa nacional. Não é essa, tampouco, a intenção dos cineastas atuais e particularmente dos dois que serão estudados. Interessa-nos, no entanto, as *imagens de tempo* que são capazes de se inserirem nesse campo de narrativas e de produções discursivas que ultrapassam o nacionalismo e as “soluções de diálogo”. O processo de Oslo instaura uma forma de ocupação cujas ramificações temporais devem ser compreendidas, pois estabelece (falsas) promessas que fracassam e têm um impacto profundo para eclosões seguintes. Uma comparação entre “Crônica de um Desaparecimento” (1996) e “Intervenção Divina” (2002), ajuda a compreender o que se passava na sociedade palestina em geral, e em seu cinema em particular, no período entre a assinatura dos acordos de Oslo e a segunda Intifada. Nas mudanças na abordagem da espacialidade e das possibilidades políticas entre os dois filmes, é possível perceber como Suleiman “escolhe representar as rachaduras na história – o espaço negativo – mais do que a própria história”¹³⁹. Mas como as ruínas falam, estamos cientes de que

em uma situação como aquela dos palestinos e israelenses, dificilmente se espera que alguém deixe de lado a busca por identidade nacional e vá direto ao racionalismo universal que transcende a história. Cada uma das duas comunidades, confusas como ambas podem estar, está interessada em suas origens, sua história de sofrimento e sua necessidade de

¹³⁷ É digna de atenção, portanto, a criação recente do Instituto de Cinema Palestino em Cannes. O trabalho que já está sendo realizado, como esforço de institucionalização merece ser acompanhado e estudado nos próximos anos.

¹³⁸ Por isso, é curioso retomar a ideia de Israel como a “única democracia do Oriente Médio”. Talvez, paradoxalmente, exista mais verdade nisso do que se possa imaginar. Se entendermos que a democracia contemporânea está voltada para sofisticados mecanismos técnicos que permitem o acúmulo de corpos, para uma formalidade de instituições jurídicas que não são mais do que uma capa de legitimidade para a exceção, a formalização da segregação territorial baseada em critérios de periculosidade (a lógica que antecipa a punição, a partir da ideia de risco e ameaça), o medo que esvazia a possibilidade de convivência e ampara o ódio ao Outro, vemos que, de fato, Israel é um exemplo indefectível dessa “democracia” na contemporaneidade.

¹³⁹ GERTZ, Nurith, e KHLEIFI, George. *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Bloomington: University of Indiana Press, 2008, p.171.

sobreviver. Reconhecer estes imperativos, como componentes de identidade nacional, e tentar reconciliá-los, mais do que desprezá-los como ideologia não-factual, é para mim o desafio a ser enfrentado.¹⁴⁰

Neste sentido, os filmes aqui analisados não coincidem com o discurso da Nação e da identidade nacional que aparece com força em um momento no século XX, quando vários cinemas começam a estabelecer um vínculo com o dispositivo de nacionalidade como forma de resistência e de luta anticolonial. O cinema palestino que vai se afirmando a partir da década de 1980 aponta para outras formas de construção narrativa, deixando mais perguntas em aberto, expondo os escombros tempo-espaciais a fim de compreender os vínculos entre o exílio e o ato de narrar, na produção de relatos que se movem constantemente a partir de um centro.

Na cinematografia de Suleiman e Aljafari, o retorno nunca se apresenta como possibilidade de voltar a um passado idealizado, em estado puro. Ao contrário, pela proibição que Israel impõe aos palestinos de voltarem a seus lares, voltar é um ato de mergulhar em escombros, em ruínas do presente, ainda marcado pela ocupação colonial, pelo extermínio e encarceramento,¹⁴¹ o que faz com a noção de realidade aparente ser um limite estreito, onde é possível ver o “cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano”.¹⁴² Impenetrável, pela persistência de uma película do absurdo que recobre a esfera de sociabilidade e pelo resíduo intransferível de toda memória que repõe a perda de 1948, em movimentos cíclicos pela repetição de gestos, cenas e figuras (os duplos).

Como pensar, então, a relação do cinema com uma catástrofe que não se encerrou? O ano de 1948 representa a “catástrofe-como-evento”, aquilo que ainda não terminou e que acaba produzindo seu próprio vórtice temporal.

Talvez possamos identificar, na produção contemporânea, “narrativas de dissolução”, uma modalidade recorrente adotada pela imagem em movimento no século XXI, que por um lado herda um passado traumático e um inconsciente catastrófico e, por outro, deve pensar a própria catástrofe do dispositivo cinematográfico clássico, a iminência de seu próprio fim.¹⁴³

¹⁴⁰ SAID, Edward. *Permission to Narrate*. Journal of Palestine Studies 8(3): 27–48, 1984.

¹⁴¹ Cf. WEIZMAN, Eyal. *Hollow Land. Israel's Architecture of Destruction*. Londres: Verso, 2007.

¹⁴² BENJAMIN, Walter. *O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia*. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Vol.1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed.Brasiense, 1985, p.33.

¹⁴³ MONTEIRO, Lúcia Ramos. *Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho*. Ars. Ano 16. No. 33. Universidade de São Paulo, 2018, p.211.

Esta construção é, contudo, mais complexa do que pode parecer a uma apressada noção de mimetismo realista, pois no mesmo momento os perpetradores da violência da *Nakba* também estavam, para grande infortúnio dos palestinos, enquadrados em seu próprio regime imagético de construção da vítima daquela que se tornaria a catástrofe emblemática do século XX: o Holocausto nazista. Assim, os dois processos corriam em paralelo: enquanto os debates que mobilizavam críticos de cinema, filósofos e cineastas diziam respeito às possibilidades e limites de representar a *Shoah*, outra catástrofe já estava acontecendo. Isso pode ajudar a responder à pergunta de Ilan Pappé: “como foi possível o silêncio sobre uma catástrofe moderna, repleta de testemunhas?”

No sentido de indicar os elos entre os filmes, procuraremos apontar para as aproximações e distanciamentos entre eles, propondo um espaço analítico particular que se manifesta justamente no espaço existente *entre* as duas trilogias¹⁴⁴ e delas com outras expressões estéticas palestinas.¹⁴⁵ Pretendemos, com isso, situar este conjunto de filmes como parte da crise mimética própria ao regime de visibilidade da Palestina, mostrando de que maneira compartilham, na interface entre biografia e obra, um *olhar de exílio* onde a construção desses “espaços autobiográficos” é também parte da linguagem dos filmes (mesmo quando tal opção implica na desestruturação da própria forma narrativa).

Optamos por organizar uma apresentação dos filmes no primeiro capítulo, destacando estruturas narrativas, opções de linguagem e outras dimensões pertinentes às obras.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Definir as duas sequências de filmes como trilogias interessa-nos pela ênfase nas relações que existem entre os filmes. Se os dois diretores as conceberam como trilogia intencionalmente ou qualifiquem de tal forma, não é tão relevante neste sentido.

¹⁴⁵ Buscamos pensar as obras a partir dos cruzamentos que estabelecem com outros campos artísticos entre palestinos, como a poesia e a pintura.

¹⁴⁶ As duas trilogias espalham-se entre os quatro capítulos do livro, o que nos conferiu liberdade para discorrer mais longamente nesta introdução sobre o contexto político e histórico das obras. Todas as citações da tese e os títulos dos filmes foram traduzidos para o português pelo próprio autor, em benefício da fluidez da leitura.

CAPÍTULO 1. OS FILMES¹⁴⁷

1.1 Elia Suleiman

1.1.1 *Crônica de um Desaparecimento* (1996)

Primeiro longa-metragem realizado por Elia Suleiman, o filme é narrado em episódios, divididos em duas partes, “Nazaré: diário pessoal” e “Jerusalém: diário político”.¹⁴⁸ Anunciando o estilo que se tornaria característico do diretor, o filme assume a *crônica* como modo de organizar a fragmentação narrativa, reunindo um conjunto de situações e esquetes, nas quais o humor e o absurdo são centrais. Nos fragmentos, são expostos momentos do cotidiano de seus pais e retratos da sociedade local, em interações que não se negam a trazer à superfície contradições existentes.

As esquetes, que fazem sentido em si mesmas (mesmo quando o sentido é construído na busca pelo absurdo), são crônicas apresentadas como fotografias, como na cena de transição do diário pessoal para o diário político quando E.S.¹⁴⁹ repassa imagens em uma máquina de projeção de fotogramas. As pontes criadas por Suleiman para conectar esta constelação insular indicam tanto a passagem do tempo, como os títulos dos fragmentos (“encontro com o escritor” ou “o dia seguinte...”, por exemplo).¹⁵⁰

O filme antecipa diversos elementos que reaparecerão nos dois longas seguintes do diretor, como a sua presença diante das câmeras, seus familiares como personagens, o silêncio, a construção de um olhar por enquadramentos que sobrepõem ambientes, produzindo uma interioridade recortada sempre com alguma abertura para um lugar fora

¹⁴⁷ Algumas cenas e sequências serão citadas aqui e retomadas posteriormente, em análises mais detalhadas. Os conceitos mencionados e os comentários analíticos são apenas indícios de pontos que serão desenvolvidos posteriormente. Dado que a opção pela estruturação da tese não foi dividir o conteúdo segundo os diretores ou os filmes, acreditamos que esta apresentação faz-se necessária para organizar a introdução às obras.¹⁴⁷Na apresentação dos filmes consideraremos: I) a forma como começam, II) som, III) estrutura (ou ausência) narrativa, IV) personagens, V) algumas sequências ilustrativas de determinado aspecto, VI) figuras temporais e regimes de temporalidade que mobilizam e VII) linguagem.

¹⁴⁸ A forma “diário” como anteparo de uma escrita de si seguirá sendo usada por Suleiman, mesmo após o fim da trilogia, em seu episódio no filme “7 dias em Havana”.

¹⁴⁹ Usaremos E.S. para distinguir o personagem e o diretor. Quando falarmos do cineasta utilizaremos “Elia Suleiman” ou somente Suleiman.

¹⁵⁰ No presente trabalho, aproximamos o sentido atribuído ao conceito de “fragmento” à forma como Walter Benjamin pensa o tema. Ao contrário dos românticos, para quem os fragmentos são constitutivamente inacabados, os fragmentos benjaminianos, como fragmentos modernos, são o resto de uma fragmentação de origem do absoluto: o trovão, tremor de terra, explosão. Cf. PROUST, Françoise. *L’Histoire à Contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*. Paris: Les éditions du Cerf, 1994, p.19.

do quadro, o contato com a intimidade, mas com janelas que permitem respirar. A rotina é aliviada pela combinação de sons diegéticos (a água no narguilé, pássaros, a televisão, o rádio, músicas no carro) e de aberturas para entrada de luz (mesmo quando é a tela da televisão).

A passagem do tempo pelo envelhecimento dos pais é o gatilho da abertura dos diários. Em meados dos anos 1990, após o processo de Oslo, o diretor retornara à Palestina, na sequência de seu auto-exílio em Nova Iorque e passara a dar aulas de cinema na Universidade de Birzeit. O filme é, de modo geral, o diário de um regresso como forma de imersão em uma circularidade do cotidiano, cercado a catástrofe, com muito cuidado, sem dar-lhe atenção direta, aparentemente. Tudo começa pela volta.

Em uma espécie de breve epílogo do filme, nas primeiras imagens antes da apresentação do título, mal conseguimos reconhecer com clareza o que está na tela. A imagem é escura, não permitindo que identifiquemos de imediato o que estamos vendo. Ruídos dão lugar a um solo de alaúde, cadenciado pelo barulho de uma respiração pesada que marca o compasso da câmera, revelando apenas uma superfície e uma textura. O som de ar sendo exalado mistura-se a um desenho sonoro, com o alaúde melancólico e um conjunto de elementos rítmicos apenas dispersos, gerando uma sensação de suspense. O sutil feixe de luz, percorre vagorosamente as linhas e percebemos que a superfície para a qual olhávamos era a pele de uma mão que dá suporte ao rosto de um velho que dorme. Agora, seu rosto já é visível e também sua pele, rugosa, áspera. É com a pele paterna que somos introduzidos ao universo de Elia Suleiman, neste próêmio do desaparecimento que se estenderá pelos dois filmes seguintes.¹⁵¹ É esta *respiração profunda* que marca o compasso do filme, que também é definido pela *repetição* (outro ponto que retornará nos filmes posteriores). Respiração e repetição aparecem aqui, neste sentido, como dispositivos rítmicos de temporalidade que organizam um universo de personagens e situações que permanecem conosco ao término da exibição.

Os personagens que animam as esquetes, uma boa parte do círculo de amigos de Suleiman e sua família, traduzem uma visível intenção coreográfica. O diretor não hesita em demonstrar o controle que tem sobre aqueles corpos e sobre a composição dos planos. Não há, no entanto, nenhum esforço em apresentar estes personagens em maior profundidade. Percebe-se que eles não estão ali para despertar algum tipo de vínculo de

¹⁵¹ Este é um dos três pequenos próêmios, significativos e reveladores, que abrem os filmes de Elia Suleiman. No primeiro filme, o sono; no segundo, a morte do mito fabricado (Papai Noel esfaqueado) e, no terceiro, a tempestade com trovões e raios que não são iluminadores, ao contrário, cegam e desorientam, anunciando a ausência de uma saída.

empatia ou solidariedade. Não sabemos seus nomes, e nem o que os motiva. Com a exceção de A'dan, sobre quem falaremos, há dois únicos personagens com os quais conseguimos criar um vínculo, sabemos seu nome e feição: Nazaré e Jerusalém, como se o espaço se fizesse personagem para abrir outras temporalidades de permanência e revelar aquilo que o título anuncia: o desaparecimento.

A opção pela forma fragmentar não compromete, contudo, um princípio de organização. A preocupação com o enquadramento, o espaço cênico e as coreografias compõem o ritmo interno ao filme, como se um metrônomo ditasse a fluidez dos silêncios e das esperas. A duração temporal é dilatada na disposição de gestos cotidianos.

É provocadora, neste aspecto, a separação que o diretor estabelece na nomeação das duas partes do filme: Nazaré é um *diário pessoal* e Jerusalém é o *diário político* (fazendo com que o pessoal e o político fiquem claramente separados do ponto de vista territorial). Neste diário desdobrado, dois aspectos chamam a atenção. O primeiro é que os pequenos traços de sociabilidade organizam a memória espacial e não o contrário. Uma verdadeira “política dos detalhes”¹⁵² nas diferenças e similaridades entre a vida em Nazaré a vida em Jerusalém. O segundo aspecto é a divisão entre “pessoal” e “político”, que parece ter mais a função de provocar do que dispor uma rígida fronteira entre estas duas esferas¹⁵³. Não deixa de ser um convite e um desafio, dado que aceitarmos a divisão entre os dois diários implica consentir com a ideia de uma austera fronteira entre o pessoal e o político. Ao mesmo tempo em que nos convida a essa espacialidade doméstica, há o risco do drible, na medida em que percebemos que Suleiman está indicando na estrutura anunciada, o oposto do que realiza, de fato, no filme.

Na primeira parte, somos apresentados à cidade de Nazaré, terra natal do diretor, na região da Galiléia. O diário pessoal é formado por cenas de sua família, o cotidiano de seus pais em casa e com amigos. A construção dos fragmentos narrativos de Suleiman é eficaz em nos convencer de que é profundamente político todo o universo existencial daquele arabesco de sociabilidades que misturam agressividade e afeto, no espaço da

¹⁵² Discutiremos este conceito em um momento posterior da tese à luz das contribuições de Edward Said.

¹⁵³ Alguns críticos como Haim Bresheet, pesquisador dos filmes de Suleiman, dizem que o diário de Jerusalém é político porque “em Jerusalém ele vê extrema dificuldade em agir como uma pessoa, agir pessoalmente, da forma como ele agiu em Nazaré. Se os israelenses, e o exército de Israel, não estão presentes em Nazaré, Jerusalém é um espaço que reverbera a ocupação e suas iniquidades”. Tal observação nos parece limitada para justificar uma diferenciação política que Suleiman faz. BRESHEET, Haim. *A Chronicle of Disappearance: Elia Suleiman, Palestine 1996*. In DONMEZ-COLIN, Gönül (ed). North African and Middle Eastern Cinema. Londres: Wallflower Press, 2007. Pp. 169-180.

proximidade compulsória, onde mesmo as expressões de carinho contêm algo de violento (amigos disputando quem vai pagar a conta, tapa na cara como cumprimento).¹⁵⁴

A primeira metade do filme é marcada pela sensação de suspensão temporal, que Suleiman reforça pela ausência de movimentos de câmera e pelo recorte dos espaços domésticos emoldurados pelas paredes e divisões internas da casa. O posicionamento da câmera nas sequências interiores também revela um ponto de observação particular, de alguém que está no lugar e, portanto, compartilha o espaço, mas ao mesmo tempo um enquadramento que conserva a noção de simultaneidade entre espaços distintos, que fazem parte do mesmo ambiente, mas não se confundem (figuras 11, 12 e 13). A casa dos pais de Suleiman e uma esquina com uma loja de suvenires são os principais espaços nesta parte do filme, locais de referencial afetivo do diretor, fundamentais na construção da temporalidade. As cenas externas são compostas de interações humanas com excesso de proximidade, nítido no repetido ato de falar da vida alheia.

Após o corte e o título do filme, vemos uma tela de computador, as letras árabes sendo digitadas anunciam um retorno e uma ausência: “na primeira manhã em casa, após uma longa ausência, sou despertado pelo estalar do salto alto de minha tia. Ela irá com minha mãe prestar condolências”. A luminosidade da imagem penetra pela porta da rua e pela janela, que permanecem abertas durante toda a sequência. Uma mulher, entre 60 e 70 anos, entra no ambiente, senta-se, enxuga cuidadosamente o rosto com um lenço. Na parte esquerda da imagem, uma fechadura e uma porta. Como espectadores, alguém nos concedeu a permissão para estarmos naquele espaço de privacidade. A posição do sofá, absolutamente centralizado em relação à câmera, faz com que a personagem se prepare para uma espécie de confissão (figura 14). A personagem dá o tom de seus comentários com o exórdio “Não tem ninguém por perto, então vamos falar!”. A seguir, tem início um ininterrupto monólogo, eivado de julgamentos morais e maledicência, a teia das fofocas. Desfiando palavras sobre os pequenos dramas e tramas do cotidiano de um casal de conhecidos, em questões de matrimônio, dinheiro e comportamento social, enquanto move as mãos de modo a reforçar o que diz, a tia conclui de forma peremptória, desejando que a mulher tivesse morrido no lugar do marido! A janela ao fundo, não nos permite detectar com precisão o que há no exterior, apenas que tudo ocorre durante o dia, fazendo com que o mundo exterior àquele ambiente apareça somente como um quadro na parede. A fala só

¹⁵⁴ A cena em que E.S. cumprimenta seus amigos com tapa na cara e abraços faz lembrar uma coreografia do espetáculo de dança moderna palestina “Ordinary Madness” (produzido pela Cia. De Dança Sareyyet Ramallah e dirigido e coreografado por Farah Saleh). Disponível em <https://vimeo.com/232958546> . No minuto 2’40”.

cessa quando a interlocutora, a mãe de E.S., (que permanece sem dizer uma palavra) atravessa a sala, direcionando-se para a porta da rua, sendo seguida por sua irmã.



Figura 11. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.



Figura 12. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suliman, 1996.



Figura 13. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.



Figura 14. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.

Logo de início, o filme deixa-nos desconcertados. De onde advém esta sensação de que estamos absolutamente em casa? A qual ambiente estamos sendo apresentados? Sabemos que estamos vendo um filme de um cineasta palestino, que já anuncia, no próprio

título, que há um desaparecimento. Sabe-se que estamos em um lugar (a Palestina) que é palco de uma das maiores catástrofes modernas, com toda a carga universal que isso carrega. Mas não há tiros, refugiados, violência explícita. Após ter aberto o filme com a imagem de seu pai dormindo, também dentro de casa, Suleiman anuncia o espaço que será privilegiado no filme: a casa, especialmente o *interior*.

Quase como um convite, desde o início, a cena nos oferece uma familiaridade, um sentido de identificação. O espectador brasileiro, afinal de contas, percebe-se em um lugar que não lhe é tão estranho, sabendo que está diante de duas coisas: um microcosmo de relações sociais e um conjunto de tensões que marcam estas relações. Este sentimento de intimidade, típico de lugares onde a sociabilidade é marcada pela proximidade excessiva, como uma pequena cidade do interior brasileiro, onde falar da vida alheia compõe o rol de atos corriqueiros, vai caracterizar os relacionamentos humanos no diário pessoal do filme (com exceção dos encontros entre E.S. e seus amigos, nos quais predomina o silêncio). O que sobra de um tecido social em contexto de ocupação colonial?

Um homem em uma loja de souvenirs em Nazaré conta seu dinheiro, tendo ao fundo diversas imagens e ícones religiosos. Ele enche garrafinhas de “água benta” diretamente na pia e faz o mesmo com outras de areia (supostamente de locais sagrados), enquanto fuma um cigarro. Quando a entrada da loja é revelada, a ironia presente no nome é contundente e reveladora: “Terra Santa”. O que é sagrado nessa terra? Em um momento posterior do filme, esta resposta vem diretamente da boca de um padre, em uma das duas entrevistas que o filme contém. Sagrado é o turismo em Nazaré. Enquanto o padre fala, a câmera, pela primeira vez no filme, vai passear de forma independente do áudio, construções modernas, uma arquitetura européia. Ao final da fala, vemos uma imagem em que as águas se abrem, não como parte de um mito de destino, apenas como desenho formado pela passagem de jet-ski que corta o quadro horizontalmente.

E.S. passa um bom tempo sentado com seu amigo fumando em frente à loja, observando as pessoas passarem, os personagens de Nazaré. Em outra sequência coreográfica, uma tomada interna diurna, em uma oficina mecânica, três homens olham para um carro BMW. Na trilha sonora, um assobio introduz a música “*Bashtaalak Saat*”, interpretada por Samira Said, com o contrabaixo fazendo a marcação dos movimentos corporais. O homem mais velho, de barriga e bigode avantajados, com uma camisa de estampa chamativa enfiada dentro da calça, relógio e pulseira metalizados, acende um cigarro e dá a ordem: “verifique-a!”. Subitamente, o mais jovem, de macacão sem camisa por baixo, boné virado para trás, apenas solta seu corpo para a frente, deixando-o cair

perfeitamente inclinado, até que suas mãos tocam o capô e ele começa a fazer flexões apoiado no carro (figura 15). Mais um trago no cigarro e o de bigode dá outra ordem, “abra!”, iniciando uma sequência de toques, uma mão desliza suavemente pela superfície do carro, em um balé erotizado entre homem e máquina, reforçado pelo posicionamento da câmera e pela edição (figura 16). A composição de corpos acrobáticos, presença fílmica do movimento em seus filmes, aparece em outro momento do filme em uma dança com um veículo. Quando ele está em Jerusalém, em duas ocasiões olha pela janela de casa e vê um homem fazendo uma curiosa performance em frente a seu carro. E.S. mantém o olhar nos movimentos de uma espécie de Tai-Chi-Chuan hipnotizador voltado para o automóvel. Há nestas performances uma relação com um objeto-símbolo da mobilidade, em uma abertura temporal, nos detalhes e na necessidade de mostrá-los por uma imersão no presente.



Figura 15. “Crônica de um Desaparecimento”. Elia Suleiman, 1996.



Figura 16. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.

Ao lado da sensação de familiaridade e proximidade que a sequência inicial do filme nos proporciona, o enquadramento da sequência inicial da tia na sala de casa denota a preocupação com o posicionamento da câmera, que também é uma das características dos filmes de Elia Suleiman; sua câmera estabiliza a imagem para que o absurdo desestabilize o sentido.

Interpõe-se, portanto, à nossa aproximação filosófica às obras uma *hipótese sociológica*. As relações entre as pessoas, nos três filmes de Suleiman, moldam uma constante *repetição* que engendra uma circularidade. O inesperado não está no desenrolar de um determinado fragmento narrativo, mas sim em qual será a próxima história. Porém, apontar uma circularidade temporal nos filmes de Suleiman não é suficiente. Ele nos mostra a própria fábrica temporal em ação. A forma como lida com os ambientes internos familiares e com as relações entre vizinhos e amigos aparece sempre na forma de convite, sentamos à mesa com eles, vamos pescar à noite, nos reunimos em ócio e marasmo com amigos de infância, fumando cigarros e vendo as pessoas passarem nas ruas. O silêncio exerce aqui um papel de força de atração, dando relevo aos gestos e olhares que tingem a esfera do sensível.¹⁵⁵

Na segunda parte, no “Diário Político”, nos movemos para Jerusalém. A sequência de passagem do diário pessoal para o político é feita por um carro que desce por uma rua,

¹⁵⁵ O silêncio é um elemento constantemente citado na fortuna crítica da obra de Suleiman. Cf. HILL, Tom. *Staging the Sublimation of Cliché. Elia Suleiman's Silences in The Time That Remains*. Jerusalem Quarterly 48. Institute for Palestine Studies. Winter 2011.

onde podemos observar Jerusalém ao fundo. A trilha sonora, em hebraico, traz uma música que questiona “por que não podemos ser amigos”? Momento singular de ingenuidade do diretor? A concatenação entre esta cena e as seguintes nos mostra que não. A sequência que sucede a cena do carro nos mostra dois estrangeiros conversando no hotel “Colônia Americana” sobre a questão do “conflito”, imersos em clichês do discurso liberal ocidental, “o problema é antigo, é complexo...”. Ao abrir o diário político com esta música e a montagem das sequências seguintes, Suleiman parece tomar uma posição política (que ironiza um certo campo discursivo liberal) sintetizada na forma com a qual a conversa entre os dois europeus é conduzida.

A’dan (interpretada pela atriz Ula Tabari, nascida na Galiléia em 1970) é a protagonista desta metade do filme. A exemplo da cena da tia, a segunda parte também começa com referência à *casa*. A’dan, uma jovem mulher palestina, de Jerusalém oriental, procura uma moradia na parte ocidental da cidade. Ela está em uma sala conversando com um agente imobiliário em árabe. E.S., está sentado no corredor do lado de fora da sala, lendo uma revista. Ele ouve o agente imobiliário dizer que A’dan era uma mulher muito bonita, após ter desfiado um conjunto de conselhos preconceituosos, baseados em valores patriarcais, que prescreviam como ela deveria se comportar. É nesse exato instante que E.S. e A’dan viram seus pescoços e, pela única vez no filme, seus olhares se encontram (figura 17).



Figura 17. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.

O olhar será um traço fundamental do filme, portanto é curioso que E.S. e A'dan só troquem olhares no momento em que a diferença se coloca (neste caso, com as relações sociais de gênero)¹⁵⁶: ela é mulher e, nesta condição, vive a catástrofe (e a relação com a espacialidade) com mais obstáculos, a singularidade da experiência colonial para as mulheres palestinas e a violência e as contradições presentes também entre as vítimas. Apenas para se mudar de um lado da cidade para outro, A'dan passa por barreiras que simplesmente não existem para Suleiman. Na sequência seguinte, ela segue buscando uma casa, falando por um orelhão com diversas pessoas, para ser mais uma vez vítima de preconceitos, desta vez da parte de judeus de Jerusalém ocidental, que definiam a locação dos imóveis por critérios raciais. Esta cena é uma das partes onde o discurso político, da segregação étnico-racial promovida por Israel, está mais diretamente colocado no filme. É também a parte de câmera mais inquieta do filme.¹⁵⁷ Em tom quase documental, a câmera acompanha o movimento da cabeça da personagem na cabine telefônica.¹⁵⁸ Os proprietários dos imóveis manifestam clara discriminação pelo fato de ela não ser judia (ou ao menos russa, como diz uma pessoa), mesclado com uma espécie de comiseração pretensamente sensível à condição de A'dan. “Eu lamento, sei que é difícil para você...”, que apenas reforça a tensão que está presente na relação com a cidade. O que justificaria a inserção desta sequência, que destoa da cadência narrativa e da estabilidade imagética da primeira parte do filme?

Aos poucos, percebemos que há outras regras regendo seu diário político. A'dan instaura uma outra temporalidade no filme, dinamiza as cenas em que aparece, deslocando o silencioso personagem auto-biográfico para um lugar de coadjuvante. Mas E.S. parece desejar uma aproximação com este universo de A'dan, como pode ser depreendido da sequência em que percorre a moradia daquela personagem, até chegar à abertura que

¹⁵⁶ Ainda que a personagem de A'dan possua forte presença fílmica, as relações sociais de gênero estão presentes desde a sequência inicial, com a tia que fofoca sobre um casal. Na 10ª sequência do filme, em que a mãe de E.S. lê jornal na cozinha - em um enquadramento que seria repetido no terceiro filme - com a porta centralizada, permitindo apenas a visão de suas pernas e a janela ao fundo, há um som diegético de rádio falando sobre as mulheres e o amor. “Concluindo, caros ouvintes, quando atingem a maturidade, as mulheres se tornam menos razoáveis”. Na sequência seguinte, logo após estas palavras, a mãe do personagem sobe as escadas da entrada de sua casa com suas amigas, um grupo de senhoras, que sentariam na cozinha para falarem banalidades e se divertirem.

¹⁵⁷ A cena em que A'dan tenta alugar um apartamento em Jerusalém Ocidental é dos poucos momentos em que Suleiman parece dar mais liberdade à sua câmera, que se move, aproximando-se do rosto de A'dan. A câmera está na respiração da mulher. No segundo capítulo mostraremos como a presença fílmica da mulher deixa de ser associada à metáfora da terra, mas daquilo que desequilibra o poder colonial.

¹⁵⁸ Os contornos da cabine telefônica, nos enquadramentos escolhidos, ressaltavam um recorte similar a um formato de chave.

conduz a um grande palco habitado por símbolos e mitos, onde as cores predominantes são o preto, vermelho e verde da bandeira palestina (figuras 18 e 19).¹⁵⁹

No filme, o protagonismo político pertence à mulher. A'dan é a personagem que revela as diversas formas de violência e a fragilidade do colonizador. Assim, ao se apoderar de um rádio comunicador da polícia israelense e usar este instrumento para passar comandos, ela rege um espetáculo da vingança no qual o perpetrador da violência fica absolutamente neutralizado em suas ações e desorientando completamente as viaturas na já caricatural lógica dos oficiais israelenses retratados: “*Todas as unidades deixem Jerusalém imediatamente! Jerusalém não está mais unificada. Repito, Jerusalém não está mais unificada*”. Ao final, A'dan canta, em hebraico, o hino nacional israelense *Hatikva* e, em um deslocamento semântico poderoso do ponto de vista cinemático, Suleiman subverte o sentido da letra do hino, que fala de libertação e do retorno à casa, apropriando-se dele, em uma sequência na qual o colonizador submete-se ao feitiço do colonizado (as viaturas ficam claramente hipnotizadas). Enquanto A'dan canta, sentada na cadeira com a bandeira da Palestina, a televisão ao seu lado exhibe um ritual fúnebre, com os homens dançando. Há um corte e estamos vendo agora diretamente a imagem do ritual, mas exibida em camera lenta e de trás para a frente, o que só podemos perceber pelo movimento de lenços brancos nas mãos de um homem (figura 20).

Tal uso subversivo e desconstrutivo de objetos, do discurso, da música icônica, de símbolos icônicos, como a bandeira israelense, está espalhado ao longo do filme como indicadores, sinais, como dispositivos de *liminaridade*.¹⁶⁰

Na sequência no final do filme, quando vão prendê-la, salta à vista a representação ridicularizada dos policiais israelenses que se distraem por um minuto com fogos de artifício (outro elemento que se repetirá no terceiro filme) e partem carregando uma manequim de plástico em seu lugar, escancarando a dimensão patética que também acompanha as poderosas máquinas de guerra.

Logo, a presença cênica de A'dan não pode ser subdimensionada como desdobramento (ainda que inverso) de E.S., pois o caráter disruptivo de suas ações opera em outra lógica, faz parte de uma outra gramática de ações políticas, um tipo de sabotagem potente e possível diante da assimetria de poder: hackear a comunicação do colonizador,

¹⁵⁹ Alguns autores consideram a personagem A'dan como o “duplo” de Suleiman no filme. Reconhecemos que o diretor espalha alguns duplos, quase como imagens espelhada, especialmente em “Intervenção Divina”. Geralmente, dois personagens praticamente idênticos, como se fossem irmãos gêmeos e vestidos da mesma forma, com movimentos sincronizados. Contudo, não concordamos que isso se aplica a A'dan.

¹⁶⁰ BRESHEET, Haim. *A Symphony of Absence: Borders and Liminality in Elia Suleiman's Chronicle of a Disappearance*. Framework: The Journal of Cinema and Media 43(2):71–84, 2002. Grifo próprio.

deixá-lo desnortado, apropriar-se de seus símbolos, subvertendo seu significado. Esta é uma das principais forças deste personagem: ela hackeia ao mesmo tempo que *revela*, qual vírus instalado no sistema de uma máquina, mas sempre pelo *ato* (a postura de E.S., por outro lado, é a da testemunha, a revelação se dá pelo silêncio e olhar). No caso de A'dan, é sempre após alguma *ação* da personagem que uma contradição de um sistema de poder em exercício é revelada.



Figura 18. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996



Figura 19. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.



Figura 20. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.

Pode-se dizer que o som diegético neste filme é também uma forma de *revelação e produção de interioridade*, seguindo a mesma trilha dos enquadramentos, luz e ausência de movimentação de câmera. A característica diegética da música no filme também é usada para a subversão do sentido da mensagem cantada, como forma de se apropriar

politicamente de um discurso, seja pela ironia (na cena do carro com a música que questiona “por que não podemos ser amigos?”), como pelo deslocamento do lugar da vítima (na cena em que A’dan canta o hino de Israel para as viaturas de polícia). Esta opção pelo som diegético também se faz presente pela televisão ou pelo rádio, como marcador de ritmo (o pai vendo um jogo de tênis pela televisão, sentado na cozinha arrumando seus equipamentos de pesca, em que o espectador não vê a imagem, mas ouve o som emitido pelos jogadores) ou como mensagens despistadas (fala-se de um lugar, mas apontando para outro contexto). Há uma cena em que o pai de E.S. está no apartamento, cuidando de um passarinho na gaiola. No rádio, fala-se sobre a Bósnia, sobre os Balcãs, o tema do conflito, das possibilidades de paz. Esta é uma forma de tornar indiretas as incursões mais explícitas do filme no tema da relação com Israel.¹⁶¹ O horizonte só aparece em um *travelling*, com uma música árabe ao fundo mostrando-nos a paisagem, árvores, a vegetação. É este *travelling* que faz a ligação com dois fragmentos do filme que também mobilizam a questão do tempo e destoam dos anteriores, em que dois personagens falam olhando diretamente para câmera (como em uma entrevista: a conversa com o padre (que fala sobre a dissolução do sagrado naquela terra) e com o escritor (sobre o próprio ato narrativo, pela circularidade da repetição) (figuras 21 e 22).



Figura 21. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.

¹⁶¹ Quase quinze anos depois, ao filmar seu episódio do filme “7 dias em Havana”, há momentos em que E.S. está no quarto de um hotel e a televisão exhibe discursos de Fidel Castro e as analogias com a Palestina nos trechos recortados são imensas.



Figura 22. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.

Muitas coisas desapareciam para os palestinos em meados dos anos 1990 quando o filme foi feito. Desaparecia um horizonte de resistência armada, desaparecia a constituição de um movimento revolucionário autônomo, desaparecia a perspectiva de que o direito ao retorno seria concedido, desaparecia a força das lideranças com seu papel de conciliação, desapareciam as pautas tradicionais do movimento nacional palestino nas negociações de Oslo. Mas, sobretudo, o território palestino desaparecia cada vez mais. Nesta encruzilhada de desaparecimentos, sumia também um tempo histórico.

Cada diário está associado a uma cidade, mas na parte final do filme, E.S. volta para a casa de seus pais. A desconexão espacial, marcada pela distonia da sociabilidade entre Nazaré e Jerusalém é notável, especialmente pela percepção de que E.S. mantém um certo distanciamento com relação às duas cidades, ele não está plenamente em casa. O filme termina onde começou: o sono dos pais na sala de casa. A crônica de um desaparecimento começa no sono paterno. Mas, na cena final do filme, não estão apenas as figuras de seus pais, há um elemento novo: a imagem cintilante da bandeira de Israel e do hino na televisão. Em um encerramento espantoso, o próprio diretor se torna uma sombra, os corpos cansados dos pais, apoiados com a cabeça nas mãos, dormem. E a bandeira reluzente sela o desaparecimento. Mas é justamente porque a tela da televisão está brilhando, o símbolo sionista projetado, que a claridade nos permite enxergar quem está lá. Esta é a ironia da qual Suleiman e Aljafari estão cientes. Após a programação de final de dia

da TV, a imagem mostra as bandeiras tremulantes de Israel com o hino sendo executado. Ao fundo, na penumbra, contra a luz da janela da cozinha, em contraste com a luminosidade da tela da TV, notamos a silhueta de Elia Suleiman (figura 23).

Quando a TV sai do ar, decretando o final da programação diária, a câmera se volta para os dois expectadores que adormecem, cada um em um sofá na sala escura: os pais de E.S.. A respiração pesada do pai adormecido retoma, ciclicamente, o início do filme. Todo o ambiente é cansaço e familiaridade. Após alguns segundos detido nesta imagem, tudo acaba, com uma tela e uma dedicatória: “À minha mãe e meu pai, a última terra natal”.

Seus pais são a última possibilidade. Seriam os próprios ancestrais, o sangue, a última possibilidade de pertencimento que sobrou? A camada autobiográfica das cenas de abertura e encerramento da obra informam a perda da possibilidade de uma construção nacional nos moldes do regime imagético anterior ao mesmo tempo em que inaugura uma linguagem cinematográfica desenvolvida em seus filmes posteriores, uma linguagem que, assim como seus personagens, permaneceu.¹⁶²



Figura 23. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.

¹⁶² Cf. BRESHEET, Haim. *A Symphony of Absence: Borders and Liminality in Elia Suleiman's "Chronicle of a Disappearance"*. Framework, 43, 2 (Outono). Págs. 71-84, 2002.

1.1.2 *Intervenção Divina: crônica de amor e dor (2002)*

O segundo filme da trilogia também é composto por crônicas e fragmentos. Realizado logo após a segunda Intifada, é a maior inflexão alegórica na trilogia. “Intervenção Divina” leva a fragmentação narrativa e o humor a um patamar onde Suleiman joga mais explicitamente com a cultura *pop*. Cannes acolhe o filme com uma Palma de Ouro, o que ajuda a projetar sua circulação internacional, preparando a excelente recepção do terceiro filme (e do quarto, que concorreu à Palma de Ouro em 2019).

O filme abriu um espaço de reconhecimento imenso a Elia Suleiman, entre cinéfilos, críticos, intelectuais e artistas.¹⁶³

Ele é, possivelmente, o mais citado dos cineastas da Palestina em livros, teses e artigos e é um dos poucos estudados em programas de pós-graduação no Brasil.¹⁶⁴ Há,

¹⁶³ Em 1999, antes, portanto, de “Intervenção Divina”, Suleiman concedeu uma entrevista a Anne Bourlond em que falava das críticas que recebera em função de sua linguagem cinematográfica e da forma como encarava a construção nacional. “Meu tipo de humor ou ironia não é aceito. Eu até fui acusado de traição, de ser sionista! Minha abordagem é considerada muito crítica para um tempo de construção nacional que clama por unidade e mesmo uniformidade. Eles pensam que os palestinos devem todos falar a mesma voz. O que encontramos aqui é o medo de “desestabilização” ligada a um lugar, a Palestina, onde é a unidade é considerada essencial. [...] O ponto de vista deles é muito politizado, mas evidentemente a situação é muito politizada”. No Festival de Cinema de Cartago, as pessoas reagiram muito mal pela inserção da bandeira de Israel na cena final de “Crônica de um Desaparecimento” e o chamaram de colaborador de Israel. Diante da colocação do diretor, seria o caso de considerarmos se a cena com o rosto de Arafat no balão rumando para o rosto do Cristo da “conciliação” dois anos depois em “Intervenção Divina” uma resposta irônica a uma parte das acusações? O gesto sugere que Suleiman está distante de uma posição que reclame apenas o direito de permanecer intocado pelo “tempo de construção nacional”. Ele claramente não está em um esforço de desconstrução que será substituída pelo vazio. Há uma outra leitura das possibilidades diante de alguns limites que viabilizam um sentido estável para a vida sob militarização. Mas a questão mais relevante nas críticas a “Crônica de um Desaparecimento” não são aquelas relacionadas a uso do humor. O fato que incomodou o público nos países árabes e boa parte das críticas foi Elia Suleiman ter realizado o filme com apoio do Israeli Fund for Quality Films (o primeiro filme árabe a receber) e uma parte dos palestinos, em particular. Na época, o diretor disse que na verdade o uso do dinheiro não foi exatamente uma escolha, mas uma questão de “luta por direitos civis”. Como ele era palestino cidadão de Israel, teve condições de acessar esses recursos. Suleiman disse ainda que entrou em conflito com os árabes após seu primeiro longa, não com os espectadores, mas com os críticos que falavam pelas “juntas árabes não-democráticas que usam a Palestina para distrair suas populações de realizarem mudanças nos próprios países árabes”. Interessa-nos, sobremaneira, pensar a questão do financiamento, na ausência de estruturas para o cinema palestino e a particular condição dos palestinos de 48. Refqa Abu Remaileh refere-se ao que Hamid Naficy classifica como “modo de produção intersticial” para se referir ao cinema feito por exilados, o “cinema de sotaque”. Esta é uma discussão que não temos condições de aprofundar aqui, mas diz respeito à economia política da organização da produção imagética palestina. Cf. ERICKSON, Steve. *A Breakdown of Communication: Elia Suleiman talks about Divine Intervention*. 15 de janeiro de 2003. Indiewire. Disponível em <https://www.indiewire.com/2003/01/a-breakdown-of-communication-elia-suleiman-talks-about-divine-intervention-80022/>. Acesso em 23 de julho de 2019. SULEIMAN, Elia. *A cinema of nowhere*. Entrevista concedida a Anne Bourlond em Jerusalém em fevereiro e julho de 1999. *Journal of Palestine Studies*, volume 29, no. 2. Inverno de 2000, p. 100. ABU-REMAILEH, Refqa. *Narrating the negative space (Palestine)*. In Gugler, Josef. *Ten Arab Filmmakers. Political Dissent and Social Critique*. Indiana University Press, 2015.

¹⁶⁴ ANDRADE, Pedro Henrique. *Nazaré, Beirute, Ceilândia. Um itinerário por imagens e sons do trauma*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. Orientado pela Profa. Dra. Consuelo Luz Lins. Rio de Janeiro, 2017.

portanto, uma fortuna crítica razoável sobre sua obra.¹⁶⁵ A referência a Jacques Tati, Buster Keaton e Chaplin é amplamente mencionada, ainda que o diretor já tenha dito que concluiu seu primeiro longa sem nunca ter visto um filme destes cineastas e que suas referências são diretores cujos filmes não se parecem com os seus, como Ozu, Bresson, Hou Hsiao-Hsien e Takeshi Kitano.¹⁶⁶

Na medida em que recusa o didatismo, seus filmes não constroem - e não pretendem fazê-lo - caminhos fáceis de compreensão da situação palestina para quem não tem algum acúmulo no tema.

Elia Suleiman parece intrigado, como Edward Said esteve, pelo modo com que as coisas começam. Isso não é estranho pois, como discutimos na introdução, os começos sempre carregam a produção intencional de significado.¹⁶⁷ Com efeito, é visível seu esforço para operar sobre os deslocamentos de sentido, criando e desmontando referenciais simultaneamente (como na cena do balão com rosto de Arafat). Seus três filmes têm início com pequenos proêmios significativos e reveladores.

A exemplo de “Crônica de um Desaparecimento”, o começo responde a algo anunciado pelo título do filme. Na abertura de “Intervenção Divina”, vemos um homem vestido de Papai Noel correndo em meio a árvores, cactos e ruínas, perseguido por um grupo de adolescentes. Os planos-detalhes mostram-nos, insistentemente, os cactos (*sabr*). O cesto de presentes está furado e os embrulhos vão caindo. Ofegando muito, ele escala uma pedra e atira ao chão uma série de pequenos pacotes para retardar seus perseguidores. Ele cai. Ao levantar-se, está de costas para a câmera, com a face voltada à cidade de Nazaré. Ainda de costas para a câmera, o personagem natalino recua quatro passos com os braços arqueados e, ao virar-se rapidamente, vemos seus olhos de espanto. Ao chegar em uma pequena igreja no alto de uma colina, encosta-se em um pilar e só agora é visível a faca enfiada em seu peito. Há um corte e, em um plano bem aberto, aparece o nome da cidade:

¹⁶⁵ ABU-REMAILEH, Refqa. *Palestinian anti-narratives in the films of Elia Suleiman*. Arab Media & Society. Maio, 2008. DABASHI, Hamid. *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*. Verso: Londres, 2006. MOKDAD, Linda. *The Reluctance to Narrate: Elia Suleiman's Chronicle of Disappearance and Divine Intervention*. In Khatib, Lina. *Storytelling in World Cinema*. Londres/Nova Iorque: Wallflower Press, 2012. DICKINSON, Kay. *The Palestinian Road (Block) Movie. Everyday Geographies of Second Intifada Cinema*. In Iordanova, Dina; Martin-Jones, David e Vidal, Belén. *Cinema at the periphery* Entrevista realizada em 10 de setembro de 2007. Detroit: Wayne State University Press, 2010. Pp.137-155. SULEIMAN, Elia. *A cinema of nowhere*. Entrevista concedida a Anne Bourlond em Jerusalém em fevereiro e julho de 1999. *Journal of Palestine Studies*, volume 29, no. 2. Inverno de 2000.

¹⁶⁶ Entrevista de Elia Suleiman concedida a Kaleem Aftab, em Cannes (26 de maio de 2019). “Cannes Special Mention winner Elia Suleiman makes a strong silent statement”. Disponível em <https://www.thenational.ae/arts-culture/film/cannes-special-mention-winner-elia-suleiman-makes-a-strong-silent-statement-1.866364#2>. Acesso em 28 de maio de 2019.

¹⁶⁷ SAID, Edward W.. *Beginnings. Intention and Method*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.

Nazaré. Revestida de todos as ambiguidades possíveis na relação entre o simbolismo cristão da cidade e a imagem do Papai Noel, a sequência não nos dá nenhuma informação sobre o resto do filme e não se conecta, do ponto de vista narrativo, a nenhum outro fragmento. Aliás, apenas voltaremos a ter uma outra referência a esta sequência inicial, em uma cena no hospital com o Papai Noel em uma cadeira de rodas. Nesta abertura, o cineasta continua afirmando sua intenção de jogar com o peso simbólico que sua terra está fadada a carregar. É preciso matar o mito, para que a terra sobreviva.

Os três personagens mais constantes no filme são E.S. (a persona fílmica do diretor), a mulher com quem ele se relaciona e seu pai, que sofre um ataque e é hospitalizado, o que faz com que E.S. volte à Palestina. O checkpoint é um referencial que extrapola a esfera da espacialidade, ativando uma espécie de zona de contato, um *limiar* que atravessa as relações sociais nas diversas esquetes. Além das constantes imagens de postos de controle militar, muros, paredes, cercas e outros elementos arquitetônicos com função divisória, as interações entre os personagens são regidas por limites. As coisas estão sempre no nesta zona de contato, da qual a vizinhança é expressão sintomática.¹⁶⁸ Isso configura uma relação entre a espacialidade do filme e da experiência dos palestinos em Israel, acentuada desde que o filme foi feito (início dos anos 2000) por uma proliferação de leis que dá corpo, de forma sistemática, à institucionalização do sistema de segregação étnica e racial.¹⁶⁹

Assim, a relação com a lógica e o sentido em “Intervenção Divina” é muito semelhante à forma como o filme lida com a espacialidade: intercalando momentos de suspensão temporal, estacionado em um determinado espaço e uma permanente mobilidade.¹⁷⁰ Neste âmbito, o carro é uma presença importante na trilogia. Ele traça uma relação específica com o lugar, desenhando as fronteiras, passagens e paragens acessíveis a E.S. na Palestina. O carro é importante pelo uso de som diegético e também por dinamizar

¹⁶⁸ Sobre o conceito de “limiar” nos filmes de Suleiman, ver BRESHEET, Haim. *A Symphony of Absence: Borders and Liminality in Elia Suleiman's "Chronicle of a Disappearance"*. Framework, 43, 2 (Outono). Págs. 71-84, 2002.

¹⁶⁹ Os palestinos em Israel possuem documento, mas são oficialmente cidadãos de segunda classe. Tal condição se ampara em um conjunto de proibições e de definição de um poder soberano que produz um regime específico baseado em critério de exclusivismo étnico-racial e diferenciação explícita. Muitos destes elementos convidam à aplicação do conceito de apartheid, em perspectiva comparada ao regime sul-africano.

¹⁷⁰ O conceito de “mobilidade” aqui é intencional. Considerando a mobilidade como “movimento dotado de sentido”, acreditamos que a produção coreográfica nos filmes de Suleiman está ligada à produção de sentido, de significado. Cf. CRESSWELL, Tim. *On the move. Mobility in the modern western world*. Routledge, 2006.

uma relação com o espaço. Mesmo para o amor, nos encontros de E.S. com sua namorada, o toque das mãos ocorre no carro, estacionado no *checkpoint* de Jerusalém.

Na primeira parte do filme, voltamos às relações entre os vizinhos nas fricções dos relacionamentos cotidianos em uma espacialidade exígua. Os recortes de câmera passam a sensação de um sufocamento ainda maior do que o filme anterior, especialmente em Nazaré (a cidade continua sendo um personagem importante).¹⁷¹ A violência verbal de seu pai, que vai passando com o carro, sorrindo e acenando para cumprimentar os seus vizinhos, enquanto profere pesados xingamentos a cada um deles, em voz baixa, no interior do veículo reforça a ideia de que os laços sociais são de proximidade e agressividade (os xingamentos são quase sempre direcionados à família da pessoa). Suleiman povoa nossa imaginação com belíssimos e divertidos fragmentos que retratam um cotidiano de uma violência, em que predominam latência¹⁷² e iminência.¹⁷³ No filme, as mortes e explosões são coreográficas e alegóricas, intensificando esta *temporalidade de latência*, condensada em sua imagem final, da panela de pressão, observada por E.S. e sua mãe.

Depois de Oslo e das Intifadas, a Palestina está no centro das atenções da mídia internacional. Sua presença frequente nas telas não dissipa a questão: como produzir significados nesta nova realidade? Suleiman segue apostando no absurdo como caracterização do ambiente para transitar entre *figuras em dissipação*, o território, as lideranças e próprio campo da ação política. O desmantelamento da narrativa em fragmentos não se confunde, logo, com um suposto abandono da preocupação em encontrar um sentido naquela situação, mas ao contrário, com a sua expansão. Tal condição produz um efeito curioso, que Elia Suleiman manobra com cuidado: o mais próximo da produção de sentido na experiência trágica desses filmes está no humor.

Se no filme anterior A'dan atuava como um *dispositivo de revelação* das ações e contradições políticas, em “Intervenção Divina” a mulher é responsável pelos principais momentos e alegorias de suspensão temporal, seja na decomposição dos planos, ao acionar

¹⁷¹ “Aqui o mundo está nos observando”. Esta frase, extraída do diário de Ben Gurion no dia 18 de julho de 1948, denota a preocupação especial dos sionistas por Nazaré, cientes que estavam de seu lugar simbólico para os cristãos do mundo todo. Sorte ou maldição, o fato é que Nazaré permaneceu como a mais árabe das cidades israelenses até os dias atuais. PAPPÉ, Ilan. *A limpeza étnica da Palestina*. São Paulo: Sunderman, 2016, p.207.

¹⁷² Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Depois de 1945. Latência como origem do presente*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

¹⁷³ Cf. CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato. Antropologia e estética da iminência*. São Paulo: EDUSP, 2012, p.20. Canclini vislumbra na arte o lugar da iminência, postulando uma relação possível com o “real”, tão “oblíqua ou indireta quanto na música ou nas pinturas abstratas. As obras não simplesmente “suspendem” a realidade, mas se encontra, em um momento prévio, quando o real é possível, quando ainda não se desfez. As obras tratam os fatos como acontecimentos que estão a ponto de ser”.

uma movimentação irrefreável, seja por sua ascensão aos céus, portando um escudo com o formato da Palestina, ou em suas caminhadas em meio a barreiras e tensões. As personagens mulheres não recuam e nem hesitam, no mais agitado dos filmes da trilogia.

“Memória Fértil” e “Casamento na Galiléia” (1987)¹⁷⁴ já assinalavam um papel central para a representação da mulher no cinema palestino do início dos anos 1980 (que naquele momento ainda era feito majoritariamente por homens). Os filmes de Elia Suleiman, no entanto, fizeram com que a presença corporal da mulher expressasse imageticamente a possibilidade de dissolução de um regime de poder e da correlação de forças que o mantém em funcionamento. Deixando de ser representada como símbolo da terra perdida, a mulher tornava-se figuração do corpo rebelde.

Nas alegorias de “Intervenção Divina”, são as personagens mulheres que colocam os símbolos em movimento, impulsionando a ruptura criada pela desestabilização do sentido e pela coragem com a qual se revestem as iniciativas de enfrentamento direto ao poder colonial (como atravessar um checkpoint sob miras dos soldados ou enfrentar sozinha um grupo de atiradores).¹⁷⁵ É nesta elaboração de uma outra política e de uma outra ocupação do espaço pelos corpos, que os filmes nos provocam a pensar a relação com a modalidade de revolta particular à Intifada e percebermos que, ao lado da força do cotidiano, a presença cênica das mulheres materializa a possibilidade de ação redentora.

Neste sentido, a cena do *checkpoint* que é derrubado pelo caminhar da mulher de salto alto e óculos escuros em “Intervenção Divina” é muito importante. Os *checkpoints* são uma das expressões com as quais se decanta o regime de poder instaurado por Oslo, desenhando a paisagem do território palestino amputado e da expropriação temporal à qual estarão submetidos aqueles a quem não resta senão esperar. Mais do que postos de

¹⁷⁴ Na ilha de edição de “Memória Fértil”, Michel Khleifi depara-se com um conjunto de imagens do vilarejo destruído de Ma'aloul que seriam a base de seu próximo filme, quatro anos depois. Em “Ma'aloul celebra sua destruição” (1984) o diretor avança decisivamente no território das ruínas. Utilizando-se de uma série de dispositivos (como efeitos de simulação de envelhecimento de imagens, um mural do vilarejo de Ma'aloul na parede da casa de um refugiado, um professor em sala de aula falando sobre a história da região e reminiscências pessoais de sobreviventes), o filme revela a prática dos refugiados daquele vilarejo de todos os anos, na data em que Israel celebra seu “Dia da Independência” - quando as famílias palestinas podiam deixar as áreas sobre controle do governo militar e perambular por Israel - de visitar seu lugar de origem, fazendo piqueniques com seus filhos sobre as ruínas de Ma'aloul.

¹⁷⁵ Partindo da metáfora da mulher como a terra, nos diversos quadros do período pós-Nakba, passando pelos pôsteres políticos em que a mulher é parte da luta revolucionária, pela iconografia visual dos movimentos palestinos, nas imagens de Leila Khaled - entre outras- acompanhada de sua arma, até as representações cinematográficas produzidas pelas próprias artistas palestinas contemporâneas, a interface entre os diferentes regimes de visibilidade das mulheres e a arte na Palestina merece estudos mais aprofundados no Brasil.

controle, os *checkpoints* podem ser vistos assim em relação à produção do próprio poder soberano, um lugar específico no interior do regime político de Israel.¹⁷⁶

Sobre as ruínas da figura masculina heróica, personificada nos *fedayeen*, o diretor encontra espaço para subversão na presença fílmica da mulher. Se o líder está arruinado, a mulher parece ter uma força imanente às suas ações, da qual não podemos perceber senão os seus efeitos. O que é varrido pela força invisível que acompanha a passagem da mulher na cena do *checkpoint* é mais do que uma estrutura física de observação e controle de pessoas: o que está em jogo é a possibilidade de dissolver esse local de cristalização do poder soberano. Feita a cisão no casulo da circularidade infernal, expõe-se, de seu interior, uma personificação da rebeldia política como ato de ruptura do tempo, sendo as personagens mulheres responsáveis pela exposição da fragilidade oculta atrás do aparato de guerra, ao explicitarem a implosão daquilo que permite que os regimes de poder existam: o medo. Neste sentido, é expressiva a seqüência em que a namorada de E.S. de óculos escuros caminha acompanhada pela câmera em diversos ângulos, diante de todos os avisos e das miras das armas dos soldados, na direção de um *checkpoint* que desaba às suas costas, logo após ela passar. Esta é mais uma seqüência na qual a noção de equilíbrio aparece como componente de estruturação dos planos nos filmes de Suleiman. Em um movimento de câmera incomum na trilogia, um *travelling* passa por uma fila de carros parados em um *checkpoint*, com uma profusão de gritos e gestos violentos de soldados israelenses e muitas buzinas, a câmera lentamente vai subindo e revela o posto militar e a confusão com os carros que tentam passar. Soldados israelenses gritam e, enfurecidos, apontam armas para os motoristas, que não estão autorizados a passar. Os carros fazem a volta para regressarem, o que gera um silêncio na cena, enquanto a câmera torna a se aproximar do nível do chão. Neste instante, o plano se fecha, em detalhe, em um sapato de salto alto saindo de um dos veículos e uma mulher caminha altiva na direção do posto militar (figura 24). Acompanhado por uma música eletrônica que poderia servir de trilha a um desfile de moda - e que dita o ritmo dos cortes - e ignorando os avisos e ameaças dos caricatos soldados israelenses, o andar da mulher adquire um caráter de ruptura radical, no plano imagético, com esse tempo da espera ao qual estão submetidos os palestinos. Ao passar pelos oficiais fortemente armados, desnorteados e espantados com a segurança e firmeza de sua caminhada, a mulher ainda tem a atitude de retirar os óculos e encará-los¹⁷⁷ (figura

¹⁷⁶ Cf. AZOULAY, Ariella. *Civil Imagination. A political ontology of photography*. Londres: Verso, 2015, p.71.

¹⁷⁷ Mais uma vez, a questão do olhar surge como um elemento narrativo importante no filme de Suleiman, reforçando a tensão entre o ato de ver e a cegueira, conforme descrito no capítulo anterior.

25), sem olhar para trás, enquanto toda a estrutura do *checkpoint* desaba como se fosse arrastada por um vento que persegue sua imagem, que nós não podemos enxergar, mas que faz com que os soldados dobrem seus corpos (figuras 26 e 27).



Figura 24. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.

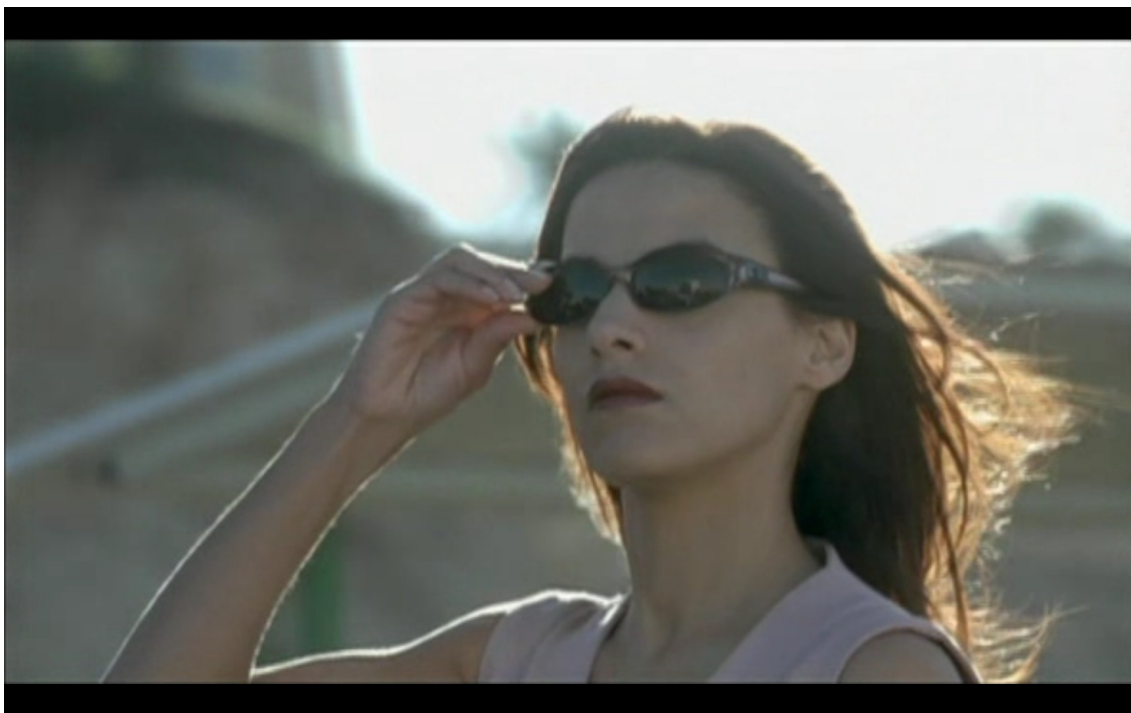


Figura 25. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.



Figura 26. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.



Figura 27. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.

O contraste da imagem que concilia delicadeza e instabilidade com os uniformes, armas e a dureza do exército israelense ainda não é a questão central da sequência. O

grande paradoxo está na potência de algo que é instável por ter uma base de sustentação pequena (o salto alto) conseguir firmeza suficiente para desestabilizar aquilo que é fixo, rígido e seguro, proporcionando o desmoronamento dos códigos da ocupação. A mulher não toca em nada e não faz nenhum esforço, é pela segurança com a qual caminha que se revela a fragilidade da força ocupante que pode ruir a qualquer momento. Esta potência de transformação somente se efetiva como ação subversiva no movimento com altivez, no movimento que não é interrompido.¹⁷⁸ A força deste ato de mobilidade nos provoca a pensar na forma política que Suleiman atribui ao tema da espera.

Em todas as situações, nesta presença que desestabiliza os sistemas de poder, o olhar é determinante. Pode-se pensar aqui em mais um enfoque da questão da construção do olhar nos filmes de Suleiman, sua preocupação com a forma com a qual cada quadro é meticulosamente montado e em como os elementos entram visualmente em condições coreográficas. Ou as mulheres retiram os óculos e encaram os israelenses ou elas mostram apenas os olhos, na sugestiva utilização da ninja como referencial alegórico na sequência do clube de tiros (figuras 28, 29 e 30). Ela atira pedras com uma funda, em resposta aos tiros dos israelenses. Um dos homens acopla algo a seu revólver, convertendo-o em metralhadora. Neste momento, o diretor desacelera o tempo e ouvimos o deslocamento de ar provocado pelo movimento da funda, em plano detalhe, para o arremesso fatal. Quando ela solta, projeta-se uma rajada de pedras, que derrubam o homem e sua arma. A ninja faz agora malabarismos com três granadas, observada pelos atônitos homens. Sincronicamente, dois deles sacam pesadas metralhadoras e começam a atirar. Os três pinos das granadas caem no chão e o foco vai para os olhos da mulher, em plano fechado. Ela salta e arremessa as três granadas para cima, uma delas fazendo uma cortina de fumaça. As outras duas granadas caem simultaneamente sobre os dois atiradores, explodindo-os. Neste momento, há um corte radical e a câmera se posiciona em *plongé* e no solo onde os homens explodiram (o instrutor de tiros permanece simetricamente entre os dois), vemos a bandeira da Palestina, ocupando a totalidade do plano (figura 31).

¹⁷⁸ Para Deleuze e Guattari, o espaço liso “dispõe sempre de uma potência de desterritorialização superior ao estriado”. Com os dois autores franceses diríamos que este movimento da mulher faz a passagem de um território estriado para um território liso. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2008, p.187.



Figura 28. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.



Figura 29. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.



Figura 30. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.

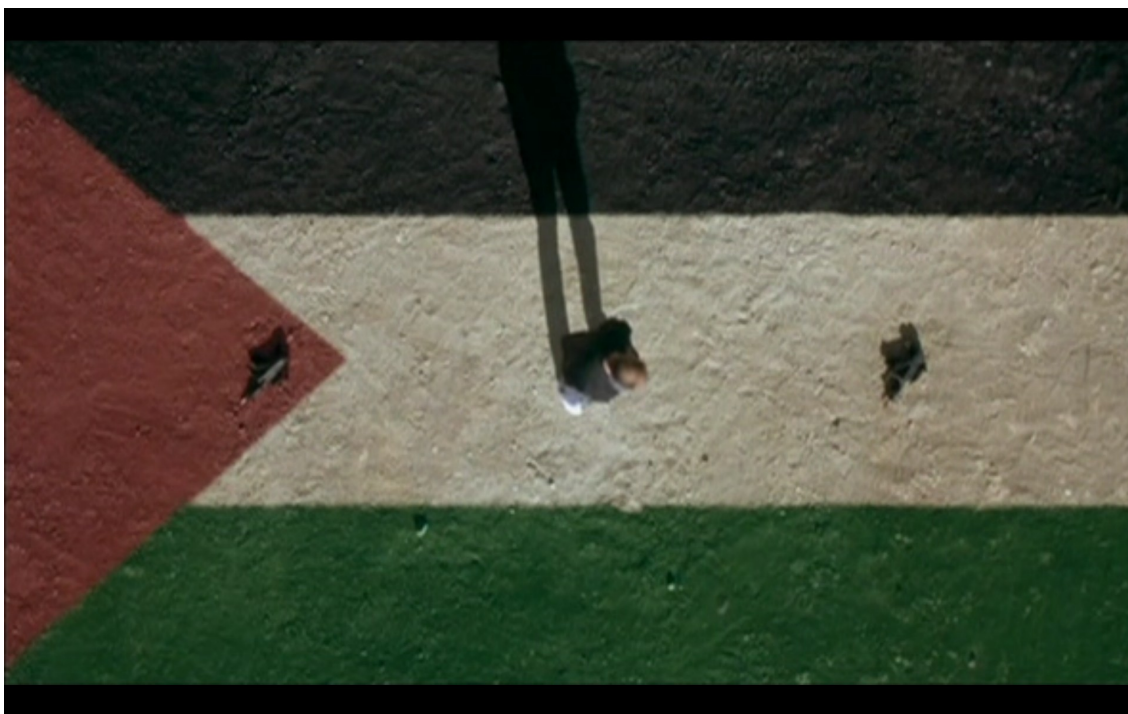


Figura 31. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.

Um dos eixos que ainda mantém certa continuidade ao longo do filme é a relação de E.S. com sua namorada, exposta em seus encontros no *checkpoint*, em um

estacionamento ao lado dos comandos militares israelenses. As formas como as mãos se tocam, os olhares, e especialmente o silêncio, caracterizam tais encontros (figuras 32, 33 e 34). Não há palavras, não há sorrisos e nem há beijos. Tais encontros amorosos parecem mais voltados à constituição de uma “superfície de contato”, sempre no interior do veículo. Não há demonstrações semelhantes de afeto na esfera pública. É o interior do carro que é escolhido para acomodar o romance do protagonista. Lágrimas só aparecem na trilogia quando E.S. corta cebolas. O ressentimento está ausente e, mesmo com o reconhecimento do perpetrador e seus símbolos, as mortes que ocorrem ou são pelo tempo ou são em 1948 (um suicídio e o tiro dado por um soldado israelense disfarçado em um palestino),

Não deixa de existir certa ironia no conjunto de procedimentos cinematográficos inspirados na busca pela simetria e equilíbrio que Suleiman mobiliza na composição dos quadros. Pode-se pensar em tais operações como uma forma de “administrar o colapso”¹⁷⁹ no plano estético. A ironia está no fato de que a própria Autoridade Palestina estava fazendo a mesma coisa no político-institucional, “administrando o colapso”, afinal, para outra coisa não fora criada.

O Processo de Paz inaugurado em Oslo atribuiu uma autonomia de caráter estritamente municipal a certos enclaves palestinos governados pela então criada Autoridade Palestina. Israel reconheceu a OLP como a representante legítima do povo palestino, para em seguida transferir-lhe as obrigações que toda potência ocupante carrega, pela lei internacional, com a vida e o bem-estar da população militarmente ocupada. Jamais reconheceu o direito à existência do Estado palestino e de fato nada no processo iniciado em Oslo aproximou os palestinos da emancipação nacional. Pelo contrário, para alguns, insistir neste Processo era colaborar na manutenção do *status quo* nos territórios ocupados. Condição esta que tem permitido, aos sucessivos governos israelenses, manter uma balança demográfica favorável, ao mesmo tempo em que avança a colonização.¹⁸⁰

O que Gertz e Khleifi chamam de “tempo estático do gueto”¹⁸¹, para definir a ruptura do tempo do *sumud*¹⁸² em “Intervenção Divina”, poderia ser pensado como a suspensão temporal associada à multiplicação dos pequenos e infinitos conflitos. Os

¹⁷⁹ Sobre o conceito de “colapso administrado”, cf. ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014, p.441.

¹⁸⁰ CLEMESHA, Arlene. *Brasileiros na Palestina: uma colaboração para vencer a paralisia internacional*. In Vasconcelos, Álvaro e Clemesha, Arlene. *Brasil e Oriente Médio: o poder da sociedade civil*. São Paulo: IRI-USP, 2018, p.75.

¹⁸¹ GERTZ, Nurith, e KHLEIFI, George. *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Bloomington: University of Indiana Press, 2008, p.187.

¹⁸² Tradução literal pode ser como “firmeza”, mas no vocabulário político palestino é um conceito central, pois desdobra a noção de resistência em ‘resiliência’ e ‘permanência’. Discutiremos o conceito no último capítulo da tese. Para o momento, mantenhamos a ideia de *sumud* da potência política da permanência.

autores opõem, desta forma, o *tempo do sumud* (que caracteriza “Crônica de um Desaparecimento”, por exemplo) a este *tempo estático do gueto*, marcado por um sistema de violência assentado em ciclos repetitivos de esgotamento cotidiano da vida.

Mas, o aviso atravessa o filme e se constrói como imagem-síntese na cena final do filme: há uma panela de pressão fervendo e, a qualquer momento, algo pode ocorrer.



Figura 32. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.



Figura 33. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.



Figura 34. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.

1.1.3 O que resta do tempo: crônica de um presente ausente (2009)

No terceiro filme da trilogia, Suleiman encaminha-se para o cruzamento temporal entre o passado - como começo da catástrofe - e a contemporaneidade do mundo. A exemplo dos dois filmes anteriores, a obra está dividida em duas partes. A primeira parte recua a três datas: 1948, 1970 e 1980, onde acompanhamos o crescimento de E.S. a partir de eventos geopolíticos e familiares. Neste filme também estamos em meio a diários, os registros de seu pai sobre a *Nakba*, sua tristeza anos depois com a morte de Nasser. O filme tem início com mais uma volta de E.S. a Nazaré, desta vez quem está morrendo é sua mãe.

Na abertura do filme, E.S. chega ao aeroporto em Israel e pega um táxi à casa de seus pais. O motorista, judeu israelense, vai falando sobre os kibutzim que estiveram naquele lugar em algum momento, com uma entonação de quem já não reconhece seu entorno. Subitamente, um grande temporal começa a dificultar a visibilidade. Trovões, rádios, uma imensa neblina. O motorista tenta a comunicação pelo rádio do carro e chama “Eli! Eli! Onde você está?” (Eli pode ser traduzido como “meu deus” em hebraico) (figura 35). E.S., silencioso como sempre, permanece no banco de trás, impassível, enquanto o motorista começa a ficar mais nervoso, até encostar o veículo e em alguma expressão entre o desconsolo e o desespero, perguntar: “onde estou?”.

A sequência inicial é das mais emblemáticas da trilogia, na medida em que denota a presença de uma temporalidade que se abre ao acontecimento como prenúncio da catástrofe. O raio que traz clareza da condição de desorientação e a névoa que obscurece a própria tragédia. A tempestade nos faz perceber que não sabemos para onde estamos indo. A sensação é a de que os próprios israelenses que não sabem para onde estão indo. “Onde estão os Kibutzim?”, pergunta o taxista no filme de Suleiman. Como “não há luz no deserto”¹⁸³, perpetrador e vítima são tragados pela mesma tragédia.

¹⁸³ Esta frase “não há luz no deserto” é proferida pela personagem interrogada no filme distópico futurista “No futuro eles comeram da mais fina porcelana” (2015), da artista palestina Larissa Sansour. Voltaremos a este filme em outros momentos da tese.



Figura 35. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.



Figura 36. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.



Figura 37. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.

É sintomático que justamente o filme que trata da catástrofe-come-data, retornando a 1948, comece com essa impossibilidade da visibilidade e a tormenta que deixa todos presos em um mesmo veículo que já não tem orientação por não ser capaz de reconhecer aquele espaço.¹⁸⁴ Curioso também que o diretor tenha optado por inserir este próêmio da desorientação do tempo presente antes de entrarmos nos acontecimentos de 1948. Tanto poderíamos supor uma tentativa de elucidar a particularidade desse enevoamento do olhar como forma de reconhecer o acesso à memória, como poderíamos pensar que ele está afirmando um passado que retorna como lembrança trágica no momento de confusão do tempo contemporâneo. Neste pequeno trecho de abertura do filme, também não há saída e E.S. encontra-se no mesmo lugar onde encerrou sua presença em “Crônica de um Desaparecimento”: na *penumbra*, como presença-ausente capaz de testemunhar (figura 36).

A exemplo do filme anterior (como na cena em que um prisioneiro palestino vendado é o único capaz de fornecer informações de localização), em “O que resta do tempo” o diretor também constrói diversas cenas marcadas pela impossibilidade da visão (figuras 37 e 38). O olhar, elemento essencial na cinematografia de Suleiman, é bloqueado. Em diversos momentos do filme esta questão reaparece. Na cena da rendição de Nazaré,

¹⁸⁴ Sobre a dificuldade de visualizarmos a catástrofe no cinema, cf. MONTEIRO, Lúcia Ramos. *Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho*. Ars. Ano 16. No. 33. Universidade de São Paulo, 2018.

quando o prefeito da cidade assina o termo imposto pelos sionistas, a visão que resta às lideranças palestinas no momento de registro do documento, pela foto e pelo arquivo, não é mais que o traseiro dos vencedores (figura 40).



Figura 38. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.



Figura 39. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.



Figura 40. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.

Já que as cidades organizam a memória, quando ele se volta para 1948, a tragédia está em Nazaré. Há morte, saqueio, separações, violências. Mas Suleiman é rigoroso com o dosador que tem em mãos. O risco de uma narrativa direta, de denúncia, faz seu arranjo plástico desabar. E aqui entra o absurdo. A composição dos planos na primeira parte do filme, em 1948, oferece um enquadramento particular à representação da catástrofe: na ausência de sangue, lágrimas e gritos, Elia Suleiman faz um tributo àquela paisagem. O suicídio de um homem com um revólver diante das tropas vencedoras é feito com a leitura de uma poesia. Trata-se do último horizonte de Nazaré ainda como Palestina, sentido na respiração de seu pai, preso, de olhos vendados, com uma arma apontada à sua cabeça e prestes a ser executado (figura 39).

Há uma cena que se passa no momento da rendição da cidade em 1948, em que soldados sionistas entram nas casas palestinas para saquear móveis, quadros, relógios de paredes, toalhas e outros objetos pessoais. A imagem dos homens, observados por Fuad Suleiman, manipulando os pertences deixados por aqueles que acabavam de passar por uma limpeza étnica faz-nos lembrar duras cenas do holocausto nazista, nas imagens de óculos, brinquedos e outros objetos pessoais dos judeus expulsos, perseguidos e assassinados. Tais objetos são os detalhes que indicam a intimidade excessiva ao concentrar a humilhação imposta pelos vencedores. Na catástrofe não há violação da privacidade, pois os próprios pilares que resguardariam a distinção público-privado não operam como se

estivessem na ausência de um poder desaparecedor.¹⁸⁵ Elia Suleiman diz que inseriu este fragmento no filme após uma conversa que teve com uma moradora que lhe relatou o saqueio de sua casa.¹⁸⁶ Ele decidiu filmar este momento com a câmera parada posicionada à distância, emoldurando um “baile da humilhação” realizado pelos soldados sionistas. Eles apresentam as peças, enquanto uma vitrola (também roubado de uma casa palestina) toca uma música popular árabe. Seus movimentos são coreografados e precisos, conferindo uma leveza incrivelmente contrastante com a violação que estamos assistindo (figuras 41 e 42). Perante tal cena, a construção da espacialidade doméstica e das imagens do interior da casa dos pais nos primeiros filmes adquirem, retroativamente, outro sentido.



Figura 41. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.

¹⁸⁵ Sobre o conceito de “poder desaparecedor”, cf. CALVEIRO, Pilar. *Poder e Desaparecimento*. São Paulo: Boitempo, 2013.

¹⁸⁶ Entrevista concedida por Elia Suleiman a Steve Rose. Elia Suleiman: stories my father told me. The Guardian. 15 de junho de 2010. Sobre a cena do saqueio efetuado pelas tropas sionistas, Elia Suleiman faz referência a uma conversa que teve com uma palestina moradora de Nazaré, em cuja casa eles filmaram. “Ela me mostrou buracos de bala em sua casa. Ela tinha trazido coisas de Beirute, de sua lua de mel, então o Haganah chegou e começou a roubar. Eu disse a ela: ‘vou me vingar por você’”. Disponível em <https://www.theguardian.com/film/2010/jun/15/elia-suleiman-interview>. Acesso em fevereiro de 2019. Em seu diário, Ben Gurion também falava sobre os saqueios das tropas sionistas, dizendo que deviam cessar.



Figura 42. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.

Um velho homem, com o corpo banhado em gasolina, risca pacientemente um palito de fósforo. O insucesso é engrenado nas sucessivas tentativas e na ausência da combustão. A esposa recorre ao vizinho, comunicam-se por olhares, a repetição cotidiana daquele gesto, faz com que as palavras se tornem excessivas. O vizinho cuidadosamente se aproxima e rompe a espiral dos fracassados esforços de auto-imolação, recolhendo-o, com afeto, à sua casa.

A cena descrita acima se passa em Nazaré em 1970, três anos, portanto, após a derrota da guerra, e seu protagonista é um dos personagens inesquecíveis de Suleiman, vizinho de seus pais em sua infância. O mesmo velho homem tenta em diversas ocasiões produzir uma lógica em meio a embriaguez, sempre com seu copo de *arak* na mão, como no diálogo transcrito abaixo:

- Como vai, vizinho?
- Tudo bem, vizinho.
- Vizinho, eu tenho uma teoria. Se os árabes bebessem como eu, teríamos vencido a guerra. Quer saber por que? Quando você bebe um copo ou dois de *arak* ganha leveza, o avião parece estar a dois metros do chão. Você o agarra e ele cai! (faz o gesto com a mão). O que diz sobre isso?
- Não penso nada sobre isso.
- Vizinho, é uma questão de lógica! É preciso ser sagaz e refletir um pouco. Não é isso, vizinho?¹⁸⁷

¹⁸⁷ Diálogo extraído do filme "O que resta do tempo" (Suleiman, 2009).

É com este diálogo, enriquecido humoristicamente na interpretação dos atores Saleh Bakri e Tarek Qubti, que Suleiman fala diretamente da derrota de 1967, por um personagem com idade suficiente para ter vivido a *Nakba*. Como reconstituir um sentido de possibilidade lógica após a derrota? Havia uma resposta a isso naquele momento entre os palestinos, dada pelos *fedayeen*. Portanto, é um *tipo* de reação que está sendo colocada à prova. Mas será que Suleiman está tratando de 1970 naquela cena? Como podemos entender o gesto das fracassadas tentativas de auto-imolação deste personagem, que busca a lógica na embriaguez? Ao deslocar-se ao passado no terceiro filme de sua trilogia, partindo de reminiscências de seu pai, Elia Suleiman desenha uma leitura para a qual é insuficiente a reconstituição dos acontecimentos sem uma compreensão mais precisa das potencialidades explosivas (e da ausência delas) que são capazes de fazer reverberar o presente.¹⁸⁸

Na segunda parte do filme, o diretor volta de seu percurso ao passado. Pela terceira vez, E.S. está regressando à casa de seus pais. Curioso notar que o terceiro retorno é justamente o que introduz a diferença na série de repetições, desde o primeiro filme. Desta vez, a transformação é maior e a diferença se reflete no interior de seu espaço doméstico. Sua mãe envelheceu e passa a contar com uma ajudante, uma imigrante asiática que trabalha em sua casa. Além disso, há também um palestino vizinho da família que trabalha como policial israelense (o ator Ali Suleiman) e que o recebe com um prato de comida (figura 43). Os rituais daqueles que voltam perfazem plasticamente, nos filmes, uma coreografia do reencontro. A troca de tabefes, beijos e abraços entre E.S. e seus amigos aparece ao longo de “Crônica de um Desaparecimento”. Com o vizinho, que leva *moulukbia* ainda vestido de uniforme, há no exagero nos gestos algo além do humor, que anuncia um estranhamento. Suleiman consegue, assim, transpor a temporalidade própria ao retorno no ritmo dos filmes também pela *construção coreográfica dos pequenos rituais cotidianos*. Sua obra é composta por um conjunto de corpos regidos por ações orquestradas, riscando a presença fílmica como possibilidade do movimento (os carros, saltar o muro, os guardas de trânsito, a ascensão aos céus, o soldado do checkpoint, o garoto que faz embaixadas com a bola...), o que faz com que a mobilidade dos elementos que compõem o quadro participe da produção dos regimes temporais, da tessitura do presente aberto a todos os tempos.

¹⁸⁸ Um ano após o lançamento do filme, em 17 de dezembro de 2010, o vendedor tunisiano Mohamed Bouazizi fez a transição de um corpo auto-imolado em Sidi Bouzid (Tunísia) a corpo-símbolo de ignição dos eventos que lotaram as ruas e praças no mundo árabe, as chamadas “primaveras”. Bouazizi realizou o que o personagem de Suleiman fingia tentar: tornar-se fogo (o que em muitos dos países envolvidos se converteu em retrocesso glacial).



Figura 43. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.

O policial é presença constante na casa da mãe de E.S., ajudando nas tarefas domésticas com um avental de limpeza, o que aponta por um lado para um tipo de sociabilidade que está acima da suposta vergonha que a profissão do vizinho representa: ele está lá porque a mãe de E.S. precisa. Isso implica que as cenas domésticas nesta segunda parte do filme sejam sempre movimentadas, agitadas pelas várias pessoas naquele ambiente. As coreografias de limpeza também dão o tom para a presença deste policial que, adicionando um elemento cômico nesta parte do filme (especialmente nas cenas em que ele está com o avental por cima da farda) constrói monólogos ao redor de situações absurdas, como um indicativo da complexidade cada vez maior da situação dos palestinos de 1948. A introdução deste personagem é também uma forma de construir um universo de relações de poder naquele ambiente, claramente dominado pela empregada doméstica imigrante asiática. Quando o garoto de um campo de refugiados vai até a casa deles vender algo, o policial começa a fazer uma série de perguntas a ele, ameaçando-o. A mulher o repreende e ainda ordena que ele dê um de seus cigarros ao garoto, ordem cumprida a contragosto. Em um enquadramento absolutamente esclarecedor, o diretor divide a tela permitindo que estas duas realidades coexistam na imagem, o garoto refugiado e o palestino “integrado”; o primeiro está no exterior da casa e o segundo, trajando luvas e um avental de limpeza, está na sala. O contraste entre as duas condições é mais um exemplo de como Suleiman se

utiliza da construção dos quadros para trabalhar sutilmente sobre a diversidade de experiências espaciais do povo palestino (figura 44).



Figura 44. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.

Na temporalidade proposta pelas relações entre os três filmes de Suleiman, a figura da mulher não expõe somente o fracasso do sistema, mas a implosão daquilo que permite que os regimes de poder existam, como abertura à fricção e à ruptura da própria suspensão temporal. Como já dissemos, nos dois primeiros filmes de Suleiman, a mulher é o elemento que desestabiliza o regime de poder, seja como agente de revelação de contradições profundas (patriarcado e racismo, no primeiro filme), como sujeito que instaura uma ruptura imagética pela altivez e coragem (derrubando checkpoints e paralisando confrontos) ou pela elaboração simbólica do fantástico como revolta (a cena da ninja palestina, no segundo filme). No final de sua trilogia, há a morte da mãe, referência mais constante entre as mulheres em seus filmes, mas há também a presença da imigrante asiática que trabalha na casa de seus pais. Um desdobramento que, simultaneamente, aponta a dualidade entre interior e exterior, com suas respectivas temporalidades. A cena desta trabalhadora doméstica cantando, na noite de natal, a música do Titanic, na sala da casa dos pais de E.S., é mais uma expressão da preocupação do diretor, ainda que ironicamente, de mostrar que aquele é um lugar como outro qualquer, afora a dimensão mítica atribuída à Galiléia (figura 45).



Figura 45. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.

Quando o filme se transporta a Ramallah, já no presente, há uma sequência que merece ser mencionada pela forma como articula alguns dos dispositivos cinematográficos mobilizados pelo diretor. A cena tem início em um bairro rico de Ramallah, em frente a uma mansão, com um tanque de guerra israelense estacionado na rua em frente e um latão de lixo no primeiro plano. Um homem sai de casa para jogar o lixo e seus movimentos são acompanhados pelo canhão do tanque. Milimetricamente, cada parada e cada movimento do homem atraem a mira do tanque nesse ato de atravessar a rua. O som da cena é marcado pelo barulho mecânico do grande canhão deslocando-se conforme o homem se move (figura 46). Chama a atenção a total indiferença do personagem, autárquico à presença, imageticamente enorme, do tanque e ao fato de ter um canhão apontado em sua direção a poucos metros de distância. Quando está prestes a entrar em casa, seu telefone toca e ele recua. Atende normalmente a ligação e inicia uma conversa tranquila com um amigo sobre uma festa que ocorreria naquela noite em uma casa noturna chamada “*Stones*” (vale a menção ao nome “*Pedras*”, um dos símbolos mais importantes das Intifadas), na qual, ele descreve, um DJ incrível se apresentaria e toda a turma estaria reunida. Enquanto fala ao telefone o homem caminha de um lado para o outro, seguido ininterruptamente pela mira do canhão do tanque. O personagem E.S. acompanha toda a cena por trás de um muro. Quando o homem entra em casa novamente, o canhão do tanque se direciona

rapidamente para E.S., que observava tudo e, pelo posicionamento da câmara, fica também apontado para o espectador (figura 47) .



Figura 46. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.



Figura 47. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.

Nesse momento, o áudio se torna uma batida ritmada, que lembra o som do canhão e que se torna a base de uma música eletrônica. A transição para a próxima cena do filme se dá, portanto, com a confusão intencional gerada desses dois tipos de sons, de um ruído de metralhadora que se torna música. Com um plano aberto, com a câmara posicionada do outro lado da rua, podemos perceber agora uma casa noturna com paredes de vidro (a escolha das superfícies nos filmes de Suleiman nunca aparenta ser aleatória), onde pessoas dançam no interior. Há um corte na imagem e no próximo plano, que revela o nome da discoteca (“Stones”), um jipe militar israelense se aproxima e, parado em frente à casa noturna, anuncia pelo alto-falante do carro o toque de recolher direcionado à população de Ramallah. As pessoas continuam dançando e como o som está alto, os seguidos avisos emitidos pelos soldados são peremptoriamente ignorados. Quando o diretor fecha o plano no interior do jipe, os rostos dos soldados são vistos atrás de uma grade, em pleno contraste com os corpos dançantes que podem ser observados pelas paredes de vidro. Subitamente, os soldados israelenses começam a balançar a cabeça ao ritmo da música (ainda presos à imagem recortada pela grade) e suas palavras (inócuas) se fundem melodicamente com a própria trilha sonora da ocupação (figuras 48 e 49).¹⁸⁹ Tais fusões, passagens e ambiguidades integram um conjunto de elementos sonoros que colaboram na produção das ideias de permanência e ruptura nas obras analisadas, assim como um instante de “ditoso esquecimento” embalado pela música.¹⁹⁰

¹⁸⁹ A respeito desta sequência em Ramallah, que transcorre no período da segunda Intifada, vale anotar as observações de Hill. Cf. HILL, Tom. *Staging the Sublimation of Cliché. Elia Suleiman's Silences in The Time That Remains*. Jerusalem Quarterly 48. Institute for Palestine Studies. Winter 2011.

¹⁹⁰ Para o conceito de “ditoso esquecimento” na relação entre cura e narrativa cf. BENJAMIN, Walter. *Conto e Cura*. In Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987. A questão do som nas obras será discutida ao longo da tese.



Figura 48. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.



Figura 49. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.

A trilogia de Suleiman pode ser pensada então como uma organização de *fragmentos-ruínas*, onde residiria também o fulcro de sua relação com a linearidade da narrativa histórica da perda e do trauma. É, no entanto, necessário indicar os dispositivos que o

cinasta utiliza para alinhar seus fragmentos, como a arquitetura dos planos, a irrupção, o humor pelo absurdo e a disposição coreográfica dos corpos. Para operacionalizar tais dispositivos, Suleiman utiliza múltiplos marcadores temporais em seus filmes:

1. *Indicador direto de progressão temporal*. Este recurso é usado no primeiro filme com a imagem de uma tela de computador e o ruído de alguém digitando em um teclado, uma referência de passagem de tempo (“no dia seguinte...”, por exemplo). Também aparece na transmissão de rádio ou televisão. *O envelhecimento (dos pais e do próprio E.S.)* também é um indicador direto. A opção por usar sua própria família permite que acompanhem as mudanças entre o primeiro e o terceiro filme, por exemplo, em sua mãe. Em “Crônica de um Desaparecimento” ela está com suas amigas na cozinha, está ativa, vai visitar conhecidos para desejar condolências, cozinha (limpa o peixe com o pai, descasca o alho). No último filme, ela já havia morrido e a tia do diretor assumiu o papel.
2. *A reconstrução histórica*. Especialmente na primeira parte de “O que resta do tempo”, quando o filme se passa em 1948.
3. *A suspensão temporal*. A suspensão ocorre tanto nas alegorias (como na cena da ninja no clube de tiros) como na conjugação de determinados gestos entre si, como sentar e fumar em silêncio, insistir em colocar repetidamente um objeto que segue caindo, esperar um ônibus que não virá, sentar em silêncio e observar os vizinhos.
4. *Repetição*. Os elementos reaparecem, a mesma cena, o mesmo discurso, personagens, enquadramentos. Mas nunca são exatamente iguais, diferenças são introduzidas, abrindo uma nova relação com o tempo. Poderíamos pensar em um tempo circular, mas esta ruptura introduz a falha, a fissura, o deslocamento, que faz com que retorno e volta não coincidam. Por mais que retornemos não estamos de volta, pois o padrão que é repostado é interrompido. Estaríamos mais próximos de uma temporalidade em espiral, com retomadas constantes, do que de uma circularidade imperfeita.¹⁹¹

¹⁹¹ Sobre o conceito de tempo em espiral, lembramo-nos da perspectiva do historiador Ibn Khaldun (1332-1406), de Tunis. Cf. BISSIO, Beatriz. *O conceito de poder em Ibn Khaldun*. Disponível no site do Instituto Brasileiro de Estudos Islâmicos. <https://ibeipr.com.br/wp-content/uploads/2018/02/poderibnkhaldun.pdf> “Tendo sido de todos os seus contemporâneos o historiador que foi mais longe na sua independência de pensamento, Ibn Khaldun fez uma reflexão sobre o seu momento histórico, prestando particular atenção, para desenvolver as suas teorias, à mudança ocorrida em solo espanhol. O recuo das fronteiras do mais brilhante Islã ocidental e todas as suas conseqüências causaram-lhe profundo impacto, levando-o, junto com a experiência vivida e teorizada das disputas dinásticas no Magreb, à formulação de sua teoria do surgimento

A sensação de circularidade advém dessas retomadas incessantes de alguma cena, de algum traço ou personagem. Associadas à repetição, estão a latência e a iminência. Algo vai acontecer, tudo *pode* acontecer. Os gestos se repetem no escopo das relações entre os vizinhos. A atmosfera de iminência nos filmes de Suleiman muitas vezes anuncia o clímax que não se realiza. Em outras sequências, quando aparentemente nada vai acontecer, há um grande ato que explode a cena, suspende os parâmetros da correlação de forças, muda completamente o quadro, levando-nos a acontecimentos fantásticos. Esta é uma grande questão nos filmes de Suleiman: não sabemos o que irá ocorrer, ou mesmo se irá ocorrer algo, mas o que quer que ocorra estará restrito ao interior dos fragmentos, às crônicas que fazem sentido individualmente, como esquetes e que adquirem uma grandeza política e estética quando são vistas em conjunto. Há um encadeamento rítmico específico entre os fragmentos, exposto na montagem dos filmes, no modo como são ressignificados ao entrarem em agenciamento com fragmentos anteriores e posteriores. Nas palavras de Elia Suleiman:

O desejo de expressar em forma artística e compor um quadro e uma vinheta seja pelo humorístico, burlesco ou poético, vem simplesmente de um desejo de compor uma imagem para cinema. Não é minha culpa que quando eu vou para Ramallah há um checkpoint e ele então entra em meu filme. Diga-me como devo fazer para evitar uma imagem politizada. O fato é que a polícia e o exército estão em todos os lugares e a ocupação é total. Seja em uma história de amor ou em um thriller, você posiciona a câmera e essas realidades cruzarão o quadro. O que o cinema pode fazer é reordenar essa realidade de um certo caos ou de uma certa ordem para uma dimensão estética. Então, eu tomo esses elementos e os enfatizo com uma certa temporalidade, com som e movimento e se torna este quadro que você está vendo.¹⁹²

Intriga pensar, neste sentido, que a figura do herói neste filme é construída claramente no personagem de Fuad, pai de E.S., em seus gestos, coragem e grandeza de espírito (como na cena em que salva um oficial israelense de um acidente, o que acaba levando-o ao hospital). O que vemos é o esvanecimento do herói até seu desaparecimento.

Enquanto isso, resta permanecer vivo, como diz a música que fecha a obra.

e queda dos impérios. Ele fala de uma repetição do processo social que faz evocar uma concepção cíclica da história. Mas, trata-se, na verdade, de um processo em espiral. A dinâmica não exclui um certo progresso, já a luta das sociedades que se sucedem no tempo origina uma mudança. Nisso radica a diferença entre a concepção cíclica helênica, ou lineal cristã da história e a ideia de Ibn Khaldun, que afirma ser a mudança o único elemento permanente". (grifo próprio).

¹⁹² Entrevista concedida por Elia Suleiman a Nathalie Handal. The other face of silence. Columbia University Center for Palestine Studies. Disponível em <http://www.palestine.me.columbia.edu/the-north/2016/6/14/elia-suleiman>. Acesso em dezembro de 2018.

1.2 Kamal Aljafari¹⁹³

No Islã clássico, as palavras e as letras eram percebidas como entidades de tamanha força que um líquido poderia ganhar poderes mágicos e restaurativos apenas ao entrar em contato com elas. A ideia remonta a tempos pré-islâmicos, quando cumbucas mágicas de cobre com inscrições de letras em siríaco e aramaico judeu e mandaico eram fabricadas para a obtenção dessa conversão mágica. O líquido tocava a inscrição da palavra na superfície de um objeto como uma vasilha de cobre, assumindo a possibilidade da cura.¹⁹⁴

Poderíamos identificar uma conversão semelhante no contato da câmera de Kamal Aljafari com as superfícies que ela perscruta, traçando uma escrita da memória com poder restaurativo. Ele descreve a cidade em suas texturas e a decupagem das camadas históricas de Jaffa direciona nosso olhar aos códigos implícitos neste tecido de imagens. Não se desvencilha, neste aspecto, da relevância da caligrafia na arte árabe e islâmica. A letra, em sua materialidade gráfica, é elemento de distensão espacial e temporal na tradição da arte árabe. Paredes, telhados, tijolos, além de um estofado tédio, que ameaça a permanência da atenção, compõe a escrita da catástrofe, atraída centrifugamente ao cotidiano e ao detalhe.

Tanto em “O telhado” quanto em “Porto da memória” a perda parece organizar as imagens e as narrativas: o tio do diretor que está perdendo a casa, vizinhos que foram vítimas de uma “destruição por engano” das máquinas israelenses, uma população que está perdendo uma cidade, além de uma sensação ambígua que as imagens do interior das casas nos passam e que aparentam dizer algo sobre a própria relação do diretor com aquele lugar. As paredes e restos de edificações apresentadas nos filmes atestam uma capacidade de

¹⁹³ É curioso o contexto da vinda de Kamal Aljafari ao Brasil em 2013, na ocasião em que recebeu a comenda Simões Lopes Neto, medalha destinada a personalidades que se distinguem por sua atuação excepcional no campo da cultura, artes, letras, ciências, educação e magistério. O cineasta esteve em uma Mostra organizada pelo governo do Rio Grande do Sul, com o governador Tarso Genro, que tinha por título: “Mostra Cinema e Paz” (a paz não é o foco de nenhum dos filmes de Kamal, ironicamente). Também nesta iniciativa estava caracterizada a intenção do “diálogo” entre os “dois lados” pela presença do cineasta israelense Amos Gitai (que também esteve no Brasil a convite da mesma mostra). O mais interessante é a afirmação na página do governo do PT no Rio Grande do Sul, que apresenta a Mostra como um “um dos desdobramentos da missão do governo do Rio Grande do Sul ao Oriente Médio”, realizada em abril e maio daquele ano. Outro texto, também na página do governo, diz que a Mostra “busca estimular o diálogo pela construção da harmonia entre Palestina e Israel” e anunciava um debate com “representantes da comunidade palestina e israelense”, além do governador e os artistas convidados. Em seu discurso na Mostra, Kamal Aljafari afirmou que “o cinema é um instrumento de memória”: “Tento gravar som e imagem e colocá-los numa ordem certa, buscando capturar lugares e pessoas que estão desaparecendo. Vivi em outros países, mas me senti um imigrante por toda minha vida. Essa é a sensação de muitos palestinos, e foi uma das motivações que me levaram a fazer filmes.” Disponível em: <http://www.rs.gov.br/conteudo/8370/cineasta-palestino-kamal-aljafari-participa-de-conferencia-no-palacio-piratini-/termosbusca=comenda>.

¹⁹⁴ GEORGE, Alain Fouad. *Midad. The Public and Intimate Lives of Arabic Calligraphy*. Dar El-Nimer for Arts and Culture. Beirute, Líbano, 2017, p.146.

permanência de fragmentos materiais, com forte apelo tátil, nos quais se deposita a ação do tempo (figuras 50 e 51).

No cinema de Kamal Aljafari são especialmente a *fantasmagoria* e o *mar*, com suas idas e vindas, de uma mansidão prestes a irromper em explosões incontrolláveis, que se configuram como marcadores do regime de temporalidades. São trabalhos de imersão no presente. Mesmo quando os ecos dirigem a câmera e a memória organiza as imagens, é no presente em que se dão todos os encontros. Não é tanto um cinema da terra (como a pintura palestina moderna foi, em suas representações simbólicas estáveis associadas às oliveiras, à mulher, à casa perdida) como um *cinema do mar*, da inconstância, repetições cíclicas de maré, mormaço excessivo de dia quente e brisa de frescor na linguagem e na grandiosidade do que nos propõe (como na cena em que estão ele, seu tio e os escombros de navios), mas também é mar revolto, de deixar até marujo enjoado (“Recollection” é um filme que pode marear facilmente o espectador).¹⁹⁵



Figura 50. "Porto da Memória". Kamal Aljafari, 2010.

¹⁹⁵ O mar foi também o tema da Bienal de Arte Palestina, Qalandyia, no ano de 2016. Entre as obras em exposição no Líbano, na Galeria Dar El-Nimer, estava uma obra de AbdelRahman Katanani que consistia em uma imensa onda prestes a quebrar, que nos obriga a encará-la de baixo para cima. A onda é feita de arame farpado, mantendo o costume do artista de utilizar materiais do campo de refugiados em suas obras. Katanani é de Shatila, campo de refugiados palestino no Líbano, onde ocorreu o massacre em 1982, por parte das tropas falangistas cristãs libanesas, em parceria com Israel. Manusear um material como arame farpado exige cuidado. É um material que fere, rasga a pele. O tamanho da obra impressiona, ainda pelo efeito que observamos como se a onda fosse se quebrar sobre nós. Um mar que rasga gente, metáfora poderosa de um século que se inicia com a tragédia dos refugiados sendo engolidos pelas águas.

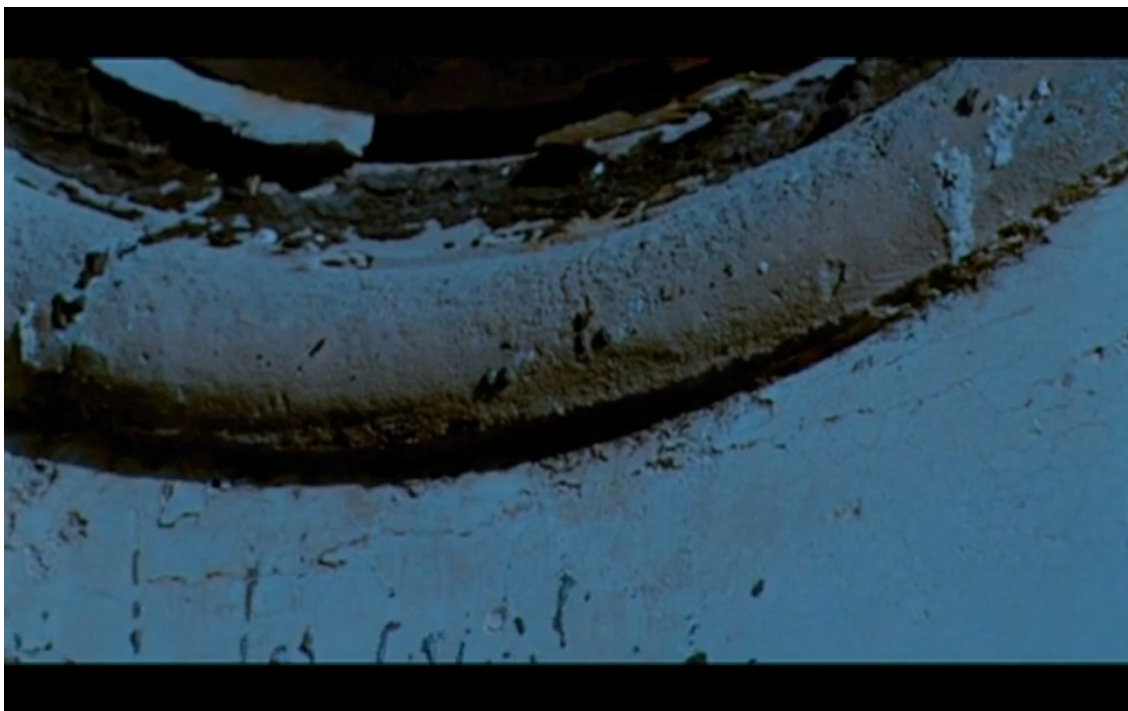


Figura 51. "Porto da Memória". Kamal Aljafari, 2010.

1.2.1 O telhado

O filme foi realizado entre outubro e novembro de 2004, em Ramle (cidade natal do diretor), Jaffa e Jerusalém. Em “O telhado”, ficamos sabendo da história da família do cineasta pela metáfora da incompletude, central à desconexão com o lugar que o filme apresenta. Duas histórias introduzem a narrativa e ambas começaram em 1948: a *Nakba*, catástrofe coletiva, e a história da família do diretor em tentativa frustrada de saída pelo porto de Jaffa.

Tudo começou em 1948. Em maio. Meus avós estavam em um barco para Beirute, depois de sua cidade de Jaffa ter sido bombardeada. Durante aqueles poucos dias, as ondas se tornaram muito intensas e eles foram forçados a retornar. Eles ficaram no porto por uma semana, esperando que o mar se acalmasse. Eles dizem que era como inverno e que as ondas não iriam ceder. Quando eles voltaram, a Palestina já tinha acabado. Suas casas também tinham desaparecido. As pessoas que permaneceram foram obrigadas a se reunirem em um único bairro e receberam as casas de outros palestinos. Isso aconteceu à família de minha mãe em Jaffa. O mesmo aconteceu com a família de meu pai em Ramle. Em 1948, os proprietários desta casa ainda estavam construindo o segundo andar. Hoje a casa permanece inconclusa: meus pais vivem no primeiro andar e o passado vive sobre eles.¹⁹⁶

¹⁹⁶ “O telhado”, Kamal Aljafari, 2010.

As imagens que vemos enquanto o texto acima é pronunciado pelo diretor lentamente já antecipam marcadores de temporalidade que estarão presentes ao longo da trilogia. Enquanto a voz do diretor, em *off*, narra o acontecido, a câmera faz a transição entre a) o mar, b) imagens de carcaça de barcos no porto, c) um chão pedregoso com vestígios de ruínas.

O movimento da câmera enquanto o texto é dito por Aljafari é um travelling da direita para a esquerda, que passa por um chão cinza, de pedras, com restos de edificações e que segue até se estabilizar em uma imagem com ruínas de casas, alguma vegetação e uma torre ao fundo, com o nome da cidade “Ramle” (figura 52).

Neste percurso das ruínas à imagem enquadrada da cidade, lembramos que o pai nunca terminou aquele telhado, pois sabia que aquela casa não lhe pertencia. A condição de incompletude espacial converte-se em sobreposição temporal. A dissolução dos referenciais do lugar como ato de apagamento no processo de transferência sionista é um dos elementos que conduzem a obra. A temporalidade do filme (assim como sua linguagem) será marcada pela *suspensão* e *sobreposição*, como desvelamento de camadas imagéticas e sonoras que se desdobram basicamente em duas linhas: a que nos introduz aos personagens e espaços dos ambientes familiares do cineasta (interiores/espços fechados) e a do símbolo da criação nacionalista de Israel e sua violenta presença física (exteriores/espços públicos).



Figura 52. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.

No caráter poético e autobiográfico da obra expõe-se a manifestação da catástrofe como expressão de um laço singular com o tempo, em que a permanência da família na cidade é reminiscência da dessimbolização (parte da destruição material de 1948).

Na impossibilidade de reconstituição de uma relação com o território, para os que permanecem, tudo que lhes diz respeito está sujeito a ser profanado.¹⁹⁷ Não há sentido de casa porque, além de expropriar sua moradia, o conquistador o obriga a ocupar os bens de seus vizinhos. Ressimbolizar a casa é, portanto, essencial e o filme carrega uma intenção profunda neste sentido, a começar pelo próprio título e pela frase do escritor palestino Anton Shammas que estampa uma tela preta logo após a narração da tragédia familiar.

E você sabe perfeitamente bem que nós nunca saímos de casa – apenas a arrastamos conosco em qualquer lugar que formos, paredes, telhado, tudo.¹⁹⁸

O filme é marcado pelo silêncio, sem uma preocupação narrativa, com planos estaticamente arquitetados, como fotografias. Logo na sequência de abertura, através de um vidro molhado, em um ambiente que parece um restaurante, vemos que a tempestade nos alcançará. Há um vento fortíssimo e o ambiente no qual a cena se desenrola apresenta ruídos que sugerem o interior de um barco. O diretor conversa com sua irmã. Ele conta de sua prisão durante a Intifada, ao compasso dos questionamentos que ela introduz. Não são perguntas referentes aos motivos da prisão, às questões legais ou à violência. Ela quer saber sobre o tamanho da cela, como ele dormia, sobre os aspectos positivos. Ele responde com muita calma, lembrando das pessoas com quem compartilhara aquele espaço, da falta que sentia delas. Os detalhes sobre a cela anunciam que o tema do espaço será central na obra. A imagem do cineasta diante das câmeras e a serenidade com a qual suas memórias organizam o relato antecipam algo sobre o filme e seu ritmo, assim como a temática da restrição espacial e da ausência (figura 53).

¹⁹⁷ O filme seguinte “Porto da Memória” vai aprofundar justamente esta questão da profanação, tendo o tio Salim como protagonista. Este é apenas mais um dos elementos de um tema que inspira uma aproximação entre os palestinos e os povos nativos brasileiros. A imersão na catástrofe como continuidade abre o espaço da profanação permanente. Na medida em que tudo pode ser destruído pelo colonizador, tudo está também sujeito a ser dessimbolizado e violentado. Os guaranis, tubinambás e todos outros povos originais de nossa terra conhecem perfeitamente a experiência e a suspensão temporal derivada.

¹⁹⁸ Frase de Anton Shammas, extraída de “O telhado”, Kamal Aljafari.



Figura 53. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.

Em seguida, vemos imagens de muros e casas inconclusas. No interior da casa em Ramle, pessoas dormem, assistem televisão, comem. A câmera segue perseguindo detalhes que indicam a presença daqueles que habitam o lugar, como uma penteadeira e fotos familiares (figuras 54 e 55).¹⁹⁹ Caminhando por Ramle, o diretor conversa com o homem que fala que os judeus tomaram toda a cidade, que os russos chegaram e que não há mais espaço para os palestinos. O tipo do registro parece sinalizar para uma linguagem do documentário, do cinema verdade. Mas é apenas uma impressão. As abordagens diretas não serão a estratégia escolhida por Kamal Aljafari para aproximar-se daquele contexto. Logo na sequência do diálogo com o homem na rua, vemos imagens de placas com os novos nomes das ruas em hebraico e começamos a delinear um dos traços deste cinema: os lugares devem falar (figura 56).

¹⁹⁹ YAQUB, Nadia. *Refracted Filmmaking in Mubammad Malas's "The Dream" and Kamal Aljafari's "The Roof"*. Middle East Journal of Culture and Communication 7. Leiden: Brill, 2014, p. 167.



Figura 54. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.

O tédio avoluma-se conforme acompanhamos o cineasta em mais cenas interiores da casa de seus pais, com o irmão na oficina mecânica onde ele trabalha, à mesa com sua família (figura 57). Nadia Yaqub utiliza o conceito de “refração” em sua análise do filme “O telhado” (junto com o filme “O sonho”, do sírio Mohamad Malas). É pela refração que o cineasta recusa a contexto discursivo dominante do sionismo, assim como as reivindicações que marcam as narrativas de solidariedade características do período dos massacres de Sabra e Shatila em diante. Tal refração é criada, entre outras coisas, pela sensação de imobilismo dos personagens, que sugere mais suspensão do que ação, “preparando o espectador para o confronto com o quadro do discurso sionista israelense que aparece mais tarde no filme”. “Personagem e espectador se encontram nesse filme não como suplicantes ou testemunha, de um lado, e ator ou simpatizante de outro, mas como companheiros de sonho e como outro, desconhecidos, mas que podem se aproximar entre si”.



Figura 55. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.



Figura 56. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.



Figura 57. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.

Há uma cena em que sua mãe observa Ramle da parte de cima da casa: o telhado inacabado, resquício de 1948, é ponto de observação. O esforço do diretor de tatear aquelas cidades, em uma arqueologia que é, ao mesmo tempo, pessoal e histórica, vai se tornando mais claro. A sequência em que ele vai tirar carta de motorista funciona como mais um dispositivo para evidenciar que nada ali é exatamente o que a camada externa revela, há sombras e fantasmas. Por isso, quando Kamal responde a um questionário, como parte do processo da auto-escola, as perguntas (pessoais) parecem despistar-nos dessa característica que o cineasta atribui à obra: depois da experiência do desenraizamento, nenhum significado é imediato naquele lugar.

Mas o gesto de assumir a direção (no duplo sentido, dado que é seu primeiro longa e que, no filme, o diretor está tomando aulas de condução de veículos) denota o cuidado em distinguir caminhos. Em uma de suas tentativas com o carro, vemos cenas da cidade e quando estão prestes a entrar na rua que desemboca no bairro árabe de Ramle, a instrutora alerta que a rua é diferente das que estavam até então, ela é esburacada, é perigoso e pode danificar o carro. “*Vá com cuidado!*”, diz ela. A sequência é toda filmada com a câmera do lado exterior do carro. Seguindo este conselho também na forma de conduzir sua câmera, Aljafari vai com cuidado e, assim, uma tomada em *plongé* nos permite ver mais uma vez o telhado que nunca foi terminado (figura 58).



Figura 58. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.

Outro dispositivo a indicar a ruptura tempo-espacial é a carta do amigo. Kamal liga para seu antigo companheiro de cela, Nabieh Awada, que mora em Beirute. Falam sobre seus limites à mobilidade. O amigo conta que foi detido por suspeita de terrorismo. Eles gostariam de se encontrar. Nabil não pode ir à Jordânia, devido a seus escritos políticos. Kamal diz que não pode entrar em países árabes por seu passaporte israelense (situação dos palestinos de 48 em relação aos outros países árabes). Aljafari pede para ouvir o mar. Ruído do mar faz a transição para outra sequência.

Agora o diretor está em Jaffa, cidade da família de sua mãe.²⁰⁰ Voltamos a ver cenas domésticas, que prezam pelo imobilismo e lentidão no interior da casa dos tios. O mesmo clima de marasmo. A tia estende as roupas no varal, na parte de cima da casa, a avó e tios sentam-se na sala, a avó toma remédio e a câmera percorre mais fotografias.

No primeiro filme da trilogia, o diretor formula perguntas em diversos momentos, colocando-se no lugar de alguém que interroga, à caça de algo que possa ser narrado com palavras. Ele faz isso com sua avó, junto com seu tio Salim, quando a questiona sobre a *Nakba*, a qual ela testemunhara. Ele quer saber, sua avó demonstra cansaço e pouca vontade de falar sobre isso, a forma como ela coloca o braço, encostando a cabeça, revela também certa exaustão corporal (figura 59). O tio ajuda, também insistindo nas perguntas e

²⁰⁰ A sequência com o tio Salim no porto, com narrativa da *Nakba* e a imagem de Tel Aviv ao fundo, com as carcaças de navios, os destroços e ruínas, é das mais marcantes do sentido de temporalidade do filme e será analisada de forma mais detalhada ao longo do trabalho.

no meio da fala quando localiza a morte de seus irmãos e parentes em vários lugares como consequência de 1948, ela diz uma frase que não pode passar despercebida: os palestinos foram, literalmente, empurrados ao mar em Jaffa em 1948, muitos morreram afogados e, neste ponto, voltamos ao início do filme (a ideia de “ser jogado ao mar” é frequente nos discursos sionistas a respeito das intenções dos palestinos para com os judeus). O mar estava revoltado e eles não conseguiram prosseguir, tendo que retornar a Jaffa. O mar é o limite de impossibilidade da saída, da tentativa fracassada de fuga, a fala da avó reafirma a permanência como incompletude, metaforizada no telhado.



Figura 59. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.

Em uma cena memorável, quando conversa com seu tio Salim no porto de Jaffa, ouvindo mais um relato sobre 1948, Kamal Aljafari faz ruínas de Jaffa e edifícios de Tel Aviv conviverem na imagem. Os fragmentos fantasmáticos dos velhos navios no porto e as esculturas do progresso como barbárie da cidade-símbolo de Israel assentam a dialética do progresso na imagem (figura 60).²⁰¹ Aquela cena é importante não apenas pelo que mostra, mas pelas pessoas que observam: Kamal e seu tio, duas gerações posteriores a 1948. Às suas costas, repousam as carcaças das embarcações, como símbolo daquilo que pode enfrentar o limite imposto pelo intempestivo mar. São cascas, superfícies enferrujadas,

²⁰¹ Neste primeiro filme da trilogia, portanto, Kamal ainda se apresenta diante da câmera, o que não ocorrerá nem no segundo e nem no terceiro filme. Ainda que não apareça na tela em “Recollection”, no único diálogo do filme é sua voz que está presente.

caídas, corroídas e escurecidas pelo tempo. À sua frente, para além das águas, a nova cidade israelense, representativa do mito sionista, com edifícios e construções modernas, distante, mas umbilicalmente ligada àquelas ruínas. No encontro destes dois marcadores temporais importantes, o mar e as superfícies, Aljafari começa a vasculhar o que há sob as imagens. Ele encontrará uma resposta no filme seguinte, no ato de manipulação digital.



Figura 60. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.

A busca por uma experiência possível de interioridade reflete-se também na forma como Aljafari trata os espaços domésticos, construindo cinematograficamente um espaço da intimidade e lentidão necessárias a qualquer casa. Mas aquelas não são quaisquer casas. De tal modo, o filme articula basicamente a interação (ou ausência dela) familiar e espacialidades.

A passagem da primeira linha (familiar/Ramle/Jaffa) para a segunda linha (nacionalismo sionista/Tel Aviv) do filme se dá em uma sequência na qual vai revelando aos poucos a lógica da sobreposição como apagamento. A montagem do filme é importante, pois é onde o diretor expõe tensionamentos que suas imagens ocultam. Se os cortes nos filmes de Suleiman são mais ditados pelo ritmo, em Aljafari a montagem parece assentada em uma dialética consciente. Logo após ouvirmos a narração de sua avó, uma testemunha da *Nakba*, há um corte e estamos com Salim no interior de um carro em movimento, com uma música em árabe (diegética). A música continua na transição para

um plano de final de tarde, com pouca luz, onde podemos ver a cidade de Jaffa, em um *travelling* suave até a laje de uma casa. O próximo corte, em *fade*, dissolve a casa em uma tela negra e a imagem seguinte é uma ruptura seca com o que víamos: a página de um livro, onde podemos ler “*Prefácio. Israel é uma país tão pequeno que mal teriam espaço para divergências de opinião. Mas eles conseguem. Por exemplo, em Israel há três lados para tudo, o certo, o errado e o ‘aba!’*”. Há outro corte e vemos o livro de onde o trecho foi retirado, nas mãos do diretor “Como fazer um filme judeu?” (figura 61). Esta é a passagem para um conjunto completamente diverso de cenas.

Para além das evidentes ironias e da transição inesperada, há um sentido que está presente nessas escolhas de montagem. Logo após manusear o livro, Kamal Aljafari percorre um grande salão circundado por janelas de onde penetra com uma incrível luz azulada (figuras 62 e 63). Escutamos apenas os sons de seus sapatos ao entrar. Ele está na *Azrieli Center Tower* em Tel Aviv. Equipado de um fone de ouvido e em um ponto de observação privilegiado (figuras 64 e 65), ele escuta a transmissão, em inglês, da “história da cidade” na versão do discurso oficial sionista.

À esquerda da Shalom Tower, no sentido do horizonte, vocês podem ver o pequeno porto de pesca de Jaffa e sua cidade antiga. Durante o período de assentamento, Jaffa era uma cidade canaanita. Foi então conquistada pelos asmoneus e se tornou uma cidade hebraica. Desde então, Jaffa caiu nas mãos dos egípcios, filistinos, assírios, babilônios, persas e o povo de Tiro e Sidão. Foi destruída e reconstruída pelos gregos, romanos, bizantinos, árabes, cruzados e mamelucos. Foi destruída novamente pelos exércitos de Napoleão e reconstruída novamente pelos turcos. Depois veio a conquista britânica e, finalmente, os israelenses. Que história!

A reconstituição de uma narrativa histórica que apaga de forma gritante a história moderna de Jaffa, que já no século XIX se projetava como polo exportador e centro econômico na Palestina não é contestada no filme. Não é sequer mencionado o significado da cidade.

Insistimos em uma leitura que na obra de Aljafari nada deve transcender a imagem e os sons como esforço explicativo. Ele sente-se livre, portanto, para trabalhar sobre a trilha sonora como recurso que intensifica a contradição, como nas cenas seguintes à da Torre (que ainda compõem a segunda linha do filme) em que uma música nacionalista judaica canta, em inglês, a frase “Eu existo! Eu existo!”, enquanto vemos saquinhos de açúcar com fotos de líderes sionistas e o diretor sentado em uma cadeira em um lobby, em silêncio. “Eu existo!”, segue a música. A operação de utilização de um tema musical nacionalista judaico criando uma reapropriação pela contradição entre imagem e letra da

canção, é a mesma que Suleiman realizara já em seu primeiro filme, na cena em que A'dan canta o hino de Israel pelo rádio da polícia.

Ao longo de sua trilogia, é possível perceber que o diretor está preso na mesma rede que marcou a produção visual sionista: ao falar de si, necessariamente fala-se do outro, trazendo-o ao seu próprio campo imagético. A diferença é que o cineasta palestino realiza isso intencionalmente, reapropriando-se de elementos para reverter seu sentido. Neste caso, é também a história de Tel Aviv que está sendo contada em seus filmes, mas por um movimento inverso. Para proceder a tal inversão, Aljafari vai para a franja das imagens, para trazê-las ao centro. A histórica Jaffa tornou-se um apêndice da moderna “Tel Aviv-Yaffo”. Mas trazer o outro ao seu campo imagético tem diferentes conotações quando se é ocupante ou ocupado, colonizador ou colonizado, vencedor ou derrotado.



Figura 61. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.



Figura 62. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.

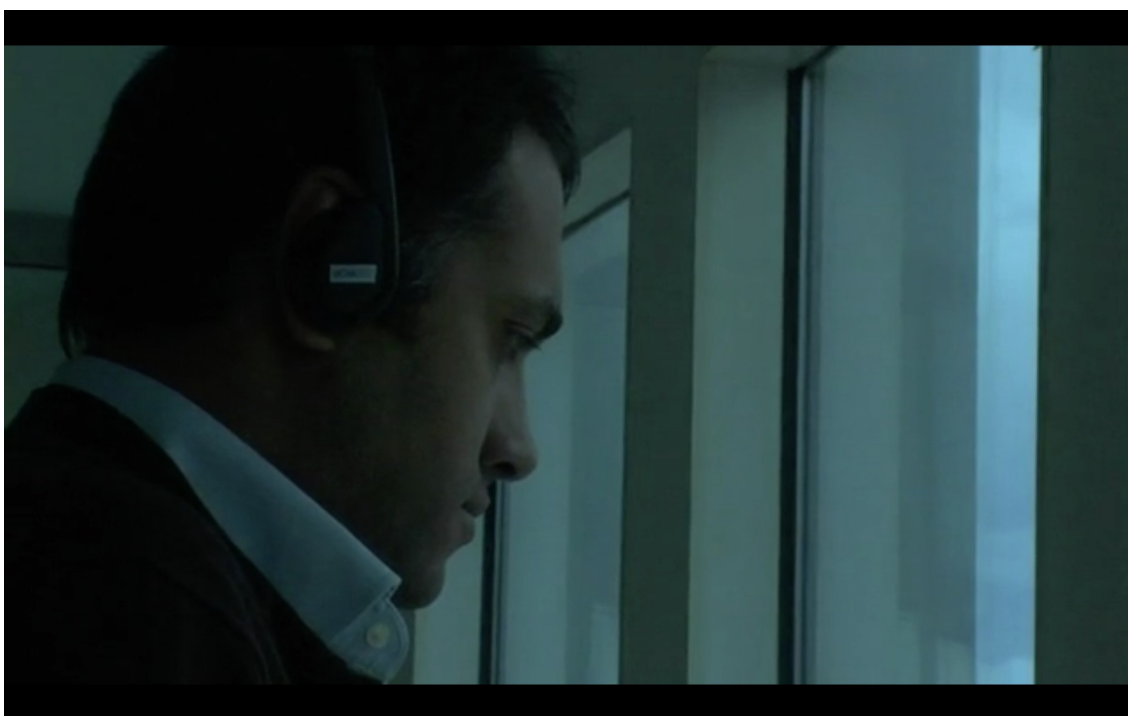


Figura 63. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.



Figura 64. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.



Figura 65. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.

Assim, logo após a sequência com a música nacionalista, regressamos ao diálogo que abre o filme, entre o diretor e sua irmã, mas desta vez é ela quem fala. A imagem que abre a cena é de um vidro embaçado, molhado, que não permite uma visão muito clara.

Apenas podemos perceber que se trata de Jerusalém, pela cor e formato da cúpula, mas o que se destaca é um vento fortíssimo que faz dobrar as árvores no exterior daquele ambiente. Entre os dois, a conversa segue calma, com a irmã contando seu desejo de se tornar uma juíza, do bom tratamento recebido por seus colegas israelenses. Kamal então pergunta como é viver em Jerusalém. “*Quando me escutam falando árabe na rua, as pessoas reagem como se não soubessem que vivemos aqui, como se estivessem com medo*”. Ele pergunta sobre os planos dela. A mistura entre o plano do desejo pessoal e do sonho coletivo está presente, mais uma vez, pelo contraste (entre o pessoal-familiar da presença dos palestinos na tela e o nacional-sionismo que se revela aos poucos). Não é ocasional, portanto, a opção do diretor por recortar este diálogo, decidindo decompô-lo em dois momentos. Na primeira parte, que abre o filme, é o diretor que conta sua história (em um local e contexto ainda marcados pela indeterminação). A segunda vez que o diálogo aparece é logo após a sequência dos símbolos nacionais israelenses e com a referência ao mesmo sistema judicial que aprisionou Kamal, é introduzida uma complexidade sociopolítica naquele universo dos palestinos de 48, com a expressão da vontade de sua irmã de ingressar na carreira jurídica. A mesma complexidade que aparece quando eles estão percorrendo, na cena seguinte, o muro construído por Israel e descobrem que o soldado é um beduíno que escuta música árabe (a mesma língua na qual conduzem um breve diálogo com ele).

Assim, a montagem do filme caracteriza-se pela emergência gradual da referência mais direta à ideologia que permite a continuidade da suspensão temporal daquela catástrofe continuada (que está na lentidão quase imóvel de seus familiares). O sionismo e a produção do discurso nacionalista israelense com múltiplos aparatos de legitimação simbólica (a narrativa) e material (o muro, os soldados, a casa) vão surgindo aos poucos, sem que o diretor precise dizer uma palavra ou elaborar um discurso mais articulado. Este é um componente que será retomado por Kamal em suas obras posteriores: as contradições precisam ser evidenciadas pelas imagens e, muitas vezes, pelo som. É a partitura da ocupação militar e simbólica que deve expor os paradoxos do contexto de uma sobreposição de experiências históricas por via colonial.

Portanto, é irônico notar que mesmo que se afaste frontalmente da estética e da discursividade política dos filmes palestinos dos anos 1970, Kamal tem uma dialética própria na composição da montagem de seu filme “O telhado”, o que se alivia no interior das imagens amplifica-se em choque nas articulações entre elas.

1.2.2 *Porto da memória* (2010)

A sensação é Kamal Aljafari ainda estava tateando as superfícies em seu primeiro longa, aproximando-se – em uma estética delicada – da catástrofe como desaparecimento. Ele conversava tranquilamente sobre seu período na prisão, falava afetivamente com um amigo ao telefone sobre as dificuldades de mobilidade que impedem o encontro dos dois, comia com sua família, caminhava ao lado do muro, encarando-o, enfim, sua presença indicava alguém que estava voltando, mas ainda havia uma distância a ser vencida, pois o cineasta não conseguia apagar a impressão de sua exterioridade em relação àquilo que mostrava. Sua presença frente à câmera foi sempre leve, ainda que introduzisse questões. No filme seguinte, “Porto da Memória”, ele se retira desse espaço, desiste de fazer perguntas diretas sobre a *Nakba* e investe em Salim como protagonista de uma derrota que se anuncia desde o início do filme.

A conexão com o filme anterior é, portanto, imediata, com Salim dirigindo para encontrar-se com o advogado e receber a confirmação que perderia a casa. É uma tragédia que se condensa no rosto de Salim naquela cena. A câmera não nos mostra a imagem do outro homem em nenhum momento, ouvimos sua voz, mas só podemos ver Salim sendo informado que o advogado perdera os papéis que comprovavam sua propriedade da casa, agora prestes a ser tomada na dinâmica de ‘remodelamento urbano’ com a expulsão de palestinos em Jaffa. A forma como Salim suspira, seus olhos baixos e a voz que lhe escapa com esforço ao ouvir os valores cobrados pelo advogado, denota a expressão de quem percebe que não há o que fazer.

De tal modo, Salim só restabelece plenamente sua imagem quando está em casa.

A casa é protagonista em “Porto da Memória”, o que pode ser percebido desde a sequência inicial com a câmera se deslocando para apresentar uma parede externa, em uma imagem de coloração azulada de uma tomada noturna (figuras 50 e 51). A cena foi descrita por Hamid Dabashi como uma mistura das cenas mais assustadoras de Hitchcock da casa na colina de *Psicose* (1960) com a sequência central de violência de *Além da linha vermelha*, de Terrance Malick (1998).

Eu estava congelado quando vi a abertura de Porto da Memória de Aljafari. A paciência, o equilíbrio, o brio, a perseverança balanceada, o desenho de som fantasmagórico. De onde é este homem? De onde você é? Eu sou um palestino fantasmagórico, você acabou de escrever. Sim. Desculpe. O que fez você filmar aquela tomada de abertura à noite, eu

queria perguntar, mas decidi não fazê-lo: eu não queria que perdesse a mágica.²⁰²

Há uma cena em que uma casa, com grandes janelas de vidros coloridos, arquitetura tradicional, habitada por uma mulher palestina e sua mãe, é utilizada para uma filmagem. As moradoras estão em um quarto sentadas na cama (figura 66), imóveis, até que alguém vem e fecha a porta. Enquanto isso, pessoas retiram os quadros e móveis da sala (figura 68).



Figura 66. “Porto da memória”. Kamal Aljafari, 2010.

²⁰² DABASHI, Hamid. *Kamal Aljafari: a Recollection*. IBRAAZ. Contemporary Visual Culture in North Africa and the Middle East. 20 de novembro de 2016. Disponível em <http://www.ibraaz.org/essays/168/>.

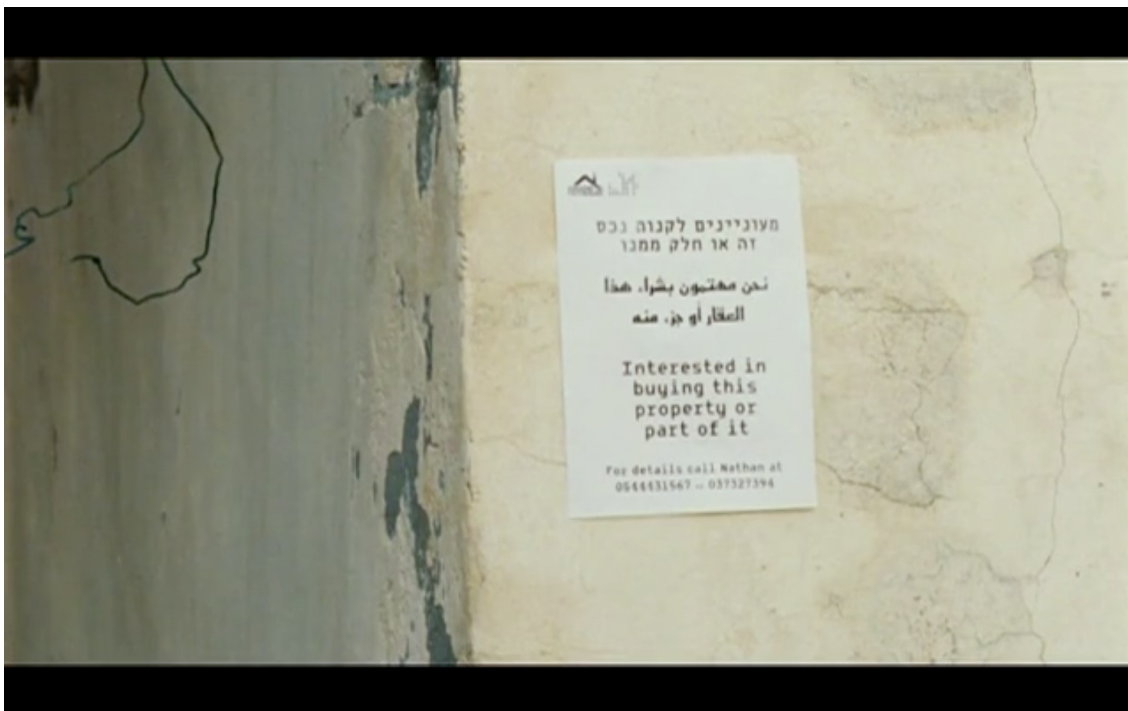


Figura 67. “Porto da memória”. Kamal Aljafari, 2010.



Figura 68. “Porto da memória”. Kamal Aljafari, 2010.

Um pouco antes no filme, víamos anúncios das casas que seriam desocupadas (figura 67). Descobrimos que a casa seria usada para uma filmagem da seguinte cena: um palestino entra, olha para a porta e diz que ele mesmo a construiu (figura 69). O diretor israelense da filmagem o corrige, insistindo na pouca convicção de veracidade que sua

interpretação inspirava. O homem (que não parece ser ator profissional) procura reforçar a intenção de sua fala, mas tem dificuldade com a pronúncia do hebraico. Quando a câmera corta para o rosto do diretor, o ator permanece no mesmo quadro por um espelho (figura 70), as formas de coexistência na imagem entre palestinos e judeus criadas por Aljafari são apenas junções de reflexos. Após o reforço da maquiagem (vale notar uma das sequências mais orquestradas da trilogia de Kamal), ambos olham para o teto, pintado de forma rebuscada, com desenhos já afetados pelo desgaste. O ator segue dizendo que tudo lhe pertence. O diretor mais uma vez intervém, com a frase: “Diga como se fosse seu, realmente!”. A câmera persiste por mais alguns segundos no teto e seus detalhes (figura 71).



Figura 69. “Porto da memória”. Kamal Aljafari, 2010.



Figura 70. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.



Figura 71. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.

Em um momento posterior uma mulher judia pergunta à moradora se a casa está sendo alugada. Mesmo com a negativa da proprietária, a mulher segue perguntando e tenta mover o corpo para enxergar o interior da casa. Ela deseja ver, estica o pescoço para espiar, mesmo na presença da habitante, remetendo-nos ao momento mais forte da trilogia de

Aljafari (a sequência em “O telhado” em que as casas são expostas sem a “quarta parede”, destruídas pelas máquinas israelenses, que alegam ter sido “sem a intenção”).

A sala é um espaço violável e violado, porque foi anteriormente dessimbolizado. Esta sequência faz parte de um conjunto de fragmentos que pode ser localizado nas obras estudadas que se dirigem à indistinção entre público e privado, cuja fronteira - na experiência do colonialismo de povoamento - não se confunde com a separação entre a esfera da ação coletiva e a individual da sociedade civil burguesa. A relação com os espaços colonizados é retomada no campo simbólico, com uma gama de objetos que passam a metaforizar mais do que a perda, a melancolia do luto inconcluso de ter que conviver com esses espaços e objetos no presente.²⁰³ Daí resulta a força da cena da mulher que reza diante de um altar em sua casa. O que teria motivado o diretor a inserir tal fragmento não é fácil dizer. Mas seguramente a cena efetua mais um contraste com o sentido geral do filme ao simbolizar e sacralizar um espaço-tempo em meio à tragédia.

Kamal Aljafari desnuda a intimidade doméstica de sua família na risca da fronteira entre o público e o privado. Aos poucos, vai ficando claro que essa distinção não tem consistência suficiente sequer para manter intactas as paredes de uma casa. A questão que carrega o diretor desde o primeiro filme da trilogia é *restituir*, no sentido de “repor-se no lugar em que estava anteriormente” e de “restabelecer a vigência de”. Quanto maior o esforço para operar nesta esfera (em busca do que chama de uma “justiça cinematográfica”), mais nos faz confrontar a impossibilidade de tal categoria naquele contexto.

O diretor não está apenas restituindo um direito, mas espalhando fantasmas ao permitir que as ruínas estejam expostas, dando início ao procedimento arqueológico e à exposição do arquivo. Rasga-se assim uma fresta para a política, que passa necessariamente por uma postura de recusa ao apagamento de um povo e de sua história. Desfazendo-se esta cortina de contas e miçangas que preserva a intimidade e a privacidade em contexto de ocupação militarizada de todos os aspectos da vida, é o ato de recompor uma possibilidade de existência autônoma que interessa. Mas, para tanto, é preciso reivindicar aquilo que o colonizador tomou para si: a experiência do lugar convertida em tempo.

Gradualmente assumindo um maior distanciamento em relação à tentativa de narrar, Aljafari oferece como contraposição à construção do grande relato nacional do

²⁰³ Assim, podemos situar um objeto como as chaves de vidro de Tayseer Batniji, que faz parte do mesmo projeto de sua obra “Suspended Time”, desenvolvido após o artista ter saído de Gaza em 2006, sem o direito a retornar. Além da fragilidade do material e da referência à simbologia pós-nakba, a obra é interessante também na relação com esta impossibilidade de ter acesso aquilo que já foi nosso, que vemos, mas não podemos tocar. O uso dos materiais como vidro, cristal, cacto, lama, chocolate, papel de arroz, denotam o horizonte de relação com o tempo da provisoriedade e serão abordados no terceiro capítulo.

sionismo, um outro terreno de disputa simbólica no qual os símbolos do nacionalismo somente podem permanecer como caricaturas farsescas de uma totalidade inexistente.

Salim sabe que sua casa será tomada. Ele sabe que tinha o documento e o advogado perdeu e ainda quer cobrá-lo. Vai até uma porta com um sinal de x marcado. Chuta, sem força alguma. Espera. Olha por um bom tempo para a porta, absolutamente imóvel e decide partir. Sentado na sala de sua casa, com sua mãe e irmã, ele é questionado sobre os panfletos com anúncios das casas que serão desocupadas. A placidez com a qual o personagem atravessa todo o filme é assustadora. Em sua face, sublimada a explosão em fúria, em reação a uma sequência de injustiças. Mas ele permanece impassível. Responde à irmã que sabe da seriedade da situação. Sai para caminhar, chega a um cemitério, caminha em meio a túmulos e ruínas. Subitamente, ele caminha entre dois registros fílmicos, com a introdução de um trecho de “Kazablan” (1974) de Menachen Golan²⁰⁴, uma comédia musical israelense filmada em Jaffa. “Kazablan” é uma espécie de “Romeu e Julieta” entre judeus sefaraditas do Marrocos e judeus ashkenazis da Europa do Leste (curiosamente uma das fissuras na noção de unidade sionista). A cena que Aljafari insere em seu filme traz o protagonista judeu sefaradita, interpretado pelo ator Yehoram Gaon, caminhando pelas ruas de Jaffa enquanto interpreta uma canção nacionalista judaica (figura 72). Tanto a letra como a melodia remetem a uma nostalgia melancólica, à emoção pela lembrança (o pão do shabbat assando, a vela do shabbat acesa...) da terra prometida. Aljafari faz com que o ator israelense e seu tio Salim se encontrem na imagem.

A disposição do palestino e israelense na mesma cena por meio digital, no momento em que Gaon entra em vielas só pode ser compreendida na forma com a qual constrói a tensão na montagem entre três sequências. A cena da sobreposição fantasmática é antecedida pela visita de Salim a um cemitério, após uma caminhada pelas ruas vazias de Jaffa. Vemos uma lápide despedaçada (figura 73). Ele percorre túmulos e olha para o mar (figura 74), o elemento que faz a transição para o trecho de Kazablan. Em um momento de rara intensidade fantasmagórica, dá-se essa operação de reivindicação do espaço fílmico como forma de reapropriação temporal. O pervagar do tio pelas ruas desertas da cidade (figura 75) é traço de uma permanência em meio às ruínas. Ao final, o cineasta vai apagando o cantor judeu que exaltava romanticamente essa “casa além do mar”. Mas sua

²⁰⁴ Menachen Golan (1929-2014) foi um diretor e produtor israelense de filmes B de ação. Entre os anos 1960 e 1990 esteve à frente de várias produções por meio de sua companhia Cannon Films. O papel de Menachen Golan e da Cannon Films na construção dos estereótipos de árabes e palestinos no cinema norte-americano foi destacado por Jack Shaheen no livro “Reel Bad Arabs: how Hollywood vilifies a people”. O livro posteriormente foi adaptado e se tornou um documentário dirigido por Sut Jhally. Cf. SHAHEEN, Jack. *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*. Olive Branch, 2009.

incursão digital faz, com isso, mais que do a “justiça cinematográfica” que o diretor anuncia. Os dois personagens entram em cena como fantasmas de um filme do qual não podem sair (figuras 76 e 77). Mas é Salim o que permanece, sua relação com o lugar não pressupõe uma romantização, ao contrário, é trauma, ausência e expulsão. Salim termina sua caminhada abrindo uma porta (tomada frontal) e entrando em uma casa muito desgastada pelo tempo (figura 78), onde seu rosto pode, enfim, ser visto com clareza (figura 79). A cena seguinte é um longo plano de pedras, ferros torcidos, restos e entulhos (figura 80). Por isso, ao construir a sequência ‘*cemitério-ruínas-mar-reapropriação imagética-fantasma-casa-restos*’ há uma espécie de condensação na montagem desta parte do filme que nos permite situar o elo que amarra todas essas temporalidades na cena justamente na cena em que os dois homens estão no mesmo plano, como possibilidade fantasmática da coexistência na imagem.²⁰⁵

Trata-se de uma perspectiva de montagem em que o sentido das ruínas produzidas é associado ao esforço de restabelecer uma presença como ato de inscrição histórica.

As fotos, os móveis e os vestígios do habitar se fundem com a experiência da perda. Anula-se a interioridade, ao mesmo tempo em que se coloca em evidência um modo de subjetivação que já não depende mais de nenhuma fronteira, a condição dos que não têm acesso à possibilidade de estar exclusivamente dentro ou fora. Aqueles personagens estão em um lugar incômodo para o projeto sionista: são eles próprios as ruínas a testemunhar a catástrofe como continuidade. Os fantasmas de Aljafari são espectros do presente que retornam ao passado para assombrar aqueles lugares dos quais foram retirados. Seu tio é um fantasma do presente que é inserido em filmes israelenses.²⁰⁶

²⁰⁵ A inserção digital utilizada pelo diretor antecipa também o procedimento que organizaria seu filme “Recollection”: o apagamento de personagens israelenses e a introdução digital dos palestinos nas imagens. Celebrando a importância que as propriedades materiais dos vídeos digitais (de serem ‘comprimidos, postados e baixados na internet’) têm para a estética do vídeo palestino atualmente, perante os obstáculos dos artistas para colocarem seu trabalho em circulação, Laura Marks destaca que não se tratam, no entanto, de propriedades visuais ou audíveis, na medida em que “a háptica visual deu lugar à mídia baseada em informação e à conectividade em rede, com seus acidentados hápticos”. Cf. MARKS, Laura. *Hanan al-Cinema. Affections for the Moving Image*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015.

²⁰⁶ HOCHBERG, Gil. ‘From Cinematic Occupation’ to ‘Cinematic Justice’. *Third Text*. 31:4. 533-57, 2017, p. 543.



Figura 72. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.



Figura 73. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.



Figura 74. “Porto da memória”. Kamal Aljafari, 2010.



Figura 75. “Porto da memória”. Kamal Aljafari, 2010.



Figura 76. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.



Figura 77. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.



Figura 78. “Porto da memória”. Kamal Aljafari, 2010.



Figura 79. “Porto da memória”. Kamal Aljafari, 2010.



Figura 80. “Porto da memória”. Kamal Aljafari, 2010.

Aljafari também trabalha com a oposição entre claridade e escuridão no processo de construção da atmosfera de fantasmagoria de seus filmes²⁰⁷. No filme “Porto da Memória”, há uma imagem que se repete, com seu tio posicionado no canto inferior esquerdo, encostado na parede de uma casa com as janelas envelhecidas e corroídas, uma figura humana quase imperceptível que vai sendo revelada aos poucos, de acordo com a intensidade de luz que entra no plano. A imagem é marcada pelo contraste das sombras, um recurso que também ajuda a construir um espaço intersticial entre a claridade e a escuridão, gerando uma presença que não é reconhecida de imediato (figura 81). O cineasta confronta as sombras da história.²⁰⁸

Mas em meio a tantas demonstrações de corrosão temporal, há elementos que vivificam a imagem, como a presença fílmica do vermelho (especialmente na cena do

²⁰⁷ Os fantasmas que Kamal faz proliferar na tela são também “espectros de arquivos”. A ausência dos arquivos do cinema e da história palestina são rastros do processo de violento extermínio e ocupação. Utilizaremos como bibliografia de apoio para este tema o trabalho de DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013; DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo. Uma impressão freudiana*. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

²⁰⁸ Sobre a relação entre catástrofe e representação, cf. NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e Representação*. Apresentação. São Paulo: Escuta, 2000. Há uma passagem sobre a questão das luzes na percepção de Jaffa e Tel Aviv no livro de Raja Shehadeh, especialmente no capítulo 7, quando ele relata o regresso de seu pai à Palestina. Além de literariamente belo, o trecho aponta para esta construção da ideia de Jaffa como “fantasma de Tel Aviv”. SHEHADEH, Raja. *Strangers in the house. Coming of age in occupied Palestine*. Londres: Profile Books, 2009.

arranjo de flores que a tia do cineasta prepara) e do amarelo (na mochila, no carro) e a irrupção do homem que grita. Em uma narrativa de perda e fantasmagoria, aquela cor vermelha das flores aparece em contraste visual com um *travelling* de paredes e ferros retorcidos e o tom pastel que predomina com as sombras. Há vida, apesar de tudo. Há a possibilidade de intensidade e beleza em meio à derrota e às ruínas e o vermelho daquelas flores nos faz lembrar disso (figuras 82 e 83). Mas, ao lado desta suposta metafísica de afirmação da vida, há um grito, que no final explode em uma gargalhada torrencial.



Figura 81. "Porto da Memória". Kamal Aljafari, 2010.



Figura 82. "Porto da Memória". Kamal Aljafari, 2010.



Figura 83. "Porto da Memória". Kamal Aljafari, 2010.

Há outra cena em que o imprevisto parece moldar a grandeza da cena. Os parentes de Aljafari assistem televisão, há a imagem de Cristo na tela e um gato sobre o aparelho televisor. Subitamente, aparece um pombo no filme, Pentecostes e a cena mostra o batismo de Cristo, no rio Jordão. O gato faz leves movimentos espontâneos em seu corpo e o

pombo aparenta interagir com ele. Para um filme que trata das relações entre o interior e o exterior da tela é um momento de bela potência cinematográfica, na qual elementos singulares que compõem a imagem, com lógicas e tempos próprios, movem-se de forma espontaneamente articulada e produzindo significado (figura 85).



Figura 84. "Porto da Memória". Kamal Aljafari, 2010.

O que a televisão revela nos filmes de Kamal Aljafari são filmes ligados àquela terra. Chuck Norris e Jesus Cristo, Hollywood e o Cristianismo, a Palestina operando interações espantosas em seu regime de produção imagéticas. Com o corte da cena, a voz, *em off*, do narrador do filme bíblico segue falando e anuncia o período que Jesus passa no deserto, quando foi tentado por Satanás (figura 84). Há outro corte e as imagens que vemos são de construções, espaços de expansão da cidade de Jaffa, que se tornou um anexo de Tel Aviv.

Ver outras pessoas assistindo televisão, paradas, na sala de sua casa, ou em um bar, é um irresistível convite ao tédio. Esta sobreposição de olhos e telas, aponta também para algo que escapa ao espaço. São cenas que inscrevem o gesto na tela, singularizando uma existência ameaçada e exigindo do espectador um respeito para com aquela temporalidade. É também uma forma de nos aproximarmos daquele tempo específico, que não é regido pelo ritmo do progresso. Este sim, se expressa como pano de fundo de uma gargalhada ao ritmo de escavadeiras, de um personagem misterioso que grita e ri loucamente, como no contundente plano final do filme (figura 86).



Figura 85. "Porto da Memória". Kamal Aljafari, 2010.

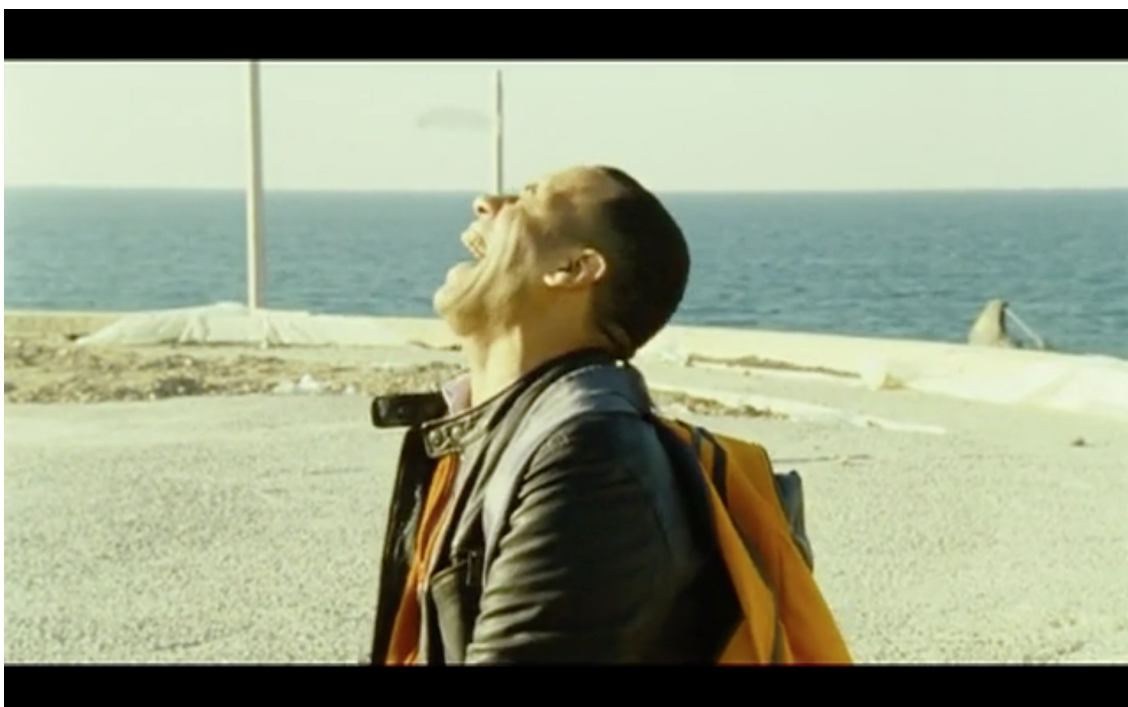


Figura 86. "Porto da Memória". Kamal Aljafari, 2010.

1.2.3 *Recollection*

Um certo dia, Kamal Aljafari estava em um hotel em Londres, passando pelos canais da TV com o controle remoto. Em determinado momento, deparou-se com um filme estrelado por Chuck Norris. A exemplo dos outros filmes do ator, as coisas explodiam, sobravam tiros e bombas. Mas algo chamava a atenção de Kamal naquele filme, havia uma atmosfera estranhamente familiar. Ele percebeu que a van, utilizada em uma sequência em que pessoas atiravam, era o transporte de sua escola “St. Joseph”, em Jaffa. O diretor começou a se recordar. Ele era pequeno e reunira-se com outras crianças na expectativa de ver, ainda que por alguns segundos, o astro Chuck Norris, que estava na cidade para filmar “Comando Delta” (1986), sob a direção de Menachem Golan. As lembranças foram, aos poucos, tornando-se mais claras e ele reconheceu algumas daquelas explosões do filme. Não eram efeitos especiais, a produtora literalmente detonara parte das edificações para a filmagem. Mas o que mais chocara o cineasta palestino (que vive em Berlim) não eram as explosões, mas o fundo das imagens, aquilo que aparecia como cenário das perseguições e tiroteios: Jaffa

Recollection é uma palavra que, em inglês, tanto pode estar associada à memória quanto ao ato de colecionar e Aljafari se declara um colecionador. Está lidando com um conjunto de imagens de um lugar que está sendo apagado e com os fragmentos da catástrofe. “Oitenta por cento dos lugares que aparecem no filme não existem mais”, ele nos lembra²⁰⁹.

Nesta obra, Aljafari trabalha sobre filmes realizados em Jaffa produzidos pelo cinema norte-americano e israelense (com som gravado pelo diretor em 2015), engendrando atos de desaparecimento e destruição narrativa, tomando para si este direito até então restrito ao ocupante. Logo no início do filme, subitamente, imagens somem e pessoas desaparecem (figuras 87 e 88). Os lugares tornam-se depósitos de rastros como signos de ausência, que resistem ao esquecimento. Das quinas, cantos e fundos de imagem surgem algumas figuras humanas (figuras 89, 90 e 91). A câmera parece buscá-las com afino. Um rosto de garoto timidamente aparece em uma janela no canto do plano, enquanto o ator israelense canta seu amor pela terra.

²⁰⁹ Hamid Dabashi entrevista Kamal Aljafari. <https://www.youtube.com/watch?v=iMzZ9i0tJ38>. Com Jaffa, um território e um horizonte nacional, uma história e uma possibilidade de dignidade, desaparecem há 70 anos, como resultado de um projeto bem-sucedido de limpeza étnica e segregacionismo. Um projeto administrado meticulosamente, com uma ideologia nacionalista de bases teológicas, capaz de catalisar um sentimento de culpabilidade ocidental. A crônica deste desaparecimento tem um autor facilmente identificável.



Figura 87. "Recollection". Kamal Aljafari, 2015.



Figura 88. "Recollection". Kamal Aljafari, 2015.



Figura 89. "Recollection". Kamal Aljafari, 2015.



Figura 90. "Recollection". Kamal Aljafari, 2015.



Figura 91. “Recollection”. Kamal Aljafari, 2015.

“Recollection” é uma coleção de vultos, inebriante em sua forma pelos constantes desaparecimentos abruptos, aproximações e distanciamento de imagens. Em alguns momentos, há micro-repetições, um ou dois segundos da imagem se repetem de modo quase imperceptível (tal qual as referências de localização). Mas elas existem. Pequenos trechos de tempo sobreposto, como uma onda que dobra sobre si mesma, quebrando-se sobre outra.

Aljafari compõe um álbum de retratos que atribui sentido à sua cidade de infância, pela reapropriação imagética. Conforme vamos percebendo como ele deglutiou o material produzido pelos colonizadores, percebemos sua intenção de gerar no espectador uma experiência fragmentada, incômoda e embalada por sons e imagens fantasmáticos.

Ele radicaliza sua relação com o equilíbrio da imagem ao longo da trilogia, tornando sua temporalidade desestabilizadora, a ponto de desorientar-nos com o que vemos. Tal qual uma tontura vivida no conjunto de movimentos de um barco em alto mar, somos arrebatados pelos pequenos deslocamentos pendulares, os trancos que nos pegam de surpresa, o chão escorregadio, horizonte enevoado e a ameaça da onda que se aproxima (mas nunca chega). É um filme que nos coloca, incomodamente, à deriva. A recompensa de terra firme é reservada aos que permanecem até o fim da sessão para encontrarem, nos créditos, a palavra do diretor sobre o que acabamos de ver. Ao invés de explicação, Kamal abre um diário. Aquelas paredes, pedras, casas, muros, têm sentido. Não se trata apenas de

uma pós-moderna desfiguração radical sensível ao ambiente dos vernissages das galerias de arte contemporânea nas capitais europeias. Kamal constrói uma das respostas políticas mais ousadas em relação à possibilidade de representação da catástrofe no cinema de nossos tempos.

Este projeto e este trabalho artístico [Recollection] me fizeram existir. Eu decidi que eu existo. [...] de certa forma, é sobre todos os lugares que estão desaparecendo atualmente. E há muitos deles já. Então, é um projeto que ultrapassa este local específico [...] O que faço em meu trabalho é criar um novo país... onde eu possa viver.²¹⁰

No filme, as figuras humanas nunca estão em foco. Os rostos têm traços indiscerníveis. As pessoas são sombras, espectros e o esforço de Aljafari é separá-las dos escombros, restitui-las a uma espacialidade própria.

A escolha de filmes israelenses do gênero “*bourekas*” para a fusão fantasmagórica com seu tio Salim em “Porto da Memória” e o uso de fitas do mesmo gênero em “Recollection” permitem a convivência de dois fantasmas: o palestino e o judeu árabe, de pele mais escura, os “*Mizrahim*” (os orientais). A negação sionista dos palestinos, “árabes do oriente”, assumia também a forma da negação de uma parcela da população judaica, que passaria também a se enquadrar em um regime de visibilidade particular no interior de Israel, um outro tipo de presença-ausente no viés étnico do projeto sionista.

Filmes sobre o conflito árabe/israelense são geralmente incluídos no espaço genérico do épico. O gênero *Bourekas*, por sua vez, foi incluído na categoria cômica. Mas sua rejeição ao gênero supostamente ‘inferior’ da comédia não o preveniu de articular tensões entre Ashkenazi/Mizrahi, de modo a se tornar uma reflexão no celuloide da divisão nacionalista entre a questão da Palestina e aquela dos Judeus-Árabes. No entanto, um olhar mais atento das narrativas revela as ligações subterrâneas entre os dois gêneros “segregados”, em um habitus co-enredado. Ainda que geralmente ausente no gênero heroico-nacionalista, a presença latente do judeu-árabe pode ser sempre observada, às vezes mesmo pelas negações e recusas narrativas.²¹¹

Falar de fantasmas é outra forma de suscitar a presença dos que conjuram a proximidade da morte, é vida no interstício, como as figuras de “Recollection”. Nas quinas, o vulto de uma presença que nunca saiu dali, nunca abandonou Jaffa, retomado agora como presença fílmica em uma reapropriação por “justiça cinematográfica”.²¹²

²¹⁰ Entrevista com Kamal Aljafari. “*Kamal Aljafari: Recollection – artist presentation*”. Parte da exibição “An Age of Our Own Making”. Disponível em: <https://vimeo.com/190084258>. Acesso em 6 de janeiro de 2019.

²¹¹ Cf. SHOHAT, Ella. *Israeli Cinema. East/West and the Politics of Representation*. Londres: Tauris, 2010, p.257. Tradução própria.

²¹² O termo é usado pelo diretor Kamal Aljafari.

Neste sentido, o terceiro filme de sua trilogia é continuidade e ruptura com os anteriores, simultaneamente. Continuidade na forma de tatear as superfícies, escavá-las como um arqueólogo do tempo presente e uma ruptura significativa em termos da abolição de qualquer resquício narrativo, até o momento em que os créditos sobem (com um texto poético do diretor, mais interessado em adicionar uma inflexão pessoal ao que acabamos de assistir do que em esclarecer a forma do filme).

A ato de reapropriação das imagens por parte de Aljafari é radical ao tornar visível o poder de fazer algo desaparecer. Um campo arriscado para se jogar. Mas não no caso de Jaffa. Não no caso da Palestina. A meticulosa manipulação e edição das imagens é marcada pelo som, este sim inédito, produzido pelo próprio diretor com microfones posicionados no mar, na costa de Jaffa. Neste terceiro filme, o mar se tornou o dono do tempo, assumindo de vez o papel de maestro da temporalidade de Kamal Aljafari. O som do mar nos filmes faz com que a “memória não venha aos poucos, mas caia como uma avalanche na cabeça, um mundo de pedras ruindo sobre os personagens”, tal qual a sensação de Said S., na novela “Retorno a Haifa”, do escritor palestino Ghassan Kanafani.

Não foi o próprio sionismo que instalou um estado com base na ideia de que o que estava ali precisava desaparecer para que outra coisa ficasse no lugar? O cineasta decide testar esta ideia. Sua câmera conduz o ato pericial nas imagens do colonizador, revistando-as, expondo-as, desfazendo-as naquilo que as constituem como tal. Talvez a ideia de “retomada”, aplicada no caso brasileiro para descrever um novo momento em termos de produção cinematográfica, devesse ser considerada em seu sentido literal perante uma obra como “Recollection”: um filme de *retomada*.

Entretanto, há algo mais no filme. Há o desnudamento de um poder. No caso, o poder sobre a imagem. Evidentemente, qualquer processo de produção imagética e de edição fílmica envolve algo como um domínio, suficientemente razoável, sobre o que compõe a imagem. Não é deste aspecto de domínio parcial que estamos falando.²¹³ Nos termos da nova negociação cívica que ele estabelece (para usarmos o conceito de Azoulay) a coexistência é fantasmática. Aljafari decide abrir um espaço de enfrentamento neste campo: ele disputa as imagens, toma para si o poder de jogar com a edição de si e do outro. É uma ação radical, que os recursos digitais à sua disposição permitem. “Recollection” tem a grandiosidade de um último ato, pois encontra o que caça em um discurso que é plenamente imagético. Há apenas um diálogo no filme, entre o diretor e uma menina que

²¹³ Ariella Azoulay observa bem o fato de que as fotografias permitem negociações cívicas sobre aquilo que elas apresentam e sobre seu sentido, por isso não haveria a possibilidade de um autor único, individual, sobre a fotografia. AZOULAY, Ariella. *Civil Imagination. A political ontology of photography*. Londres: Verso, 2015.

mora em no kibutz que é também um assentamento de colonos Nahal Oz, na fronteira de Gaza. São meia dúzia de frases, no qual algumas perguntas sobre o habitar, aparentemente banais, ficam sem respostas por uma indeterminação constituinte daquela experiência.

Kamal: Qual é seu nome?
 Menina: Iara
 K: Que série?
 M: Segunda
 K: Onde você mora?
 M: Minha avó mora aqui e eu moro em Nahal Oz
 K: Onde é Nahal Oz?
 M: Há um lugar chamado Nahal Oz
 K: Em Tel Aviv?
 M: Não.
 K: Em Jaffa?
 Silêncio.

Há um momento no filme em que a claridade aparece como explosão da própria imagem, como instante iluminador. Tal momento ocorre como um fragmento do filme, por intermédio das ondas do mar. Logo após a imagem das ondas arrebentando, a tela se torna inteiramente branca e após o corte, vemos a imagem de um céu muito claro. Em um filme no qual as imagens são manipuladas, retorcidas e moldadas de modo a acolher os vencidos, chama a atenção que em alguns trechos o diretor faça questão também de mostrar o apagamento da imagem, que pode ser lido à luz da plasticidade simultânea ao limite do desaparecimento, afinal, o que some é aquela imagem e não a possibilidade de seguir escavando e produzindo imagens.

A execução de tal ato passa pela implosão de qualquer linearidade narrativa, pela abolição das formas fílmicas convencionais. Ali não há mais necessidade de explicação, daí a ausência de diálogos. A câmera vai em busca de algo e nós, com ela, acompanhamos o palco da ação política sendo aberto. Estamos envoltos em uma embriaguez de uma câmera que, ao mesmo tempo em que tem proximidade com aquilo que expõe, não deixa de denotar um indelével distanciamento. Os créditos finais revelarão ao espectador algum sentido narrativo, quando ele simboliza e nomeia os espaços, pessoas e texturas que o filme exibiu.

*A esquina onde o carro azul está estacionado
 fica em frente da casa de minha avó.
 O carro era um taxi de Ahmad Farraj
 parente de minha avó.
 Há uma pedra no canto
 Quando criança, eu gostava de ficar encostado nela.
 É onde meu avó sentava
 Com seu pequeno rádio de transistor em tardes de verão
 Sobre nós, andorinhas voavam entrando e saindo
 Das janelas do segundo andar*

da casa vazia.

Eu ainda ouço seu som preenchendo o ar.

*Meu tio Mahmoud andando no bairro de Ajami
Era provavelmente uma manhã de domingo
Em seu retorno ao hospital*

*A mulher na janela é a vizinha, Emily Madbak
Ela nasceu em Gaza de uma família de Jaffa*

*O homem velho na porta do café é Issa Khimel
Seu pai foi enforcado na Praça do Relógio
pelo turcos, por estar espionando para os ingleses
junto com outras duas pessoas
uma delas era um padre.*

Sua filha Labibe está na janela sobre o café

O homem de terno branco é um barbeiro polonês.

*O homem com os óculos escuros é
El Imam, que sempre sentava-se no Café El Binni.
Ele era casado com Ane.
Sua irmão Karkura não falava com ela.*

*Um grupo de homens parados sob a sacada.
Aquele de camisa amarela
É Abu George Shibli
Seu bote uma vez raspou nas rochas do porto de Jaffa
O mar estava alto*

Toda rocha tem um nome.

A garota de mochila escolar poderia ter sido minha mãe.

*A grande casa vermelha com vista para o mar
é a casa onde Ibrahim Bilbesi
e seu filho Hussein, meu avô,
buscaram abrigo depois da guerra.
Eles ficaram lá por dois meses
Até que o exército chegou e os forçou a partir*

Minha mãe nasceu na casa com os degraus de cimento

Seus vizinhos eram

Sasien

Rantisi

Qubeti

Ramam

El Ashwar

*Abmad Farraj era um homem bom
 Ele sempre dirigia para minha mãe até Areesh
 Ele era casado com Margo, uma judia curda do Iraque
 Eles tinham dois filhos
 Um filho que vivia em Tel Aviv
 E uma filha que vivia em Jaffa
 Eu nunca os conheci*

Abmad tem um irmão no Líbano que ele nunca mais viu

*Há uma outra casa vermelha com uma sacada
 Uma vez, eu fiz amor no primeiro andar
 Em meu último dia, durante minha última visita,
 Eu passei pela casa
 Eu parei porque vi uma equipe de filmagem alemã
 Repetindo uma cena
 Uma jovem mulher parada na porta
 Ela é saudada com surpresa
 Por outra mulher
 Um homem aparece
 E a abraça*

Eles se beijam apaixonadamente

*Eram 9 horas da manhã
 Uma manhã calma de domingo
 Eu estava voltando do porto
 Eu passei pela casa de meus avós
 Então cruzei a rua
 E passei pela casa de Emily*

Ela ainda vive na casa

*Eu passei pela rua, passando por várias portas
 Eu podia reconhecer todas elas da fotografia
 Eu parei e pensei que poderia tirar uma foto
 para lembrar os nomes escritos nas portas
 Família Shibli
 Samaan Kasasfe
 A porta seguinte não tinha nome
 Somente um pôster de uma cena primaveril*

*Um homem me viu parar
 e voltar para tirar uma foto*

Uma fotografia dura mais que um ser humano

As ruas de minha infância e minha adolescência

A rua atrás da casa de Angel Hamati

Onde está a mesquita

As estrelas conduzindo à torre de água

Zaki Khimel me conta que é ele

Que está parado na janela

e não sua irmã Labibe

Eu me lembro que eram 4 da manhã

quando olhei para fora da janela

para ver uma equipe de filmagem trabalhando

Raafat Tawash

Ahmad Shukarno

Ele trabalhou no mar e foi casado com a irmã de Raafat

Ali Hattab

Ahmad Levi

Ele se apresentava como Levi para encontrar trabalho em Tel Aviv

Ibrahim El Binni

Tursina

Ele é o homem mais alto de Jaffa

Uma pequena garota

Diana ou Rima

CAPÍTULO 2. DESAPARECIMENTO E EXÍLIO TEMPORAL

2.1 Crônica da permanência: a revelação e os interiores

Como alguém pode fazer um filme sobre pessoas e lugares que estão desaparecendo, sobre a fragilidade desse processo subconsciente? Memória não é suficiente. Não prova nada. A fundação da *pátria* (*homeland*) deve ser fortalecida pela própria estória da pessoa e pela arte de contar estórias.²¹⁴

A Palestina desapareceu em 1948? O que desapareceu naquela data? Em que condição permanece aquilo que não desaparece completamente? A hipótese do desaparecimento absoluto de algo é estranha, na medida em que eliminaria a própria possibilidade de falarmos sobre o assunto. Partimos, portanto, deste ponto: os desaparecimentos não são completos. Algo sempre permanece. As três perguntas que abrem este capítulo podem guiar nossa apreciação sobre o processo de limpeza étnica conduzido pelos sionistas judeus em 1948 e sobre a sobrevivência da Palestina como uma “idéia”, uma “experiência política e humana” e um “ato de persistente vontade popular”.²¹⁵

Interessa-nos, neste capítulo, pensar uma primeira camada no registro das temporalidades nas trilógicas de Elia Suleiman e Kamal Aljafari. A partir de seus desdobramentos filosóficos, buscamos as *expressões estéticas da confluência entre os regimes de temporalidade e regimes de visibilidade* da Palestina.

De início, convém questionar, como escrever a crônica de um desaparecimento?²¹⁶ Esta pergunta, que atormentaria qualquer cronista brasileiro, tece o campo cinematográfico de Elia Suleiman (que dá este título a seu primeiro longa) e (de forma diferente, como veremos) de Kamal Aljafari. A crônica no Brasil também se colocou diante da catástrofe e

²¹⁴ BRESHEET, Haim. *A Symphony of Absence. Borders and Liminality in Chronicle of a Disappearance by Elia Suleiman*. Framework. Outono 2002, p.82.

²¹⁵ Cf. SAID, Edward. *A questão da Palestina*. Tradução: Sônia Midori. São Paulo: Editora UNESP, 2012, p.5. A idéia de que algo sempre permanece não implica na inexistência dos processos de apagamento, das mortes e da limpeza étnica. Ao contrário, é uma lembrança de que mesmo diante de tais processos há uma enorme dificuldade em eliminar vestígios que nos permitam reconstituir a catástrofe.

²¹⁶ A relação entre cinema e desaparecimento convive com as constantes ameaças ao fim do cinema, renovadas em cada florescimento de descobertas tecnológicas relacionadas ao ato de fazer ou assistir filmes. O primeiro anúncio da morte do cinema está no diagnóstico emitido por Antoine Lumière, pais dos inventores Louis e Auguste, em 1895 de que o cinema seria uma “invenção sem futuro”, no exato momento em que o cinematógrafo dos Lumière apresentava seus primeiros momentos de glória. Depois disso, a institucionalização do cinema (1907-1908), a morte do cinematógrafo (1910), o surgimento do cinema falado (1930), o alcance da TV (1950), o vídeo, o controle remoto (1983) e a tecnologia digital (1995) compõem uma série de datas nas quais a morte do cinema também foi anunciadas. Cf. GAUDREAUULT, André e MARION, Philippe. *The end of cinema? A medium in crisis in the digital age*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2015, págs. 26-38.

do tempo do desaparecimento. Dentre as manifestações brasileiras onde se deu o amálgama promissor entre crônica e catástrofe, o samba ocupa lugar de destaque. Entre outros, Adoniran Barbosa, entendido como cronista da modernização paulistana, foi um grande narrador do tempo do desaparecimento próprio à urbanização da cidade de São Paulo: em suas composições, revela-nos o “*pogrésio*”, do qual “*nóis só iscuíta falá*”. Adoniran, de seu entre-lugar de filho de imigrantes, primeira geração nascida no Brasil, atento ao universo dos cortiços paulistanos, testemunha o avassalador processo de transformação urbana de São Paulo e suas ruínas, tragédia que acompanha até hoje os descendentes destes removidos. A música “*Despejo na favela*” de 1969, em contexto dos conflitos coletivos relativos à ocupação nas áreas urbanas no Brasil, deixa-nos com um questionamento que não é estranho aos sionistas em 1948: “*E essa gente aí, hein?! Como é que faz?*”.

Quando o oficial de justiça chegou/ Lá na favela
 É contra seu desejo entregou pra seu Narciso um aviso
 Pra uma ordem de despejo
 Assinada, seu doutor, assim dizia a petição
 "Dentro de dez dias quero a favela vazia
 e os barracos todos no chão"
 É uma ordem superior
 Ô, ô, ô, ô, ô!, meu senhor! [...]
 Não tem nada não, seu doutor
 Não tem nada não
 Amanhã mesmo vou deixar meu barracão
 Não tem nada não, seu doutor
 Vou sair daqui pra não ouvir o ronco do trator
 Pra mim não tem “probrema”
 Em qualquer canto eu me arrumo
 De qualquer jeito eu me ajeito
 Depois, o que eu tenho é tão pouco
 Minha mudança é tão pequena
 Que cabe no bolso de trás
...mas essa gente aí, hein?
Como é que faz?²¹⁷

A referência a Adoniran Barbosa e ao samba, além de situar razoavelmente nosso olhar na distância geopolítica e social da experiência palestina em relação ao Brasil, pretende assinalar que o laço entre crônica e desaparecimento não é alheio às nossas paragens, sendo parte da formação histórica das ruínas da modernização brasileira.²¹⁸

²¹⁷ “Despejo na favela” - Adoniran Barbosa, Continental, 1969.

²¹⁸ Poderíamos inclusive elencar diversos filmes da última década no Brasil que criam uma interlocução com estas crônicas de um cotidiano cada vez mais militarizado e a iminência da catástrofe em tempos de desorganização do tempo futuro na política. Filmes como “Jovens Infelizes, ou um homem que grita não é um urso que dança” de Thiago Mendonça (2017), “A vizinhança do tigre” de Affonso Uchoa (2014), “Branco Sai, Preto fica” (2015) de Adirley Queiroz e “Baronesa” (2018) de Juliana Antunes.

“E essa gente aí? Como é que faz?”. Esta pergunta parece ecoar nos filmes de Suleiman e Aljafari: o que fazer com aqueles que atravessaram a catástrofe?²¹⁹ O que sobra como possibilidade narrativa para contarmos sua história? Se a figura da vítima vulnerável, talhada para despertar a crise da consciência ocidental em suas rebarbas humanitárias de controle, é recusada assertivamente nos vários campos de produção estética entre palestinos,²²⁰ também já não sobrevive o heroísmo condensado em redenção mítica, presente na iconografia dos *fedayeen*. Nem vítima, nem herói, a figuração contemporânea do palestino - neste cinema ao qual nos voltamos - torna-se lugar de interrogação da condição de emergência da política em meio à catástrofe e ao desaparecimento²²¹ e, assombrando os que permanecem, os mortos, *sotto voce*, murmuram sua presença.

A presença de uma dimensão teológico-política nos títulos dos filmes estudados, e sua relação com o tempo messiânico, abre a possibilidade de um olhar mais cuidadoso acerca do próprio formato das narrativas e da construção do banal no cotidiano. Títulos como “Intervenção Divina” e “O que resta do Tempo” podem ser ironias, provocações bem-humoradas dirigidas tanto a palestinos como a israelenses, como modo de secularizar sutilmente as narrativas, mas ao mesmo tempo se afirmam como parte de um campo estético e político que elabora a questão do tempo messiânico de uma forma muito específica²²².

Como lidar com a “marca de origem” imposta aos cineastas palestinos, que sempre projeta a expectativa sobre sua arte e a forma de elaborar discursivamente a perda? Nesta perspectiva, o cronista é aquele que narra sem fazer distinção entre os grandes e pequenos acontecimentos, dado que “nada do que aconteceu é perdido para a história” e que a possibilidade de uma apropriação total do passado é parte de um tempo messiânico da

²¹⁹ Mas, deve-se enfatizar, recusamos a equivalência entre catástrofes, assim como um ranqueamento de importância entre elas. As catástrofes são singulares e humanas, enredando-se nos cálculos entre risco e lucro, próprios ao capitalismo. Cf. NANCY, Jean-Luc Nancy. *After Fukushima. The Equivalence of Catastrophes*. Nova Iorque: Fordhan University Press, 2014.

²²⁰ “Eu não quero mais a compaixão! Estou cansada!”, dizia a artista Larissa Sansour, em um evento sobre arte palestina contemporânea, complementando que preferia criar fascinação do que compaixão pela Palestina. O evento chama-se Palest’in and out e é um dos espaços de reverberação da arte contemporânea produzida por palestinos, dos territórios ocupados, dos campos, da diáspora. Ocorre a cada dois anos em Paris. Larissa proferiu esta frase quando participava, ao lado do artista Taysir Batniji, da sessão “Fusion artistique et détournement culturel: un art “connecté”?” em 8 de junho de 2016, Gaité Lyrique, Paris. Anotações pessoais do autor.

²²¹ Por isso, talvez o cinema que mais se aproxima do ponto de vista filosófico das questões colocadas pelo cinema palestino (não de sua estética) são os filmes realizados atualmente por indígenas brasileiros.

²²² Cf. AGAMBEM, Giorgio. *The Time that Remains. A commentary on the Letter to the Romans*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

redenção pelo juízo final²²³. Até que este momento chegue, temos que lidar com esta recomposição dos pequenos fragmentos do cotidiano que o cronista nos fornece, nos marcos de uma valorização daquilo que é pequeno e oculta um sentido de permanência por trás de uma aparente insignificância. Na medida em que Suleiman intervém no absurdo, seus filmes percorrem um tempo lento, de uma *circularidade do cotidiano*, como se as coisas precisassem ser feitas várias vezes para que tivessem sentido, o acúmulo de tempo que pode ser rompido a qualquer momento.

Guernica: Então, em seu trabalho, cada momento existe em si mesmo, mas ainda assim se reúne a outros. Poderiam ser momentos isolados, porém todos eles estão costurados uns aos outros.

Elia Suleiman: Sem dúvida. Você colocou muito bem, é assim que eu escrevo o roteiro. Eu vou trabalhando por camadas que vão montando e cunhando o plano – o pano de fundo, movimentos, coreografias. É um tipo de montagem subliminar; tem continuidade. Como fazer uma cena se encaixar com a próxima quando estão relacionadas apenas ritmicamente, isto é difícil de atingir.²²⁴

Na trilogia de Suleiman, a idéia de permanência se expressa como essa crônica do cotidiano em uma temporalidade circular²²⁵ e como elaboração alegórica do fantástico. É neste encontro do real com a fantasia que opera a conexão entre o “mundano e o histórico”, uma “memória que parte de um ponto de vista palestino particular, mergulha

²²³ Há, com isso, um outro aspecto a ser estudado no que diz respeito à relação entre a forma episódica, de crônicas, dos filmes de Elia Suleiman e a dimensão teológico-política presente nos títulos dos filmes (Intervenção Divina, O que resta do tempo), que nos remete à “3ª Tese sobre o conceito da história” de Walter Benjamin. Cf. 3ª Tese “Sobre o conceito da história”. BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. Vol.1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, p.210. “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa citation à l’ordre du jour – e esse dia é justamente o do juízo final”.

²²⁴ Entrevista concedida por Elia Suleiman à escritora Nathalie Handal, publicada em 1 de maio de 2011 na revista de arte e política Guernica com o título “The other face of silence”. Disponível em https://www.guernicamag.com/suleiman_5_1_11/

²²⁵ Cf. CERQUEIRA, Luís. *O tempo na poesia angustana*. Cultura [Online], Vol. 23 | 2006, posto online no dia 25 Fevereiro 2014, consultado a 28 Fevereiro 2017. Disponível em: <http://cultura.revues.org/1348>. “Para a Antiguidade Clássica o tempo nem sempre é circular. O tempo dos epicuristas não só não é circular, mas não chega sequer a ser linear, é um angustiado segmento de reta, obcecado pelo seu termo. [...] Para os Estóicos o tempo é diferente. Em oposição a um tempo que escorra descontroladamente, surge um tempo que roda, uoluitur, verbo que indica um movimento circular, e implica uma regularidade controlada. Isso nos ensina o estóico Sêneca: “O tempo gira, com uma ordem determinada, ainda que de forma misteriosa”. [...] O tempo de Virgílio é cíclico, concepção de origem oriental e comum a outros povos antigos. O tempo não é apenas fonte de degradação, mas também suaviza e gera, o rodar do tempo permite até a esperança. Uma visão serena do universo no seu todo, serena porque desprendida do indivíduo e da sua contingência, serena porque existe uma ordem universal.”

em mitos compartilhados e se dirige a uma comunidade mais global”.²²⁶ Os três filmes constituem um apanhado de crônicas do colonialismo - sem a preocupação de usar a palavra - nas quais os diálogos, quando existem, são enxutos em discursividade política articulada. Os palestinos de Nazaré falam sobre quaisquer outros assuntos, menos sobre a situação política ou sobre a *Nakba* diretamente (a não ser no terceiro filme quando eles estão em 1948). São crônicas que afirmam a vida, por serem capazes de observá-la nos interstícios dos grandes acontecimentos políticos, e nos apresentam a figuras humanas e situações inesquecíveis: um desfile de tipos populares que, por trás de uma aparente trivialidade, ostentam a altivez de quem sobrevive à ameaça constante de desaparecimento. Mesmo com os pés amarrados, olhos vendados e boca amordaçada são essas pessoas nossos guias em meio às ruínas de seu território. O uso de tais metáforas para aludir aos limites impostos à mobilidade dos palestinos, faz-nos recordar de um fragmento emblemático do filme “Intervenção Divina” em que uma turista pede informações em Jerusalém para policiais israelenses que estão com um homem palestino detido, com uma venda nos olhos, prestes a entrar no camburão.

Provoca-nos riso a cena dos policiais recorrendo à ajuda do prisioneiro que, mesmo de olhos tapados, é o único capaz de fornecer orientações indicando, com as mãos, o caminho.²²⁷ A visão parece ser uma, dentre as várias possibilidades de sentir a sua própria terra, como nos faz recordar a já mencionada cena de “O que resta do tempo” em que, prestes a ser executado, Fuad Suleiman parece reconhecer olfativamente a paisagem que se espalha por trás do pano que lhe cobre os olhos. Na respiração paterna, a exemplo do que ocorrera no epílogo de “Crônica de um Desaparecimento”, somos apresentados a um país e a um povo. Sentimo-nos, portanto, confiantes nas mãos destes guias que são oferecidos.

O cinema de Kamal Aljafari, por sua vez, aproxima-se do desaparecimento com um dispositivo fantasmagórico, fazendo cuidadosamente as pedras balbuciar um grito rouco de eco de noite, e um canto sombrio, uma mescla de vento forte e som de maré.

O desfile melancólico de imagens de pedras, paredes, tijolos e a interioridade das casas vai aumentando a atmosfera de espanto e quase podemos tocar as superfícies que sua câmera percorre. Quase, mas não podemos. É nesta impossibilidade que somos apresentados a Jaffa, fantasma de Tel Aviv.

²²⁶ RAHMAN, Najat. *In the Wake of the poetic. Palestinian artists after Darwich*. Nova Iorque: Syracuse University Press, 2015, p. 68. Tradução própria.

²²⁷ A visão desempenha aqui um duplo papel, como anteparo do olhar e como esfera de contato e proximidade, ressaltando a vinculação dos palestinos com sua terra. Daí advém a força de um outro momento do mesmo filme, no qual a mulher que caminha com altivez na direção da torre de controle israelense levanta os óculos escuros e encara os soldados, revelando seus olhos.

A grande questão dos processos de desaparecimento, para os que permanecem, é o seu registro histórico e como ele passa a ser simbolizado posteriormente. A citação com a qual abrimos este capítulo atesta um fato e coloca um problema: o fato é que 1948 é uma data que assinala um desaparecimento: a (entidade territorial) Palestina desaparece neste ano como resultado de uma limpeza étnica. O problema colocado diz respeito ao fato de que no momento em que desaparece como entidade territorial unificada e como sociedade, a Palestina passa a integrar um novo regime de (in)visibilidade, que se articula ao campo de produção imagética global. Urge, neste sentido, lidar com a representação do trauma de 1948 como *inscrição histórica*, no cruzamento de seus regimes de visibilidade e temporalidade, na perspectiva de que “escrever a história significa conferir às datas sua fisionomia”.²²⁸ É neste entroncamento, do temporal com o imagético, que nos situamos, justamente no espaço criado pelo encontro da obra de Suleiman e de Aljafari.

Como falamos em entroncamentos e encontros, aproveitamos para reforçar uma idéia: a Palestina é uma encruzilhada, uma *encruza*.²²⁹ Encruza de tempos, ponto de encontro entre secularismo e religiosidade do processo colonial. Encruza de povos, crenças, etnias e traços arquitetônicos. Encruza de monoteísmos, peregrinos, líderes religiosos, artistas e comerciantes. Para existir como parte das inúmeras representações ocidentais feitas sobre ela, a Palestina precisava desaparecer como encruza, para reaparecer como um vazio apto a acolher o projeto de implantação sionista: da identidade única, pura, exclusivista do estado judaico.

Palestina é o *bilad* (país) individual e coletivo – em termos modernos, *watan*, ou *mantin* (‘pátria’) – do povo palestino: o povo indígena da Palestina histórica (*Filastin al-Tarikhiyyah*) e os imigrantes indigenizados na Palestina. O povo palestino (individualmente e coletivamente) tem uma herança de múltiplas crenças e múltiplas culturas e uma identidade com várias camadas profundamente enraizada no passado antigo.[...] Além disso, até o advento do anacrônico sionismo europeu na virada do século XX, o povo da Palestina (*sha'b Filastin*) incluía muçulmanos árabes, cristãos árabes e judeus árabes.²³⁰

²²⁸ BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Press. Cambridge, Massachusetts e Londres, Inglaterra: The Belknap Press of Harvard University, 1999. Fragmento N11,2 p.476. Tradução própria.

²²⁹ Não usamos aqui o conceito de encruzilhada como abertura de uma possibilidade dicotômica, perante a qual a razão deve escolher seus caminhos. Partindo da reformulação que o historiador Luiz Antonio Simas reserva à noção de encruzilhada, inspirado na espacialidade própria às religiosidades de matriz africana no Brasil, abordaremos a encruza como lugar de encantamento e potência de mundo. SIMAS, Luiz Antonio e RUFINO, Luiz. *Fogo no mato. A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018, p.18.

²³⁰ MASALHA, Nur. *Palestine. A four Thousand years history*. Londres: Zed Books, 2018, págs. 4 e 5. Tradução própria.

O desaparecimento é, portanto, um elemento essencial na relação entre a Palestina - como território ou metáfora - e o *tempo do mundo*²³¹, o que faz com que a representação seja um “problema sempre à espreita da questão Palestina”.²³²

O tempo do desaparecimento nas duas trilogias não coincide, portanto, com o desaparecimento do tempo, seja como apagamento gradual ou raio iluminador da interrupção temporal, mas com a abertura de outros regimes de temporalidade fundamentais para a produção de um corpo político permanentemente em devir. Na busca por um Estado, a Palestina foi reelaborada em sua própria possibilidade de existência como idéia, como movimento constante de produção de vínculos entre pessoas espalhadas pelo mundo. Caso consideremos a catástrofe como duração, a Nakba como experiência histórica não encerrada desde 1948 (com as brasas acesas na guerra de 1967, no processo de Oslo e nas Intifadas) nossa atenção é forçada a direcionar-se aos detalhes e à potência daquilo que permanece.

Antecipamos aqui a idéia (e tentamos reconstruir, ao longo da tese, os elementos fílmicos que nos conduziram a tal percepção) de que o cinema de Elia Suleiman e Kamal Aljafari é um “cinema da permanência”, sendo, nesta condição, profundamente político.²³³ A “experiência histórica palestina” é difícil de ser apreendida, se quisermos fugir de clichês. É uma experiência de perda e da catástrofe, do trauma e da memória, sem dúvida. Mas é também a experiência da elaboração de uma figuração importante da luta política no século XX, de uma temporalidade própria aos que absorvem e reelaboram a derrota, dos que precisam inventar a política face aos tanques e implacáveis tratores de esteira: a experiência da permanência como reinvenção incessante do político. É o *tempo que resta* não apenas para a terra, mas para uma comunidade nacional, como alarme de urgência em relação à catástrofe urdida na duração, mas também *aquilo que resta do tempo*, como o que atravessou a “intervenção divina” – secularizada como catástrofe - e sobreviveu²³⁴. As cidades não

²³¹ Cf. ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

²³² SAID, Edward. *A questão da Palestina*. Tradução: Sônia Midori. São Paulo: Editora UNESP, 2012, p.45.

²³³ Refqa Abu-Remaileh sustenta que o cinema de Suleiman, assim como o de Michel Khleifi antes dele, são expressões de uma arte de resistência, vinculada à concepção que Ghassan Kanafani utiliza nos anos 1960, porém operando por uma reformulação da idéia de resistência. Cf. ABU-REMAILEH, Refqa. “*The Kanafani Effect: Resistance and Counter-Narration in the films of Michel Khleifi and Elia Suleiman*”. *Middle East Journal of Culture and Communication*, Vol. 7, Issue 2 (Special Issue on Palestine and the Moving Image), 2014.

²³⁴ A tradução do título do filme de Elia Suleiman no Brasil, “The time that remains” se tornou, “O que resta do tempo”, ao passo que o livro publicado pela Boitempo, de Giorgio Agambem, de mesmo título ficou como “O tempo que resta”.

morrem, elas se tornam encantadas, diríamos com Guimarães Rosa.²³⁵ Um dos traços deste cinema de permanência é, justamente, o *gesto de encantamento*²³⁶ direcionado às cidades de Jaffa e Nazaré, pela capacidade de abertura de uma temporalidade singular própria à transcendência da condição de morte e imune à ação do perpetrador da catástrofe.

Mas qual ruptura os filmes estabelecem nesta temporalidade de permanência, se colocados diante do cinema do período revolucionário sobre o qual falamos na introdução, ou diante dos filmes realizados atualmente por palestinos nos campos ou em Gaza? De início, seria um erro dizer que não encontramos a tessitura do cotidiano nos filmes palestinos realizados entre o final dos anos 1960 até o início dos anos 1980 (do cinema de organizações) ou nos filmes que estão sendo feitos nos campos de refugiados atualmente ou ainda nos documentários realizados após ataques e destruições em Gaza. Não é aí que está a diferenciação. Encontramos nas obras daquele período as mulheres fazendo o pão, as crianças correndo, os homens em atividades banais, a suspensão temporal pelo marasmo. Vemos também ruínas e escombros, é certo, mas há mais do que isso. Portanto, um afastamento simples a indicar que a ruptura entre o cinema de Suleiman e Aljafari e os filmes das décadas anteriores está na presença do cotidiano, pode conduzir a equívocos. O traço diacrítico, que também fomentou a nossa escolha dos dois cineastas, assim como dos outros artistas com quem abrimos interlocuções, é a possibilidade deste cotidiano estar ou não atrelado a um regime de temporalidade que projete o futuro como desdobramento da luta política do presente. No esvaziamento do tempo do futuro, distante das formas estéticas que anunciam a grande redenção revolucionária, as formas de representação espacial nos filmes de Suleiman e Aljafari exibem uma sociedade que vive dentro de uma engenharia colonial altamente sofisticada. Não há projeção de futuro, ironicamente, porque a catástrofe como duração funde passado, presente e futuro pela destruição de um horizonte de expectativas. Nosso ângulo de visão é o daqueles que permanecem temporalmente exilados em sua própria terra, sua vida anterior à Nakba desapareceu, mas o espaço ainda é Nazaré, ainda é Jaffa, ou Ramle.

²³⁵ “As pessoas não morrem, ficam encantadas... a gente morre é para provar que viveu”. Guimarães Rosa em seu “Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras” em 11 de novembro de 1967.

²³⁶ “Um saber encantado é aquele que não passa pela experiência da morte. A morte é aqui compreendida como o fechamento das possibilidades, o esquecimento, a ausência de poder criativo, de produção renovável e de mobilidade: o desencantamento.” Cf. SIMAS, Luiz Antonio e RUFINO, Luiz. *Fogo no mato. A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018, p.34.

Nessas crônicas do exílio temporal que os filmes trazem, somos apresentados a uma série de figurações temporais,²³⁷ como o *retorno sem volta*, o *tempo da maré* e o *sabr* (que é a própria matéria fazendo-se tempo) que impulsionam, no presente, aberturas a outros regimes de temporalidade que permitem a produção de uma comunidade política à luz de suas próprias contradições. No registro da circularidade do cotidiano, cresce a sensação de *latência*, como desaparecimento permanente. Acompanhamos os movimentos pendulares da maré de Aljafari sobre seus personagens, lançados à frente e ao mesmo tempo puxados impiedosamente à imensidão oceânica da catástrofe, onde não resta senão lidar com a constante ameaça de que a próxima onda seja a fatal.

Os seis filmes que escolhemos nos encaram do ponto de vista daquilo que permanece e, neste aspecto, são universais. Todos os sobreviventes de catástrofes compartilham algo, apesar da irredutível singularidade do desaparecimento que tenha se abatido sobre cada um. Aqueles personagens, nesta condição, compõem situações que comunicam uma mescla de profundidade metafísica com realidade cotidiana básica. São tais personagens, que nos convidam – ajudados pelos posicionamentos de câmera, pela ironia, e pela temporalidade de Suleiman e Aljafari – a permanecer com eles, e as alegorias e fantasmagorias acabam se tornando *dispositivos de atração* de modo que, mesmo sem uma leitura mais apurada da história política da Palestina, o espectador brasileiro sente-se provocado pela familiaridade com algo que sabe que está distante de si.

Em determinado momento, a experiência fílmica com estas obras nos deixa intrigados ao percebermos que tal proximidade se manifesta, de início, mais pela ausência de idealizações do que pelos valores universais em questão: não são heróis, são pessoas que falam mal da vida alheia, que têm medo, há tédio e falsidade. Com estas contradições nos identificamos, mais do que com a imagem da vítima que sintetiza o sofrimento advindo de uma brutal injustiça. Sentimo-nos, assim, ligados a essas imperfeições com as quais se alimentam as tentativas e fracassos próprios à política. Mas é uma descoberta que não é melancólica. O humor de Suleiman é um riso direcionado ao contexto da derrota do processo de Oslo, reação diferente daquela da geração dos palestinos que elaboraram esteticamente a derrota de 1967.²³⁸ Talvez este seja um dos motivos pelos quais a carga de realismo dos filmes de Suleiman e Aljafari se expresse principalmente nas imagens dos interiores, nas cenas do ambiente doméstico, enquanto no espaço público a derrota é

²³⁷ Diferenciamos aqui “Figuras temporais” e “Regimes de temporalidade”. Um determinado regime de temporalidade é composto por diversas figuras temporais que se articulam a formas espaciais particulares.

²³⁸ No capítulo seguinte, trataremos da geração que elabora artisticamente a derrota de 1967.

sublimada pelo fantástico ou pelo fantasmástico. Fica evidente a manutenção de uma certa estabilidade (ontológica?) no enquadramento dos ambientes domésticos familiares, em contraste com o descolamento do real que permeia os acontecimentos nos exteriores (nas ruas, oficinas, checkpoints), seja pelo riso, fantasmagoria ou fantasia. Mas os interiores também são lugares de lidar com a perda: da casa e da autoria da imagem, nos filmes de Aljafari e dos pais e do país, no caso de Suleiman. Dois recursos distintos são mobilizados para esta busca por estabilidade dos interiores: a câmera parada e o enquadramento no caso de Suleiman e a movimentação da câmera na busca pelas fotografias familiares, as pessoas à mesa, cortes com planos fechados nos rostos das pessoas, planos-detelhe.

Tanto em uma trilogia como na outra, a televisão é uma parte essencial, sendo mais uma passagem entre interior e exterior. As imagens televisivas nos filmes de Aljafari nos mostram Jesus Cristo e Chuck Norris, diferentes expressões dos que passaram por terras palestinas e deram novos significados ao lugar, pela religião ou pelo orientalismo sionista em suas expressões hollywoodianas.²³⁹ Há, quase sempre, uma televisão ligada, geralmente em uma cena de tédio. Curiosa expressão de exílio temporal, neste sentido. O aparelho televisor apontando para uma imagem externa àquilo que vemos, mesmo quando o filme

²³⁹ Boa parte dos grandes sucessos das tardes da Rede Globo nos anos 1980 e 1990 eram produzidos por uma companhia chamada “Cannon”, de propriedade dos primos israelenses Menachem Golan e Yoram Globus. Em 1982, Yoram Globus foi nomeado diretor do Departamento da Indústria de Cinema de Israel, uma unidade que monitorava todos os filmes realizados no país. Enquanto isso, nos Estados Unidos, Golan assentava as bases para o trabalho da produtora Cannon. Os primos conseguiram penetrar no universo dos filmes B de Hollywood, tornando-se uma das principais produtoras independentes, que alternava sucessos (como “O grande dragão branco”, que lançava Van Damme ao estrelato) e fracassos de bilheteria (como Superman IV, com Christopher Reeve, a adaptação cinematográfica do desenho He-Man, “Mestres do Universo” e “Falcão, campeão dos campeões”, com Sylvester Stallone). Estes títulos eram dos mais frequentes na “Sessão da Tarde”. Em “Um mundo que não é nosso” (2013), do palestino Mahdi Fleifel, em determinado momento, ele conta sobre os filmes que costumavam ser exibidos no campo de refugiados palestinos em que cresceu no Líbano, Ain al-Hilweh. Como uma das poucas alternativas de lazer no campo, as crianças adoravam as projeções. Quando o diretor começa a mostrar trechos de filmes que passavam, falando sobre a preponderância dos filmes de ação, vemos... “O grande dragão branco”, da produtora dos irmãos israelenses, e os jovens refugiados imitando Van Damme! Golan e Globus, que nunca tiveram vergonha de admitir que boa parte de seus filmes eram cópias de outros que estavam fazendo sucesso no momento (“As minas do rei Salomão”, seguindo Indiana Jones, é um exemplo) fizeram de sua produtora, um lugar de organização de sua agenda política voltada à construção de uma imagem dos palestinos para o ocidente. Chuck Norris, que aparece nos filmes de Kamal Aljafari, era uma das principais faces deste esforço e “Comando Delta”, de 1986, que marcou as noites de domingo na Rede Globo, uma fita representativa daquele momento. Muitos dos filmes de Golan-Globus dos anos 1980 e 1990 eram rodados na Palestina. Os F16s usados eram cedidos pelo exército de Israel. Em todos os seus filmes – não foram poucos – os palestinos eram retratados como terroristas islâmicos violentos, pessoas movidas pelo ódio contra o ocidente, contra judeus, contra cristãos. Golan e Globus fizeram mais de 26 filmes de demonização de árabes e palestinos naquele período, e pela constância com que eram exibidos na televisão brasileira dos anos 1980 e 1990 – podemos imaginar que os filmes contavam com próprios circuitos de difusão e distribuição pelo mundo. Cf. SHAHEEN, Jack G. *Reel Bad Arabs. How Hollywood vilifies a people*. Northampton: Olive Branch Press, 2009, p. 44.

exibido (no caso de “Comando Delta” com Chuck Norris), se passa em Jaffa, no roteiro do filme, supostamente a trama se desenrola em outro lugar.²⁴⁰

A questão da “interioridade”, que define um dentro e um fora, como no ambiente doméstico das casas, do cotidiano familiar, transparece em um conjunto de imagens que também podem remeter à idéia de um *espaço interior dos cineastas*. Em relação a esse último aspecto, que está ligado ao campo da subjetividade e ao registro autobiográfico, tanto Suleiman quanto Aljafari estão mais distantes dos riscos de uma “hermenêutica da profundidade”²⁴¹ (que fundamenta as chamadas “políticas de identidade”), do que da produção de um “devir-território”²⁴².

Traço fundamental da figura do Ausente, o palestino se percebe como um ser-território, um exilado que leva consigo sua terra natal e sua pátria. É neste território desaparecido e salvo desde o momento em que se instala no corpo de seus filhos, onde nasce e se forma o sentimento do retorno. Partindo desta particular noção de perda, o palestino refugiado é tanto um ser de carne e osso como uma personificação do lugar, que leva inexoravelmente com ele, que transporta sobre suas costas [...] 1948. Os palestinos, que se percebem como os receptáculos viventes de seu país, passam a partir daí por um Devir-Território.²⁴³

Em anamorfoses de espaço e de tempo, utilizando-se de alegorias e fantasmagorias, os diretores trabalham de tal modo a idéia do *lugar* como “espaço dotado de sentido em contextos de poder”²⁴⁴, que o cinema palestino passa a não ter mais espaços, somente lugares (ou uma luta constante para não permitir que os lugares se tornem espaços).²⁴⁵

É útil compreender, portanto, quais dispositivos imagéticos e sonoros interferem na produção de relações de continuidade e contigüidade territorial, dando tratamento

²⁴⁰ Em “Crônica de um Desaparecimento”, além da televisão há o rádio, ressimbolizado em arma no filme, pelo qual o pai de E.S. escuta um comentário sobre o conflito nos Balcãs em clara analogia à Palestina. Quem detém o rádio comanda as ações ou fica sabendo de tudo, E.S. e A’dan se apropriam de um rádio de polícia. Nas mãos de A’dan, o objeto é elemento de desestabilização do inimigo.

²⁴¹ Cf. ROSE, Nikolas. *Powers of Freedom. Reframing Political Thought*. Cambridge University Press, 1999, p.96. Segundo Rose, a Hermenêutica da Profundidade seria: “uma versão terapêutica da subjetividade na qual a saúde depende de que alguém descubra, aceite e afirme quem realmente é, ligando-se àqueles que são, realmente, a mesma coisa, pela demanda de que a pessoa tem o direito natural de ser reconhecido individualmente e coletivamente em nome de sua própria verdade”.

²⁴² O potencial radical desse “devir-território” é maior na medida em que se une em um agenciamento a um “devir-comunidade”, recusando os princípios da “descoberta da verdade de si mesmo” em favor de uma “ética da criatividade”. ROSE, Nikolas. *Powers of Freedom. Reframing Political Thought*. Cambridge University Press, 1999, p.196.

²⁴³ SANBAR, Elias. Figuras del Palestino. Identidad de los origenes, Identidad en devenir. Buenos Aires: Editorial Cnaan, 2015, p. 284-285. Tradução própria.

²⁴⁴ Cf. CRESSWELL, Tim. *Place. A short introduction*. Blackwell Publishing: 2004, p.12.

²⁴⁵ Cf. MASSEY, Doreen. *For space*. Londres: Sage Publications, 2005.

filosófico à questão do exílio. Já em seu segundo curta-metragem, “Homenagem por Assassinato” (1992), um filme-diário que continha uma crítica à Guerra do Golfo, Elia Suleiman lidava com imagens de marcadores temporais que aludiam à sua situação de deslocamento (figura 92) ao fato de estar “fora do lugar”²⁴⁶, como observam Shohat e Stam:

“Homenagem por assassinato” invoca as espacialidades e temporalidades diversas que marcam a experiência do exílio. Um plano de dois relógios, um em Nova York e outro em Nazaré, aponta para a *dupla moldura temporal vivida pelo sujeito diaspórico*, uma duplicidade temporal sublinhada por um intertítulo informando que a mãe do cineasta, devido aos ataques com os mísseis Scud, está ajustando a sua máscara de gás naquele momento.²⁴⁷

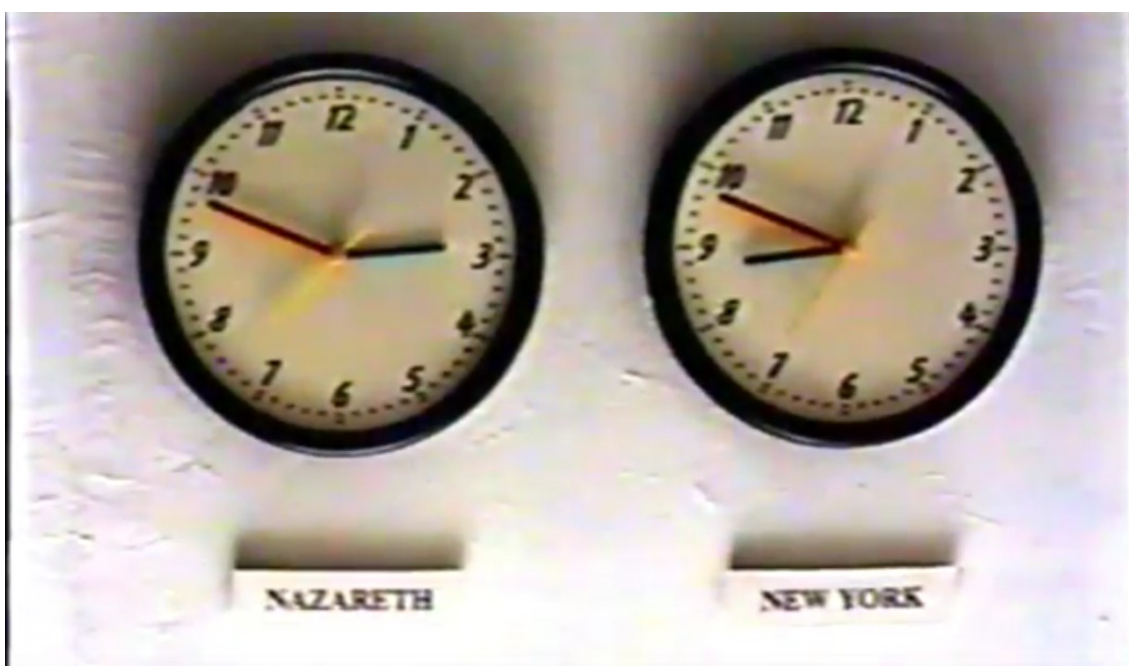


Figura 92. “Homenagem por assassinato”. Elia Suleiman, 1992.

A comunidade seria o nome dado às formas de coletivização que cria esses novos tipos de subjetividade não-individuadas e dão vida a novas forças de mobilidade. No tocante às obras estudadas, nossa preocupação não é direcionada, portanto, a uma suposta “busca pela identidade” presente em cada obra, pois os próprios filmes vão permanentemente desfazendo a ilusão dessa possibilidade. Ao contrário, buscamos os resquícios e reminiscências capazes de evenciar essas forças de mobilidade que apontam para uma subjetividade não-individuada.

²⁴⁶ Elia Suleiman morava nos Estados Unidos quando realizou o filme.

²⁴⁷ SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Untinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 2006. p. 309. Tradução própria.

Mas, ao tratarmos da interioridade, é inevitável verificar como seu oposto se manifesta.²⁴⁸ A experiência plena da desposseção: a perda e a impossibilidade de conectar-se ao seu próprio tempo²⁴⁹ com o ritmo dos acontecimentos gerado em um *espaço exterior*, ao qual não se tem acesso.²⁵⁰ As tentativas de definir quais são as fronteiras da Palestina, em função da ausência de reconhecimento do Estado palestino, conformam um processo longo e contínuo. Um documento referencial neste processo foi a Declaração Palestina de Independência de 15 de novembro de 1988 (também conhecida como Declaração de Argel), quando o Conselho Nacional Palestino, declarou o Estado palestino sobre as fronteiras de 1967, apoiado nos princípios do direito internacional e nas resoluções da ONU, reconhecendo Israel sobre 78% do território da Palestina histórica. Há uma linha na declaração que chama a atenção por sua “potencial ambiguidade e duplo sentido poético ao se referir ao ponto da experiência coletiva do exílio”.²⁵¹ A linha em questão foi redigida pelo poeta Mahmoud Darwich e diz que a “*Palestina é o estado dos palestinos onde quer que eles estejam*”, remetendo-nos à frase do escritor Anton Shammas (nascido em Fassuta, na Galiléia, em 1950) citada por Aljafari em seu filme “O telhado”: “*e você sabe perfeitamente bem que nós nunca abandonamos a casa – nós simplesmente a arrastamos conosco para onde formos, paredes, telhado e tudo mais*”. Ao falamos em “arte palestina” ou “cinema palestino” estamos lidando, portanto, com uma identificação complexa com o lugar e o tempo por parte dos artistas.

Personificado, humanizado, o país se converte em música. Ele é nomeado exaustivamente, ainda mais por sabermos que as localidades que não foram arrasadas foram rebatizadas. Os escritos dos refugiados expressam isto da melhor maneira [...] todos repetindo em uníssono, uns admiravelmente, outros obsessivamente, o nome da terra perdida: *Filastín, Filastín, Filastín...* Mas esta gestão do passado, próximo ou distante, não apazigua a angústia de terem sido *convertidos em excluídos do tempo*, de terem passado da visibilidade à invisibilidade. Então, *para*

²⁴⁸ Lina Khatib propõe o conceito de “Terceiro Espaço” como possibilidade de superação do binarismo entre interior e exterior. “É assim que podemos olhar para o Terceiro Espaço. Não é apenas um médium pelo qual os marginalizados tentam exercer poder; é também o resultado de suas ações. (Terceiro) Espaço é tanto um instrumento e um resultado da resistência. Reflete a luta pelo direito a um espaço, e também o direito a ser diferente, a estar na margem. É por isso que Lefebvre (1991) enfatizou a importância do que ele chamou ‘trialeítica da espacialidade’, que espacialidade, historicidade e socialidade são sobrepostos e interativos. Então, quando as pessoas escolhem a marginalidade, tanto a margem como o centro são desconstruídos e desordenados. [...] A noção de Terceiro Espaço é, portanto, útil aqui porque desfaz o binarismo do interior/exterior, centro/margem, real/imaginado.” Cf. KHATIB, Lina. *Filming the Modern Middle East. Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*. Londres/Nova Iorque: Tauris, 2006, p.53. Tradução própria.

²⁴⁹ Chaves de casa ainda podem ser encontradas como símbolos na arte palestina contemporânea, como na obra de Taysir Batniji.

²⁵⁰ O deslocamento combinado com a desposseção fornecem ainda mais elementos para pensarmos o campo como paradigma da política contemporânea (ao invés de tratá-lo como espaço de exceção).

²⁵¹ LIONIS, Chrisoula. *Laughter in Occupied Palestine: Comedy and Identity in Art and Film*. I.B.Tauris & Co Ltd, 2016, p.97.

*reintegrar o tempo da História, para voltarem a ser visíveis, não tanto perante os seus, mas perante os demais, os palestinos esboçam uma nova relação com o presente e com o futuro.*²⁵²

Eis por que, à perspectiva da narrativa histórica, como relato nacional, se adiciona a imagem do *círculo sem centro* que engendra territorialidades específicas, com a proliferação de experiências com o tempo, a exemplo do “ser em espiral”.

Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, discurso, tudo é uma romaria, tudo é refrão de estrofes sem fim. E que espiral é o ser do homem! Nessa espiral quantos dinamismos se invertem! Não se sabe mais imediatamente se corremos para o centro ou se nos evadimos. Os poetas conhecem bem esse estado da hesitação do ser. [...] Assim, *o ser em espiral*, que se designa exteriormente como um centro bloqueado, *nunca alcançará seu centro*. O ser do homem é um ser não fixado. Toda expressão o desfixa.²⁵³

De tal modo, a crônica como forma e os interiores como espacialidade carregando a latência do cotidiano, como abertura à revelação, engendram o tempo da repetição, da circularidade da presença-ausente na experiência do exílio temporal. As telas, peles e toques, janelas, portas e passagens, compõem imagens em que a simultaneidade espacial é também co-habitação temporal. A repetição, faz-se assim, reveladora da diferença. A montagem do filme “Intervenção Divina” é cuidadosa nestes procedimentos de criar uma circularidade pelas repetições que, em determinado momento, é rompida.

Ao contrário de excluir as diferenças, a repetição as gera: ela as produz. Ela encontra cedo ou mais tarde o evento que vem e advém em relação à sequência ou série produzida repetitivamente: em outros termos: a diferença.²⁵⁴

A rotina aparece, assim, como ciclo infernal. Os cineastas nos fazem passar uma boa quantidade de tempo com suas famílias, fazendo nada. Ao menos, a sensação é de cada minuto no interior das casas dos pais e tios dos diretores é extenso. Em entrevistas, os diretores já revelaram o sentido de diário pessoal que os filmes têm para eles. Suleiman diz que os utiliza quando quer se lembrar de algum detalhe de sua própria vida, um álbum de fotografias. As esquetes são muito baseadas em fatos narrados, vividos pelo diretor ou por algum conhecido. Assim, vemos como a construção da espacialidade nos filmes em questão depende desta tensão imanente entre interior e exterior.

²⁵² SANBAR, Elias. *Figuras del Palestino. Identidad de los origenes, Identidad en devenir*. Buenos Aires: Editorial Cnaan, 2015, p.323-324.

²⁵³ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Traduções de Joaquim José Moura Ramos (et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1978, p.336-337.

²⁵⁴ LEFEBVRE, Henry. *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*. Paris: Ed. Syllepse, 1992, p.16.

A imagem das casas que tiveram suas paredes demolidas, momento documental do filme “O telhado”, em que o diretor registra a ação “acidental” das máquinas israelenses, revela a perversidade que pode existir no prazer estético extraído do sentido fílmico gerado pela nudez do dispositivo cinematográfico diante de imagens da catástrofe. Ao testemunhar as ruínas ainda quentes pelos motores das máquinas israelenses, um outro tipo de violência é apresentado. Em nenhum dos filmes de Suleiman há um momento como aquele, da forma como é filmado. A obscenidade da imagem fazendo-nos imaginar a força e a precisão necessárias para violar um edifício e expor publicamente seu interior, que permaneceu conservado como ruína. O relógio na parede daquela ruína de lar é das imagens que nos acompanham ao término da exibição, um momento cinematograficamente memorável e repulsivo pela violência que evoca (figura 93). A grandeza da cena está na coincidência entre a expressão da catástrofe como duração e a exposição do recurso imagético usado para representá-la: a “quarta parede” caiu, o resto do palco permanece intacto (figura 94). A câmera registra o lamento indignado de uma mulher pela destruição de sua casa: “Eu quero minha porta exatamente como era!”, diz ela, enquanto observamos a riqueza dos detalhes arquitetônicos daquele ambiente (figura 95). Ela deseja a restauração justamente daquilo que a permite sair daquele ambiente que ela lamenta ver destruído. Sabe da impossibilidade da operação temporal reclamada, nunca mais aquilo será como antes. Há ainda um homem que se torna um personagem naquele contexto, o portador da desilusão, aquele que diz como as coisas são. “Mas eles não podem fazer isso!”. Não podem? “Eles fazem o que quiserem!”, diz o resignado homem. Mas as ruínas naquele caso são também de um tipo muito específico, os interiores como ruínas, como presença-ausente, como aquilo que sobrou de uma destruição “ocasional”.



Figura 93. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.



Figura 94. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.



Figura 95. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.

Kamal Aljafari antecipa, naquela cena, o que fará em seus dois longas seguintes: a revelação como gesto do cineasta. As paredes são exibidas detidamente em suas texturas ao longo dos filmes, mas a imagem que permanece conosco, ao final da trilogia, é a da parede que está faltando naquelas casas. Neste ato de derrubar esta parede, a *revelação* se torna atração: com algum embaraço e sem convite, penetramos nesses ambientes. Esta abertura não consentida desenha a vulnerabilidade daquelas pessoas e do espaço que habitam perante o poder colonial, atestando também a ambiguidade em nosso posicionamento como espectadores: qual é o espaço 'exterior' à catástrofe palestina? Diferentemente do regime de visibilidade proporcionado pelas fotos pós-Nakba da UNRWA, onde os refugiados palestinos estão representados como objeto de um olhar sobre o desterro, no filme de Aljafari a queda da quarta parede escancara nossa participação como testemunhas e cúmplices de uma catástrofe cujos perpetradores seguem impunes: se não há o fora, se a fronteira que distingue interior e exterior foi derrubada, qual nosso papel neste palco onde as ruínas se acumulam?

A *revelação* se manifesta nos dispositivos fílmicos que os dois diretores usam em suas composições para regularem nossa proximidade com as pessoas e ambientes aos quais seremos apresentados, que são os interiores das casas de suas próprias famílias: as crônicas

no caso de Elia Suleiman e a taticidade das superfícies e interiores (sua dimensão háptica) para Kamal Aljafari.²⁵⁵

Qual o significado deste gesto de revelação- atração que os dois diretores mobilizam? Para responder a tal questão, é necessário perceber que o que nos atrai nesses filmes é, antes de mais nada, uma identificação com aquelas pessoas, com o dia-a-dia que nos é apresentado, como se a excepcionalidade que Israel reivindica para si recebesse uma resposta diametralmente oposta por parte dos palestinos.

À fórmula mais arrogante de Israel, “nós não somos um povo como os outros”, os palestinos não pararam de responder com o apelo que foi invocado já no primeiro número da *Revue d'études palestiniennes*: “Nós somos um povo como outro qualquer, apenas queremos ser isso...”²⁵⁶

Este é um aspecto dos filmes de Suleiman, que diz respeito à construção dos personagens e das relações entre eles. Fica evidente que aquelas pessoas não são moralmente superiores a ninguém. Não deriva, portanto, de um intrincado processo de caracterização da vítima o impacto da exposição da injustiça. Com essa atitude de revelação daquilo que os palestinos possuem em comum com os outros povos, voltamos aqui à crônica e sua capacidade de produzir também uma sensação de *tempo compartilhado*, essencial ao processo de construção do pertencimento nacional pela reprodução poética do trivial, “*somos um povo como qualquer outro*”.

A imagem poética é a única que pode alcançar universalidade. Durante uma exibição de “Crônica de um Desaparecimento” na Itália, algumas pessoas na sala me disseram que acharam o filme muito italiano. O mesmo ocorreu na Rússia e na Suécia. Para mim, *é isso que significa ser palestino*.²⁵⁷

Como parte de um pensamento social, a crônica restitui sentido político aos detalhes, elabora o inventário do acúmulo de imagens e recordações que cruzaram o desaparecimento. Tal qual um errante que transita entre dois mundos, o cronista não está nem do lado da verdade e nem da imaginação, mas *entre* elas, “em uma posição limítrofe” e, por isso, desperta desconfianças.

²⁵⁵ Sobre a questão háptica nas artes visuais contemporâneas do mundo árabe, cf. MARKS, Laura. *Hanan al-Cinema. Affections for the Moving Image*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015.

²⁵⁶ DELEUZE, Gilles. *The Grandeur of Yasser Arafat*. Traduzido por Timothy Murphy. Publicado em *Revue d'études palestiniennes*, Setembro de 1983. Disponível em <https://radioradiodeleuze.blogspot.com/2008/11/deleuze-on-palestiniansbourdieumerleau.html>. Acesso em 20 de janeiro de 2019. Tradução própria.

²⁵⁷ SULEIMAN, Elia e BOURLOND, Anne. *A Cinema of Nowhere*. Entrevista realizada por Anne Bourlond com o cineasta Elia Suleiman em Jerusalém em 1999. *Journal of Palestine Studies*. Vol.29. No.2 (Inverno, 2000), pp. 95-101. University of California Press, 2000, p.99. Grifo e tradução próprios.

O cronista conserva, desse modo, os estigmas que cercam a figura do forasteiro – aquele que sempre desperta desconfiança e em quem não se deve, nunca, acreditar inteiramente. Vindo sabe-se lá de onde, inspira uma admiração nervosa – como admiraremos os mascarados e os *clowns*, sempre com uma ponta de insegurança, e um sorriso mal resolvido no rosto. Errante, ele nos leva a errar – em nossas avaliações, em nossas suposições. Uns o vêem, por isso, como um trapaceiro, outros, mais espertos, aceitam aquilo que ele tem de melhor a nos oferecer: a imprecisão.²⁵⁸

Na ausência da grande ruptura temporal, sugerimos que é justamente na idéia de “crônica” que está encravada a questão central da relação dos títulos dos filmes de Suleiman com as operações estéticas que ele realiza. Este “gênero menor”, na sua despreensão, possui uma humanização que “lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma”.²⁵⁹ Sugerimos, nesta perspectiva, que Elia Suleiman se apresenta como um *cinasta-cronista*, ou um cronista das imagens e sons. Aproxima-nos do miúdo, do hábito prosaico das pequenas coisas do dia a dia, com a leveza, simplicidade e brevidade que, juntas, fazem emergir o humor. Mas, fazendo-se cronista, o cineasta assume também este lugar daquele que gera a desconfiança, o que exige um cuidado adicional ao analisarmos seus filmes e as indicações aparentemente mais explícitas que Suleiman vai espalhando em suas obras: pode haver sempre um drible, uma *síncope* à nossa espera: é neste jogo entre a imprecisão própria ao registro do olhar pessoal e esta zona liminar entre realidade e fantasia, que a crônica se apresenta como *reveladora*.²⁶⁰

[A crônica é] amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, - sobretudo porque quase sempre utiliza o humor. Isto acontece porque não tem pretensões de durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela não foi feita originalmente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha.

²⁵⁸ CASTELLO, José. *Crônica, um gênero brasileiro*. Suplemento Literário “O rascunho”. Curitiba: Setembro de 2007.

²⁵⁹ CANDIDO, Antônio. *A vida ao rés-do-chão*. In “Para gostar de ler: crônicas.” Volume 5. São Paulo: Ática, 2003, p.89-99. Antônio Cândido, em suas reflexões sobre a crônica, refere-se, evidentemente, às crônicas modernas, como gênero textual brasileiro consolidado a partir dos anos 1930.

²⁶⁰ O conceito de “cultura de síncope” vai ao encontro do conceito árabe de “taqiyya”, uma “dissimulação, longamente praticada por muçulmanos que tiveram que esconder sua fé minoritária: uma forma de dizer uma coisa, mas atribuindo outro significado”. Cf. MARKS, Laura. *Hanan al-Cinema. Affections for the Moving Image*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015, p.8. As “culturas de síncope” são diretamente ligadas à perspectiva da encruzilhada como potência de mundo. “Na prática, a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que é logo preenchida de forma inesperada.[...] A síncope é arte de dizer quando não se diz e não dizer quando se está dizendo” (grifo próprio). Cf. SIMAS, Luiz Antonio e RUFINO, Luiz. *Fogo no mato. A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018, págs.18-19.

Por se abrigar neste veículo transitório, o seu intuito não é o dos escritores que pensam em “ficar”, isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão.²⁶¹

Seriam as crônicas ruínas da narração monumental? Ao menos no Brasil, onde o gênero ganha relevo na história de nossas formas literárias, as crônicas são um tributo ao presente. Por que Elia Suleiman decide abrir “Crônica de um Desaparecimento” com uma cena de uma senhora fazendo fofoca do cotidiano? Seria uma aposta na crônica como forma habilitada a suportar o estrondo latente da catástrofe?

Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de ser que foi coletânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar as ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica.²⁶²

Surgindo como algo destinado à efemeridade, a crônica se atém ao miúdo do cotidiano para atestar, em sua aparente insignificância, a vida em imanência e a impossibilidade do desaparecimento definitivo. É neste espaço possível que pode se elaborar uma política que enfrente o tempo do mundo, uma política que, no presente, faça ressoar o “trovão inaudível” da catástrofe que não se encerrou.²⁶³

Neste sentido, reveladora também é a ironia causada pelo estranhamento que decorre da impossibilidade de que um diário seja algo exclusivamente pessoal, como indicado na divisão da estrutura de “Crônica de um Desaparecimento” (sobre a qual já falamos na apresentação do filme). Como em um brusco gesto em que alguém toma a caneta de suas mãos e escreve algo sobre você em seu próprio diário, há uma subjetividade política que se afirma neste deslocamento pendular de sujeito da narração para objeto, no modo como aparece em Suleiman, desde seus primeiros curtas feitos quando morava em Nova Iorque, na primeira metade dos anos 1990.²⁶⁴ Ele consegue, com pequenas e precisas

²⁶¹ CANDIDO, Antônio. *A vida ao rés-do-chão*. In “Para gostar de ler: crônicas.” Volume 5. São Paulo: Ática, 2003, p.89-99.

²⁶² ASSIS, Machado de. *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática, 1994, p.10.

²⁶³ Emprestamos o conceito de “trovão inaudível” de um livro de Daniel Bensaid. Cf. BENSALD, Daniel. *Marx, o intempestivo: grandezas e misérias de uma aventura crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. Bensaid faz referência ao uso da expressão “trovão inaudível” pelo filósofo Gérard Granel, ao falar sobre “O capital”, de Karl Marx.

²⁶⁴ Em seu filme “Introdução ao fim de um argumento” (1990), Elia Suleiman já utilizara deste dispositivo de evidenciar modos pelos quais os árabes tornavam-se objetos da representação. Mas gostaríamos de avançar

inserções, intercalar o ponto de vista do autobiografado com vozes que furam esta camada narrativa da primeira pessoa (como no “encontro com o padre” ou o “encontro com o escritor”).

É ilustrativa, neste sentido, a sequência que abre o “Diário Político”, na segunda parte do filme “Crônica de um Desaparecimento”. Dois homens dialogam à mesa de um café em Jerusalém, um deles, falando em francês, começa a explicar ao outro que a região é um resumo da “situação mais complexa que se pode observar atualmente no planeta”, dizendo que se trata de um conflito “milénar”, que incorpora elementos sociológicos, históricos e religiosos, que as pessoas lá nunca estiveram em paz, entre outros clichês sobre o tema. “*Não se esqueça que aqui é uma terra do conflito, desde a origem!*”, diz o homem. Quando um dos homens (o que escuta) questiona o outro (que fala sem parar) se não seria isso que faria o conflito interessante, ele explana, em um francês impecável:

É isso que faz o conflito interessante, mas muito exaustivo, e você termina totalmente confuso. No início, eu pensei que tinha entendido. Quando você chega aqui, você pensa: existe este lado e aquele lado. Mas quanto mais você toma conhecimento dos diferentes fatores que subjazem fenômeno de tal complexidade, mais você se dá conta de que é uma bagunça. Tudo é político, nada é inocente. Tudo que você fizer ou disser será interpretado.

O “conflito palestino” é “exaustivo” para a compreensão européia. Com esta idéia, de forma irônica, Suleiman abre seu diário político de Jerusalém; não com a proximidade (importante notar o contraste do posicionamento da câmera no início da sequência que abre seu “Diário Pessoal” na primeira parte do filme, com a câmera posicionada frontalmente, no interior da casa), mas com a distância, pois o que ouvimos naquele fragmento é a base do discurso ocidental sobre a Palestina: aquele “conflito” (a própria escolha da palavra suplanta outros termos como colonização e ocupação) é muito complexo e não pode ser entendido facilmente, segundo o personagem em questão. Mas é o modo como Suleiman constrói esta sequência que aumenta sua potência como uma afirmação política. Começamos vendo a cena em *plongé*, em um plano aberto e ouvimos o áudio da conversa. O diretor interrompe e apresenta uma tela de computador com o título daquele diálogo: “*uma parada na colônia americana*”.²⁶⁵ O homem que fala incessantemente,

nosso argumento em uma direção que ultrapasse a questão, mais evidente, do Orientalismo (ou pelo menos uma versão empobrecida com a qual se difundiu a teoria de Said que não foi capaz de perfurar a ênfase no conceito de representação, sendo que toda obra de Edward Said dá pistas justamente de outra constelação de conceitos e abordagem política).

²⁶⁵ “Colônia Americana” é o nome de um hotel em Jerusalém, que abriga o café no qual a cena se desenrola, mas não há nenhuma referência direta a isso, o que permite que Suleiman jogue com o duplo sentido do nome.

em tom professoral, move os dedos de uma forma muito particular, reforçando o didatismo pedante de sua oralidade e atribuindo-lhe um aspecto caricatural. Ele fala como se tivesse completo domínio sobre o assunto e a necessidade de expor tal domínio (mesmo que se assumia “perdido” no tema). Com um discurso bem articulado em uma língua europeia, fala-se *sobre* a Palestina, como se a primeira página de um diário político não pudesse deixar de situá-la no tempo do mundo.

Qualquer diário pessoal na Palestina é político. E qualquer diário político terá páginas sobre derrota. Empregar determinadas palavras para descrever uma situação ou uma condição política faz diferença e isso os palestinos sabem muito bem. Para a mídia internacional, há uma “guerra entre árabes e judeus”, para os israelenses, 1948 é a “guerra de independência”. Nos discursos predominantes no Ocidente, os palestinos estão sempre em guerra ou bolando atentados. Por isso a busca pela “paz” é um componente discursivo mobilizado de forma tão eficaz no entrelaçamento dos campos político, humanitário e econômico. De relance, notamos que o cineasta nos diz algo: sua colocação política está na forma e não no conteúdo discursivo de seus personagens. Destes, esperemos geralmente o silêncio.²⁶⁶ Como, de fato, os palestinos não estão em guerra, mas sob um regime colonial de povoamento, com mecanismos de apartheid e de limpeza étnica, não há nada que remeta à idéia de paz nos filmes, a não ser como ironia.

Neste ato de perfurar a camada autobiográfica, presente nos três filmes, Elia Suleiman coloca em questão a própria possibilidade da autobiografia em contexto colonial. Para explorar esta noção de circularidade temporal associada à experiência do cinema como autobiografia, convém pensar o exílio como um “despauamento no espaço e no tempo”, uma “despedida de quem um dia fomos, um adeus também àqueles que estiveram junto a nós, a tudo que se deixa para trás, pessoas e coisas que permaneceram suspensas em um

²⁶⁶ Uma das questões presentes na fortuna crítica sobre os filmes de Suleiman é justamente o tema do silêncio. O silêncio pode ser considerado um dos elementos usados como dispositivo de atração nos filmes de Suleiman, na medida em que convida o espectador a preencher o sentido do que está vendo Cf. HILL, Tom. *Staging the Sublimation of Cliché. Elia Suleiman's Silences in The Time That Remains*. Jerusalem Quarterly 48. Institute for Palestine Studies. Winter 2011. Na mesma direção, Abbas Kiarostami entende o silêncio como dispositivo de atração e transferência de poder ao espectador. A questão passa a ser como se olha e não o que verbalizamos sobre aquilo que vemos. “Quando contamos uma história, contamos apenas uma história, e cada espectador, com sua própria capacidade imaginação, ouve uma história. Quando não falamos nada, é como se disséssemos uma infinidade de coisas. O poder passar para o espectador”. KIAROSTAMI, Abbas e NANCY, Jean-Luc. *Conversa entre Abbas Kiarostami e Jean-Luc Nancy*. In Catálogo da Mostra “Abbas Kiarostami: um filme, cem histórias.” Fábio Savino e Maria Chiaretti (Orgs.). Centro Cultural Banco do Brasil, 2016, p.41.

tempo atemporal”, um “tempo indefinido” que “se estende estéril, porque se espera um retorno que não se sabe quando virá nem se virá”.²⁶⁷

Se o exílio é o máximo do despaisamento, pela ausência do reconhecível e das referências identificatórias, o estar exilado em seu próprio lugar, sofrendo a confrontação simbólico-cultural a cada passo, se faz o exílio dos exílios, já que os modos de viver legítimos são alvo de uma profunda desconfiança histórica do opressor, para quem sempre significaram uma menos valia cultural.²⁶⁸

Gostariamos de chamar a atenção, portanto, para o significado que tem nos filmes de Suleiman esse discurso externo (do europeu ou do estadunidense) sobre a Palestina: como afastar-se da objetificação projetada sobre si?

Faz-se útil uma reelaboração dos limites entre as esferas pública e privada na lógica colonial para nos aproximarmos do gesto de construção dos “interiores” nestes filmes como *experiência temporal*. A casa, como espacialidade, em seus múltiplos sentidos (de abrigo, limite e símbolo de perda) e a família, como vínculo básico de relacionamentos e produção subjetiva (em um enrugado tecido social ligado a um território em incessante diminuição), têm suas conotações totalmente reformuladas. Neste cenário, a “vizinhança”, como espaço de sociabilidade, restitui a noção de um tempo compartilhado a um fragmento de uma comunidade política diaspórica. É muito significativo, portanto, o final do filme “O que resta do tempo” com Suleiman saltando o muro lembrando-nos do alerta de Edward Said de que “estar dentro é um privilégio que é uma aflição”²⁶⁹.

A idéia de vizinhança é muito presente, especialmente nas crônicas de Suleiman,²⁷⁰ descortinando um conjunto de relações sociais em que a tensão convive com irrupções inesperadas. É este o *millieu* no qual se desenrola a repetição como gesto de produção temporal.

a partir do seu lugar, possivelmente, você perceberá o lugar do outro. sua reação pode ser de quem reconhece uma ameaça, o mundo pode está cheio delas; ou um vizinho, o mundo pode ser uma imensa vizinhança.

²⁶⁷ MATOS, Olgária. *Exílios: a metafísica da saudade*. In AGUILLERA, Yanet. *Imagem e Exílio. Cinema e Arte na América Latina*. São Paulo: Discurso Editorial, 2015, p. 28.

²⁶⁸ PADILHA, Laura Cavacante. *Dois olhares e uma guerra*. Revista Crítica de Ciências Sociais, 8, abril, 2004. Pág. 121.

²⁶⁹ SAID, Edward. *After the last sky. Palestinian lives*. Fotografias de Jean Mohr. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999, p.53.

²⁷⁰ É nítido o laço com a produção cinematográfica brasileira contemporânea, com foco nas relações entre vizinhos em contexto de sufocamento social e precariedade. Pensamos, por exemplo, em dois filmes mineiros recentes: “A vizinhança do Tigre” (2014), de Affonso Uchoa e “A baronesa” (2017), de Juliana Antunes (montado por Uchoa). Também chama a atenção o fato de que algumas ocupações de movimentos como o MTST tenham como nome “Nova Palestina”.

diante de uma ameaça, não há muito o que fazer, ou você foge dela ou você a enfrenta, geralmente com violência. em uma relação de vizinhança, você negocia o que é comum, as aproximações e também as distâncias necessárias. aqui, a vizinhança pode ser considerada o lugar que você mora, a cadeira do ônibus que você compartilha, a rua que você ocupa em dias de manifestação etc. bom pensar que uma boa política de vizinhança deve partir de relações recíprocas. bom acreditar que entre a guerra e a diplomacia colonizadora há outras relações de vizinhança possíveis. em qualquer escala.²⁷¹

Seus três filmes são basicamente costurados por relações entre vizinhos. Os fragmentos narrativos, que acomodam a atmosfera de latência da trilogia, estão enredados em repetições, como no caso das sequências de “Crônica de um Desaparecimento” em que um carro pára bruscamente na frente de um restaurante, descem motorista e passageiro e começam a brigar. Há toda uma performance corporal, suficiente para permitir a intervenção da “turma-do-deixa-disso”, onde um deles pega algum objeto no porta-malas para bater no outro, ou ataca o sapato. Os garçons e transeuntes presenciam a cena, separam os dois que brigam, ressaltando que eles não deviam fazer isso pela relação que existe entre eles (que em alguns casos, são pai e filho). Esta cena se repete duas vezes, na mesma ordem: o carro para abruptamente, dois homens descem, começam a brigar, as pessoas intervêm para separar, eles voltam ao carro e partem. Em todas as vezes, a câmera está posicionada distante do ocorrido, em um plano aberto (figura 96).

²⁷¹ ROCHA, Enrico. *Vizinhança*. In: RIBAS, C. Et al. (Eds.). Vocabulário político para processos estéticos. 2014. P. 316-319. Disponível em <<http://vocabpol.cristinaribas.org/wp-content/uploads/2015/02/vocabpol-20150204.pdf>>. Acesso em 15 de janeiro de 2019.



Figura 96. “Crônica de um Desaparecimento”. Elia Suleiman, 1996.

Na terceira vez em que a mesma cena se repete, quando o carro freia de forma abrupta, e duas pessoas começam a descer, prontamente diversos homens se apresentam dispostos a interceder, na expectativa da reposição da situação de conflito. Mas, desta vez, descem dois homens absolutamente iguais (mais um duplo que Suleiman joga no filme e que aparece em outros momentos) e apenas trocam de lugar, passageiro e motorista. Os garçons e os fregueses que se anteciparam a ajudar, ficam sem saber como reagir, esperando a repetição. Mas Suleiman quebra, na terceira vez, o padrão. Esta pode ser mais uma pista que o diretor deixa sobre suas temporalidades: elas não são necessariamente aquilo que vemos, ou melhor, aquilo que vemos *também está lá*, mas sempre escorregando em outro deslocamento temporal: a repetição se anuncia, mas aquilo que todos esperam não acontece.

Os filmes de Suleiman e Aljafari apontam para uma sociedade cuja comunicação com outras sociedades é mediada pelas projeções feitas sobre ela (acentuado pelo simbolismo religioso e a correspondente atratividade turística de Nazaré ou Chuck Norris disparando de uma Kombi em movimento em Jaffa) e as comunicações com outros grupos de palestinos são escassas (como na cena com o menino do campo de refugiados de Jenin, em “O que resta do tempo”, que pede um cigarro ao policial na casa da mãe de E.S.). Quando há notícias de outros lugares, como no filme “Crônica de um Desaparecimento”, o rádio fala sobre os Bálcãs e o radialista discorre sobre a divisão de terras, as porcentagens

de distribuição entre diferentes povos, conflito, guerra e possibilidade de negociações. Ou seja, mesmo ao falar do estrangeiro, estão falando da sociedade palestina e nos damos conta que estamos imersos naquele espaço, presos. O ambiente doméstico é, portanto, mais do que simplesmente revelador de opções estéticas e metafóricas, ele é algo do qual não se pode escapar. Não há saída e nem horizonte, seja espacial ou temporal. Tal qual alguns filmes e seriados de ficção científica, há uma bolha angustiante. Há vida, humor e leveza na abordagem. Mas as ações e reações dos personagens expressam uma sensação de que não há limite a ser cruzado, pois a própria possibilidade de escapar desta sociedade não está dada.

Destarte, mesmo perante metáforas visuais do aprisionamento, como a gaiola na relação de seu pai com os animais (figuras 97 e 98). Suleiman cria, desde o primeiro filme, um contraponto entre o interior (disposto nas imagens) e o exterior (sons) suavizando a dimensão claustrofóbica dos ambientes interiores. A forma como o diretor permite que a luz entre no quadro (figura 99) também é um recurso que reforça a idéia de que, a despeito da necessidade de demarcar a diferença entre “espaço exterior” e “espaço interior”, existem *frestas de comunicação* entre os espaços, como a luz, o som, as portas e as ruas.



Figura 97. “Crônica de um Desaparecimento”. Elia Suleiman, 1996.



Figura 98. “Crônica de um Desaparecimento”. Elia Suleiman, 1996.



Figura 99. “Crônica de um Desaparecimento”. Elia Suleiman, 1996.

O *som* é um dos elementos que permanecem de um quadro para outro, sendo usado como elemento de transição nestes filmes. Além da sequência do tanque de guerra com a discoteca que citamos na introdução, há em “Intervenção Divina” uma cena logo após o encontro dos amantes no *checkpoint*, em que vemos ruas e carros sob o som de um aparelho

de respiração hospitalar. Logo após um corte, estamos com E.S. no hospital onde seu pai está internado, com pessoas em macas, e vemos que esta pequena insinuação sonora, da relação entre a Palestina e um paciente em coma, é também dispositivo de comunicação e continuidade. Se os sons nas trilogias, em diversas ocasiões, permanecem como elemento de transição entre os fragmentos, os dois cineastas também têm em comum a utilização de canções populares do mundo árabe, especialmente em cenas que envolvam mobilidade, como nas sequências dos carros em movimento em “Crônica de um Desaparecimento” e “Porto da Memória” e na coreografia dos policiais israelenses que invadem a casa de E.S., em “Crônica de um Desaparecimento”.

As *ruas* são outro elemento de passagem importante nas duas trilogias. A forma como os diretores acompanham os movimentos dos personagens gera uma espacialidade recortada e irregular. Mas, mesmo assim, os corpos expandem, por seus movimentos, aquele espaço, como o menino, com a camisa do Barcelona, no filme “Intervenção Divina” que, em uma ruela estreita, entra em cena com a bola grudada à sua cabeça. Ele caminha lentamente, com sutis movimentos para manter o contato entre seu corpo e a bola, olhando para ela, enfeitando-a. Com plasticidade invejável, escorre-a maliciosamente de sua testa para sua nuca e de lá para o ombro, até dar-se o encontro entre bola e pé. Vemos seu campo de movimento restrito a um estreito corredor de muros de casas, cujos habitantes estão frequentemente na parte superior da casa, uma espécie de laje. É deste ponto de vista, da laje, que o plano seguinte nos revela apenas a bola quicando, agora sem o menino, observada por dois senhores de cabelos brancos (figura 101). A bola se movimenta soberanamente, como se retomasse o protagonismo da imagem após ter sido, impiedosamente, docilizada pelo menino. Exige-se habilidade para dominar uma bola de futebol em espaço reduzido (figura 100). Esta pequena cena que nos lembra como o espaço afeta o movimento dos corpos, poderia ter sido visualizada em qualquer periferia ou morro brasileiro, o confronto entre o estreitamento espacial e a destreza de quem se mantém em equilíbrio pelo movimento, ensinamento fundamental da capoeira.²⁷²

²⁷² ROSA, Allan da. Pedagoginga, autonomia e mocambagem. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.



Figura 100. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.



Figura 101. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.

Na primeira vez em que vemos o menino dominando a bola, ficamos encantados, até o vizinho furar a bola, quando ela cai em sua casa. Na sequência, um homem desloca-se entre escadas, a montagem prolongando a sensação de que ele demora até chegar à rua. Ele fuma calmamente e entra na casa do vizinho que furou a bola, enquanto a câmera

permanece do lado de fora. Ouvimos apenas os barulhos de alguém apanhando, as pancadas, os gemidos. O homem sai calmamente, acende outro cigarro, dá uma tragada tranquilo e continua. Assim, quando novamente vemos o garoto dominar a bola e a câmera faz, em seguida, o mesmo percurso com o homem que (supostamente) agrediu o vizinho “fura-bolas”, a expectativa é criada. Quando ele chega à casa do vizinho, há um corte e vemos vários homens espancando alguém que não conseguimos identificar. Eles estão em um terreno e batem impiedosamente, enquanto outros observam. Subitamente, um deles chega com uma arma e dá vários tiros na vítima que percebemos tratar-se de... uma cobra! A surpresa só faz sentido porque houve antes a repetição, que começava com a imagem do garoto jogando bola. É a repetição que também é acionada quando ocorre a discussão entre um homem e uma mulher que são vizinhos. Todos os dias ele joga o lixo no terreno dela. Quando ela passa a devolver, o homem acha um absurdo, uma falta de diálogo da parte dela. Como ela teve coragem de fazer isso? Não se trata só de cinismo, mas de uma repetição que é rompida e abre espaço para o novo.

O que Suleiman oferece é uma cuidadosa construção de um modo de olhar. Ele recorta os espaços, posiciona a câmera e conduz a regência de movimentos coreográficos. O princípio coreográfico que Suleiman reserva aos policiais israelenses, desde o primeiro filme, e que atinge seu ápice com a sequência da ninja, é o de um sincronismo próprio às expressões modernas da dança em suas relações com o autoritarismo (figuras 102, 103, 104).²⁷³ Os corpos movem-se alinhados, criando um efeito pela simetria e execução de gestos ensaiados. As coreografias, assim como o posicionamento da câmera, estabilizam o conjunto de fragmentos narrativos. Dizer que os dois cineastas realizam uma cartografia afetiva, desenhada por memórias e projeções, perante a perda e o trauma, não basta, podendo até arriscar subdimensionar o que aquelas imagens revelam. É necessário dispor de certa habilidade para deslocar-se entre ruínas (talvez até a leveza de um balão). Dependemos da câmera no processo, pois o equilíbrio está em *permanecer em movimento*. Mesmo quando não há, aparentemente, o mínimo sinal de ação, um deslocamento acontece em algum ponto do quadro, como um furo na imagem.

A composição das cores também expõe sua intenção de criar uma configuração de nosso campo de visão e um modo de sustentar esse olhar. Sua opção por uma estética que vai se tornando gradualmente mais estilizada é parte disso, assim como a escolha do silêncio e das crônicas do cotidiano. Com efeito, se nestas crônicas da permanência nos deparamos com a revelação sem transcendência, pelo mergulho no imane do cotidiano,

²⁷³ COLI, Jorge. *Formas estéticas do discurso autoritário*. In NOAVES, Adauto (org.). O novo espírito utópico. Mutações. São Paulo: Ed.Sesc São Paulo, 2016.

elas não deixam de prever a hipótese da ruptura temporal (o tanque de guerra que explode em contato com um caroço de fruta ou a ninja palestina), como ato desestabilizador em um espaço marcado pela estranha condição da presença-ausente.²⁷⁴



Figura 102. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.

²⁷⁴ A temporalidade que corresponde à presença-ausente, para os palestinos dos campos, é associada ao conceito de “temporiedade permanente”. Cf. HILAL, Sandi e PETTI, Alessandro. *Permanent Temporariness*. Art and Theory Publishing and The Royal Institute of Arts, 2018.



Figura 103. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.

2.2 Sombras e detalhes da presença-ausente

Nesta parte de nossa pesquisa, buscamos evidenciar as relações entre autobiografia e exílio,²⁷⁵ lembrando que Kamal Aljafari nasceu em Ramle e cresceu em Jaffa e Elia Suleiman nasceu em Nazaré.²⁷⁶ As três cidades palestinas passaram a fazer parte do território de Israel após 1948.²⁷⁷ A intenção autobiográfica das obras estudadas é uma via de acesso a uma “estrutura de sentimento”²⁷⁸ que ultrapassa, visivelmente, a vida dos

²⁷⁵ Algumas obras têm aproximado o cinema do tema do exílio e são pertinentes para nossa pesquisa, como por exemplo. NAFICY, Hamid. *Home, exile, homeland: film, media, and the politics of place*. Routledge, 1999; NAFICY, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press, 2001; AGUILERA, Yanet. *Imagem e Exílio. Cinema e Arte na América Latina*. São Paulo: Discurso Editorial, 2015.

²⁷⁶ Convém uma breve menção referente à particular condição de Nazaré durante a Nakba. Por seu forte simbolismo para os cristãos e pela decorrente atenção que despertava no Vaticano, Nazaré recebeu um tratamento diferenciado em meio ao processo de limpeza étnica. Os habitantes de muitos vilarejos próximos a Nazaré fugiram para a cidade. Atualmente, cerca de 60% dos residentes de Nazaré são refugiados internos.

²⁷⁷ Portanto, o que abordamos nesta tese, ainda que nos utilizemos de análises relacionais que posicionam o cinema diante de outras artes, como a poesia e as artes plásticas, é uma parte muito específica, de um momento muito específico, com um perfil de artistas muito específico. A pretensão de generalizações sobre uma “arte palestina” deve ser ponderada em respeito a tais limites e deste nosso ponto de aglutinação de reflexões.

²⁷⁸ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

autores e nos torna um pouco mais próximos de cada uma destas cidades.²⁷⁹ Nas duas trilógicas estudadas, os cineastas se apresentam diante das câmeras narrando histórias de suas próprias famílias.²⁸⁰ “Crônica de um Desaparecimento” parece nos lembrar, diz Haim Bresheet, que fatos não são suficientes. É necessário algo mais. Para ter algum espaço para viver, para encerrar a melancolia pessoal e política, devemos empregar a ficção e a imaginação, devemos contar histórias, mesmo histórias de desaparecimento, disparando um movimento no qual memória e narrativa entram em uma circularidade simbiótica infinita.²⁸¹

Os primeiros registros da autobiografia na tradição literária árabe remontam ao século IX, sendo que no século XII ela já estava claramente estabelecida como gênero literário. Nesta tradição, junto à idéia de individualidade está presente a preocupação com questões históricas e sociais.

Enquanto a autobiografia ocidental atingiu sua maior popularidade como gênero paralelamente com sua contraparte ficcional, o romance, as linhas da tradição autobiográfica árabe anterior ao século XX foram tecidas a partir do material bruto da pesquisa histórica. São os fatos e a especificidade, junto com uma fascinação por realizações individuais e a produção intelectual, o que mais interessavam e estruturavam textos biográficos e autobiográficos do Islã medieval. [...] Acadêmicos literários ocidentais e historiadores sociais tem também consistentemente imputado as mudanças nas formas de expressão literária, de modo ingênuo, às transformações históricas na “autoconsciência”. Assim, as características estruturais e retóricas da autobiografia ocidental, cronológica e baseada em narrativas, se tornaram a medida pela qual acadêmicos buscam aquilatar o nível de “autoconsciência” e “identidade individual” presente em outros períodos históricos e outras culturas, passando por cima de convenções literárias em transformação que fazem a mediação destas expressões do Self. O resultado quase inevitável é que outras formas de autobiografia, especialmente não-ocidentais, são consideradas imaturas e subdesenvolvidas.²⁸²

²⁷⁹ Trata-se, portanto, de analisar a maneira pela qual o impulso autobiográfico dos filmes constrói, a partir de uma experiência compartilhada do exílio, as “escritas de si” como elemento que desestabiliza e abre fissuras para que o tempo circular se instale, não o da repetição, nem o da origem, mas o do retorno por deslocamentos que permite pensar em um tempo circular que não pressupõe a idéia de gênese. Ihab Saloul (2012) demonstra preocupação perante os parâmetros teóricos do ato de metaforizar exílio, na teoria crítica, em termos de viagem e deslocamento assim como os problemas de usar essa projeção metafórica no contexto palestino. Cf. SALOUL, Ihab. *Catastrophe and Exile in the Modern Palestinian Imagination: Telling Memories*. Palgrave Macmillan, 2012.

²⁸⁰ No caso de Elia Suleiman, o diretor aparece, desde seu segundo curta-metragem intitulado “Homenagem por Assassinato” (1992), como o personagem protagonista E.S. (suas iniciais).

²⁸¹ BRESHEET, Haim. *Chronicle of Disappearance. Elia Suleiman, Palestine, 1996*. In Gönül Dönmez-Colin (ed) *North African and Middle Eastern Cinema*, Wallflower Press, London, 2007. pp. 169-180.

²⁸² REYNOLDS, Dwight F. (ed.). *Interpreting the Self: Autobiography in the Arabic Literary Tradition*. Berkeley: University of California Press, 2001. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft2c6004x0/>. Pág.5. e 19. Tradução própria.

A presença dos dois diretores diante das câmeras está ligada, sem dúvidas, à questão da memória, mas de uma forma bem específica, como possibilidade de (re)invenção de um território perdido, como diz o próprio Elia Suleiman:

Memória e identidade estão amarradas ao espaço, mas não necessariamente a um espaço real. A memória no meu trabalho é uma invenção [...] eu acho que eu ultrapassei esta dialética lugar/identidade. E a morte de meu pai me distanciou ainda mais dessas considerações territoriais e diminuiu sua influência sobre meu pensamento conceitual.²⁸³

Os dois demonstram expressões diferentes do ato de presença do próprio corpo frente às câmeras, com funções narrativas distintas. No caso de Elia Suleiman, sua presença pelo personagem E.S. extrapola o caráter autobiográfico dos filmes, criando *mecanismos de auto-implicação*, formas particulares de vincular-se a uma idéia colocando seu próprio corpo à disposição do ato de revelar uma contradição. Há uma sequência, no filme “Crônica de um Desaparecimento” em que E.S., logo após pegar o comunicador que o policial israelense deixou cair no chão, entra no espaço da personagem A’dan (não é claro no filme como ele chega até lá). Primeiro, vemos A’dan chegando. Ela olha para os lados, atenta à presença de outras pessoas, antes de cruzar uma porta. Há um corte e agora, com a câmera já posicionada no interior daquele ambiente, vemos que quem está entrando é E.S.. Ele percorre aquele espaço, que guarda semelhança com os bastidores de um teatro, com inúmeras fotografias e recortes de revistas e jornais coladas na parede. Ele encontra uma passagem no teto, para uma espécie de sótão, arrasta a porta de madeira e sobe. Corte. Vemos somente sua cabeça em um ambiente escuro (figura 104), em mais uma referência a um jogo visual entre interior e exterior. Subitamente, a cena se transforma. A tela é tomada pela imagem de homens dançando e cantando em uma forma de ritual fúnebre. E.S. aparece em um palco com apenas um foco de iluminação no centro e uma cadeira giratória com a estampa da bandeira da Palestina. A cena dos homens dançando está projetada em uma pequena tela de TV. Ele senta-se na cadeira e começa a girar, até ouvir um barulho. Depara-se com uma manequim com um traje típico, também girando (figura 105). Com uma trilha de suspense, a câmera percorre a mesa de A’dan, mostrando-nos uma granada e uma arma. As cores predominantes naquele ambiente são as da bandeira palestina: o vermelho, o verde e o preto. E.S. vê A’dan em outra sala com dois homens, preparando um artefato que parece uma bomba. Parece, mas não é. Pois, como vamos sendo informados aos poucos, as coisas no espaço de A’dan têm seus sentidos deslocados; a

²⁸³ SULEIMAN, Elia e BOURLOND, Anne. *A Cinema of Nowhere*. Entrevista realizada por Anne Bourlond com o cineasta Elia Suleiman em Jerusalém em 1999. *Journal of Palestine Studies*. Vol.29. No.2 (Inverno, 2000), pp. 95-101. University of California Press, 2000. Tradução própria.

granada que vemos sobre a mesa é, na verdade, um isqueiro, a suposta bomba nada mais do que fogos de artifício (mas todos estes elementos são usados, quando a polícia israelense vai prender A'dan, ajudando-a a escapar).

É um grande teatro, a sequência parece nos dizer, enquanto o cineasta gira em uma grande cadeira com a bandeira nacional no centro do palco. O filme foi realizado na metade dos anos 1990, em um momento em que o processo de Oslo apresentava-se como palco de uma grande encenação (de consequências cruciais para os palestinos) onde tudo que circundava a cena do aperto de mãos entre Arafat e Rabin sugeria que dirigíssemos a atenção para o que estava fora da imagem. Mas, na ausência do elemento trágico,²⁸⁴ a sequência do espaço de A'dan joga pelo seu duplo, transparecendo o mecanismo de auto-implicação escolhido por Suleiman naquele momento do filme, justamente no diário político (que também não é aquilo que parece, não é bem um diário político): a granada, o manequim, a quebra de espacialidade na passagem de ambiente, a trilha sonora, a iluminação, a cena da bomba, a bandeira da Palestina e, obviamente, a presença do diretor, no centro disso tudo.



Figura 104. “Crônica de um Desaparecimento”. Elia Suleiman, 1996.

²⁸⁴ Oslo não é a queda de Arafat como herói, mas ao contrário, é o início de um projeto de política de esvaziamento do lugar simbólico do líder como herói, o esvaziamento simbólico associado ao projeto econômico neoliberal do Fayyadismo. As posteriores projeções de figuras e personalidades que se tornam símbolos da resistência palestina, como Ahed Tamimi, são de indivíduos, não líderes.



Figura 105. “Crônica de um Desaparecimento”. Elia Suleiman, 1996.

Há um segundo mecanismo de auto-implicação que aparece na forma como Suleiman constrói seus planos, pelo posicionamento de câmera, desenhando a espacialidade doméstica de tal modo a suscitar uma reflexão particular sobre o conceito de “*interior*”. Considerando que nas sequências do interior da casa dos pais de E.S. a opção do diretor é pela câmera parada, a noção de uma “ausência presente”, que não busca fornecer uma imagem do espaço e dos corpos em sua totalidade, parece nortear as escolhas do diretor para a composição dos planos, passando a sensação de sempre se passar, indefinidamente, de um espaço restrito a outro, mas sempre em composições planejadas dos quadros (figura 106). Há um plano ilustrativo desse argumento da cozinha de seus pais, que aparece no primeiro filme e é retomado em “O que resta do tempo” (figuras 107 e 108), ou seja, um “plano-permanência”, um “*plano-sumud*”, um enquadramento do olhar que resiste ao tempo.



Figura 106. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.



Figura 107. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.



Figura 108. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.

Em “Crônica de um Desaparecimento”, nas partes em que o filme se volta para a família do diretor, os fragmentos assumem a forma de fotogramas e postais, fazendo referência tanto à idéia de “instantes de tempo congelado”, como ao lugar simbólico da Palestina como uma “Terra Santa” que se converte em lugar de atração de turistas. “Terra Santa” é também o nome da loja do amigo de E.S. em uma esquina de Nazaré. É uma loja de suvenires, objetos feitos em série para serem consumidos como pequenas mercadorias dos locais onde Cristo esteve (figura 109). Em nenhum momento vemos qualquer pessoa comprar algo. Mas o dono enche cada garrafinha, em uma pequena pia, ao lado do caixa, para serem vendidas como água (benta?) da terra santa. Em outro momento, o dono coloca, pacientemente, em pé um pequeno boneco que insiste em cair, em uma prateleira da estante. Ele levanta, o boneco cai, repetidas vezes. Na porta da loja, um carretel exibindo cartões-postais, com imagens locais para turistas, mostra o *falafel* como prato típico israelense. O ruído agudo emitido pelo suporte quando gira nos dá certa indicação climática.



Figura 109. “Crônica de um Desaparecimento”. Elia Suleiman, 1996.

Este é um dos lugares preferidos de E.S. na cidade. Portanto, a relação do personagem E.S. com a cidade de Nazaré nos filmes passa basicamente pelo interior das casas e, no espaço público, por aquela esquina. No terceiro filme, na primeira cena que se passa em 1948, seu pai está sentado, fumando, com outros homens, todos com armas. Um soldado iraquiano (o diretor atribui um caráter definitivamente cômico ao apoio dos exércitos árabes nesta cena) passa, marchando decidido, mas completamente perdido. “Eu vim libertar Tíberia!”, “Tíberia já foi liberada”, dizem os palestinos. Fuad e seus companheiros sugerem que o iraquiano sente e fume um cigarro. As cenas de Fuad Suleiman no filme foram inspiradas em seus diários, com anotações do período. Nesta cena com o soldado iraquiano podemos reconhecer o lugar onde estão sentados, a mesma praça onde E.S. sentava-se com seus amigos nos filmes anteriores. Ao lado da esquina favorita de Elia Suleiman da loja “Terra Santa”, aquele pequeno pedaço de Nazaré é rastro. *As esquinas e praças permanecem.* A relação entre história e narrativa costura-se com uma memória pessoal e familiar da cidade (figura 110).



Figura 110. “Crônica de um Desaparecimento”. Elia Suleiman, 1996.

Aquele é um lugar de observação. Exibe-se aqui mais um processo de revelação de seu método: a *construção do olhar pela observação*. Em um dado momento, passam dois homens praticamente idênticos, lado a lado, vestidos iguais (os duplos de Suleiman). Um garoto assovia e se esconde. Os dois, com colete médico no pescoço, viram-se simultaneamente, não vêem ninguém e continuam a andar. Um rapaz passa faz um movimento com a mão como se fosse cumprimentar E.S. e seus amigos, e retira a mão, encarando-os, para seguir caminhando, assoviando. Em outras ocasiões, não acontece absolutamente nada e, em silêncio, com o amigo e os cigarros, vemos que aquela esquina é, de fato, aquilo que *permanece e revela* ao mesmo tempo: permanece como traço espacial, um canto de Nazaré dotado de significado, que atravessa a trilogia, como marcador de temporalidade (especialmente no primeiro e terceiro filmes). O silêncio entre E.S. e seus amigos raramente é interrompido, a não ser por comentários relacionados a pequenos acontecimentos, como no momento em que estão sentados na esquina e cai um livro do céu, ao que o amigo comenta: “está chovendo cultura”. Na cena em que um turista asiático fotografa a fachada da loja, com os dois sentados, o próprio diretor coloca-se como sujeito desta imobilização da imagem fotográfica. O álbum de fotos (ou de slides) é também mecanismo de organização de fragmentos. A utilização do enquadramento frontal de Suleiman, além de ser uma das formas de trazer um equilíbrio que ele parece desejar emprestar às imagens, cria a sensação de que estamos o tempo todo vendo um álbum de fotos.

Em “Crônica de um Desaparecimento”, a passagem entre a primeira e a segunda parte do filme está articulada em uma cena em que Suleiman vai passando slides com fotografias das situações que estávamos assistindo até então no filme e imagens familiares. Neste momento, vemos fotografias com o rosto de seu pai em destaque (figura 111) e, na sequência, a imagem da pele do peito pai respirando. É neste ponto em que se dá a mudança do diário pessoal para o diário político. A distinção entre a esfera pública e privada é mediada pelo modo particular com o qual a memória organiza o passado como fragmentos.



Figura 111. “Crônica de um Desaparecimento”. Elia Suleiman, 1996.

Kamal Aljafari faz o mesmo, mas a partir de outros recursos. Seu terceiro filme, “Recollection” também foi pensado como uma exposição de fotos, que percorreu festivais e galerias de arte na Europa.

As duas trilogias mostram, cada qual à sua maneira, que Nazaré, Ramle e Jaffa são assombradas pelo desaparecimento. Nos filmes, somos visualmente informados sobre os projetos de reformulação urbanística gentrificada, constantes expulsões e desapropriações, destruições de edifícios e paisagens, *checkpoints*, militarização do espaço, apropriações toponímicas e imagéticas, enfim, temos um cenário de um processo colonial em vigorosa atividade. Mas, aos poucos, passamos a perceber que se trata de uma forma particular de ocupação colonial, condensado no olhar de um estrato social particular nesta sociedade: os

que permaneceram como sobra de um projeto de esvaziamento de uma terra. Espacialmente, estas pessoas estão no interior do Estado nacional implantado em 1948 e temporalmente, estão exilados. Vivenciaram o evento catastrófico e a limpeza étnica, viram pessoas e lugares desaparecerem e se encontram uma esfera específica da vida social israelense, um tempo próprio, da *latência*, esta presença que não conseguimos tocar, mas que tem sua articulação material, ocupa espaço. “Como podemos descrever a estranha presença de um passado que não tinha desaparecido, mesmo que aparentemente perdera seu impacto?”²⁸⁵, pergunta Hans Ulrich Gumbrecht ao olhar para a situação da Alemanha após a segunda guerra mundial e, ao lembrar de sua infância no país, recorda-se que “nunca tinha conhecido nenhuma cidade que não tivesse ruínas”,²⁸⁶ descobrindo depressa “que eram lugares divertidos para suas brincadeiras”. A *latência*, da forma como trabalhamos, apoiados no conceito de Gumbrecht, é também uma presença que se faz indicador temporal de um cenário em ruínas. “*Enquanto iam desaparecendo os sentimentos causados pela destruição irreversível, logo surgiu uma atmosfera de latência*”.²⁸⁷ A questão é que devido ao fato de que não conhecemos a identidade da coisa ou pessoa que está presente em *latência*, nada nos garante que conseguiríamos reconhecê-la caso se apresentasse a nós, portanto aquilo que está latente, se queremos que seja acessível à interpretação deve assumir um conteúdo proposicional.²⁸⁸

É neste *efeito de latência* - do congelamento temporal - que os dois cineastas constroem seu exílio temporal na experiência de um “entre-lugar” habitado pelo

²⁸⁵ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Depois de 1945. Latência como origem do presente*. São Paulo: Ed.UNESP, 2014, p.39.

²⁸⁶ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Depois de 1945. Latência como origem do presente*. São Paulo: Ed.UNESP, 2014, p.31.

²⁸⁷ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Depois de 1945. Latência como origem do presente*. São Paulo: Ed.UNESP, 2014, p.39.

²⁸⁸ Para falar deste conceito de *latência*, Gumbrecht analisa a revista “Life”, de 24 de dezembro de 1945. Não há nenhuma menção às bombas atômicas na revista, que fala, entre outras coisas, da volta à normalidade dos agricultores japoneses. Atento à publicidade na revista, Gumbrecht nota a propaganda de câmeras Graflex, premiadas, cujo anúncio revela uma fotografia tirada por um soldado norte-americano do Monte Vesúvio, onde a fumaça se esvai em forma de nuvem de cogumelo. A seguir, um outro anúncio na revista de uma lâmina de barbear mostra uma lâmina percorrendo o rosto de um bebê. Na parte das charges, há um desenho sobre um marido espancando a esposa. Todos esses exemplos permitem a Gumbrecht identificar a disposição para um nervosismo violento, sob a suposta calma daquela edição. Há uma violência presente nas páginas, que aparece em *latência*. Ele se utiliza então do conceito alemão de “*Stimmung*” (disposição, clima, atmosfera); os “*Stimmungen*” são parte daquilo que pode tornar o passado uma coisa presente (imediate e intuitivamente, presente). Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Depois de 1945. Latência como origem do presente*. São Paulo: Ed.UNESP, 2014, p.37.

estranhamento da “presença-ausente”,²⁸⁹ por espectros e ruínas. A esta *latência*²⁹⁰ associa-se um olhar voltado para os interiores e para o esgarçamento das sociabilidades capazes de manter o funcionamento das próprias organizações políticas, revelando o grau de profundidade da desintegração do social.

Ainda que as cidades tenham permanecido “no interior” de Israel, é sempre bom lembrar que os dois diretores vivem em outros países há muito tempo e, por isso, estão sempre “voltando” (mas nunca retornando em definitivo). Curiosamente, diante de tal curto-circuito tempo-espacial, os filmes atribuem um papel central ao interior das casas e trazem imagens carregadas de intimidade²⁹¹ e proximidade²⁹².

Para melhor compreender esta paradoxal relação, sugerimos o conceito de *Ghurba*²⁹³, empregado pelos palestinos para se referir à experiência do desenraizamento, a desconexão entre o sujeito e sua casa. Em árabe, a palavra pode ser traduzida como “estranhamento”²⁹⁴, e sua raiz nos remete tanto ao sentido de “estranho” como ao lugar

²⁸⁹ Este aspecto da simultaneidade entre presença e ausência no filme “Crônica de um Desaparecimento” foi notado, ainda que não desenvolvido suficientemente, por Haim Bresheet. Cf. BRESHEET, Haim. *A Symphony of Absence. Borders and Liminality in Chronicle of a Disappearance* by Elia Suleiman. Framework. Outono 2002, págs. 71-84.

²⁹⁰ O acontecimento total como momento apoteótico e redentor é anunciado nos títulos dos filmes de Suleiman como expressão político-teológica da ruptura temporal, mas como paródia e alegoria, a exemplo dos atos que instauram rupturas e desestabilizam as imagens – como a fruta atirada pela janela do carro que explode o tanque de guerra ou a moça que derruba a torre do exército.

²⁹¹ A respeito do tema da intimidade e da proximidade, cf. BARTHES, Roland. *Comment Vivre Ensemble*. Paris: Ed. PUF, 2002.

²⁹² O estranhamento daquele corpo que está presente, mas não em plenitude, também nos projeta para a idéia do “estranho-familiar” do conceito de Unheimlich proposto por Sigmund Freud, como “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”. O conceito “Unheimlich” foi traduzido em português como “inquietante” ou “estranho”, mas outras traduções podem se aproximar mais do sentido para o qual pretendemos chamar a atenção, como a francesa L’inquietante étrangeté. Em seu texto, Freud pretendia mostrar os fenômenos que singularizam o conceito e dizia que sua tradução para o árabe e o hebraico seria “demoníaco”, “horripilante”. A definição de Schelling que Freud retoma do “estranho como algo que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz” vai ao encontro da idéia de Unheimlich e pode nos auxiliar a compreender a presença-ausente dos palestinos, também no modo como o conceito se relaciona com a fantasmagoria. Cf. FREUD, Sigmund. *O inquietante (Das Unheimliche)*. In FREUD, S. Obras Completas, Vol.14 (1917-1920). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

²⁹³ De acordo com o Hans Wehr Dictionary of Modern Written Arabic, a palavra Ghurba pode ser traduzida como “ausência da terra natal; separação do país de origem, banimento, exílio, vida em lugar longe de casa”. Frequentemente, também encontramos a palavra traduzida como “Diáspora” e associada a um sentimento de “saúde”. WEHR, Hans. *A Dictionary of Modern Written Arabic. (Árabe-Ingês)*. Editado por J. Milton Cowan. Wiesbaden: Harrassowitz, 1979. Para Elias Sanbar, em seu “Dicionário Amoroso da Palestina”, o conceito de Ghurba, é essencial para que possamos compreender o conceito de ausência para os palestinos. Cf. SANBAR, Elias. *Dictionnaire Amoureux de la Palestine*. Paris: Plon, 2010.

²⁹⁴ “Edward Said traduz *ghurba* por estranhamento e usa o termo *manfa* para exílio. De fato, *manfa* é exílio no sentido mais literal, dado que o verbo *nafa* significa ser banido ou expulso”. HAMMER, Juliane. *Palestinians Born in Exile: Diáspora and the Search for a Homeland*. Austin: University of Texas Press, 2005. P. 61.

onde o sol se põe (afastado da luz). No discurso cultural palestino significa algo bem específico: uma relação particular com o lugar e com o exílio.

O árabe é uma língua com próximas relações com o Corão e, portanto, com o Islã. Logo, deveríamos ir além do sentido moderno da palavra e procurar por explicações religiosas e filosóficas mais profundas. A raiz de *ghurba*, o verbo *gharaba*, é em um sentido filosófico e lexical, conectado ao seu oposto *sharaqa*. *Al-sharq* é relacionado ao sol nascente; é o Leste ou Oriente. Mesmo nas línguas européias, estar orientado significa, literalmente, voltado para o sol. O sol, como fonte de luz, é na filosofia islâmica, um símbolo para Deus, que é o Único de onde toda a luz se origina. O Ocidente (ou Oeste), como seu oposto, significa estar longe do sol, na escuridão.²⁹⁵ Assim, o termo *ghurba* significa religiosamente e filosoficamente estar banido da luz. [...] Na poesia e literatura palestina, é *ghurba*, onde o palestino é um estranho, que carrega todas as noções de sofrimento, frio, inverno, estranhamento e deslocamento.²⁹⁶

Partindo de tal duplicidade semântica, o estranhamento também passa a ser o ato de se afastar da Luz, ou seja, de penetrar na escuridão. Nesta direção também podemos pensar esta produção imagética que contempla um *cinema de revelação* em relação a uma cegueira. Há duas formas de cegar alguém: a ausência de luz ou o excesso de luz. Porém, há muitas formas de se revelar algo. Este jogo de oposição entre luz e escuridão aparece algumas vezes nos filmes estudados, seja como parte de um discurso ou como recurso de linguagem visual.²⁹⁷

O exílio temporal é vivenciado como esse descolamento de uma sociedade fundada em um mito nacional da qual não se faz parte. Este intervalo pode ser vivenciado como zona de sombras, instante de sono profundo, ainda mais quando se está face a face com o mito. Mas como o processo de elaboração política do mito exige que ele seja repostado constantemente na afirmação do vínculo de identidade secularizada a um estado, as zonas de sombras também se movem.

²⁹⁵ A noção de Ocidente e Oriente relacionada a uma referência geográfica adquire, no contexto em que estamos apontando, um sentido metafórico e filosófico relacionado à sua própria história e aos deslocamentos humanos no contato com o sagrado.

²⁹⁶ HAMMER, Juliane. *Palestinians Born in Exile: Diaspora and the Search for a Homeland*. Austin: University of Texas Press, 2005. P. 60-61. Tradução própria.

²⁹⁷ Na cena final do filme “Crônica de um Desaparecimento”, E.S. observa seus pais dormindo em frente à televisão, enquanto o hino de Israel é executado após o fim da programação, com a imagem das bandeiras tremulando. Podemos perceber apenas a silhueta de E.S., definida sobre a luz suave que emana da janela em outro cômodo da casa, como uma sombra. A bandeira no primeiro plano na tela da TV é o ponto de maior destaque da imagem. Walter Benjamin se utiliza de duas imagens para estabelecer a distinção entre símbolo e alegoria, o “mundo luminoso do símbolo” em contraste com o “fundo sombrio” da alegoria. Cf. BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama trágico Alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p.171.

O sono, o mito e a sombra: esta é a tríade que fecha “Crônica de um Desaparecimento”, a tríade com a qual Elia Suleiman entrega-nos seu primeiro longa-metragem. Em sua condição de exilado, E.S. pode permanecer na penumbra, dado que o diretor não privilegia o campo do discurso nacionalista como sua principal esfera de disputa política (ainda que tenha clareza do significado da disputa pela narrativa), ao mesmo tempo em que joga para o primeiro plano, por intermédio de elementos imagéticos, a presença do mito nacional israelense naquela sociedade, com seus símbolos, hinos e ícones. A nacionalidade como *símbolo* retoma, no mesmo filme, a dicotomia entre iluminação e escuridão que também aparece na fala do padre ortodoxo, sobre o Lago da Galileia, na qual o escuro surge como metáfora para o mistério da fé.

Não faz muito tempo, estas Colinas eram desertas. À noite, quando eu olhava as colinas do Monastério, eu contemplava um lugar particular, o ponto mais escuro das colinas. O medo se apossava de mim, um medo com um sentimento religioso, como se este ponto escuro fosse a fonte de minha fé... Então, eles criaram assentamentos naquelas colinas e iluminaram o lugar inteiro; isso foi o fim para mim, eu comecei a perder a fé... eu não temia mais nada, agora meu mundo está pequeno... eles expandiram o mundo deles, e o meu encolheu. Não há mais um ponto de escuridão lá.²⁹⁸

Aqui também se desfaz um discurso de origem, que tradicionalmente coloca a religião como fonte determinante do conflito na Palestina. Suleiman atinge com seu humor o cerne da mitologia sionista, que é a utilização de conceitos inventados (“Antigo Israel”) como “constructos religiosos-ideológicos”, como base para a afirmação da modernidade como catástrofe. O diretor traz, neste pequeno trecho do filme, um discurso proferido por um religioso que se volta aos mecanismos de dessimbolização assentados em argumentos teológicos para a expansão do processo de ocupação colonial e das configurações espaciais associadas a ele. A seqüência expõe também a tensão pertinente ao modo pelo qual a modernidade se apresenta naquele território. Na seqüência, que começa com uma imagem de um Jet Ski cruzando as águas do Lago da Galiléia, o padre russo ortodoxo comenta:

é aqui que Jesus teria andado sobre as águas. Agora é um esgoto gastronômico, preenchido com excremento, merda de turistas americanos e alemães que comem comida chinesa que forma uma crosta na superfície do lago. Qualquer um pode andar sobre a água e fazer milagres agora. Eu estou cercado por edifícios gigantes e Kibbutzes. Como se isso não fosse suficiente, meu colarinho está me sufocando. Um laço estranho me une a estas pessoas, como um casamento arranjado, com este lago como uma aliança de matrimônio.²⁹⁹

²⁹⁸ Trecho extraído do filme “Crônica de um Desaparecimento” de Elia Suleiman, 1992.

²⁹⁹ Trecho extraído do filme Crônica de um Desaparecimento de Elia Suleiman, 1996.

Enquanto ele profere estas palavras, intercalam-se imagens de edifícios imponentes, envidraçados e de esportes náuticos no Lago da Galiléia. A relação entre o que está sendo dito e a imagem é direta em alguns momentos, quase como uma ilustração da crítica do progresso condensada na imagem da ausência da *escuridão necessária* e na metáfora do sufocamento. Chamando mais uma vez a atenção para a *liminaridade*, ao tratar da metáfora da superfície,³⁰⁰ e especialmente pela oposição entre luz e escuridão, a fala do padre descreve a perda da fé como o fim do mistério, ou seja, como o inexorável avanço da modernidade e do progresso. A oposição entre luz e escuridão pode adquirir múltiplas significações, mas, neste caso, não pressupõe uma distinção entre Ocidente e o Oriente como categorias civilizacionais ontologicamente estruturadas, apontando para o processo de desencantamento do mundo pela técnica, como consequência da modernidade e do tempo do progresso atrelados ao discurso sionista.

A superfície do tempo, tal qual a do mar, repousando em aparente marasmo e cansaço,³⁰¹ expressa a afirmação de vida pela insistência em permanecer, o *Sumud* fazendo-se tempo nas pequenas coisas do cotidiano: o tempo da *vida trivial nos detalhes* que responde a um outro projeto também baseado na temporalidade cumulativa dos detalhes.

O projeto israelense de reclamar as terras para si e, quando possível, limpá-las de palestinos, se desenvolve em uma cadeia infinita de episódios pequenos, invisíveis, quase – mas não tanto – banais, a música de fundo da ocupação, cujo significado real somente se torna aparente quando é abordado cumulativamente.³⁰²

Assim, mesmo que o tempo do futuro não seja articulado, a relação entre passado e presente também passa a ser mediada pelas telas, pelas fotografias, pela intimidade, pelo prolongamento do instante vivido, desfazendo, em mais maneira, a idéia de catástrofe como evento para afirmá-la como duração.³⁰³

³⁰⁰ Cf. BRESHEET, Haim. *A Symphony of Absence: Borders and Liminality in Elia Suleiman's Chronicle of a Disappearance*. *Framework: The Journal of Cinema and Media* 43(2):71–84, 2002. O autor trabalha duas dimensões do filme de Suleiman: o espaço liminar e a pele. Vale recordar que Paulo Arantes também se utiliza do conceito de “liminar” anunciando as formas próprias do tempo da espera para as populações liminares. Cf. ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência. O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

³⁰¹ Recolhendo um exemplo extremo de uma experiência visual de interioridade no cinema recordamos de “Hotel Monterey” (1972) de Chantal Akerman, um filme em que o contato com o espaço dá sentido a uma fala da diretora em uma entrevista quando ela propõe pensar o tempo longo como tempo do conhecimento e não do reconhecimento.

³⁰² MAKDISI, Saree. *Palestine Inside Out. An everyday occupation*. Nova Iorque: W.W. Norton&Company, 2008, p.61. Tradução própria.

³⁰³ Sobre a relação entre a catástrofe e a temporalidade cf. DUPUY, Jean-Pierre. *Petite métaphysique des tsunamis*. Paris: Editions de Seuil, 2005.

A atenção aos detalhes não é, portanto, trivial para a experiência social palestina, como já nos recordava Edward Said, no texto “*The Acre and the Goat*”, publicado no “*The New Statesman*”, em maio de 1979, no qual ele caracterizava o sionismo como uma “*política do detalhe*” benthamiana, em clara distinção com a tendência do nacionalismo palestino de se fixar em princípios gerais inexpugnáveis. Como resultado desse contraste, “os sionistas têm um Estado, os palestinos não têm”, dizia Said. “Outra cabra, outro acre de terra”, a frase de Chaim Weizmann, que Said recupera, torna-se expressão de um modo específico pelo qual o sionismo, mesmo sendo militarmente mais forte e apoiando-se em princípios gerais, conseguia manter o foco da mobilização em termos relativamente pequenos. O cuidado com os detalhes do cotidiano, como traço essencial do lento processo de acumulação de terras, enredava-se na construção de um “palco de teatro global”, que projetava (também nas telas) um drama acompanhado pelo mundo todo: a fabricação detalhada de Israel.

O acre e a cabra, o hospital e a escola, as próprias colônias israelenses: tudo parecia se desenrolar como parte de um drama que o mundo estava testemunhando, a reconstrução ou (como Weizmann chamou) a reconstituição da Palestina.³⁰⁴

Suleiman e Aljafari parecem oferecer uma resposta cinemática a esta provocação feita pelo pensador palestino no final dos anos 1970: se os detalhes foram fundamentais para a produção de uma imagem da construção de Israel no teatro global, reapropriar-se dos detalhes é imperativo e demanda paciência. Os filmes de Suleiman e Kamal mobilizam o dispositivo de *revelação* – potencializados na forma de crônica e na dimensão háptica – como parte da construção da temporalidade política em seus filmes.

O movimento político sionista, ao secularizar e nacionalizar o judaísmo,³⁰⁵ demandava uma relação particular com a espacialidade, fazendo da terra uma tela em branco sobre a qual seriam projetados os traços da nova sociedade e do novo ser humano que construiria aquele lugar. Desta forma, quando aportaram na Palestina em 1882, os nativos foram percebidos como parte da paisagem que precisava ser transformada, uma forma de negação da sua existência. O empreendimento sionista, de recriação ou reinvenção de um território, não era apenas parte do ímpeto missionário e colonialista europeu, como pensavam membros da elite local palestina na primeira década do século

³⁰⁴ SAID, Edward. *The Acre and the Goat*. In “The Politics of Despossession. The struggle for Palestinian Self-Determination. 1969-1994”. Nova Iorque: Pantheon Books, 1994, p. 34. Tradução própria.

³⁰⁵ PAPPÉ, Ilan. *A limpeza étnica da Palestina*. São Paulo: Sunderman, 2016, p.31.

passado. Havia algo mais, relacionado ao desejo de exclusivismo étnico³⁰⁶. Digno de nota é, neste sentido, o fato de que Israel sempre esteve associado a uma idéia de futuro, malgrado a justificativa da narrativa bíblica. Como consequência, a implosão das diferenças entre passado, presente e futuro em uma ideologia do progresso que dependia da legitimação do tempo bíblico, se revelava – simultaneamente - como um empreendimento espacial e temporal. A modernidade em excesso transmutava-se na produção de um espaço que, uma vez esvaziado de seus habitantes nativos, poderia se converter em grande tubo de ensaio das experimentações modernistas, da temporalidade colonial europeia, que desenhava em cada traço arquitetônico, em cada conjunto de árvores, na economia, um sinal claro da trilha do progresso. Embaralhavam-se em tal visão a figuração soviética dos novos homens e novas mulheres (loiros de olhos azul, é claro), ávidos por colocarem em marcha o projeto sionista de um jovem estado para uma nação antiga,³⁰⁷ com as mais acentuadas cores do nacionalismo do início do século XX, a utopia coletivista dos *kibutz*, a guarida para as vítimas da barbárie moderna e um novo episódio de conquista colonial da terra santa por um grupo de europeus, resultando em uma combinação capaz de construir uma legitimação simbólica imbatível. Esta inexorável contradição entre a existência inequívoca de um povo e sua história em determinado território e a negação que sustentava o rascunho do nascente país gerou um conjunto de oxímoros, tanto espacialmente como temporalmente. Alguns destes oxímoros seguem fundamentando a produção legislativa em Israel, como a idéia de “presença-ausente”.

O conceito de “presente-ausente”³⁰⁸ que descreve a situação de centenas de milhares de cidadãos palestinos de Israel, advém de uma designação jurídica cunhada pela “Lei de Propriedade de Ausente”, promulgada em 1950 para fazer referência às propriedades daqueles palestinos que foram deslocados de seus lugares no período

³⁰⁶ Em 10 de novembro de 1975, a Assembléia Geral das Nações Unidas adotou a Resolução 3379, que determinava como conclusão que o “sionismo era uma forma de racismo e de discriminação racial”. Após muita pressão dos EUA e de Israel, em 16 de novembro de 1991, a resolução foi revogada.

³⁰⁷ No filme “Jaffa. The orange’s clockwork” (2009), do cineasta judeu-israelense Eyal Sivan, há um conjunto de imagens de homens e mulheres que deveriam se tornar o símbolo da nova nação israelense. Além do fenótipo semelhante ao do leste europeu, chama a atenção o modo como aqueles corpos são representados na atividade laboral, colhendo laranjas (as laranjas da cidade palestina de Jaffa, que como filme nos conta, era um importante centro exportador antes de 1948). A laranja tornara-se o símbolo do projeto sionista de “fazer florescer o deserto” e as imagens de judeus europeus colhendo a fruta abundavam, metamorfoseando-se em semióforo. Há uma proximidade com a idéia de “novo homem” e “nova mulher”, que a estética dos filmes do realismo soviético nos mostravam: um novo corpo para uma nova terra. Curiosamente, ao tentar construir esta imagem, os israelenses deixavam escapar as imagens de corpos dos palestinos cultivando a terra. Como Elias Sanbar nos diz em uma entrevista no próprio filme, essas imagens são poderosas formas de observarmos mesmo do ponto de vista estético a real vinculação com aquela terra.

³⁰⁸ Nifkedim nochachim em hebraico.

compreendido entre 1948 e 1949 e que se converteram em refugiados em seu próprio país. Em agosto de 1948, o governo israelense constituiu oficialmente um “Comitê de Transferência” para planejar o reassentamento dos refugiados palestinos nos estados árabes. Para evitar que os palestinos regressassem e para levar a cabo a “solução de transferência sionista”, reforçando a idéia de que se tratava de “uma terra sem povo”, ao final da guerra em 1948, centenas de localidades ficaram completamente despovoadas, suas casas demolidas ou despedaçadas por explosivos. Dos 418 vilarejos despovoados, 293 (cerca de 70%) foram destruídos completamente e 90 foram destruídos em larga medida. Sete vilarejos sobreviveram.³⁰⁹ Mesmo após a expulsão em massa e a limpeza étnica, cerca de 150 mil palestinos permaneceram nas terras que passaram a fazer parte do Estado de Israel. Estes palestinos permaneceram sob Lei Marcial até meados dos anos 1960, mas adquiriram cidadania israelense, na qualidade de “árabes-israelenses”.³¹⁰ Eles são considerados “presentes” legalmente, como cidadãos de Israel, mas ausentes em relação às terras e propriedades que lhes foram confiscadas.³¹¹ Foram adotadas as “Leis Emergenciais de Defesa” que já eram usadas pelo Mandato Britânico (1922-1948) para controlar judeus e árabes e que – ironicamente - eram o alvo preferido da reclamação política dos sionistas à época. Israel manteve as leis emergenciais inalteradas para que pudessem ser utilizadas contra os árabes no processo de expropriação de milhares de acres de terras, seja sob alegação de que a propriedade estava em zona de segurança ou que estava “abandonada” (mesmo quando os proprietários estavam lá). Além da Lei de Propriedade de Ausente (1950), foram utilizadas a Lei de Aquisição de Terras (1953), a Lei de Confisco de Propriedade em Tempos de Emergência (1949) e a Lei de Prescrição (1958). Mas não bastava ser privado da própria terra e dos próprios direitos para ser catalogado como ausente. Um princípio formulado em 26 de dezembro de 1949 pela Agência (israelense) para reinstalação de refugiados dizia que:

É necessário que haja o mínimo possível de árabes sobre o mínimo possível de terras. [...] O ideal seria que abandonem o país. E como é impossível - e não desejável - transferi-los ao interior do país, o mal menor seria concentrá-los em grandes povoados. Poderia ocorrer, por

³⁰⁹ MASALHA, Nur. *El problema de los refugiados palestinos sessenta años después de la Nakba*. Casa Árabe e IEAM: Documento de trabalho no. 8, fevereiro de 2011.

³¹⁰ Edward Said diz que estes palestinos que permaneceram estiveram sujeitos a “uma lista de indignidades humanas e subjugação imoral”. Cf. SAID, Edward. *A questão da Palestina*. Tradução: Sônia Midori. São Paulo: Editora UNESP, 2012, p.119.

³¹¹ MASALHA, Nur. *El problema de los refugiados palestinos sesenta años después de la Nakba*. Documento de trabalho núm. 8, fevereiro de 2011. Tradução para o espanhol: Paloma Monleón Alonso. Casa Árabe e Instituto Internacional de Estudos Árabes e do Mundo Muçulmano (IEAM), p.5. Disponível em <https://www.nodo50.org/csca/agenda11/palestina/pdf/dtca008-masalha.pdf>.

outro lado, que no calor desta transferência, um grande número deles decida simplesmente partir.³¹²

Esta “Agência para Reinstalação” trata, portanto, os palestinos que permaneceram como “refugiados” (logo no ano seguinte à *Nakba*). Qual a solução pensada pelos israelenses para estes palestinos que permaneceram em suas terras? Não permitir que eles jamais possam assentar-se em seus povoados de origem, mas sempre em terras de Ausentes, obrigando-os a pagar o aluguel sobre as propriedades de outros palestinos para a “Administração de Bens Vagos” e, com um grau considerável de perversidade, a ratificar a despossessão de seus compatriotas (instalando discórdia entre a minoria palestina que permanece em Israel).

2.3 O olhar diante da catástrofe

Diferentemente do cinema das organizações, que começa no final dos anos 1960, em que a busca por um Estado era um elemento condutor da temporalidade política dos filmes, já não há nos dois diretores estudados a preocupação com o caráter explicitamente didático das obras, assinalado na transmissão da idéia de continuidade necessária à elaboração da nação enquanto projeto comum. Tendo surgido com a derrota das gerações anteriores, o cinema de Suleiman e Aljafari recusa a totalidade que não deixa espaço para a ambiguidade como possibilidade de representação de lutas e linguagens.

Eles passam a jogar pelas frestas.³¹³ Ao aproximar as duas trilogias, é possível perceber que estamos diante de um plano estético e político singular. É neste plano de encontro, nesta encruza, que a tese se coloca.

Malgrado o fato de enfatizarmos os inúmeros elementos comuns entre os dois diretores e a confessa admiração que Kamal tem por Elia, há distanciamentos e dissonâncias entre os filmes que também pretendemos destacar. Os movimentos na dinâmica interna de cada trilogia devem ser observados, como o fato de Suleiman avançar em seu terceiro filme para a reconstituição histórica, enquanto Aljafari caminhar para a ruptura mais radical com a narração. Assim, as duas trilogias avançam em audácia no final, do ponto de vista daquilo a que propõem: representar a catástrofe como ficção (no caso de Suleiman) e entregar a câmera a um movimento em fluxo da memória dos arquivos (no

³¹² SANBAR, Elías. Figuras del Palestino. Identidad de los origenes, Identidad en devenir. Buenos Aires: Editorial Cnaan, 2015, p.301. Tradução própria.

³¹³ Isso não implica que em seus filmes está ausente a busca por um povo, mas a mudança é olhar com o qual se busca este povo, para onde se direciona a vista e a forma com a qual se olha, trazendo aquilo que está nas margens para o centro da imagem.

caso de Aljafari). Não havendo espaço para o sofrimento estetizado como vitimização, da experiência histórica compartilhada emana uma voz coletiva que deseja contar como resiste ao desaparecimento gradual. Este é *o grito silencioso do Sumud*, como voz da terra que abre o campo para a política. Por essa garganta cantam os ancestrais as poesias e as melodias que celebram o passado e sonham o retorno.

Ao enveredar-se no trivial e singularizar os espaços e as pessoas de Nazaré e de Jaffa, os diretores compartilham a sensação de que há algo que não pode ser substituído. O tempo que resta é o do *gesto que resta*, do rosto que sobrevive, afinal “a forma é um rosto que nos olha”, dizia Serge Daney. A ritualização da vida nos momentos ordinários adquire aqui outra tonalidade, produzindo sentido na repetição. Mesmo nos gestos mais banais, a ritualização cria seu próprio tempo. A questão do exílio, espacial e temporal, nos filmes passa, portanto, pelo *olhar*, pelas superfícies e o co-habitar (que, para os palestinos, não se coloca como opção, mas como pré-condição de sobrevivência).

Logo, o cinema palestino que vai se afirmando a partir da década de 1990 aponta para outras formas de construção narrativa, deixando mais perguntas em aberto, expondo os escombros tempo-espaciais de forma a compreender os vínculos entre o sentimento de pertencimento, o exílio e o ato de narrar, na produção de relatos que se deslocam constantemente de uma ideia de “centro”. As sequências são mostradas alegoricamente em sutilezas, como no conjunto de situações que remetem à *pele e à superfície*,³¹⁴ como limiar entre o próprio tempo e o tempo do Outro, como a câmera passeando pelo rosto do pai de Suleiman, seus pais tirando as escamas de peixe, as telas dos televisores, o toque da mão dos amantes no carro em frente ao checkpoint entre Ramallah e Jerusalém ou o diretor brincando com sua mãe ao tentar tocar em sua mão, enquanto assistem televisão.

Aljafari e Suleiman não estão, como podemos ver, fora das superfícies, pelas e ruínas que vasculham. Sua condição de relativo distanciamento advinda da experiência do exílio convida o espectador a compartilhar os detalhes dos ambientes domésticos, as fotografias familiares, cartas, momentos de intimidade, como fragmentos de narrativas que a nostalgia insiste em recolher (“*nostos*”, que significa retorno e “*algia*”, que quer dizer dor: a dor do retorno).³¹⁵ Mas o contato com esse território da memória não é imediato e, portanto, proliferam imagens nas quais o olhar tem dificuldades em reconhecer o que a tela

³¹⁴ BRESHEET, Haim. *A Symphony of Absence: Borders and Liminality in Elia Suleiman's Chronicle of a Disappearance*. Framework: The Journal of Cinema and Media 43(2):71–84, 2002.

³¹⁵ Cf. MATOS, Olgária. *Exilios: a metafísica da saudade*. In AGUILLERA, Yanet. *Imagem e Exílio. Cinema e Arte na América Latina*. São Paulo: Discurso Editorial, 2015, p. 31.

nos apresenta: vidros embaçados e molhados, nuvens de fumaça, uma bandeira branca cobrindo o para-brisa de um carro, olhos vendados...³¹⁶.

A dificuldade de definição dos limites do território, com a expansão dos assentamentos ilegais israelenses, produz uma subjetividade que *atravessa* todos os territórios e todos os tempos, ganhando, neste ato, sua potência. Faz-nos pensar na idéia de Ismail Xavier de que o cinema fabrica para si um “olhar sem corpo” que permite “a condição prazerosa de ver o mundo e estar a salvo, ocupar o centro sem assumir encargos”, estar presente “sem participar do mundo observado”, poder saltar “com velocidade infinita de um ponto a outro, de um tempo a outro”[...], “estar em toda parte e nenhum lugar [...], ao lado das personagens, mas sem [...] ter presença reconhecida”.³¹⁷ Nesta perspectiva, *co-habitar também pode pressupor uma presença que existe como vulto*, como espectro, mesmo que no paradoxo de estar corporalmente presente, como na sequência em que policiais israelenses entram na casa de E.S. em Jerusalém, no filme “Crônica de um Desaparecimento” e obliteram absolutamente a presença do dono da casa enquanto invadem coreograficamente o seu espaço doméstico.

Na obra de Mahmoud Darwich, poeta palestino nascido em Al-Birweh em 1941, o exílio também é um tema crucial que se enreda em linhas autobiográficas, na medida em que ele experimentou todas as expressões do exílio palestino.

Em 1948, como um garoto, ele foi expulso para o Líbano onde ele vivenciou o trauma do refúgio e da destruição. Ele então retornou com sua família, ilegalmente, para Israel onde ele cresceu, vivenciando o estado de exílio dos palestinos em Israel [...], enquanto construía um contato íntimo com a cultura israelense e com a literatura hebraica. Ele então fugiu de Israel para se juntar à OLP, vivenciou o estado de exílio em Beirute, foi expulso novamente e passou anos em Paris e Tunis, e então - depois de Oslo – retornou para Ramallah na Cisjordânia, onde ele viveu outra condição de exilado.³¹⁸

O exílio palestino também se singulariza, portanto, pela existência dos países árabes na região, criando a idéia de que o exílio ocorreria em lugares que poderiam ser considerados a extensão de sua própria casa,³¹⁹ mas não o são (este, aliás, é um dos tópicos

³¹⁶ Sobre a dificuldade de visualizarmos a imagem da catástrofe, cf. MONTEIRO, Lúcia. Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho. ARS (São Paulo), 16(33), 197-217, 2018.

³¹⁷ XAVIER, Ismail. *Cinema: revelação e engano*. In NOVAES, Adauto (org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.370.

³¹⁸ RAZ-KRAKOTZKIN, Amnon. *Exile and Binationalism: From Gershom Scholem and Hannah Arendt to Edward Said and Mahmoud Darwish*. , de Amnon Raz-Krakotzkin. Carl Heinrich Becker Lecture der Fritz Thyssen Stiftung: EUME, 2011, p.123-124. Tradução própria.

³¹⁹ SANBAR, Elias e DELEUZE, Gilles. *The Indians of Palestine*. Libération, pgs.20-21. Maio (8-9), 1982.

da argumentação do sionismo sobre a responsabilidade dos outros países árabes de abrigarem e “integrarem” os palestinos, onde “integração” pode ser compreendida como parte do desaparecimento).

A noção de estrangeiro pode ser tomada em muitos níveis. O primeiro, muito simples, é que nós somos estrangeiros em nossa própria pátria. A maioria judia, vitoriosa e dominante, considera que nós não estamos em casa, mas em seu próprio país, que eles recuperaram depois de dois mil anos de exílio. Em outro nível, também muito simples, vem do fato de que eu não estou em meu vilarejo, que não existe mais, mas em nossos vizinhos árabes. Este é um exílio no seio de uma mesma sociedade, no seio de uma mesma identidade. Há em seguida uma noção muito complexa do estrangeiro, inerente à condição humana. Nós somos todos estrangeiros nesta terra.³²⁰

Darwich estabelece ainda uma relação entre sua poesia e a experiência do exílio:

Podemos dizer de todos os meus escritos que eles são uma poesia do exilado. Eu nasci exilado. O exílio é um conceito muito vasto e muito relativo. Existe o exílio social, o exílio familiar, o exílio no amor, o exílio interior. Toda poesia é a expressão de um exílio ou de uma alteridade [...] Eu encontro o exílio em cada uma das palavras que busco em meu léxico. Mas eu não me sinto mal. Depois de tudo, o exílio tem sido muito generoso para com a minha escrita. Ela me dá a possibilidade de viajar entre as culturas, entre os povos.³²¹

A citação de Darwich diz respeito a um paradoxo associado ao exílio e que também foi apontado por outros autores³²², como Edward Said: a separação entre o exílio como temática e o exílio como experiência.³²³ Enquanto o retorno é vivenciado como horizonte de recuperação de um direito (do qual apenas os palestinos estão privados atualmente, em função do fato de Israel ignorar a resolução 194 da Organização das Nações Unidas sobre o direito ao retorno), a autobiografia, em sua tessitura existencial e narrativa, nos transporta

³²⁰ DARWICH, Mahmoud. *La Palestine comme métaphore*. Entretien. Paris: Actes Sud, 1997, p.17-18. Tradução própria.

³²¹ DARWICH, Mahmoud. *La Palestine comme métaphore*. Entretien. Paris: Actes Sud, 1997, p.114-115 (tradução própria). O tema do “retorno sem volta” será aprofundado a partir de uma reflexão proposta por Darwich, na qual ele se apresenta como um “poeta troiano”. Tradução própria.

³²² Para estabelecer as correlações entre as posições de Said, Darwich, Scholen e Arendt sobre o exílio cf. RAZ-KRAKOTZKIN, Amnon. *Exile and Binationalism: From Gershom Scholem and Hannah Arendt to Edward Said and Mahmoud Darwish*. , de Amnon Raz-Krakotzkin. Carl Heinrich Becker Lecture der Fritz Thyssen Stiftung: EUME, 2011.

³²³ Cf. SAID, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard UP, 2000, p.542-543. “O exílio é estranhamente irresistível para ser pensado, mas terrível para ser experimentado. [...] Mas se o exílio verdadeiro é a condição de uma perda terminal, por que tem sido transformado tão facilmente em um tema potente, mesmo enriquecedor, da cultura moderna?”. Importa ressaltar que o exílio não é somente um motivo da cultura moderna, compondo uma longa trajetória histórica com diversas manifestações, como na Odisséia, pelo personagem de Ulisses e as relações entre exílio e morte e o retorno impossível. O exílio é ao mesmo tempo político e metafísico, existencial e psicológico. Na Idade Média Ocidental, constatava-se a idéia do exílio interior, o exílio na Terra como lugar de sofrimento. Tradução própria.

à importância de verificarmos como se dá a “presença” dos diretores em seus próprios filmes. Logo, o absurdo do oxímoro “presença-ausente” advém de uma relação singular com o território.³²⁴ Em 1948, o retorno para os palestinos significava “voltar para casa”, ou seja, para a Palestina. Após o processo de Oslo, retornar não implica um movimento de volta à casa.³²⁵ O próprio poeta Mahmoud Darwish volta, mas não para sua casa, vai para Ramallah. O processo de desaparecimento do território histórico da Palestina, especialmente após 1967 e, posteriormente, com o processo de Oslo, instaura uma contradição que não pode ser superada no plano da razão: *retorno e volta estão desassociados*.

Adotamos, desde o princípio, uma abordagem lingüística do termo “Palestina” para ter a medida da distância crescente que separa o significante de seu significado, ao ponto dos contornos deste último serem atualmente bem imprecisos. Ele parece estar profundamente desconectado daquilo que designou em uma época, e flutua em uma indeterminação sobrecarregada de representações que lhe são associadas. Esta indeterminação não encontra sua fonte em 1948 ou mesmo em 1967, mas em 1988, quando Arafat renunciou à luta armada e reconheceu a existência de Israel. Enquanto, até então, o termo “Palestina” designava sem ambigüidade todo o território sob mandato britânico, o reconhecimento do Estado de Israel implica renunciar a esta definição, reduzi-la a um território truncado que não coincide mais com o mapa geográfico imaginado que orienta os palestinos dispersos.³²⁶

O que pretendemos ao dar realce a esta idéia de um exílio temporal como expressão estética da presença-ausente é desnudar as implicações temporais dos regimes políticos, entendendo-as tanto do ponto de vista da experiência pessoal da perda e do trauma, como do ponto de vista histórico, de um movimento imanente de produção um corpo político advindo de uma comunidade mutilada (territorialmente e temporalmente). Quais configurações tem este corpo político? No regime de visibilidade instaurado pelo período do cinema revolucionário palestino, o corpo político era pensado a partir do papel estratégico dos campos de treinamento da luta armada. Os palestinos dos campos de refugiados, por exemplo, comunicavam-se com os *fedayeen*, enviavam jovens para serem

³²⁴ Cf. SANBAR, Elias e DELEUZE, Gilles. *The Indians of Palestine*. Libération, pgs.20-21. Maio(8-9), 1982. “Palestina não é somente um povo, mas uma terra. Palestina é o que liga esse povo a uma terra que tem sido pilhada e saqueada”, diz o escritor palestino Elias Sanbar, em uma entrevista com seu amigo Gilles Deleuze em 1982, que foi publicada no Libération.

³²⁵ Sobre o significado do processo de Oslo para os palestinos, cf. SAID, Edward. *Peace and its discontents. Essays on Palestine in Middle East Peace Process*. New York: Vintage Books, 1996.

³²⁶ FOUREST, Laure. *La Palestine comme écran, ou comment passer “de l’autre côté du miroir”*. *Le cinéma de Kamal Aljafari*. Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée [Online], 134 | Dezembro 2013. Disponível em <http://remmm.revues.org/8245>, p.3.

treinados, havendo uma comunicação direta entre estes dois espaços.³²⁷ Convocava-se uma geração palestina à escrita, pintura, cinema, poesia. A arte retroalimentava-se de um momento de envolvimento político com a idéia de libertação e o tempo heróico. Neste momento pós-Oslo, os artistas elaboraram uma outra forma de olhar para a catástrofe.³²⁸

No âmbito da escrita de si, a imagética do olhar de E.S., tal qual a composição dos quadros pelo posicionamento da câmera - busca sempre emoldurar de algum modo as situações que compõem as lembranças do personagem. Distanciamos-nos assim da idéia defendida por alguns autores de que o cinema de Elia Suleiman desenvolve uma anti-narrativa.³²⁹ Sua estética cinematográfica, especialmente desenvolvida em “Crônica de um desaparecimento”, “Intervenção Divina” e “O que resta do tempo” opera uma mobilidade de registro do testemunho, por um deslizamento para fotogramas isolados, como alguém que se aventura a embrenhar-se em um antigo baú de imagens congeladas de um passado que insiste em não terminar. Mas o presente também está enquadrado da mesma forma, o que sugere as fotografias envoltas em algo que não se reduz ao congelamento de instantes de um passado irrecuperável, participando do mesmo esforço de produção do olhar como dispositivo tempo-espacial de percepção-intervenção.

O olhar de Elia Suleiman não lamenta e não esboça a menor reação perante o absurdo, podendo situar-se filosoficamente a partir do conceito grego de *ataraxia*, como imperturbabilidade da alma. Na *ataraxia* verifica-se tamanho domínio de si e das paixões que é possível falar na “liberdade almejada pelos sábios estóicos”.³³⁰ É o olhar de alguém cuja presença é suficientemente leve para enfrentar o confronto com um tempo interior ao mesmo tempo em que é testemunha do tempo como ausência de registro da perda: o tempo de um fantasma.³³¹ Poderíamos, com isso, identificar um componente ético-político no olhar de Suleiman, como expressão do *domínio de si*, aproximando-se de um exercício

³²⁷ O filme de Annemarie Jacir “Quando eu te vi” (2012) é uma história dessa comunicação, dessa superfície de contato, em que os dois em algum momento se fundem (quando a criança e a mãe passam a fazer parte do acampamento, da rotina).

³²⁸ LIONIS, Chrisoula. *Laughter in Occupied Palestine: Comedy and Identity in Art and Film*. I.B.Tauris & Co Ltd, 2016.

³²⁹ ABU-REMAILEH, Refqa. *Palestinian anti-narratives in the films of Elia Suleiman*. Arab Media & Society. Maio, 2008.

³³⁰ Sobre o conceito de Ataraxia, cf. SILVEIRA, Paulo Henrique Fernandes. *Medicina da Alma: artes do viver e discursos terapêuticos*. Tese apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para a obtenção de título de Doutor em Filosofia, sob a orientação do prof. Dr. Bento Prado Júnior, 2005.

³³¹ O cinema palestino contemporâneo, ainda que não tenha uma vocação para os filmes de terror, é um cinema em que se espalham fantasmas, espectros e sombras.

espiritual que não pressupõe a indiferença daquele que contempla friamente a barbárie, mas a simultaneidade entre imanência e transcendência. Tal qual o trabalho artesanal sobre o tecido, na tradição das artes palestinas, a construção de um determinado modo de olhar para uma situação, fora dos enquadramentos engendrados na aceleração do tempo do mundo, requer um trabalho sobre o tempo: recortar, picotar, drapear, vincar (figuras 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118 e 119).



Figura 112. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.



Figura 113. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.



Figura 114. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.



Figura 115. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.



Figura 116. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.



Figura 117. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.

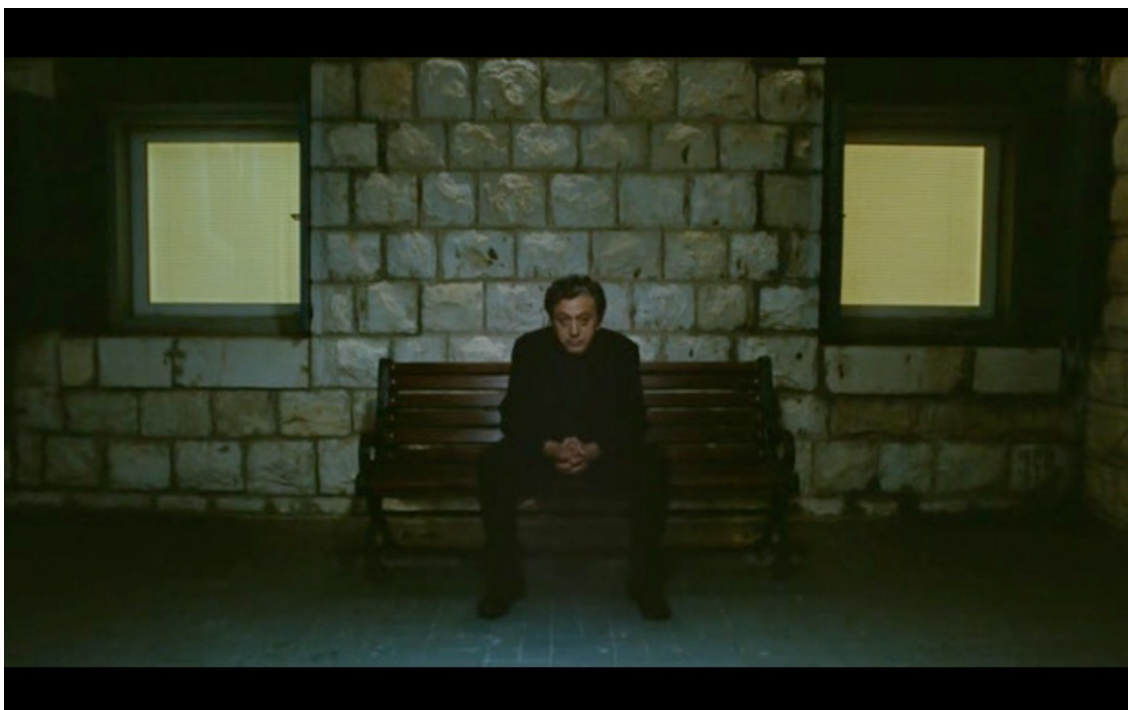


Figura 118. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.



Figura 119. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.



Figura 120. "Quinta-feira". "7 dias em Havana". Elia Suleiman, 2012.



Figura 121. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.



Figura 122. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.

E.S. não pronuncia uma palavra nos filmes.³³² A única situação na qual tenta dizer algo, ameaça abrir sua boca, ocorre em uma cena de “Crônica de um Desaparecimento”, quando está prestes a dar uma palestra, posicionado atrás de um púlpito, em um auditório revestido com bandeiras da Palestina. Sua fala é interrompida por diversos fatores, que incluem problemas com o microfone e barulhos no ambiente (pessoas falando ao celular, criança chorando). Este episódio é emblemático do papel do silêncio em seus filmes, cuja força expressiva está justamente em sua “aparente desvinculação do consenso de que narrativa ou narração deveriam ser indispensáveis para a expressão em geral – ou, implicitamente, para a historicidade da narrativa palestina em particular”.³³³

Na ausência da oralidade, a *presença* de Suleiman é marcada pelo olhar do personagem,³³⁴ que dá a medida da “*espessura de sua interioridade*”, no dizer de Sérgio Cardoso, ao diferenciar o ato de “ver” e de “olhar”.

O ver, em geral, conota no vidente uma certa discrição e passividade ou, ao menos, alguma reserva. Nele um olho dócil, quase desatento, parece deslizar sobre as coisas; e as espelha e registra, reflete e grava. Diríamos mesmo que aí o olho se turva e se embaça, concentrando sua vida na película lustrosa da superfície, para fazer-se espelho... como se renunciasse a sua própria espessura e profundidade para reduzir-se a esta membrana sensível em que o mundo imprime seus relevos. Com *o olhar é diferente*. Ele *remete, de imediato*, à atividade e às virtudes do sujeito, e atesta a cada passo nesta ação *a espessura da sua interioridade*. Ele perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de “ver de novo” (ou ver o novo), como intento de “olhar bem”. Por isso, é sempre direcionado e atento, tenso e alerta no seu impulso inquiridor.³³⁵

No terceiro filme da trilogia, Suleiman reconstrói sua cidade natal durante a *Nakba*, repassando episódios de sua infância e juventude até o seu retorno, após a morte de seu pai, já adulto. Os atores que interpretam E.S. como criança e como jovem introduzem o olhar que ficara marcado nos dois filmes anteriores, retroativamente, fazendo do retorno ao passado uma possibilidade de inserção de uma forma específica de se colocar perante o mundo (figura 121). Há uma cena no filme em que E.S., ainda jovem, está com seu pai no

³³² O olhar de E.S., algumas vezes capturado em planos fechados e em outras compartilhando o quadro com algo a ser observado, é citado em praticamente todos os trabalhos que analisam seus filmes.

³³³ HILL, Tom. *Staging the Sublimation of Cliché. Elia Suleiman's Silences in The Time That Remains*. Jerusalem Quarterly 48. Institute for Palestine Studies. Winter 2011, p.81.

³³⁴ MOKDAD, Linda. *The Reluctance to Narrate: Elia Suleiman's Chronicle of Disappearance and Divine Intervention*. In KHATIB, Lina. *Storytelling in World Cinema*. Londres/Nova Iorque: Wallflower Press, 2012.

³³⁵ Cf. CARDOSO, Sérgio. *O olhar dos viajantes*. In Adauto Novaes (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, grifos próprios e cf. BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do Olhar*. In Adauto Novaes (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

carro. Ele estaciona em frente à farmácia e desce para comprar remédios. Seu pai permanece no carro, no banco do passageiro, ouvindo música. Quando E.S. está saindo da farmácia em direção ao carro, ele fica em posição frontal à câmera que registra no mesmo plano seu pai de olhos fechados no interior do veículo. Não é claro se ele está dormindo ou se morreu. O jovem fica imóvel, na porta da farmácia, olhando para seu pai. Naquele momento, observamos a formação de um traço, o olhar, absolutamente fundamental para a compreensão da presença fílmica do diretor nos filmes anteriores (figura 122). Caso aceitemos esta idéia, isso significaria que o diretor insere, de forma retroativa, o olhar pelo qual identificamos E.S. nos filmes anteriores e que há um começo para este olhar. Sugerimos, consoante tal linha de interpretação desta presença do rosto nos filmes de Suleiman, que o movimento de transportar o olhar de seu personagem autobiográfico ao passado, fixando-o em um ator (os atores que interpretam E.S. na infância e na juventude) permite que algo aconteça com este olhar, porque ele já não é o próprio olhar do diretor mas um gesto de construção do personagem E.S. (o olhar que o pai dirige ao vizinho em suas especulações éticas em “O que resta do tempo” é o mais próximo da construção dessa ataraxia) que vai além da própria trilogia, pois Suleiman mantém o olhar no curta e no longa posteriores à trilogia (figura 120). O giro temporal que o diretor efetua com isso é transpor do presente ao passado um modo de olhar, mas de tal forma que apareça como continuidade (a sensação de que aquele jeito de olhar já estava presente desde a infância e que aquele rosto que vemos em “Crônica de um Desaparecimento” e “Intervenção Divina” é também permanência). Assim, é o olhar do presente que retorna, qual rastro, ao rosto do jovem E.S. quando ele vê seu pai, na cena da farmácia, neste duvidoso sono dentro do carro. A dificuldade de dissolver o binômio sono-morte, que também compõe a presença de seus pais nos filmes, passa pela questão de recomeçar, o começo pós-sono é “despertar”, do *expertus*, aquele que está alerta e que tem a experiência; o começo pós-morte é o “encantamento”, no sentido de presença que arrebatava.

Esta postura também nos faz pensar no olhar do personagem *Handala*, um menino refugiado palestino, que foi criado pelo cartunista palestino Naji al-Ali e se tornou um símbolo da luta de resistência palestina.³³⁶ A comparação entre o olhar de E.S. e *Handala*³³⁷ pode parecer descabida, dado que nunca conseguimos ver os olhos do menino, pois sua figura nunca nos encara, estando sempre virado de costas para o leitor e com as mãos

³³⁶ A relação entre o personagem E.S. e o menino *Handala* foi apontada por Nurith Gertz e George Khleifi. GERTZ, Nurith, e KHLEIFI, George. *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Bloomington: University of Indiana Press, 2008, p.41.

³³⁷ *Handala* significa, literalmente, “planta amarga”.

cruzadas atrás das costas. Ainda que não vejamos os olhos de Handala, sua posição é a da testemunha, do observador, aquele que vê, que presencia o absurdo para poder, posteriormente, narrar (figuras 123 e 124). A produção desse olhar trata da definição de um certo ângulo e jeito de enquadrar os acontecimentos, enfim, da construção de um lugar de onde seja possível criar um ponto de vista. O cartunista Naji al-Ali³³⁸, também natural da Galiléia, que cresceu no campo de refugiados Ein-el-Hilweh no Líbano, ao descrever o personagem autobiográfico Handala enfatiza a idéia de *suspensão temporal* ligada ao fato de que o menino nunca deixará de ter dez anos de idade (a idade que o cartunista tinha quando teve que abandonar sua terra), e só começará a envelhecer quando ele retornar à Palestina:

A criança Handala é minha assinatura, todos me perguntam sobre ele onde eu vou. Seu nome é Handala e ele prometeu às pessoas que ele permanecerá verdadeiro consigo mesmo. [...] Ele está descalço como as crianças do campo de refugiados, e ele é um ícone que me protege de cometer erros. Handala nasceu com dez anos de idade, e ele sempre terá dez anos de idade. Nesta idade, eu deixei minha terra natal e, quando ele retornar, Handala ainda terá dez anos de idade e então ele começará a crescer. [...] Ele é único. As coisas se normalizarão novamente quando a terra natal retornar.³³⁹

³³⁸ Naji al-Ali foi um dos mais conhecidos cartunistas palestinos e foi assassinado em Londres no final dos anos 1980.

³³⁹ Al-ALI, Naji. *Quem é Handala?* Disponível em <http://www.handala.org/handala/index.html>

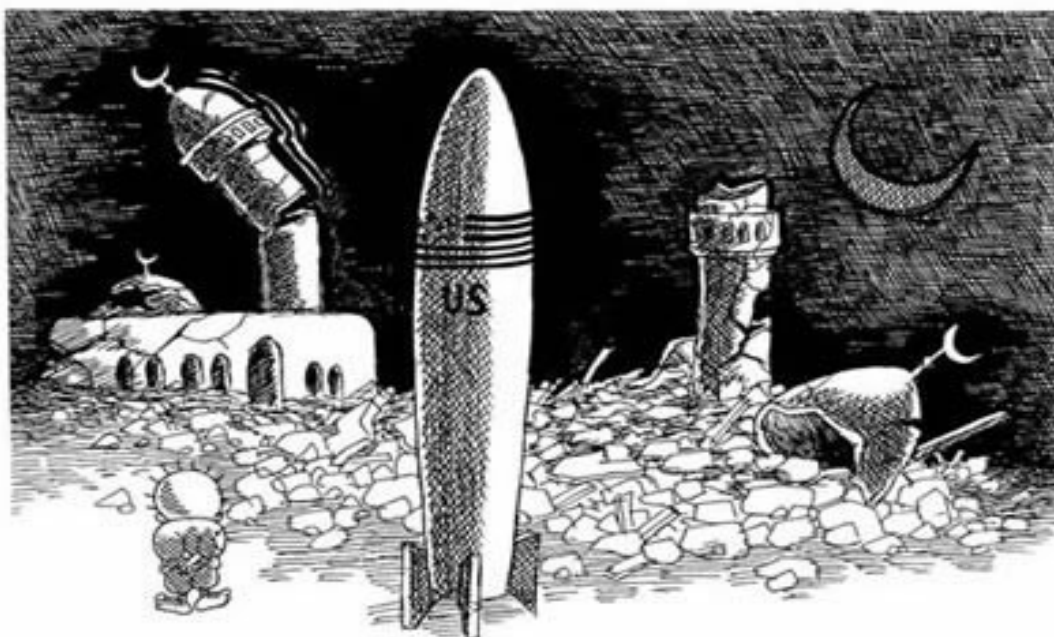


Figura 123. Handala, Naji al-Ali.

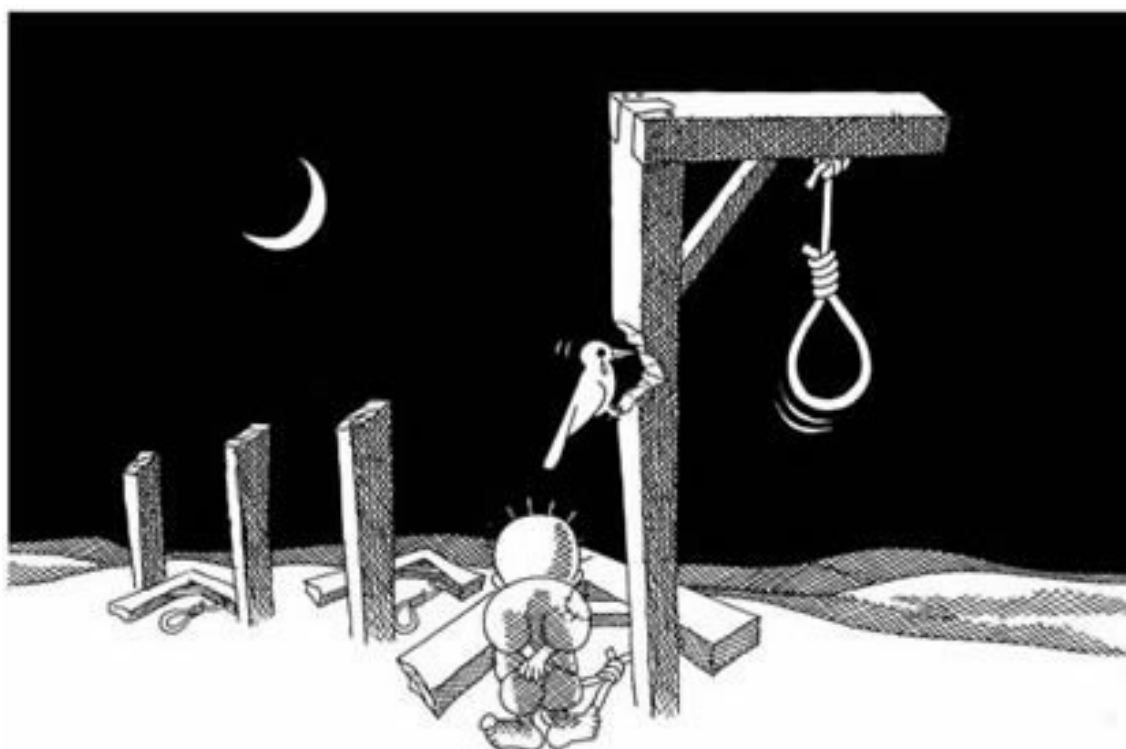


Figura 124. Handala, Naji al-Ali.

A força do olhar também aparece na cena do filme “Intervenção Divina” em que E.S. encara, de seu carro, o motorista sionista do carro vizinho. A cena, que oferece algo

mais do que símbolos de nacionalismo e estereotípiia, tem início com E.S. dirigindo seu carro. Ele passa por várias placas e outdoors escritos em hebraico, mas em um deles há uma imagem de uma pessoa com uma *kuffiyia* cobrindo o rosto, somente com os olhos à mostra, segurando uma faca de forma ameaçadora. É uma propaganda de clube de tiro, que diz “venha atirar se estiver pronto!” (figura 125). Enquanto ele olha para o outdoor, parado no semáforo, um carro para ao seu lado, dirigido por um homem de kipá, com uma bandeirinha de Israel pendurada no carro e vários adesivos. Como costuma ocorrer em seus filmes, a tensão – que pode desencadear o ato de irrupção - será um desdobramento de algum elemento que já está na imagem (a fruta, o alvo da ninja, o comunicador da polícia, o salto alto, são alguns exemplos). Neste caso, o elemento é o *outdoor* do clube de tiro (antecipando o local onde ocorrerá a cena com a ninja). A sequência opera uma forma de enlace que, na troca de olhares, parece um enfrentamento pelo reconhecimento (figura 127). Mas o fato de que E.S. coloca os óculos escuros nesta cena é imageticamente forte pelo contraste que gera com aquilo que vemos no fundo do plano: enquanto só podemos identificar os olhos da palestina que empunha a faca de forma ameaçadora (a ninja que conheceremos em momento posterior do filme), esta é a única parte de seu rosto que E.S. oculta (figura 126), como se estivesse ciente, com isso, de estar bloqueando a orquestração que se dá no encontro com o olhar do próprio *expectador* (aquele que *espera* que algo aconteça).



Figura 125. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.



Figura 126. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.



Figura 127. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.

E.S. olha para o motorista ao lado e escolhe uma fita k7 para colocar no som do carro. A música escolhida é “I put a speel on you” (Eu te enfeitei), em versão da cantora

belga Natacha Atlas, com arranjos de música árabe. Com o outdoor no fundo da imagem, E.S. coloca seus óculos escuros e abaixa a janela, para encarar devidamente o homem do carro vizinho. É um dos raros momentos em que seu olhar, chave de inserção fílmica da presença do diretor frente à câmera, não está acessível. O motorista sionista lentamente se vira e devolve a encarada com um olhar sério. Há uma tensão que o filme prolonga, com cortes em plano e contraplano, deste duelo silencioso. O semáforo abre, os outros motoristas buzina, porém os dois sustentam a cabeça imóveis. Enquanto isso, a música diz “eu te enfeiticei, e agora você é meu”. O trecho poderia ser lido como um desafio, que denota a altivez de quem não abaixa a cabeça para o colonizador ou como uma afirmação de que o outro não é digno nem de seus olhos.³⁴⁰ Mas este é um dos casos em que o fragmento pode ter um sentido em si mesmo, mas se reconfigura quando é colocado diante dos outros fragmentos ou dos outros filmes do diretor. Em movimentos caleidoscópicos, próprios aos filmes de Suleiman, cada vez que revemos a cena nos deparamos com variadas possibilidades interpretativas.

As possibilidades abertas pela temporalidade própria da imagem são infinitas: há o movimento do mundo observado e o movimento do aparato que observa. Quando a imagem é de um rosto, tenho a interação dos olhares que se confrontam, verdadeira orquestração: o olho que vê e o que é visto têm ambos sua dinâmica própria e cada um de nós já teve ocasiões de avaliar, com maior ou menor consciência, a intensidade dos efeitos extraídos desta *orquestração*.³⁴¹

A sequência da troca de olhares é encerrada com um corte da imagem do rosto e o aparecimento de duas mãos atracadas entre si, forçando um movimento, com os músculos tensionados, denotando um esforço e, possivelmente, uma disputa. Em seguida, vemos que a mão em questão é de E.S. que tenta ajudar seu pai a levantar-se da cama (logo depois há uma belíssima cena na qual pai e filho estão de costas, um ao lado do outro, em silêncio). Recorrendo à memória dos filmes anteriores, lembramos que a imagem das mãos encaixadas uma na outra, fazendo força, nos remete à sequência no final do filme de “Crônica de um Desaparecimento”, quando seu pai disputava braço de ferro com vários homens em um bar. Ainda que seja visivelmente bem mais velho que seus concorrentes, Fuad Suleiman derrotava-os, para vibração dos presentes. Mais um laço entre os filmes, mais um jogo do diretor. O mesmo gesto (mãos agarradas que fazem um esforço) tem seu sentido deslocado: outrora, símbolo de força e agora, sinal de fragilidade.

³⁴⁰ É costume nos países árabes usar os olhos como metáfora para o amor, para algo querido. “Ayuni”, meus olhos, é uma forma carinhosa de tratar uma pessoa amada.

³⁴¹ XAVIER, Ismail. *Cinema: revelação e engano*. In NOVAES, Adauto (org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.370. Grifo próprio.

A constituição do olhar do personagem é, em meio a paródias, fantasia e humor, parte do processo de Suleiman da criação daquilo que George Khleifi e Nurith Gertz chamaram de “terceiro espaço, que existe entre linguagens, identidades, nacionalidades e culturas”,³⁴² utilizado pelo diretor para lidar com o oxímoro contido na idéia da “presença-ausente”. A *dispersão do absurdo*, no registro do olhar de E.S., desloca-se do plano daquilo que pode ser descrito oralmente e, por isso, é impossível – e seria um risco tentar – esgotar as possibilidades de definir este olhar sem afrontar sua dimensão propriamente visual e alegórica. Para Abu-Remaileh, Elia Suleiman

usa trocadilhos visuais para desafiar a idéia absurda do “presente-ausente” e “uma terra sem povo” – gravar o desaparecimento é, na verdade, gravar a existência. [...] Finalmente, eu sugiro uma fusão insustentável de tensões em um presente palestino no qual o passado e o futuro buscam refúgio. A idéia de “retorno” na qual a maioria dos refugiados palestinos se agarra, cria um sentido de tempo cíclico em oposição ao tempo linear.³⁴³

A relação entre ruínas e fragmentos³⁴⁴ é, assim, um platô sobre o qual permanece a obra de Suleiman. Neste primeiro capítulo, pensamos na relação entre crônica, revelação e desaparecimento. Caminhemos, no segundo capítulo, entre as ruínas.

³⁴² GERTZ, Nurith, e KHLEIFI, George. *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*, Bloomington: University of Indiana Press, 2008, p.173.

³⁴³ ABU-REMAILEH, Refqa. *Palestinian anti-narratives in the films of Elia Suleiman*. Arab Media & Society. Maio, 2008, p.14. Tradução própria.

³⁴⁴ A relação entre o caráter fragmentário da obra de Suleiman e suas relações com a literatura e as artes plásticas palestinas já foi sugerida por Gannit Ankori. Cf. ANKORI, Gannit. *Palestinian Art*. London: Reaktion Books, 2006, págs. 82-83.

CAPÍTULO 3. TEMPO EM RUÍNAS

Encilho os ventos indomados.
 A história está imolada
 e a imolação é só o começo.
 Deixem o imolador, o imolado, a imolação
 como testemunhas.
 Cubram-me com as sobras, inscrevam-me:
 uma ruína entre as ruínas
 Assim me sirvo da sabedoria em sua mina, e grito:
 salve ó minhas ruínas,
 salve ó eclipse
 Amanhã a morte me apaga
 e não serei apagado
 amanhã saio de uma luz a outra.
 É verdade que sou mais fraco que uma linha
 mas sou mais sublime que um deus.
“O tempo” (Adonis)

Quero danças sobre as ruínas
 dos reinos da escuridão.
 Riam, riam, o circo começou a lamber.
 Eu quero beber pelas esquinas,
 Reza, rimas,
 mas vou precisar de vocês!
"Valhacouto" (Douglas Germano / Aldir Blanc)

Correspondendo a fragmentos de astros,
 A corpos transviados de gigantes,
 A formas elaboradas no futuro,
 Severas tombando
 Sobre o mar em linha azul, as ruínas
 Severas tombando
 Compõem, dóricas, o céu largo.
 Severas se erguendo,
 Procuram-se, organizam-se,
 Em forma teatral suscitam o deus
 Verticalmente, horizontalmente.

Nossa medida de humanos
 - Medida desmesurada -
 Em Selinunte se exprime:
 Para a catástrofe, em busca
 Da sobrevivência, nascemos.
“As ruínas de Selinunte” (Murilo Mendes)

Chegamos às ruínas. Mas, em algum momento elas não estiveram conosco?

As ruínas são as condições iniciais do cinema palestino. Em 1948 não havia ainda uma produção cinematográfica considerável feita por palestinos. O cinema palestino, portanto, acompanha a criação das ruínas, é concomitante a elas. Além da dispersão

territorial, como característica central, há a história de um cinema que se realiza na ausência de um Estado e, por isso mesmo, em ligação com vários estados.³⁴⁵

A dificuldade de compreensão do conceito de ruínas como indicador de um regime de temporalidade é que deveríamos, por consequência, imaginar algo que existia antes de se transformar em ruínas, um tempo unificado, inteiro, uma totalidade que foi despedaçada. As ruínas da história palestina não se resumem a uma metáfora da condição de incompletude.³⁴⁶ São ruínas do contínuo urbicídio³⁴⁷, do impulso de tratores de esteira que avançam sobre casas habitadas. Na particularidade da geoteologia³⁴⁸ da terra santa, impõe-se a sobrecodificação do simbolismo religioso às ruínas daquele lugar. Para prosseguirmos, parece necessário desmontar, por isso, a associação automática entre as ruínas e o passado, como um laço imediato, signo material daquilo que restou. A partir deste momento da tese, nos voltamos então à temporalidade própria a esta particular expressão da presença-ausente.

Neste capítulo, discutimos o entrelaçamento das categorias de tempo e espaço, em que a História aparece como um acúmulo de ruínas relacionado ao sentido de catástrofe.³⁴⁹ Será proposta também uma leitura do papel das *alegorias* nos filmes estudados, a fim de verificar os dispositivos político-estéticos que os cineastas mobilizam para construir os

³⁴⁵ A questão da produção e da relação com os profissionais israelenses do meio cinematográfico e com as fontes de financiamento disponíveis do Estado de Israel são sempre alimento para discussões entre os palestinos. Com o crescimento internacional do movimento pelo Boicote, Sanções e Desinvestimento (BDS), uma – dentre outras – eficiente forma de solidariedade internacional em relação à Palestina atualmente, o debate sobre esta relação dos cineastas palestinos com Israel ganhou outros contornos. A co-produção, no caso dos palestinos, é uma questão de sobrevivência.

³⁴⁶ Alguns estados nacionais e cidades na contemporaneidade tornaram-se expressão sintética de amontoados de ruínas. Restos de destruições de guerras, habitações reduzidas à materialidade mais básica, tijolos, cimento, ferro e vidro agarrados em pedaços de tecidos, fotografias queimadas, corpos espalhados. Assim vemos a Síria e Gaza, por exemplo. Há também aqueles que são percebidos por ostentarem ruínas de outra natureza, o tecido social arruinado, qualquer capacidade econômica de providenciar o básico para a população, colapso de instituições, com todo o terreno preparado para as ruínas de guerra que citamos acima. Neste enquadramento temos, por exemplo, a Venezuela.³⁴⁶ As ruínas brasileiras mereceriam tese à parte, para evitarmos os riscos de superficialidades. Partidos, movimentos, instituições em ruínas. As ruínas do Museu Nacional, chamas lambendo artefatos, arquivos, história, memória... as cinzas como outro tipo de sobra da destruição. Mariana e Brumadinho, restos enlameados projetando a catástrofe como presente e futuro. As aldeias e terras indígenas diante do poder de desaparecimento territorial, mais ruínas.

³⁴⁷ Cf. WEIZMAN, Eyal. *Hollow Land. Israel's Architecture of Destruction*. Londres: Verso, 2007.

³⁴⁸ SANBAR, Elias. *Figuras del palestino. Identidad de los orígenes, identidad en devenir*. Buenos Aires: Editorial Canaán, 2013, p.51.

³⁴⁹ A visão barroca da história como um acúmulo de ruínas está descrita tanto no livro “Origem do Drama Barroco Alemão” como nas teses “Sobre o Conceito de História”. Cf. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984 e BENJAMIN, Walter e *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Vol.1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

elementos autobiográficos de seus filmes, nos quais ruínas, fragmentos e fantasmas apontam para a recusa à narrativa nacional sem fissuras.³⁵⁰

As ruínas são tomadas aqui não como o ponto de chegada, mas o tipo de terreno no qual se deve aprender a pisar, medindo o passo, o desvio, o salto. São parte da condição na qual ainda se pode produzir qualquer horizonte de ação política. Além das ruínas materiais, da destruição permanente, a Palestina absorve as ruínas da história, do ato narrativo, da experiência e da memória. Ruínas de projetos e sonhos de libertação e autonomia, de ícones e símbolos políticos. São também, de forma mais específica, ruínas do processo de Oslo, ruínas da “razão pacificadora”.³⁵¹

De uma forma subestimada, mas crítica, “Crônica de um Desaparecimento” registra a desilusão que se seguiu aos acordos de Oslo, fazendo uma série de imagens-comentários satíricas sobre o suposto vazio de sua nova fachada. Lidando com a redução e fragmentação das terras palestinas como resultado do processo de Oslo, e enfatizando as muitas promessas não cumpridas que o processo envolveu, “Crônica de um Desaparecimento” introduz um elemento poderoso de autocritica palestina com seu retrato sardônico dos resultados do acordo interino.³⁵²

Na particularidade das ruínas palestinas, o conceito de “tempo arruinado” refere-se à conjunção expressa na alegoria da consciência moderna perante a história. Nas duas trilógicas estudadas, há uma característica comum às cidades de origem dos diretores, que figuram com destaque em todos os filmes: tanto Nazaré como Jaffa eram importantes cidades palestinas, por diferentes motivos. No século XVIII, a Galiléia (onde está Nazaré) era um caso de uma “fronteira de província” e uma base para um crescente poder local palestino durante o domínio nominal otomano.³⁵³ Jaffa, um destacado porto e centro

³⁵⁰ A ocupação israelense e a singularidade do processo de afirmação da narrativa nacional palestina, em uma perspectiva de gênero, afeta a própria construção da masculinidade dos homens palestinos. Este traço já foi observado na obra dos dois cineastas. Cf. LIMBRICK, Peter. *From the interior: Space, Time and queer discursivity in Kamal Aljafari's "The Roof"*. In *The cinema of Me: the self and subjectivity in first person documentary*. LEBOW, Alisa (ed.). Columbia University Press, 2012 e HALL, Anna. *Palestinian Literature and Film in Postcolonial Feminist Perspective*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2012.

³⁵¹ Sobre o conceito de “razão pacificadora”, cf. ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

³⁵² ABU-REMAILEH, Refqa. *The Kanafani Effect: Resistance and Counter-Narration in the films of Michel Khleifi and Elia Suleiman*. *Middle East Journal of Culture and Communication*, Vol. 7, Issue 2 (Special Issue on Palestine and the Moving Image), 2014, p.198.

³⁵³ Cf. MASALHA, Nur. *Palestine. A four Thousand years history*. Londres: Zed Books, 2018, p.226.

econômico importante, com uma significativa exportação de laranjas no século XIX,³⁵⁴ é uma cidade portuária que foi anexada como subúrbio de Tel Aviv em 1948, após ter sido a maior cidade palestina durante os anos do Mandato Britânico (1922-1948), com uma população de 80.000 pessoas e mais 40.000 em vilarejos e cidades ao redor, conta atualmente com uma população palestina de cerca de 18.000 pessoas.³⁵⁵

O olhar dos cineastas para as cidades é embebido em uma certa melancolia, que advém de um tipo específico de ruínas: as ruínas dos centros de poder que perdem sua proeminência, da interrupção do desenvolvimento. São também ruínas familiares. Assim, Suleiman e Aljafari mergulham no movediço terreno da memória pessoal e familiar para fazer saltar à vista objetos mortificados deixando-lhes plenos de significação. Neste sentido, os muros, paredes e edificações que Kamal Aljafari faz desfilar não são apenas imagens de uma memória da cidade de Jaffa, mas a superfície sobre a qual passa a ser possível mapear as evidências epigráficas da ocupação.³⁵⁶

3.1 Ruínas da História: registro visual dos fragmentos palestinos

Dado que os principais traços de nossa presente existência são a despossessão, dispersão, e ainda assim, um tipo de poder incomensurável com nosso exílio sem Estado, eu acredito que formas de expressão essencialmente não convencionais, híbridas e fragmentárias devem ser usadas para nos representar.[...] A visão multifacetada é essencial para qualquer representação a nosso respeito.³⁵⁷

As ruínas já estavam no campo conceitual de Edward Said em meados dos anos 1980, ao identificar a fragmentação como possibilidade estética e narrativa para os palestinos. Em um trecho de “*After the Last Sky: Palestinian Lives*” (1986), um livro

³⁵⁴ Cf. LEVINE, Mark. *Overthrowing Geography. Jaffa, Tel Aviv and the struggle for Palestine, 1880-1948*. University of California Press, 2005. TAMARI, Salim e HAMMAMI, Rema. Virtual Returns to Jaffa. *Journal of Palestine Studies*, 27, n. 4, verão de 1998.

³⁵⁵ No período entre a resolução de partilha das Nações Unidas (Resolução 181) de 29 de novembro de 1947 e a declaração do estabelecimento do Estado de Israel, noventa e cinco por cento da população palestina da cidade foi expulsa pelas forças militares sionistas. Entre os anos 1960 e 1980, Jaffa foi usada pela indústria cinematográfica israelense como locação para dezenas de filmes “boureka” (os filmes chamados “boureka” são produções de cinema israelense populares nos anos 1960 e 1970 constituídos por histórias cômicas melodramáticas baseadas em estereótipos étnicos) e também para produções norte-americanas.

³⁵⁶ A respeito da epigrafia e os registros em paredes, muros, memoriais, túmulos, templos e moedas, o historiador Nur Masalha ressalta sua importância como fonte acadêmica para a produção de conhecimento sobre a Palestina antiga e medieval. Cf. MASALHA, Nur. *The concept of Palestine. The Conception of Palestine from the Late Bronze Age to the Modern Period*. In *Journal of Holy Land and Palestine Studies*. Volume 15, numero 2. Novembro de 2016. Págs. 143-202. Edimburgo: Edimburgh University Press, 2016, p.153.

³⁵⁷ SAID, Edward. *After the last sky. Palestinian lives*. Fotos de Jean Mohr. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999, p.6. Tradução própria.

fragmentário, composto na interface entre texto e imagem, Said dizia que “cada estrutura palestina se apresenta como ruína potencial”.³⁵⁸ O que significa ruína potencial? Como conceito filosófico, a qual experiência de tempo nos aproxima? É um movimento em direção à próxima ruína ao mesmo tempo em que é a conservação de uma imagem de um tempo anterior a ela.

O tema do vilarejo (da casa ou cidade) outrora orgulhoso e agora destruído está por todos os lados da literatura e da herança cultural palestina, nos lembra Said. Gannit Ankori enfatiza que o enlace entre a dispersão espacial palestina e a condição fragmentária das expressões estéticas palestinas após 1948 permite visualizarmos interlocuções entre as artes plásticas (especialmente o trabalho de Sliman Mansour com terra e palha), a literatura (autores como Darwich, Emile Habibi e o próprio Edward Said) e o cinema (a autora cita especificamente o trabalho de Elia Suleiman) e segue inspirando artistas contemporâneos em trabalhos nos quais a

fragmentação que atormentou a sociedade palestina moderna desde a Nakba não é mais representada por símbolos ou ilustrada apenas como enredo ou tema exterior. A *essência da fragmentação penetrou no próprio processo do fazer artístico*, efetuando, no cerne, sua sintaxe, estilo e poética.³⁵⁹

A expulsão e a destruição da *Nakba* deixaram ruínas imagéticas, com as cenas de famílias, com poucos pertences e seus animais, acampando temporariamente em tendas, forçosamente deslocados.³⁶⁰ A pintura pós-*Nakba* teve uma importância fundamental na construção de um regime de visibilidade da relação de um povo com uma terra, integrando um forte componente simbólico, com uma profusão de signos como a chave, a oliveira e a mulher. O devir-povo dos palestinos, nas décadas seguintes à *Nakba*, passava por aquele solo, pela terra perdida e pela luta para recuperá-la, transcorrendo na oscilação, acionada por pintores como Ismail Shammout e Ibrahim Ghannan, entre deslocamento e enraizamento.

Depois da Nakba uma dialética entre enraizamento e deslocamento veio a dominar a arte palestina como um foco temático definidor. Por fim, em diversos setores da sociedade palestina (particularmente aqueles próximos ao establishment da OLP) a ênfase no nacionalismo palestino, com sua agenda política urgente, substituiu o lento desenvolvimento evolucionário que caracterizou a arte na Palestina pré-1948, que permitia

³⁵⁸ SAID, Edward. *After the last sky. Palestinian lives*. Fotos de Jean Mohr. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999, p. 38. Tradução própria.

³⁵⁹ ANKORI, Gannit. *Palestinian Art*. London: Reaktion Books, 2006, págs.83-84. Tradução e grifo próprios.

³⁶⁰ O trabalho de Ariela Azoulay com as fotos da Nakba é digno de ser estudado, discutido e analisado. AZOULAY, Ariella. *From Palestine to Israel. A photographic record of destruction and State formation, 1947-1950*. Pluto Press, 2011.

expressões etnicamente diversas, não-nacionalistas e individuais, paralelamente à articulação dos componentes de identidade coletiva.³⁶¹

Samir Kassir, escritor libanês assassinado em 2005, dizia que a *Nakba* não foi, paradoxalmente, uma ruptura com o ocidente, mas teria, ao contrário, introduzido um *sentido de angústia* na cultura árabe, “uma mercadoria que a Europa estava distribuindo, na época”.³⁶² Posteriormente, a derrota na guerra de 1967 também exerceria impacto determinante sobre uma geração - em todo o mundo árabe - de escritores, poetas, pintores, cineastas e militantes que se lançavam a vincular a função da arte à conscientização que convocava à luta armada revolucionária, à disciplina do treino nos campos e à insistência na importância da narrativa nacional como base para o enfrentamento ao poder colonial. Escrevendo ainda antes da guerra de 1967, Ghassan Kanafani (nascido em Acre, em 1936), ele próprio um nome central na literatura palestina, enxergava um potencial político enorme na produção cultural dos palestinos que estavam em Israel, como uma linha de frente da resistência, enquanto os combatentes da resistência armada no exílio ainda esperavam pelo momento certo.

Depois do período revolucionário dos anos 1960 e 1970, a *manfa* (os palestinos no exílio) se fechou em um período de relativo silêncio (com exceção do campo acadêmico e entre aqueles que atravessavam o interior e o exterior, como Darwich) e o *locus* da produção cultural palestina gradualmente se deslocou para o interior – fosse dentro de Israel ou na Cisjordânia e Faixa de Gaza. Filmes de ficção produzidos no interior mais tarde tomaram a frente, transformando o cinema palestino ao permitir a possibilidade do autor independente, operando para além de confinamentos políticos de instituições formais, ao mesmo tempo em que borrava as dicotomias previamente dominantes entre dentro/fora.³⁶³

Os efeitos estéticos e políticos daquele momento podem ser observados no cruzamento entre os regimes de temporalidade e de visibilidade expresso no Manifesto publicado em outubro de 1969 pelo grupo iraquiano “Nova Visão” (*al-Ru'yya al-Jadidah*).³⁶⁴

³⁶¹ ANKORI, Gannit. *Palestinian Art*. London: Reaktion Books, 2006, p.47. Tradução própria.

³⁶² KASSIR, Samir. *Being Arab*. Londres: Verso, 2013, p. 56. Tradução própria.

³⁶³ ABU-REMAILEH, Refqa. *The Kanafani Effect: Resistance and Counter-Narration in the films of Michel Khleifi and Elia Suleiman*. Middle East Journal of Culture and Communication, Vol. 7, Issue 2 (Special Issue on Palestine and the Moving Image), 2014, pág. 204.

³⁶⁴ Em 1969, o artista iraquiano Dia al-Azzawi formava com cinco outros artistas o grupo “New Vision”. O desafio imposto pela derrota na guerra contra Israel alimentava o desejo de criar “arte enraizada na cultura árabe”. O pan-arabismo expressava-se também no Manifesto do grupo. “[...] Nós desafiamos o mundo. Nós negamos uma derrota militar e intelectual de nossa nação (nossa ummah). Nós glorificamos a guerra de libertação popular expressa pelos mártires... a glória dessa nação”. Al-Azzawi envolveu-se diretamente com o tema da Palestina, expressando-a em sua obra. Cf. SHABOUT, Nada M. *Modern Arab Art. Formation of Arab Aesthetics*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2007, págs. 125-126 e p.132.

O documento faz transparecer a temporalidade própria à coalescência entre a experiência da queda e o impulso de reinvenção, que pressupunha uma reapropriação do passado

não como uma coisa morta a ser estudada, mas como uma posição que avança no tempo para criar um modo abrangente de substanciar o humano, que apresenta dois lados simultaneamente: um plástico e um psicológico. Como tal, signos do passado são vistos e renovados à luz do presente. Considerar o passado como uma visão constante não é mais que uma decepção, que pretende congelar a experiência contemporânea em moldes historicamente exauridos.³⁶⁵

Além da identificação da “rebeldia como inseparável do contínuo ato de criatividade”, o fulcro das preocupações daquela geração, sintetizadas no Manifesto em questão, era o da consciência cada vez mais ativa dos artistas sobre sua responsabilidade na transformação de suas sociedades. Ou seja, a participação política dos artistas nesta nova configuração de um futuro projetado, passava pela fabricação de um regime de temporalidade baseado na “coexistência e unidade entre passado e presente”.³⁶⁶

A partir dos anos 1980, artistas e cineastas que expunham abertamente suas afiliações políticas não eram os referenciais únicos da arte palestina, que passava a apresentar figuras como Michel Khleifi e Elia Suleiman. No final daquela década, a Intifada transformou, mais uma vez, a percepção dos artistas sobre seu próprio papel na sociedade palestina. Pensemos, portanto, na trilogia de Suleiman em relação ao contexto político que a situa. O primeiro filme foi feito na metade dos anos 1990, quando o diretor retornou para a Palestina e morou em Jerusalém. A primeira Intifada era recente e implicava uma dinâmica articulada de atos de enfrentamento simbolizado mais autônoma em relação às organizações políticas (na comparação com a resistência do período anterior). Tratava-se de uma nova geração que ia às ruas e desafiava o poder colonial, ao mesmo tempo que participava de um novo regime de visibilidade do povo palestino: não mais vítima ou guerrilheiro dos campos, entravam em cena naquele momento os jovens das revoltas.

Logo nos primeiros meses de 1988, várias telas foram pintadas e imagens criadas com o intuito de projetar o espírito daquele levante, com as imagens de jovens garotas e rapazes atirando pedras (figura 129). Para Sliman Mansour, um dos mais importantes pintores da modernidade palestina, a Intifada fez com que ele se deparasse com sua própria insignificância, com a sensação de que já não era tão importante quanto ele pensou que

³⁶⁵ SHABOUT, Nada M.. *Modern Arab Art. Formation of Arab Aesthetics*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2007, p.127.

³⁶⁶ SHABOUT, Nada M.. *Modern Arab Art. Formation of Arab Aesthetics*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2007, págs. 127-128.

fosse como artista conduzindo o povo à revolução. “Este sentimento me liberou da ação política direta e me permitiu a liberdade para desenvolver e elevar o nível da arte nos territórios ocupados.”³⁶⁷ Mansour, que já vinha produzindo quadros com esta representação nos anos que antecederam a primeira Intifada, acreditava naquelas “crianças, os verdadeiros heróis, que criam e executam ações”³⁶⁸, que se levantavam com pedras, contra Israel. Para o pintor, esta “liberdade” concedida pela Intifada aos artistas fez com que ele incorporasse outros materiais em suas obras, elementos do próprio ambiente, como barro, palha, café e hena. O realismo estilizado e o simbolismo figurativo, traços de suas obras anteriores, davam lugar ao abstracionismo.³⁶⁹ Por isso, a utilização de materiais como a própria terra do chão palestino,³⁷⁰ ou os cactos, não apenas driblava a proibição israelense da utilização de cores da bandeira palestina pelos pintores, mas também refletia a centralidade da matéria, daquilo que era feito o objeto perdido: o símbolo deslocava-se de objeto de representação à materialidade orgânica de sua composição.

³⁶⁷ SHABOUT, Nada M. *Modern Arab Art. Formation of Arab Aesthetics*. University Press of Florida, 2007, p.52-53.

³⁶⁸ SHABOUT, Nada M. *Modern Arab Art. Formation of Arab Aesthetics*. University Press of Florida, 2007, p. 52.

³⁶⁹ SHABOUT, Nada M. *Modern Arab Art. Formation of Arab Aesthetics*. University Press of Florida, 2007, p. 53.

³⁷⁰ Em uma nota de rodapé de seu livro “Palestinian Art”, Gannit Ankori apresenta duas versões do modo como os elementos locais passaram a ser utilizados como matéria artística. A primeira atribui a primazia a um grupo de artistas que criou um grupo chamado “Novas visões” (sobre a semelhança de nome com o grupo de 1969 de Dia al-Azzawi e outros não encontrei referências que atestem uma relação direta), composto por Nabil Anani, Tayseer Barakat, Vera Tamari e Sliman Mansour, seguindo a primeira Intifada em 1987. A segunda versão foi relatada em entrevista com o artista e escritor Kamal Boullata que dizia que já em 1986 discutia a utilização desses materiais com os outros artistas. Cf. ANKORI, Gannit. *Palestinian Art*. London: Reaktion Books, 2006, p. 230. Nota de rodapé.



Figura 128. The camel of heavy burdens (Jamal al Muhammil), Sliman Mansour, 1973.

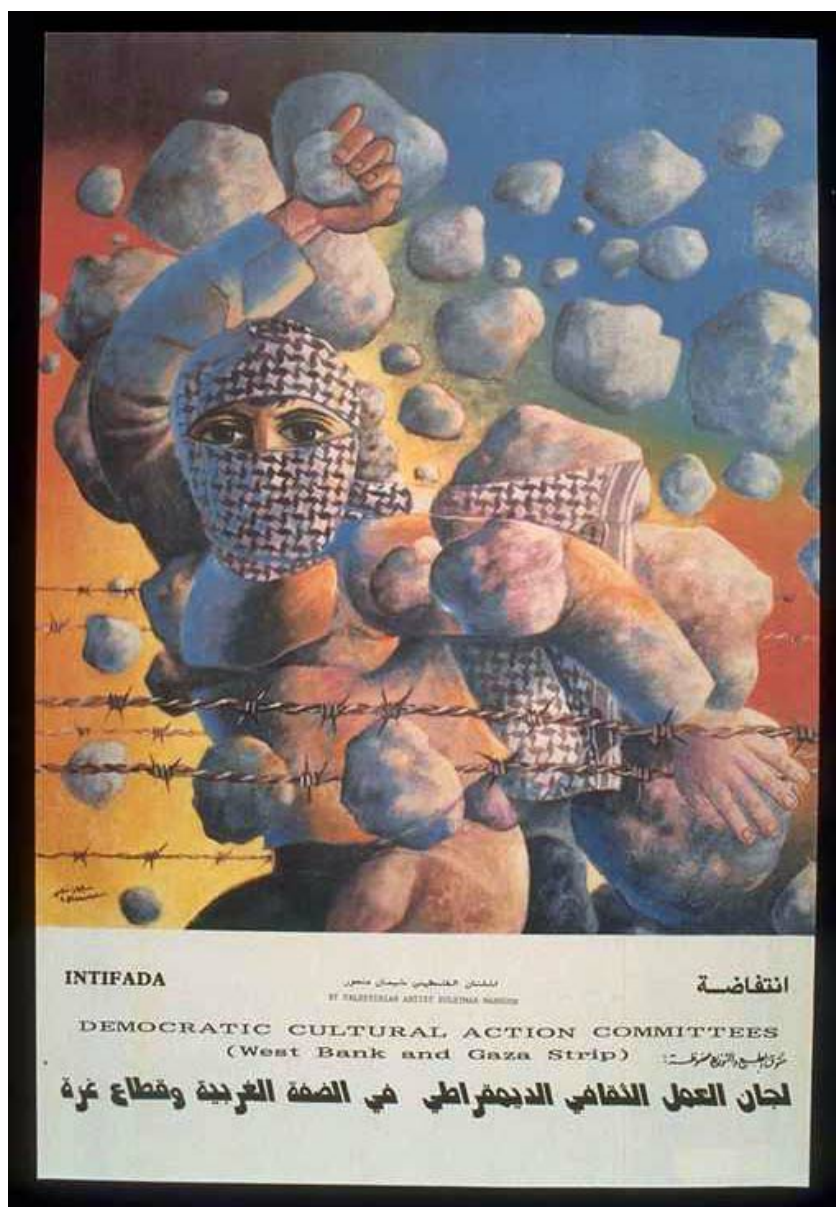


Figura 129. Poster "Comites de Ação Cultural Democrática".
Fonte: <https://www.palestineposterproject.org>

Na inflexão do cinema palestino daquele período, foi introduzido também o humor como elemento de subversão, permitindo fissuras na representação cinematográfica dos palestinos, que deixam de ser imunes a autocríticas. A importância da ironia no cinema de Suleiman é o que permite o duplo registro do trágico e do absurdo, do elevado e do abjeto, trivializados, uma vez que se afasta da idéia de um sentido de um processo histórico ainda “narrável”.³⁷¹ Nessas ruínas da representação nacional esmorece a imagem do homem marcado pelo fardo de carregar Jerusalém nas costas, com o peso da perda impondo ao

³⁷¹ Cf. LIONIS, Chrisoula. *Laughter in Occupied Palestine: Comedy and Identity in Art and Film*. I.B.Tauris & Co Ltd, 2016.

corpo um aspecto curvado, que puxa o peito ao chão, em um ambiente fora do espaço e do tempo (figura 128)³⁷²

Assim como os poetas da resistência reconheciam o valor das palavras, os cineastas palestinos dentro de Israel depois dos anos 1980 começaram a perceber o potencial da imagem em movimento, não apenas para conscientizar, para informar ou educar, mas também para subverter, desafiar ou mesmo para rir. Nos filmes de Suleiman, a resistência está entranhada em estratégias contra-narrativas que mobilizam o satírico, autocrítico, humorístico e o tragicômico. Tanto Khleifi como Suleiman evitam a figura masculina heróica enquanto revelam espaços alternativos de subversão feminina.³⁷³

O filme “Memória Fértil” (1980) é, corretamente, apontado como um marco dessa guinada,³⁷⁴ dando particular relevo às relações sociais de gênero, que também seriam centrais no filme “Casamento na Galiléia” (1987), do mesmo diretor.

“Casamento na Galiléia” propõe um conceito e de libertação das mulheres bem diferente do discurso feminista israelense, que enxerga militares mulheres como mulheres emancipadas mas falha ao perceber a ironia de uma emancipação ligada à opressão militar.³⁷⁵

A denúncia da violência israelense passa a conviver com as contradições do tecido social palestino sob ocupação colonial. Em “Memória Fértil” ainda há a possibilidade de vislumbrarmos planos abertos, uma perspectiva de horizonte, com a câmera desenhando longos espaços, em um tipo de plano que não é facilmente encontrado no cinema palestino mais recente. O filme traz também rupturas no tocante às músicas revolucionárias de exaltação aos *fedayeen*, peculiares aos anos que antecederam a realização do documentário. Em seu lugar, ouvimos canções de ninar e canções de amor. Michel Khleifi retoma a centralidade da figura da mulher, porém dissolvendo a possibilidade de representação genérica; são mulheres diversas, sob vários pontos de vista.

Aqui reside uma operação importante de “Memória Fértil”: o contraste entre as duas personagens principais. De um lado, Sahar Khalifeh, uma intelectual, ligada a circuitos artísticos da classe média urbana palestina, que verbaliza um discurso de emancipação

³⁷² MANSOUR, Sliman. *The camel of heavy burdens* (Jamal al Muhammil) 1973.

³⁷³ ABU-REMAILEH, Refqa. *The Kanafani Effect: Resistance and Counter-Narration in the films of Michel Khleifi and Elia Suleiman*. Middle East Journal of Culture and Communication, Vol. 7, Issue 2 (Special Issue on Palestine and the Moving Image), 2014, págs. 204-205.

³⁷⁴ GERTZ, Nurith, e KHLEIFI, George. *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Bloomington: University of Indiana Press, 2008.

³⁷⁵ SHOHAT, Ella. *Wedding in Galilee*. Middle East Report, No.154, The Uprising: The next phase (Set-Out 1988), págs. 44-46. Tradução própria. Importante notar que a autora enfatiza a distinção entre interior e exterior também neste filme de Khleifi, como parte da construção dos papéis de gênero entre o pai e a mãe da personagem.

feminina e consciência de classe (o momento em que ela fala da contradição de ter uma empregada doméstica, uma outra mulher limpando a casa para ela, é ilustrativo) de outro lado, Romyia Farah, uma mulher idosa, de hábitos conservadores, que se recusa a abandonar ou vender sua terra malgrado a insistência de seu filho, ela deseja permanecer, personificando a ideia de *Sumud*. Colocando os filmes diante da história visual palestina moderna, diríamos que a mulher não está metaforizada na terra, mas no próprio movimento.³⁷⁶ É ela a abertura ao confronto e à ruptura, como manifestação da *política invocada pela ruptura da suspensão temporal*. Teríamos nessa passagem talvez uma transfiguração da pintura de Sliman Mansour em sua obra “The Village Awakens” (figura 130).

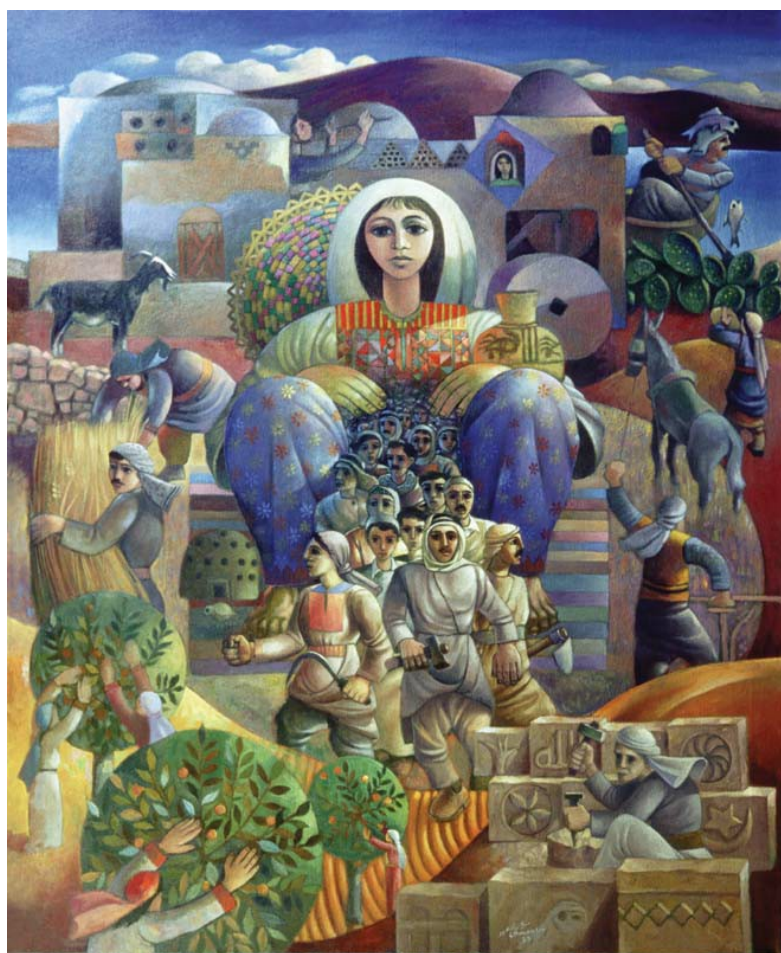


Figura 130. 'O vilarejo desperta'. Óleo sobre tela. 116x97,5 cm. Sliman Mansour, 1987.

³⁷⁶ É fundamental acompanhar a produção de trabalhos realizados por artistas palestinas mulheres, com formas diversas de representação do corpo da mulher e da questão de gênero. Este não foi o foco de nosso trabalho, o que não significa que deixemos que reconhecer limites em interpretações baseadas exclusivamente na figuração da imagem da mulher esculpida por homens. Sobre o tema do corpo da mulher palestina e suas representações estéticas na história visual palestina em seus desdobramentos políticos e teóricos, ver a tese de Shahd Wadi, defendida na Universidade de Coimbra em 2013. “*Corpos na trouxa: histórias-artísticas-de-vida de mulheres palestinianas no exílio*”. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/24232/1/TESE-CORPO-SHAHD%20WADI.pdf> . Acesso em 19 de abril de 2019.

No quadro de Mansour, a mulher-nação encara-nos frontalmente, de cócoras. Seus joelhos preenchem o centro da tela, como duas grandes colunas que amparam um profundo corredor cuja origem é seu próprio ventre, de onde sai um povo com martelos, ferramentas e punhos cerrados, indicando disposição à batalha. A posição de suas mãos, sobre as coxas, faz com que seus dedos toquem levemente as cabeças deste povo que sai de seu interior. Ao redor, espalha-se a “enciclopédia de símbolos palestinos”, com paisagens rurais, camponeses, artesãos, músicos, pescadores, casas, animais, a oliveira e o cacto (*sabr*), com um forte componente geométrico assinalado na distribuição de formas circulares e retangulares. A mulher está vestida com um bordado típico palestino e o lenço em sua cabeça é também um halo que a afasta de nós. Como matriz da fertilidade e enfrentamento, essa mulher-nação é uma referência visual da arte palestina no final dos anos 1980, contexto da primeira Intifada (o quadro é de 1987). Tudo se move ao seu redor, ela é circundada por símbolos, há uma ação violenta em potência, mas a posição da mulher, seu olhar e seu desproporcional tamanho em relação aos outros elementos gráficos, denotam um traço de imobilismo, como se o movimento partisse dela que, no entanto, permanece parada.

A dialética entre movimento e imobilismo presente no quadro de Sliman Mansour e que está no contraste entre as duas personagens de “Memória Fértil” é recuperada por Suleiman em sua trilogia pela simultaneidade da imanência do cotidiano e dos gestos que carregam a ruptura redentora (mesmo que alegórica ou estilizada). As mulheres em seus filmes operam uma fusão, deste modo, entre representações dos quadros de Sliman Mansour e a iconografia revolucionária da qual faz parte a emblemática foto de Leila Khaled (figura 131)³⁷⁷

³⁷⁷ A imagem de Leila Khaled, guerrilheira da FPLP, envolvida em atos de sequestro e outras ações políticas dos anos 1970, é emblemática disso. Sua foto segurando uma arma correu o mundo e até hoje rivaliza com a imagem de Arafat como símbolos de uma iconografia de resistência no século XX. Mas, enquanto a imagem de Arafat vai se tornando gradualmente o símbolo de conciliação, como vemos no trabalho “Between two times” de Amr Shomali, a face de Leila permanece em sua perene força de imagem-combate.

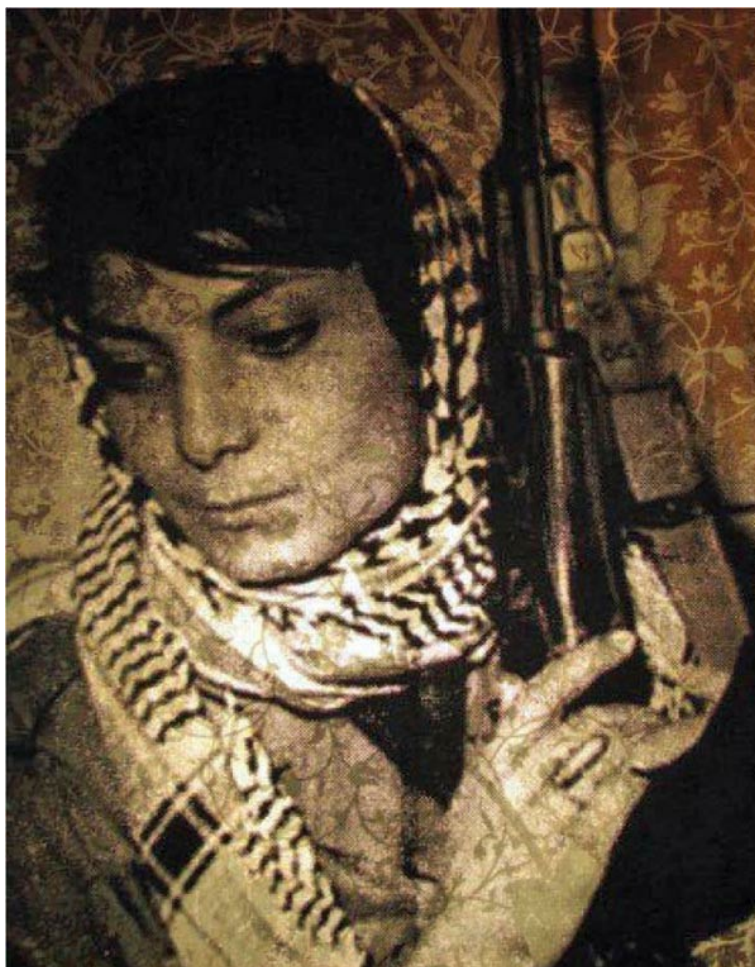


Figura 131. The voice that arms itself to be heard. Leila Khaled. Kyle Goen, 2010.

As mulheres nos filmes “Crônica de um Desaparecimento” e “Intervenção Divina” sabem sabotar, dismantlar estruturas, mas nem por isso deixam de mobilizar o simbólico. Esta é uma relação fundamental na sequência da ninja palestina em “Intervenção Divina”: o laço entre a mulher e o simbólico. Suleiman joga com isso, mas nos passos de Michel Khleifi não poderia deixar de expor as diferenças que se ocultam sob as palavras “mulher palestina”. Sua mãe é um contraponto, expressão silenciosa de um *Sumud*, de uma conexão tocante com seu espaço doméstico e uma paixão profunda por seu pai. O contraste entre a ninja, a exuberância coreográfica dos gestos, e a espontaneidade com que sua mãe vai buscar sorvete escondida à noite, para escapar dos olhares inquisidores a lembrá-la de sua diabetes, a delicada - e belíssima cinematograficamente - brincadeira entre mãe e filho, na cena em que ele a cutuca enquanto estão sentados no sofá, o olhar que ela dirige a ele no hospital quando arranca o aparelho que lhe auxilia com a respiração. Em nenhum momento, dos três filmes, sua mãe pronuncia uma palavra, mas as cartas que envia aos familiares expulsos em 1948 é um dos principais veios nos quais uma perspectiva de tempo

histórico aparece nos filmes,³⁷⁸ mostrando também como as mulheres exerceram um papel importante na manutenção dos laços familiares entre palestinos na diáspora. Na sequência final do filme “O que resta do tempo”, o personagem E.S., acompanha sua mãe na cama do hospital. Ele retira uma foto de suas mãos onde percebe a imagem do pai, já falecido. Sentado no corredor do hospital, seu olhar está grudado no movimento de pessoas, nos pacientes que passam de um lado para o outro até os créditos começarem a subir na tela.

Esse término do filme com a dor pessoal, em pleno ritual de morte da figura da mãe, conecta o relato autobiográfico de Elia Suleiman à particularidade da condição do exilado que “sempre excêntrico”, “sente sua diferença como uma espécie de orfandade”. Em uma entrevista concedida a David Bersamian em 1991, publicada no livro “A pena e a espada”, Said já havia tateado o tema:

[...] o que nos tem matado nos últimos trinta ou quarenta anos é a negação e o fato de eles não se responsabilizarem. Então ficamos como órfãos, como se não tivéssemos nenhuma origem, nenhuma narrativa, nenhuma genealogia como povo. Nossa genealogia só é compreensível, na minha opinião, se as ações diretas israelenses diretas sobre nós forem reconhecidas.³⁷⁹

Gertz e Khleifi entendem que o principal significado do filme “Memória Fértil” está no foco que atribui à história individual, ao privado, em detrimento do coletivo, nacional, insistindo na ruptura instaurada em relação à cinematografia palestina anterior.

Em “Memória Fértil”, o tempo catastrófico que tinha sido a força motriz dos filmes anteriores foi substituído por outro tempo, flutuando entre catástrofes, o tempo do cotidiano que se prolonga da conexão orgânica com o próprio lugar e molda a vida local e diversa. O tempo mundano é ligado ao lugar real e concreto no qual flui.³⁸⁰

Ainda que reconheçam que não há homogeneidade no tratamento tempo-espacial do filme, chama a atenção a oposição que Gertz e Khleifi sugerem entre “tempo catastrófico” e “tempo do cotidiano”. Em outra direção, pode-se argumentar que este cinema – cujos ecos estão em Suleiman e Aljafari – produz o tempo do cotidiano *no interior* da catástrofe. Ainda que apreciemos a ideia de que no início dos anos 1980 os filmes realizados por palestinos já contemplavam as fissuras na concepção da nação como totalidade, reservamos um espaço para a discussão do filme de Michel Khleifi não por supostamente superar uma “unidade nacional abstrata” instrumentalizada a serviço da revolução, mas por acreditarmos que o filme contém mais do que a constatação da

³⁷⁸ O diretor, de fato, utilizou-se dessas cartas na construção dos roteiros.

³⁷⁹ SAID, Edward. *A pena e a espada. Diálogos com Edward W. Said*. São Paulo: Ed. UNESP, 2013, p. 51.

³⁸⁰ GERTZ, Nurith, e KHLEIFI, George. *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Bloomington: University of Indiana Press, 2008, p.75.

diversidade da sociedade palestina e mais também do que um “continuum narrativo” capaz de absorver a dor e o trauma, mesclando as experiências individuais e história de um povo, como sustentam Gertz e Khleifi.

“O passado não é mais um esconderijo”; “A vida é o milagre da impotência”; “O tempo perdido conta muito”. Todas estas frases são pronunciadas em algum momento do documentário. Caso pensemos o *Sumud* como conceito filosófico, é possível notar que ele opera deslizamentos em alguns dualismos comuns no pensamento político moderno ocidental e o filme “Memória Fértil” teve o mérito de evidenciar como a experiência do *Sumud* pode alargar consideravelmente a noção de resistência. Romiya Farah, a personagem da mulher mais velha, é ciosa das tradições, como podemos ver na preparação da comida, recheando vegetais, no trato com a lã ou em seus valores conservadores (contra, por exemplo, o fato de sua filha viúva desejar se casar novamente). Obstinadamente, ela se recusa a aceitar dinheiro por suas terras. Protagonista do tempo do cotidiano e do cuidado doméstico, Romiya Farah, aparece em suposto contraste com a personagem de Sahar Khalifa, jovem, com consciência de classe, independente. Em diferentes expressões da permanência, o conceito de *Sumud* emerge do filme na sobreposição entre o conjunto de atividades triviais do cotidiano e o ato de permanência como recusa radical impermeável à dessimbolização da terra pelo capital. Mas, em uma curiosa feição do filme, tais características concentram-se justamente na personagem de Romiya Farah, a mais conservadora do ponto de vista moral. Seus gestos, cuja força está imagneticamente condensada no golpe que ela desfere na lã na cena final do filme, e a casa, como sua espacialidade, esculpem o trânsito entre o público e privado, o trivial e o histórico, e a câmera de Michel Khleifi movimenta-se de modo a deixar-nos perceber essa via de comunicação entre interior e exterior.³⁸¹ É mais, portanto, do que a diversidade abrigada no interior de uma identidade nacional o que o filme nos provoca a enxergar. Trata-se de uma “nova costura do tempo” (o trabalho sobre a lã, feito por Romiya, é conveniente como metáfora) em que o “tempo catastrófico” não está em oposição ao “tempo do cotidiano”, mas *imerso* nele.

É do interior da catástrofe que aparecem os critérios que nos deixam perceber como, no contexto de violência colonial, uma canção de ninar pode ser ato de rebeldia e os cuidados para a reprodução do ambiente doméstico familiar têm outro significado, como

³⁸¹ GERTZ, Nurith, e KHLEIFI, George. *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Bloomington: University of Indiana Press, 2008, p.78.

freio ao desaparecimento.³⁸² Para lidarmos com estes critérios, contudo, é mister reconhecer que outros tipos de contradições serão despertadas pelo tempo do *Sumud* (como esta que faz com que alguém conservador como Romiya possa estar no centro de um processo de resistência que o filme delinea).

Tais contradições serão retomadas posteriormente nos filmes de Elia Suleiman, onde a equação temporal das ruínas, na fricção entre fragmentos e totalidade, coloca-se no modo como o cineasta propõe o olhar como dispositivo de percepção e intervenção na realidade.³⁸³ A produção deste “dispositivo de percepção-intervenção” depende da elaboração de um tempo propício a este olhar, como possibilidade de atribuir duração aos gestos e à espacialidade em questão.

Entendendo a nação como uma construção especificamente moderna de um tipo de laço social, é relevante notar que representações contemporâneas de pertencimento coletivo palestino se reinventam pela arte e por formas de ação político-estéticas que problematizam muito a ênfase tradicional na questão nacional. Quando questionado em entrevistas sobre seus filmes, é incisiva sua postura de uma recusa à afirmação nacionalista de linearidade e completude.³⁸⁴

Após o processo de Oslo, a mudança dos caminhos de linguagem foi acompanhada por transformações do regime político e econômico da ocupação que delinearão outras expectativas para os palestinos. A transferência de colonos israelenses para dentro da Cisjordânia, que começara logo após a guerra de 1967, aumentou de velocidade com a assinatura dos Acordos em 1993 e 1995 e a construção de mais assentamentos.³⁸⁵

A natureza errática e imprevisível das fronteiras tem sido vantajosa ao projeto colonial. Segundo [Eyal] Weizman, o caos sustenta uma das principais estratégias israelenses, qual seja, a obfuscação, a promoção da complexidade geográfica, legal e linguística. Trata-se de uma peculiar “vantagem estrutural” que permite confundir e naturalizar os fatos da

³⁸² Há aqui uma interlocução interessante com o filme brasileiro “A baronesa” (2018) de Juliana Antunes.

³⁸³ A ideia de que os filmes de Suleiman são “despolitizados”, quando comparados especialmente aos filmes das organizações dos anos 1960 e 1970, deve ser colocada à prova face a este traço do cinema de Suleiman. São filmes profundamente políticos, resta o desafio de explicitar os componentes desta política proposta.

³⁸⁴ Ainda que existam entrevistas excepcionais de Elia Suleiman, em termos de reflexão sobre a prática cinematográfica e sobre seus filmes, destacando conceitos que podem gerar férteis reflexões, optamos por manter um espaço reduzido a suas intervenções mais explicitamente didáticas. Cremos que é uma forma de respeitar e entrar no jogo com aquilo que o diretor propõe em seus filmes. Talvez estejamos em uma situação na qual aquilo que o diretor diz deva ser colocado em confronto com suas obras. As obras devem, necessariamente, sair vencedoras, ainda mais tratando-se de um diretor que dedicou ao silêncio uma função narrativa e estética tão relevante ao longo de toda sua trajetória.

³⁸⁵ A escolha dos locais para os assentamentos dos colonos não foi aleatória, como bem mostra Eyal Weizman. Estavam estrategicamente posicionados nas terras mais férteis, regiões de colina e de aquíferos. WEIZMAN, Eyal. *Hollow Land. Israel's Architecture of Occupation*. Londres: Verso, 2007.

dominação – uma estratégia às vezes denominada abertamente de *constructive blurring* (obscurecimento construtivo) segundo a terminologia adotada por Henry Kissinger. Cria-se uma geografia complexa, que, primeiro, torna qualquer solução territorial na forma de partilha aparentemente inaplicável; segundo, confere a impressão de que apenas o governo israelense possui o *know-how* para resolver a complexa situação criada por ele mesmo.³⁸⁶

A introdução do absurdo naquele contexto, como élan para a narrativa, ou a dissolução da narrativa em uma coleção de imagens que requer mediação, podem ser vistos, neste sentido, como uma oferenda apresentada às gerações vindouras, um pacto intergeracional entre os artistas palestinos.

A exigência daquilo que se perdeu não implica ser lembrado e comemorado, ao contrário, significa permanecer em nós e conosco como algo esquecido e, desta forma e somente desta forma, permanecer inesquecível. Disso deriva a inadequação de tentar restaurar à memória aquilo que foi esquecido ao inscrevê-lo nos arquivos e nos monumentos da história, ou em tentar construir outra tradição e história, dos oprimidos e derrotados. [...] as alternativas a esta bifurcação não são esquecer ou lembrar, estar desligado ou atento, mas, ao contrário, o fator determinante é a capacidade de permanecer fiel àquilo que, mesmo tendo sido perpetuamente esquecido, deve permanecer inesquecível.³⁸⁷

A questão é, assim, compreender como os cineastas palestinos lidam com as consecutivas tentativas de negação de sua história como povo e dos traços identitários prévios a 1948, enfrentando os argumentos segundo os quais eles só se conformaram como povo no Exílio. De um lado, a afirmação carrega uma ambiguidade que não é inocente pois reforça a visão sionista de que se tratava de uma “terra sem povo”. Por outro lado, a construção de uma resposta a tal negação histórica lida constantemente com o desafio de enfrentar as ideias, sempre problemáticas, de origem e identidade. Por isso, é pertinente notar que uma das grandes contribuições dos filmes aqui analisados é justamente a elaboração de um campo estético permeado de imagens e narrativas suficientemente hábeis para escapar da perigosa dicotomia entre defender uma identidade de origem ou ceder ao apagamento histórico, ao desaparecimento.

Nos filmes de Elia Suleiman e Kamal Aljafari, o tema é enfrentado por aqueles que partiram e que organizam uma espacialidade e um tempo próprio ao redor daqueles que

³⁸⁶ CLEMESHA, Arlene. *Brasileiros na Palestina: uma colaboração para vencer a paralisia internacional*. In Vasconcelos, Álvaro e Clemesha, Arlene. *Brasil e Oriente Médio: o poder da sociedade civil*. São Paulo: IRI-USP, 2018.

³⁸⁷ AGAMBEM, Giorgio. *The Time that Remains. A commentary on the Letter to the Romans*. Stanford: Stanford University Press, 2005, p.39-40. Tradução própria.

permaneceram.³⁸⁸ Há um intervalo entre o campo da experiência dos cineastas e dos personagens a quem eles nos apresentam, pois estes são os que permaneceram duplamente: ficaram na Palestina e também ficaram dentro de Israel. Há sempre um distanciamento, quase imperceptível, naquelas imagens e por mais que os cineastas trabalhem os interiores e o cotidiano, algo sempre vaza. Mesmo morando na Europa, os dois cineastas formulam esteticamente sua experiência política do retorno possível. O filme que abre a trilogia de Suleiman termina com a partida do personagem, com a cena da despedida silenciosa de quem observa o sono profundo dos ancestrais, ao olhar para seus pais enquanto dormem na sala ofuscados pela luminosidade do símbolo do colonizador.

Seja na apropriação da produção imagética israelense ou soltando um balão com rosto de Arafat, assinala-se aqui outro tema do ponto de encontro entre as duas trilogias: a consciência da dinâmica de construção do mito voltada à matéria própria a esta construção, as imagens e as ruínas.

Em “Intervenção Divina”, Suleiman integra às suas alegorias alguns símbolos religiosos, como a crescente islâmica (figura 132), a coroa de espinhos, os braços abertos da crucificação (figura 133), símbolos de referência à percepção do real (o olho), símbolos de pertencimento nacional, como o escudo no formato do mapa da Palestina histórica.

³⁸⁸ É neste princípio também que o filme de Mahdi Fleifel (“A world not ours”, 2013) se sustenta. O diretor volta ao campo de refugiados no Líbano, lugar de sua infância, mas o fato de que ele pode sair enquanto os outros não podem é uma questão que atravessa a obra e seu grande mérito é não esconder isso, mas, ao contrário, potencializar essa diferença entre os próprios palestinos como reflexão sobre a política.



Figura 132. “Intervenção Divina”. Elia Suleiman, 2002.



Figura 133. “Intervenção Divina”. Elia Suleiman, 2002.

Não há direta relação com símbolos da moderna tradição pictórica palestina associados ao passado que antecede a catástrofe (a oliveira, a chave), que poderíamos chamar de “*símbolos-a’vda*” (símbolos que apontem o futuro como *retorno*).

Tal profusão simbólica da parte de artistas modernos palestinos pode ser lida como parte do esforço de manutenção de um corpo nacional no exílio, a criação de uma “enciclopédia de símbolos”³⁸⁹ que se espalhava mundialmente sendo apropriada também por movimentos revolucionários em outros contextos, para “despertar consciência pública e criar um halo revolucionário contra a ocupação”. Os punhos, arame farpado, grades, oliveiras e chaves que compõem esta enciclopédia, agora passam a ser acompanhados de outras construções simbólicas como as que são propostas pela cineasta e artista plástica Larissa Sansour (nascida em Jerusalém, em 1973) em suas obras de ficção, como “*símbolos do pós-futuro*” (figuras 134, 135, 136 e 137), na junção da porcelana com recortes, cores alaranjadas, cenários de devastação pós-apocalíptica, fazendo mortos e vivos coexistirem nas imagens.



Figura 134. “No futuro eles comeram da mais fina porcelana”. Larissa Sansour, 2015.

³⁸⁹ SHABOUT, Nada M. *Modern Arab Art. Formation of Arab Aesthetics*. University Press of Florida, 2007, p.51. Sobre a questão dos símbolos para a Palestina, conferir também ABUFARHA, Nasser. *Land of Symbols: Cactus, Poppies, Orange and Olive Trees in Palestine*. Global Studies in Culture and Power. Taylor & Francis Group, LLC. Routledge, 2008.

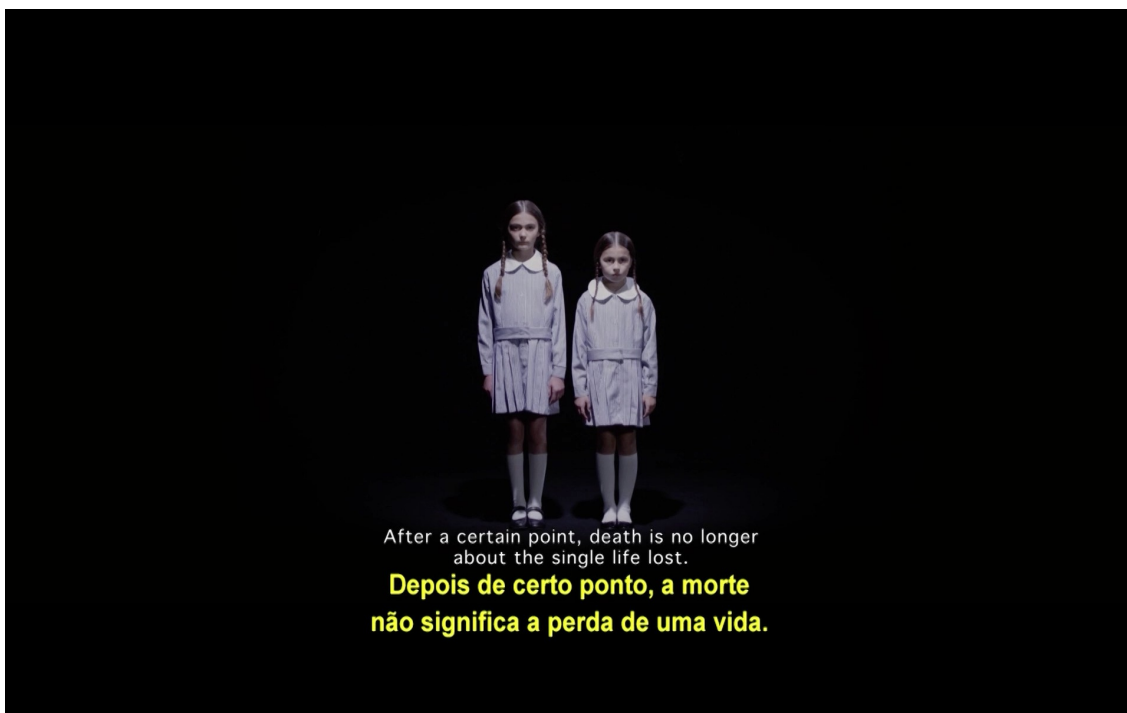


Figura 135. “No futuro eles comeram da mais fina porcelana”. Larissa Sansour, 2015.



Figura 136. “No futuro eles comeram da mais fina porcelana”. Larissa Sansour, 2015.



Figura 137. “No futuro eles comeram da mais fina porcelana”. Larissa Sansour, 2015.

Esculpir o símbolo, eis um processo exposto nos filmes de Kamal Aljafari que parece direcionar ao poder colonial um desafio na forma de crítica imagética. No terceiro filme de sua trilogia, ele expõe a montagem de um símbolo, a confecção do mito. É neste ponto que ele e Larissa Sansour dialogam: no reconhecimento do processo de esculpir o símbolo e as sobras (o material que ficou de fora do mito, aquilo que resta da matéria, humana e histórica). Por isso, em “Recollection”, Kamal Aljafari não está simplesmente invadindo imagens produzidas por outros. As operações que ele realiza sobre os filmes israelenses e norte-americanos, o domínio que estabelece sobre aquelas imagens, é um trabalho de arqueologia sobre as ruínas de um determinado regime de visibilidade que foi fundamental para legitimar a negação da existência dos palestinos ou a estereotipia que os aprisionou na figura do terrorista.³⁹⁰

³⁹⁰ Tal procedimento de inversão faz-nos pensar no filme “The neighbour before the house” (2009). O filme foi realizado como parte de uma residência em Jerusalém em setembro e outubro de 2009, pelo coletivo CAMP. O filme é parte de um projeto-experimento no qual foram entregues câmeras, como as usadas por vigilância, para oito famílias de palestinos moradores de Jerusalém oriental, que pela primeira vez não seriam o objeto do monitoramento, vigilância e escrutínio, mas assumiriam o controle do enquadramento e do movimento das câmeras. As imagens do filme são o registro dos vizinhos, o zoom nas casas alheias, com comentários, gracejos e memórias sobre as vidas daqueles que estão sendo observados. É curioso que o dispositivo mobilizado pelo filme esteja no encontro entre um regime de visibilidade contemporâneo - das câmeras de vigilância permanente pelo olho que não reconhece barreira alguma à possibilidade de desfazer uma ideia de interioridade - e um regime de poder colonial em plena atividade.

3.2 Ruínas, alegorias e fantasmagorias

Suleiman e Aljafari fazem com que sempre exista algo inacessível em suas imagens, um gesto, um espaço pouco iluminado, um sentido desconexo, algo que não podemos ver, mas cuja existência é anunciada de alguma forma. Nos filmes estudados, os dois diretores recusam a intenção de totalidade do símbolo por vias diferentes: a *alegoria* no caso de Suleiman e a *fantasmagoria* no caso de Aljafari. Porque a alegoria é “*allos agorein*”, faz a natureza dizer o “outro de si: a história”, as fantasmagorias, diferentemente, são “*phantasmas-agorá*”, fantasmas ocupam a Ágora, a política confunde-se com a economia³⁹¹. Nesta perspectiva, também a hegemonia do mercado traz consigo a tragédia do presente, pois o capitalismo contemporâneo não produz alegorias, mas fantasmagorias, como pode ser visto nas construções imobiliárias atuais da cidade de Jaffa.

No entrelaçamento de ruínas, alegorias e fragmentos, o cinema palestino recompõe a possibilidade do ato de narrar, ao atribuir sentido a lugares marcados pela violência do sistemático método de apropriação simbólica necessário à efetivação do projeto de colonialismo de povoamento. Neste sentido, os dois cineastas estudados não organizam narrativas ao redor de uma Razão que orienta os acontecimentos (nem razão pacificadora nem razão revolucionária); ao contrário, enquanto Elia Suleiman se utiliza do absurdo, Kamal Aljafari dissolve gradualmente qualquer possibilidade de narrativa para esfacelar a ideia de uma história que não seja a do acúmulo de destroços do progresso. Mas ao projetarem fragmentos autônomos, ambos tornam mais complexas as respostas a tal situação, revelando outras possibilidades poéticas para um cinema político.

Palestina é sobre como eu bebo a água, quer sejamos ecologicamente corretos ou não. Palestina é nossa forma de exercitar nosso dia a dia. É isso que resolverá o problema da Palestina. [...] eu não ensino história em meus filmes. Eu não tenho um ponto de vista ou um argumento linear. O que faço em meus filmes é viver a experiência humana; humana seja em Nazaré ou em qualquer outra parte do mundo. Não há soluções em meus filmes.³⁹²

O componente alegórico também faz parte do cinema israelense, como nos mostra Ella Shohat, mesmo de forma inconsciente ou sem intenção explícita.

De fato, a história do cinema israelense demonstra uma propensão marcante para projetar “alegorias nacionais” no sentido Jamesoniano. Os

³⁹¹ MATOS, Olgária. *Benjaminianas. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Ed.UNESP, 2010, págs. 146 e 147.

³⁹² Entrevista concedida por Elia Suleiman a Nathalie Handal. *The other face of silence*. Columbia University Center for Palestina Studies. Disponível em <http://www.palestine.me.columbia.edu/the-north/2016/6/14/elia-suleiman>. Acesso em dezembro de 2018.

filmes “heróico-nacionalistas” do período inicial constituem alegorias didáticas, nas quais uma explícita intenção Sionista-Socialista orienta a encenação de “imagens sensíveis”, personagens exemplares e eventos tipicamente calculados para inspirar dedicação e compromisso com a causa sionista. As alegorias sionistas didáticas, entretanto, permanecem no nível da intenção consciente. E, de fato, a definição clássica de alegoria tem privilegiado sempre a intenção assim como as atividades complementares do autor que oculta e sugere e o leitor que descobre e completa. Mas é possível descolar a alegoria de qualquer intencionalidade original a fim de discernir alegorias implícitas, inconscientes e mesmo inadvertidas. Aqui, a alegoria está menos na intenção do que na leitura, e também inerente ao contexto do qual o filme emerge. Os filmes cômicos “bourekas”, por exemplo, podem ser vistos como alegorias submersas de tensão étnica e reconciliação, em que casais miscigenados unem comunidades conflitantes em um microcosmos. Os filmes aparentemente apolíticos do cinema auto-designado “cinema pessoal”, de modo similar, podem ser lidos como projetando alegorias de solidão e deslocamento, em que os destinos pessoais angustiados, inadvertidamente e talvez apesar das intenções dos autores, vem a “figurar” o deslocamento de um *milieu* e a solidão do Estado-Nação como um todo.³⁹³

Apesar da crítica que a autora dirige à generalização de Fredric Jameson, em seu texto “*Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism*” (1986)³⁹⁴ (segundo a qual todos os textos terceiro-mundistas são necessariamente alegóricos e devem ser lidos como alegorias nacionais) e de indicar a adequação às análises realizadas por Ismail Xavier em “*Alegorias do Subdesenvolvimento*”³⁹⁵, não sobra muito espaço em seu argumento para um cinema israelense fora do campo das alegorias. Não se trata de um traço tipicamente terceiro-mundista, como Jameson – em um infeliz momento de sua estrada – indicou. O polêmico ensaio suscitou, como seria de se imaginar, a reação de diversos intelectuais. Entre eles, o também marxista, Aijaz Ahmad, que começa confessando certa decepção. “Como sou marxista, sempre pensei em nós, Jameson e mim, como pássaros da mesma plumagem”³⁹⁶. A crítica de Ahmad a Jameson não nega a possibilidade da totalidade como categoria cognitiva, mas reforça que qualquer compreensão da totalidade exige especificar e historicizar as principais formações ideológicas e formas narrativas em um determinado

³⁹³ SHOHAT, Ella. *Israeli Cinema. East/West and the Politics of Representation*. Londres: Tauris, 2010, p.10.

³⁹⁴ JAMESON, Fredric. *Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism*. Social Text. No. 15. Outono, 1986.

³⁹⁵ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

³⁹⁶ AHMAD, Aijaz. *A retórica da alteridade de Jameson e a “alegoria nacional”*. In Linhagens do presente. Ensaios. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 84.

campo.³⁹⁷ Não é possível para Ahmad aceitar a tese proposta por Jameson, do Terceiro Mundo como uma “formação singular, possuindo sua própria força singular, unitária, de determinação na esfera da ideologia (nacionalismo) e da produção cultural (alegoria nacional).”³⁹⁸

Neste sentido, seria importante uma diferenciação e problematização do emprego das alegorias nos filmes de Suleiman, estabelecendo outras ressonâncias entre a questão nacional e a questão do desaparecimento.³⁹⁹ Ele produz imagens com tamanho controle sobre os movimentos dos corpos, do enquadramento, da luz, da cor, do olhar, que o equilíbrio projetado na composição da imagem surge como *gesto de permanência*. A já famosa imagem da ninja palestina permanece com o espectador após a sessão. Com isso, poderíamos pensar as alegorias na trilogia de Suleiman em um espaço entre as alegorias nacionais e as “alegorias do desaparecimento”, ou da “dissolução”, se quisermos empregar um termo utilizado recentemente por Lucia Ramos Monteiro.

Ao tratar da alegoria, Walter Benjamin estabeleceu uma correlação importante - que nos faz pensar nos filmes de Suleiman - entre o caráter fragmentário e a abertura de um campo de múltiplas possibilidades de significação no qual a ambiguidade tem centralidade. Na alegoria, a imagem é fragmento e “cada personagem, cada coisa e cada relação pode significar qualquer outra coisa”⁴⁰⁰, fazendo diluir a sua beleza simbólica e a falsa aparência de totalidade. Neste ponto, é importante pensar que “as alegorias são no reino do pensamento o que as ruínas são no reino das coisas”, posto que a alegoria faz referência a algo que não está presente mas que se afirma como presença, fazendo com que o *tempo arruinado* se prenda a um território que também está estilhaçado e que a

³⁹⁷ A questão que Jameson suscita em seu ensaio relativa à divisão entre público e privado interessa-nos particularmente para pensarmos a questão alegórica em Suleiman. Destaca-se também o fato de a encontrarmos em autores brasileiros, como Roberto Schartz e Ismail Xavier, ou atores estrangeiros que estudam o cinema brasileiro, como Ella Shohat e Robert Stam. Não é pretensão de nosso trabalho esgotar o debate teórico sobre alegorias nacionais. Basta acercarmo-nos da emergência de uma relação: entre a ideia de nação, sua representação estética e a distinção público-privado. Esta relação nos interessa por ser em sua encruzilhada que o regime de temporalidade-visibilidade se manifesta, expondo-se como índice de um movimento de milhões de pessoas ao redor do planeta que se colocam face ao desaparecimento. As alegorias nacionais podem ser vistas então como ruínas do símbolo, que também não desaparece, permanecendo como fantasma.

³⁹⁸ AHMAD, Aijaz. *A retórica da alteridade de Jameson e a “alegoria nacional”*. In *Linhagens do presente. Ensaaios*. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 104.

³⁹⁹ MONTEIRO, Lúcia Ramos. *Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho*. Ars. Ano 16. No. 33. Universidade de São Paulo, 2018, p.211.

⁴⁰⁰ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p.186 (trabalhamos com diversas edições de livros de Benjamin, o que ficará claro na citações).

fragmentação espaço-temporal condicione modos de enfrentar a ausência de um sentido de totalidade e a experiência histórica da perda. A alegoria pode ser associada, portanto, a um

mundo governado pelo destino, o tempo fechado sobre si mesmo [que] conduz inexoravelmente à morte. [...]. Por isso, na alegoria diz-se uma coisa, mas se significa outra, nenhum sentido é transmissível, dissolvendo-se a comunidade política. Mas se a alegoria, expressão da perda de significado do mundo, é sintoma da desagregação política e social, se é impossibilidade de criar ou reconhecer valores, ela testemunha, também, a patologia na comunicação, resguardando, no desencontro entre as palavras e as coisas, um significado incompleto a ser decifrado.⁴⁰¹

Com a redução considerável do horizonte de esperança após Oslo, observa-se um foco cada vez maior no *indivíduo* como possibilidade de dar consistência aos conceitos de *Sumud* (resistência como permanência) e *Sabr* (paciência). Com isso, nota-se como a dimensão autobiográfica⁴⁰² surge no cinema de Suleiman e Aljafari como vetor político de um tempo em ruínas no qual o *fragmento se converte na forma narrativa* por excelência.

O esfacelamento da história coletiva palestina como suspensão temporal em meio a ruínas, assim como sua expansão diaspórica, são acompanhados dessa característica: a ausência de uma imagem única sobre a experiência histórica, uma “atonalidade”, na metáfora musical empregada por Edward Said.

Estamos interessados em libertação? Tratamos de independência? Não há um grande episódio em nossa história que estabeleça imperativos para nosso futuro, parcialmente porque nosso passado ainda é esfarrapado, desacreditado e desassimilado, parcialmente porque suportamos as dificuldades da dispersão sem sermos forçados (ou capazes) de lutar para mudar nossas circunstâncias. Nós não temos uma teoria dominante da cultura, história e sociedade palestina; nós não podemos confiar em uma imagem central (êxodo, holocausto, a longa marcha); não há nenhum discurso completamente coerente para nós e eu duvido se, neste momento, alguém pudesse elaborar tal discurso, nós estaríamos adequados a ele. Diversos, os espaços aqui e ali entre nós incluem, mas não compreendem o passado; eles representam construções sem propósito geral, ao redor de um território desconhecido e somente parcialmente vigiado. Sem um centro. Atonal.⁴⁰³

O “tempo-espaço” das ruínas está relacionado, de um lado, com a ênfase na força

⁴⁰¹ MATOS, Olgária. *Benjaminianas. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Ed.UNESP, 2010, págs.146-147.

⁴⁰² Sobre a questão da autobiografia como gênero e como expressão cinematográfica no mundo árabe. Cf. ANISHCHENKOVA, Valerie. *Autobiographical Identities in contemporary Arab culture*. Edimburgo: Edimburgh University Press, 2015 e REYNOLDS, Dwight F. (ed.). *Interpreting the Self: Autobiography in the Arabic Literary Tradition*. Berkeley: University of California Press, 2001. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft2c6004x0/>.

⁴⁰³ SAID, Edward. *After the last sky. Palestinian lives*. Fotografias de Jean Mohr. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999, p.129.

temporal do “agora” da imagem como espaço de experiência do indivíduo e, de outro lado, com um olhar sobre a percepção dialética em seu afastamento da síntese hegeliana, como vemos em Walter Benjamin. Assim, a fusão dos conceitos de “tempo” e “espaço” que se encontra na produção cinematográfica palestina contemporânea aponta para a ilustração do complexo papel que o território desempenha no colonialismo de povoamento, no que diz respeito à possibilidade de fabricar um futuro soberano. Não apenas os filmes palestinos, mas também os filmes árabes que, ao se concentrarem em imaginar a Palestina como a “pátria perdida”, tratam não somente de “nostalgia, mas também de resistência. Tudo isso se desdobra como pano de fundo para questões mais amplas como diásporas e exílio e também o mito da unidade árabe”.⁴⁰⁴

Podemos pensar este entrecruzamento de espaço e tempo, esse espaço-tempo, de Suleiman e Aljafari, à luz das análises de Benjamin sobre Proust, nas quais verifica-se uma interação entre a manifestação interna e externa do tempo, em suas “imagens espaciais”⁴⁰⁵, entre reminiscência e envelhecimento, cuja confluência permite abrir uma eternidade que não se confunde com o tempo infinito.

un thème de l'éternité de um thème du temps. Mas essa eternidade não é de modo algum platônica ou utópica: ela pertence ao regime da embriaguez. [...] A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é da do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano, o universo dos entrecruzamentos.⁴⁰⁶

É no encontro dos resquícios de experiências anteriores com o corpo no qual se desenham as marcas da passagem do tempo que se visualiza a abertura de um espaço consagrado ao “fluxo do tempo em sua forma mais real”. A produção da esfera do sensível, como atenção ao pequeno detalhe, passa nos filmes de Suleiman e Aljafari pelo cuidado com os gestos corporais e com corpos que se cansam e descortinam paisagens nas superfícies epidérmicas (como na pele do pai de E.S. Em “Crônica de um Desaparecimento”).

⁴⁰⁴ KHATIB, Lina. *Filming the Modern Middle East. Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*. Londres/Nova Iorque: Tauris, 2006, p.44

⁴⁰⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

⁴⁰⁶ BENJAMIN, Walter. *A imagem de Proust. O último instantâneo da inteligência europeia*. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Vol.1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed.Brasiliense, 1985, P.45.

Em suas expressões artísticas, a ruína pertence simultaneamente à estética clássica (pois em larga medida é fundada por ela), ao culto moderno dos monumentos antigos e à instauração de uma estética contemporânea, relacionada à desconstrução da obra, à fragmentação, às formas de desaparecimento e de ausência e à estética do desastre e dos vestígios.⁴⁰⁷ Portanto, se a representação artística das ruínas não é inédita,⁴⁰⁸ caberia identificar os contornos de um “*paradigma ruinista moderno*” e suas expressões na obra dos cineastas estudados, na medida em que a ruína questiona, por excelência, o tempo, e mais particularmente, o tempo na arte, de duas formas contraditórias, constituindo um “marcador concreto particularmente forte do tempo desaparecido e um ponto de encontro entre o passado e o presente”.⁴⁰⁹ Ao permitir que vejamos a “obra do tempo”, a ruína revela um paradoxo entre permanência e fragilidade pois, como vestígio fantasmático de um desaparecimento, ela afirma aquilo que foi capaz de sobreviver à eliminação de uma suposta totalidade original.

Nos filmes de Aljafari e Suleiman, a imagem cumpre o papel de afirmação daquilo que busca se emancipar de um tempo morto. Este cinema tem que lidar com o fardo de narrar o desaparecimento, mesmo que em meio ao humor, pois o apagamento acaba sendo tomado como ausência de qualquer estabilidade de sentido: o humor pelo absurdo normalizado. Os cineastas são, eles mesmos, consequências de um apagar histórico e emblemático da modernidade em registro palestino: marco da narrativa do século XX sobre um dos grandes desaparecimentos do século.⁴¹⁰ Entre traumas e catástrofes, há o

⁴⁰⁷ SCHEFER, Olivier e EGAÑA, Miguel. *Introduction. L'art et le temps des ruines*. In SCHEFER, Olivier e EGAÑA, Miguel. *Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction* (Orgs.). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015, p.7.

⁴⁰⁸ Segundo Schefer e Egaña, em manuscritos iluminados do século XI já era possível perceber imagens eloquentes da Babilônia em ruínas. SCHEFER, Olivier e EGAÑA, Miguel. *Introduction. L'art et le temps des ruines*. In SCHEFER, Olivier e EGAÑA, Miguel. *Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction* (Orgs.). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015.

⁴⁰⁹ Cf. SCHEFER, Olivier e EGAÑA, Miguel. *Introduction. L'art et le temps des ruines*. In SCHEFER, Olivier e EGAÑA, Miguel. *Esthétique des ruines. Poïétique de la destruction* (Orgs.). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015, p.9-10. Na modernidade, a ruína se torna a alegoria de uma nova consciência sobre o tempo e a história, o que permite a Schefer e Egaña sugerirem a existência de um “paradigma ruinista moderno”, caracterizado de três formas: a ruína deixa de ser simples vestígio ou traço do passado para se tornar, na modernidade, um entidade quase autônoma e auto-suficiente; esta quase autonomia da ruína se liga à estética romântica do fragmento, a partir da qual toda obra se torna uma “ruína consciente de si” e, por fim, a obra como ruína e a ruína como obra representam a recusa da clivagem modernista entre artes do espaço e do tempo.

⁴¹⁰ Sobre as tentativas mais recentes da parte de Israel de apagamento dos arquivos ver PAPPE, Ilan. *Israel's latest attempt to erase Palestine*. Eletronic Intifada. 25 de julho de 2019. Disponível em: <https://electronicintifada.net/content/israels-latest-attempt-erase-palestine/27941>.

cessar do existir, mas também o tecido histórico de ausências e resistências, em um século de genocídios, colonialismos e de lutas pós-coloniais.⁴¹¹

No cinema documental palestino recente, as imagens de ruínas aparecem também nos registros de destruição causada pelo exército israelense, nos quais restos de casas e amontoados acinzentados de cimento misturam-se a pedaços de ferro, plástico e madeira, como no filme “Para onde voam os pássaros” (2012) de Fida Qishta (nascida em Rafah, Gaza), captado na vertente de um cinema mais realista por olhares de indignação resoluta daqueles que acabaram de perder tudo, por vezes com sons de mulheres chorando e crianças sorrindo e posando para a câmera em cenários pós-bombardeios ou ataques de tanques. O filme é importante também por ser o primeiro a tratar do cerco israelense a Gaza de 2007-2008, filmado e dirigido por pessoas nativas à região.⁴¹² A lenta e incansável tarefa de reconstruir e recomeçar, também se encontra no documentário “Jenin, Jenin” (2002), no qual o diretor Mohamed Bakri coleta depoimentos de pessoas residentes no campo de refugiados palestinos de Jenin, sobreviventes do ataque sofrido das Forças de Defesa Israelense, que invadiram o campo em abril de 2002 na operação conhecida como “*Operation Defensive Shield*”. Bakri foi uma das primeiras pessoas a entrar no campo após o massacre. Alguns aspectos que chamam a atenção e merecem ser analisados: em primeiro lugar, as imagens de ruínas, escombros⁴¹³. Em seguida, a ideia persistente de reconstrução, quantas vezes forem necessárias, está associada à temporalidade própria deste cinema. Há uma sequência em que um senhor de 72 anos, sentado, com crianças por perto, diz que ainda que na idade dele não se possa fazer mais nada, “os jovens reconstruirão o campo com a ajuda de Deus, gostem eles ou não” (fazendo referência aos israelenses). Ele dirige seu olhar para o lado oposto da câmera, e quando olha novamente e percebe, surpreso, que ainda está sendo filmado, abaixa a cabeça fechando lentamente os olhos, em clara demonstração de irritação. Logo depois, amaldiçoa a vida e ordena que o cinegrafista pare de filmar, com a seguinte colocação: “*Pare de filmar! De que adianta sua filmagem se nenhum árabe foi capaz de fazer nada?*”. Essa frase ecoa simultaneamente a desesperança dos palestinos em relação à ação dos países árabes e, ao mesmo tempo, as demandas projetadas sobre o cinema, as expectativas que são despertadas por uma câmera ligada em tais circunstâncias.

⁴¹¹ Cf. SAID, Edward. *A questão da Palestina*. Tradução: Sônia Midori. São Paulo: Editora UNESP, 2012. Said explora as relações entre a construção do pensamento sionista e os efeitos epistemológicos do colonialismo europeu.

⁴¹² GINSBERG, Terry. *Visualizing the Palestinian Struggle. Towards a critical analytic of Palestine solidarity film*. Palgrave Macmillan, 2016, p. 7.

⁴¹³ Sobre o tema das ruínas e dos escombros após a operação israelense Raimbow que deixou muitos mortos em Gaza ver o filme de Abdel Salam Shehada “Raimbow” (2004, 40 min.).

As duas trilogias estudadas se afastam desta estética realista pela forma como constroem a *escrita de si*, o traço autobiográfico, oferecendo outras maneiras de vislumbrarmos ruínas do espaço e do tempo. Os filmes não narram somente a perda, pois ingressando nos espaços interiores, no calor das casas, no colchão de trivialidades que sustenta e dá a devida consistência ao tempo, somos sugados por uma força devastadora que traga os acontecimentos à catástrofe.

Pela *escrita de si*, criação artesanal de formas temporais específicas para lidar com a memória e com o lugar de sua própria inserção na história, os dois diretores partem de histórias de suas famílias. Esse espaço autobiográfico criado confunde-se com a experiência do exílio, no qual a voz narrativa em primeira pessoa é, em si mesma, reminiscência do acontecimento e da queda. Neste sentido, tal como na narrativa proustiana, por vezes se confundem personagem e autor. Não sendo possível discernir quem fala ou de que ponto de vista se fala, se da posição do herói, do narrador ou do autor, interrogamos tais obras a fim de saber se estamos tratando do começo ou do fim de alguma narrativa - supondo-se ser possível tal distinção no cinema palestino em questão - ou de experiência existencial, visando mostrar como este procedimento é crucial para a compreensão cinematográfica do tempo, inseparável da questão da memória. Esta experiência remete-nos ao *exílio* e ao seu estatuto de provisoriedade por meio de alegorias (no caso de Suleiman), pelo lugar ocupado pelo corpo e pelo olhar⁴¹⁴, e pelos fantasmas que rondam os espaços vazios, na anatomia póstuma dos filmes de Aljafari, onde as ruínas seriam um “terceiro termo” entre os vivos e os mortos, absolutamente irreduzível a um e outro.⁴¹⁵

Assim, ao lado dos escombros materiais acumulam-se formas diversas de restos e resquícios, pois os filmes tratam visualmente de outros tipos de ruínas, revelando as múltiplas manifestações da destruição e da catástrofe pelo *medium* de imagens daquilo que *não pode desaparecer* e que é, ao mesmo tempo, signo de uma ausência a denotar visualmente a deterioração como efeito do tempo (as casas para Aljafari e a vizinhança em Suleiman).

A relação entre desgaste temporal e o suporte material das obras nos fazem pensar no trabalho de *Taysir Barakat* (artista palestino nascido no campo de refugiados de Jabaliye em Gaza, em 1959), especialmente em suas imagens em negativo, repletas de uma profusão de sombras e monocromatismos. Barakat compartilha a preocupação com os materiais que

⁴¹⁴ Em Rua de Mão Única, no fragmento “*Oculista*”, Walter Benjamin diz que o “olhar é o fundo do copo do ser humano”. BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II*. Rua de Mão única. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, p.48.

⁴¹⁵ CLIFT, Sarah. *Committing the Future to Memory. History, Experience, Trauma*. New York: Fordham University Press, 2014, p.152.

utiliza em suas pinturas, a fim de que tenham relação com a história e com a terra, a exemplo de pintores como *Sliman Mansour* que foi buscar tonalidades de cor no barro, na areia e no solo de sua Palestina natal.

Em diversas obras, Barakat trabalha sobre a madeira, a exemplo do que faz em “A caixa” (figuras 138 e 139) na qual registrou em cada gaveta os principais episódios da vida de seu pai e que foi confiscada pelo governo israelense, que removeu partes da peça que indicavam o registro da chegada de judeus que antes de 1948 começaram a se deslocar para cidades palestinas, como Majdal, terra natal do pai do artista.

Esta Caixa é um item que foi deixado pelo Exército de Israel antes de 1948. Suas gavetas eram usadas, na época, para preservar os arquivos de imigrantes judeus que estavam chegando do mundo todo para serem assentados nas cidades palestinas de Haifa, Majdal, Jaffa, Safad e outras; enquanto isso, os habitantes destas cidades eram deportados e transformados em “refugiados”. Agora, dentro desta caixa está a vida de meu pai, dos dias felizes de sua infância, em Majdal, sua deportação forçada para o campo de refugiados de Jabalyia à sua labuta já em idade avançada para dar-nos apoio em sua doença e morte.⁴¹⁶



Figura 138. Obra "A caixa", Taysir Barakat, 2016.

A relação entre tempo e imagens na perspectiva da obra de Taysir Barakat é pertinente para nossas reflexões sobre o cinema de Kamal Aljafari na medida em que pode

⁴¹⁶ BARAKAT, Taysir. *The Box*. In Tayseer Barakat. *The Spirit of Art and Poetry*. Disponível em www.tayseerbarakat.com/the-box/. Acesso em 6 de janeiro de 2017.

alargar o domínio da experiência visual da “grisalha” que estaria para as cores do mundo assim como a poeira está para a consistência dos objetos. Da mesma forma que o tempo da espera não pode ser considerado o da passividade, a grisalha não deveria ser vista com ausência de cores, mas como *latência*, uma *potência* da cor.⁴¹⁷ O que Barakat faz com a experiência de seu pai na obra “A caixa” é correlato ao que Aljafari faz com seus registros familiares e de Jaffa, marcando, gravando em suportes diferentes - madeira, filme ou arquivo digital - a vida contida naquela experiência compartilhada, as gavetas como objeto de reapropriação, as camadas de tempo, o *tempo dentro do tempo* que adquire uma coloração própria.



Figura 139. Obra "A caixa", Taysir Barakat, 2016.

A sequência da caminhada fantasmática de Salim em “Porto da Memória” produz uma das mais impactantes representações das ruas, galpões e ruínas de Jaffa (figuras 140, 141 e 142). Pictorialmente, as texturas, com objetos em contornos esfumados e os tons pastéis providenciam o cenário vazio no qual o tio do diretor, descolado de sua própria imagem, é inserido digitalmente na Jaffa filmada por Menachen Golan em 1974, um

⁴¹⁷ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Grisalha. Poeira e Poder do Tempo*. Lisboa: KKYM+IHA, 2014, p.16-17. “Uma imagem em grisalha nada tem de neutro porque o seu coloris, ao pulverizar a ordem distinta das cores, agita como que um vento material que é, simultaneamente, um vento do tempo. É, pois, uma latência: não uma ausência, um menos-ser, um não-poder implicados na palavra “descoloração”; mas, pelo contrário, uma potência, uma “carne” da cor, no sentido que Merleau-Ponty dá à palavra”.

arabesco temporal que não é apenas sobreposições de camadas de memória, mas (como discutimos no capítulo 1) uma retomada da imagem como ato político de inscrição histórica.



Figura 140. "Porto da memória". Kamal Aljafari, 2010.



Figura 141. "Porto da Memória". Kamal Aljafari, 2010.



Figura 142. "Porto da Memória". Kamal Aljafari, 2010.

A passagem do tempo como envelhecimento tem nas cores um sintoma que pode estar relacionado a transformações da própria natureza dos espaços, pela sobreposição ou cruzamento de temporalidades que se manifesta nos contrastes entre objetos, nas formas como denotam o acúmulo e a passagem.⁴¹⁸

Com maior ou maior consciência, todos os cineastas palestinos estão diretamente implicados na construção de algo similar à caixa de Barakat com camadas que contém a materialidade do arquivo, do registro da mobilidade forçada de pessoas, definindo uma ideia de “interior” e o arquivo como estratégia e horizonte político.⁴¹⁹ O que Suleiman e

⁴¹⁸ Em viagem a Auschwitz e Birkenau, Didi-Huberman notou a importância do cromatismo na reconstrução da história, quando se refere à transição do campo como Lager, “lugar de barbárie” para o campo como “lugar de cultura” ao se tornar “museu de Estado”, pela atenção aos detalhes como, por exemplo, as diferentes tonalidades nas cores de arames farpados. Ao rever uma fotografia que ele tirou de um passarinho que pousara ao seu lado, Didi-Huberman identificava que em segundo plano corria um arame farpado eletrificado do campo, com o metal já escurecido pela ferrugem e elaborado de forma distinta daquele que corria em primeiro plano, de cor cinza claro, o que indicava que tinha sido instalado recentemente. “Compreender isso já me dá um aperto no coração. [...] sinto claramente que o passarinho pousou entre duas temporalidades terrivelmente disjuntas, duas gestões bem diferentes da mesma parcela de espaço e de história. Sem saber, o **passarinho pousou entre a barbárie e a cultura**”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Casas*. Tradução de André Telles. Serrote: Uma Revista de Ensaio, Artes Visuais, Ideias e Literatura, São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013, p.106.

⁴¹⁹ Especialmente em um momento em que Israel está em uma nova etapa de apagamento de registros de seus próprios arquivos sobre 1948). Após roubar os arquivos da OLP em outubro de 1982 e da Orient House em Jerusalém Oriental em 2001, Israel se volta para mais um esforço de apagamento, desta vez com seus próprios arquivos, que durante décadas estavam inacessíveis. PAPPE, Ilan. *Israel's latest attempt to erase Palestine*. Electronic Intifada. 25 de julho de 2019. Disponível em: <https://electronicintifada.net/content/israels-latest-attempt-erase-palestine/27941>.

Aljafari fazem é *expor os procedimentos* próprios ao cinema na arte de produzir arquivos, a exemplo do que faz Barakat, eles transformam aquilo que foi deixado pelos colonizadores para ser usado contra eles. Mas, ao mesmo tempo, isso mostra o regime israelense como catalisador de um *tempo da permanência* que não é, neste sentido, muito diferente daquela elaborada pelos povos nativos latino-americanos. A política se faz arquivo - em contexto de limpeza étnica e desapropriação simbólica - imprimindo no próprio espaço a existência como traço final.

Na obra de Suleiman, as ruínas ressurgem principalmente na forma da própria estrutura narrativa de seus filmes, pela composição rítmica dos fragmentos dotados de sentido em procedimentos sutis de enquadramentos que estabilizam visualmente a cena em meio ao absurdo.

Há um enquadramento específico que podemos identificar em vários de seus filmes no qual aparecem três elementos (sejam pessoas ou formas espaciais) com centralidade no plano, de modo que um permaneça no meio, com a câmera posicionada frontalmente. Trata-se da permanência de um ponto que não está enquadrado nas linhas, quadros e grades que as imagens contêm, o preenchimento do espaço intersticial. Da mesma forma, por vezes ele encontra algo que corte o plano, permitindo que a imagem adquira um sentido de simetria buscando dispor os elementos visuais a partir de um eixo vertical. Pela atribuição de um centro à imagem, ele produz imgeticamente um ponto de equilíbrio em desenhos de cenas cuidadosamente elaborados (figuras 143, 144, 145 e 146).

O absurdo encenado pela coreografia dos corpos e das situações é o campo de trabalho do diretor. É onde ele passa a ter o controle sobre o tempo, o que se expressa em sua concepção de direção de atores:

nós [atores palestinos] sempre temos que colocar alguma expressão nervosa para dizer que nossa terra foi perdida, o que não funciona para mim. [...] Muitos dos personagens são movimentos no quadro, e eu prefiro a coreografia, eu prefiro a musicalidade que vem de suas aparências etc... seria uma mentira dizer que eu os dirijo [...]⁴²⁰

⁴²⁰ Entrevista de Elia Suleiman com Amanda Palmer, “*The Fabulous Picture Show?*”, Al Jazeera English, 14 de janeiro de 2010. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zH8sEJbatrw>



Figura 143. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.



Figura 144. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.



Figura 145. "Crônica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.



Figura 146. "Intervenção Divina", Elia Suleiman, 2002.

No final das trilogias, Aljafari avança mais no sentido da abstração e da experimentação em seu filme "Recollection", enquanto Suleiman avança para a narrativa

em “O que resta do tempo”. Aljafari, diferentemente de Suleiman, entrega a câmera diretamente para a memória. Nesta mudança de forma efetuada no terceiro filme das respectivas trilógicas, os dois cineastas também seguem caminhos distintos também em relação à paleta de cores. Enquanto Kamal Aljafari trabalha com imagens desfocadas em uma coloração e textura de filmes antigos, em uma potência de grisalha no filme “Recollection”, Suleiman opta pelo *bicromatismo* com a utilização do azul e do amarelo ao longo do filme, reforçando um sentido de dualidade que repõe os elementos em tensão dos filmes anteriores: Presente/Ausente; Alegoria/Fantasmagoria; Exílio/Retorno; Desaparecimento/*Sumud* (resistência); Interior/Exterior. Em “O que resta do tempo”, o diretor encontra maneiras de forçar as *duas cores a coexistirem* nas imagens, trabalhando com detalhes, objetos de cena e iluminação. O interior da casa de seus avós em 1948 é azul de um tom bem claro e quando o filme avança para o momento da infância do diretor, o interior da casa de seus pais é exageradamente amarelo (figuras 147, 148, 149, 150, 151, 152 e 153).



Figura 147. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.



Figura 148. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.



Figura 149. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.



Figura 150. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.



Figura 151. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.



Figura 152. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.



Figura 153. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.



Figura 154. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.

Enquanto o amarelo geralmente é utilizado no espaço doméstico, no interior da casa de seus pais, o azul (cor da bandeira israelense) permanece como uma luz exterior que ronda constantemente as cenas. A partir de então, a cor azul será utilizada como referência a Israel, seja no colégio com seus ritos e símbolos oficiais, seja em elementos externos que insistem em penetrar no interior dos ambientes. Ao sustentar o filme neste bicromatismo, Suleiman lida tanto com as dualidades como com os paradoxos da situação palestina realizando uma operação temporal de retorno ao ano da *Nakba*. A *impotência* dos personagens (como o vizinho que diariamente joga gasolina sobre o próprio corpo, ameaçando se matar) e a *humilhação* (como a cena da fotografia com a assinatura por parte do prefeito de Nazaré) são aliviados pelo humor e pela estilização das imagens devido também às opções de paleta cromática e de atuação. Ao contrário do filme “Crônica de um Desaparecimento”, em que Suleiman trabalha com as cores palestinas, especialmente na segunda parte do filme na moradia de A’dan em Jerusalém, a única vez em que as cores verde, vermelha e preta aparecem juntas em “O que resta do tempo” é em uma cena com o pai do diretor rodeado de máquinas e ferros em sua oficina, com as paredes bem desgastadas em um cenário claustrofóbico (figura 154).

Os dois diretores se utilizam, portanto, de estratégias estético-políticas que permitem uma (re)apropriação espacial-territorial como aumento da potência para a retomada de sua própria temporalidade. Ambos explodem a elaboração do mito em sua

forma nacionalista, mas tal qual os jovens que perseguem o Papai Noel no início de “Intervenção Divina”, ao procederem de tal forma passam a ser testemunhas de algo que agoniza, esperando a morte: o futuro como horizonte que contenha a promessa de soberania da Palestina. No caminho, deparam-se com ruínas e uma permanente catástrofe que engendra o absurdo como força de organização do cotidiano sob ocupação. É neste movimento de dissolução da narrativa nacionalista que eles abrem caminhos para outros espaços onde a política pode acontecer:

Uma parte de algo será, no futuro próximo, melhor do que tudo daquilo. Fragmentos mais do que totalidades. Incansáveis atividades nomádicas mais do que colônias asseguradas. Crítica mais do que resignação. O palestino como auto-consciência em uma planície árida de investimentos e apetites de consumo. O heroísmo da raiva mais do que o pote de mendicância, independência limitada mais do que o status de clientes. Atenção, alerta, foco. Fazer como os outros fazem, mas de alguma forma diferenciar-se. Contar sua história em pedaços, como *ela é*. E tudo isso simultaneamente e intervindo em uma órbita fechada do exílio judeu e um patriotismo recuperado e muito celebrado, do qual Israel é o emblema. Melhor nossa errância, eu penso às vezes, do que os horrorosos barulhos de coisas que se fecham de seu retorno. O elemento secular aberto, e não a simetria da redenção.⁴²¹

O uso do humor em Suleiman tem efeito demolidor sobre a demagogia patriótica, a corrupção das lideranças e os discursos da ONU e das ONGs sobre a Palestina. Ao alongar o tempo e permitir que os corpos e os sons ditem o ritmo dos pequenos fragmentos da experiência do tempo vivido, ele se afasta do tempo heróico ligado ao grande acontecimento político redentor (que pode aparecer também como latência) sugerindo um outro tipo de relação entre temporalidade e política sintetizada no conceito de “*butulat al-ashya’ al-’adiyya*”, o “heroísmo do cotidiano”, formulado por Mahmoud Abu Hashhash, em que a simples afirmação de uma presença viva converte-se em ato de desacato e rebeldia.⁴²²

Mas isso também implica que a atenção do cineasta está mais voltada aos riscos da perda do sentido do mundo do que àqueles associados à perda da noção de unidade. Por isso, seus fragmentos são importantes, não são somente índices de ausência, mas a reposição do presente, mesmo na espera. Nesta perspectiva, Dabashi apresenta o cinema de Suleiman como sendo composto por “*staccatos* desarticulados de gagueira narrativa que

⁴²¹ SAID, Edward. *After the last sky. Palestinian lives*. Fotografias de Jean Mohr. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999, p.150.

⁴²² Mahmoud Abu Hashhash é diretor do programa de Artes e Cultura da A.M. Qattan Foundation. O conceito de “*butulat al-ashya’ al-’adiyya*” foi sugerido por ele em uma conversa telefônica com a pesquisadora Refqa Abu-Remaileh, que o utiliza em um texto para definir o sentido de resistência política presente nos filmes de Suleiman. Cf. ABU-REMAILEH, Refqa. *The Kanafani Effect: Resistance and Counter-Narration in the films of Michel Khleifi and Elia Suleiman*. Middle East Journal of Culture and Communication, Vol. 7, Issue 2 (Special Issue on Palestine and the Moving Image), 2014, p.201.

magicamente são transformados em enunciados coerentes, com impiedosa precisão”.⁴²³ Em alguns momentos de seus filmes, o diretor encara diretamente os fragmentos, expondo-os na tentativa de poder ordená-los (figura 155). A conversão da realidade em fotografias e postais, a exemplo da cena (figura 156) na qual um turista fotografa E.S. em frente à loja de souvenirs “*The Holy Land*” joga com a ambiguidade da cidade de Nazaré como local de turismo religioso e o princípio de imobilidade contido no ato fotográfico.

Quando se define a Foto como uma imagem imóvel, isso não quer dizer apenas que os personagens que ela representa não se mexem; isso quer dizer que eles não saem: estão anestesiados e fincados, como borboletas.⁴²⁴

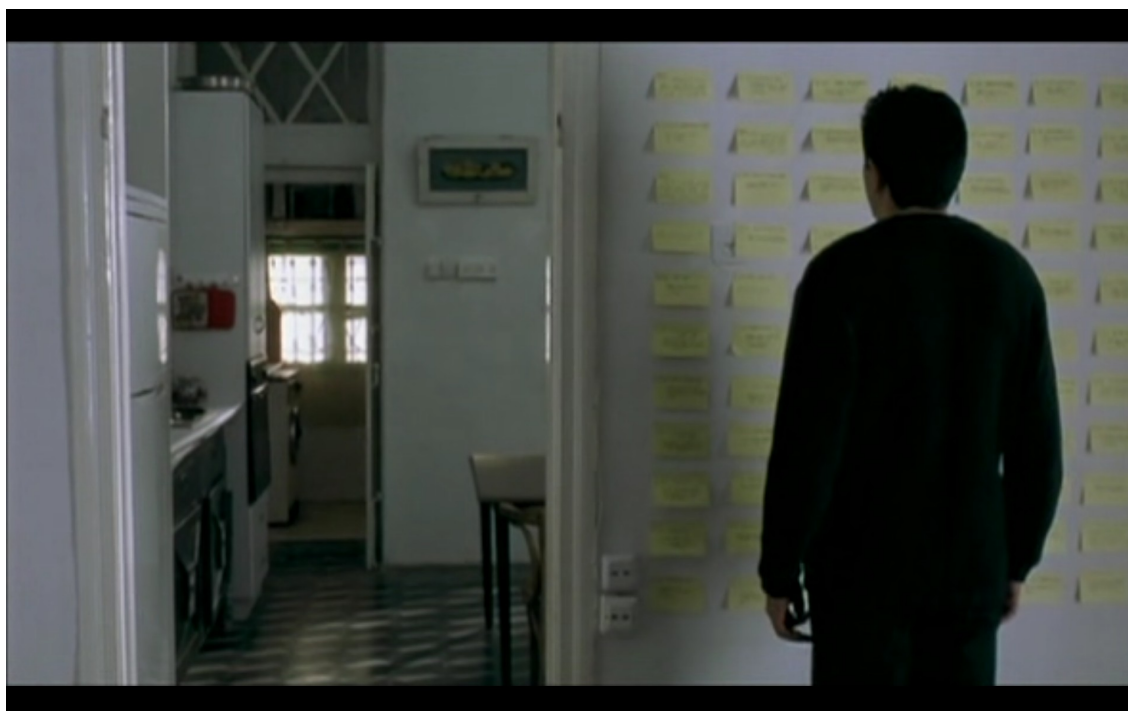


Figura 155. “Intervenção Divina”. Elia Suleiman, 2002.

Este seria justamente o elemento de diferenciação, dado que “o cinema tem um poder que, à primeira vista, a Fotografia não tem: a tela não é um enquadramento, mas um *esconderijo*; o personagem que sai dela continu a viver: um “campo cego” duplica incessantemente a visão parcial”.⁴²⁵ A partir de tal diferenciação, podemos perceber que os

⁴²³ DABASHI, Hamid. *In praise of frivolity: on the cinema of Elia Suleiman*. In *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*. Verso: Londres, 2006, p.136.

⁴²⁴ Cf. BARTHES, Roland. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira: 1984, págs. 86.

⁴²⁵ BARTHES, Roland. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira: 1984.

dois diretores se utilizam deste recurso para afirmar uma fixidez e impossibilidade de movimento, que a natureza do processo fílmico parece dificultar.

No filme “O telhado”, ao percorrer o espaço doméstico familiar, Aljafari também se utiliza de muitas fotografias, adicionando mais um elemento de fantasmagoria ao permitir que as camadas temporais despertas atribuam um sentido de pertencimento a moradias que correm o risco de serem desapropriadas (figuras 157 e 158). Recupera-se aqui a associação, já apontada por Barthes, entre a fotografia (a “Contingência soberana”) e a morte⁴²⁶, em que a foto é como um “teatro primitivo” no qual vemos os mortos pela figuração da face imóvel e pintada. Assim, com a difusão da possibilidade fotográfica, os retratos concederam a possibilidade de “ver-se a si mesmo” fora de um espelho, carregando em tal ato um distúrbio de proporções civilizacionais, na medida em que “a Fotografia é o *advento de mim mesmo como outro*: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade”⁴²⁷, ou seja, um elemento que está diretamente relacionado com a produção subjetiva do pertencimento.⁴²⁸

⁴²⁶ A morte percorre a trilogia de Suleiman, seu pai no segundo filme e sua mãe no terceiro, de modo que o movimento de retorno está articulado ao tema do desaparecimento.

⁴²⁷ Cf. BARTHES, Roland. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira: 1984, págs. 20 e 25.

⁴²⁸ Cf. AZOULAY, Ariella. *Civil Imagination. A political ontology of photography*. Londres: Verso, 2015 e AZOULAY, Ariella. *From Palestine to Israel. A photographic record of destruction and state formation. 1947-1950*. Londres: Pluto Press, 2011.



Figura 156. "Cronica de um Desaparecimento". Elia Suleiman, 1996.



Figura 157. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.



Figura 158. "O telhado". Kamal Aljafari, 2006.

Esta percepção de si como outro fornece ainda mais elementos para os diretores exporem aspectos fundamentais da ideologia sionista. A recusa em repetir slogans cristalizados pelas gerações anteriores não se satisfaz, nas duas trilógias, em mera busca por um vanguardismo estético embebido em matrizes européias. Atirando-se na direção do absurdo e do paradoxo, os dois cineastas não deixam um vazio, posicionando o sionismo em seu esforço de produção mitológica e revelando seu encaixe com a desrazão, pelo paradoxo próprio aos nacionalismos: a produção de um vínculo moderno que só se sustenta em relação a discurso que remonta a tempos imemoriais.⁴²⁹ No caso do nacionalismo judaico, a contradição está no fato de que este projeto de expansão colonial só poderia ocorrer caso conseguisse fazer com que o teor moderno da ideologia coexistisse com um discurso teológico, que busca sustentação bíblica para a existência de uma comunidade política e para o apagamento de outra. Por isso, Edward Said entendia que o sionismo como uma idéia política efetiva deveria ser analisado historicamente de duas maneiras: “(1) *genealogicamente*, para que sua procedência, consanguinidade e descendência, sua associação tanto com outras ideias quanto com instituições políticas possam ser

⁴²⁹ HOBBSAWN, Eric. *Nações e Nacionalismo desde 1780. Programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990 e ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

demonstradas; (2) como sistema prático de *acúmulo* (de poder, terras, legitimidade ideológica) e *deslocamento* (de pessoas, outras ideias, legitimidade prévia)".⁴³⁰

Até 1948, os judeus não controlavam o processo toponímico na Palestina. A catástrofe também catalisou uma aceleração do processo de renomear, ou seja, de apagamento das camadas anteriores de significação. Era necessário criar uma identidade hebraica moderna e uma correlata “desarabização” daquele lugar. Um mecanismo curioso, que diz muito sobre a forma como isso se deu, é a transliteração de nomes.⁴³¹ As placas de trânsito, por exemplo, eram em hebraico, árabe e inglês. Mas tanto o árabe como o inglês eram transliterações da forma sionista dos nomes. Não se expressava verdadeiramente os nomes em línguas que não fossem o hebraico. A substituição dos nomes palestinos, assim como da vegetação, ou de quaisquer outros traços da sociedade de nativos daquela terra, seria fundamental para a criação da identidade hebraica moderna.

Observem aquele cacto que cobre aquele monte de pedras. Essas pedras foram em algum momento uma casa, um estábulo, um curral de ovelhas, uma escola ou um muro. Isso ocorreu há 56 anos, faz apenas uma geração e meia, não faz tanto tempo afinal. O cacto separava as casas e servia como limite entre os terrenos, era uma vedação vivente que hoje é o único monumento à vida que houve naquele lugar. Olhem os pinheiros que cercam os cactos. Abaixo havia uma aldeia. Suas 405 casas foram destruídas em só dia em 1948 e seus 2350 habitantes dispersados. Ninguém nos disse nada. Os pinheiros foram plantados pouco depois pelo Fundo Nacional Judeu, com quem colaborávamos quando éramos crianças, cada sexta-feira, para cobrir as ruínas, cobrir a possibilidade de retorno e talvez também a vergonha e a culpa.⁴³²

A atenção que Aljafari dedica a placas e ao mirante, de onde escuta a narrativa oficial sionista no fone de ouvido para turistas, faz-nos lembrar da constituição do “Comitê Governamental de Nomes” (*Va'adat ha-Shemot ha-Mimshalti*), estabelecido por Ben-Gurion em julho de 1949. Em uma passagem de seu diário, datada de 11 de junho de 1949, Ben-Gurion expõe sua preocupação com a dimensão toponímica do empreendimento sionista.

Eilat [...] nos internamos nos espaços abertos da Araba [...] de “Ayn Husb [...] a “Ayn Wahba [...]. Devemos dar nomes hebreus a estes lugares, nomes antigos, se existirem, e se não existirem, nomes novos!⁴³³

A criação de uma identidade hebraica moderna era um dos desafios dos

⁴³⁰ Cf. SAID, Edward. *A questão da Palestina*. Tradução: Sônia Midori. São Paulo: Editora UNESP, 2012, p.64.

⁴³¹ MASALHA, Nur. *Palestine. A four Thousand year history*. Londres: Zed Books, 2018, p. 336-337.

⁴³² LEVY, Gideon. *Twilight Zone/Social Studies Lesson*. [en línea], Haaretz, 31 de marzo de 2004, <<http://www.haaretz.com/twilight-zone-social-studies-lesson-1.118379>>.

⁴³³ BEN-GURION, David. *Yoman ha-miljamá*, cit., vol.III, p. 989 apud MASALHA, Nur. *El problema de los refugiados palestinos sesenta años después de la Nakba*. Documento de trabalho núm. 8, fevereiro de 2011. Casa Árabe e Instituto Internacional de Estudos Árabes e do Mundo Muçulmano (IEAM), p. 28.

colonizadores sionistas e a mudança de nomes era parte disso. Ben-Gurion, por meio de um documento, dizia aos oficiais militares que hebraizar seus próprios nomes era uma “tarefa moral” e serviria de exemplo. Foi estabelecido um Comitê de Nomes hebraicos no exército e listas com opções para os soldados. Ainda que o discurso pregasse o retorno de um povo nativo às suas terras, o núcleo do ativismo sionista era formado por cidadãos russos.⁴³⁴ A invenção do mitológico “Novo Homem Hebreu *Sabra*” e de uma nova identidade eram tarefas trabalhosas e, por isso, os primeiros colonizadores sionistas precisavam não apenas “inventar uma Terra e uma Nação”, mas também uma nova língua, o hebraico moderno, que foi “criado por sionistas Ashkenazi no início do século XX não como uma língua semítica (apesar da “semitização” dos judeus europeus por teóricos raciais e linguísticos na segunda metade do século XIX), mas como uma língua *híbrida*, com vocabulário europeu e fortes conexões europeias”.⁴³⁵ O controle dos processos toponímicos pelos sionistas apresentava-se, com isso, como reverberação simbólica da limpeza étnica e de proliferação de fantasmas.

Na sequência do filme “O telhado” em que o diretor conversa na rua com um homem simples em Ramle, *a la cinema-verité*, fala-se sobre a importância da cidade como rota histórica na Palestina e sobre o que sobrou de espaços na conformação urbana pós-48. “O mercado está nas mãos dos judeus iraquianos. Os árabes não têm espaço. Temos um minimercado e uma esquina. Este é o nosso país e nós nos tornamos o seu rabo, somos inúteis”, diz, rindo muito da própria metáfora. Enquanto fala, ele não abandona este riso nervoso, que acompanha a gesticulação à qual recorre para narrar o desaparecimento. Há um corte abrupto após a frase “nos tornamos inúteis” e passamos a ver placas de rua com nomes de personalidades judaicas (rua Dr. Koch e rua Dr. Sigmund Freud), escritas em hebraico e com transliterações ao árabe e inglês. Quando a câmera nos mostra a placa da “rua Dr. Salk”, em *contraplongé*, faz um *pan* para a esquerda, descendo lentamente para revelar casas inconclusas, paredes nuas e garotos palestinos ao fundo.

Ao seguirmos a câmera nos filmes de Kamal Aljafari é impossível não acompanharmos o cuidado que ele tem com as imagens de paredes, tijolos e fendas, com a atenção que ele dedica a um chão repleto de pedregulhos, um chão de coloração cinza com restos de construções, areia e uma vegetação rasteira muito tímida, mas que ainda assim fornece uns pontos verdes na imagem. Poderíamos dizer, um chão comum, como outro qualquer. Mas não é. É o chão de Ramle, sua terra natal.

⁴³⁴ MASALHA, Nur. *Palestine. A four Thousand year history*. Londres: Zed Books, 2018, p. 338.

⁴³⁵ MASALHA, Nur. *Palestine. A four Thousand year history*. Londres: Zed Books, 2018, p. 339.

Nada se parece mais com um chão de cimento do que outro chão de cimento. Mas, como é sabido, o arqueólogo defende outro discurso: os solos falam conosco precisamente na medida em que sobrevivem, e sobrevivem na medida em que os consideramos neutros, insignificantes, sem consequências. É justamente por isso que merecem nossa atenção. Eles são a casca da história⁴³⁶.

A pele humana, as paredes e as telas compõem na trilogia uma linha de epigrafia cinemática que anima a obra de Kamal Aljafari.⁴³⁷ É neste encontro, que seus filmes revelam uma reversão dessa operação toponímica efetuada pelos sionistas, como ato de reapropriação político-imagética. Sua câmera percorre superfícies e inscrições temporais, ao mesmo tempo que restitui os nomes e imagens aos lugares, movimentando-se de tal forma que não deixa de oferecer uma resposta ao componente toponimicida do empreendimento colonial sionista e de suas estratégias de desaparecimento. Dos três elementos (a pele humana, as paredes e as telas), o único que Aljafari não consegue redimir é a pele humana. Seus filmes recriaram uma Jaffa perdida, interromperam – ao menos imageticamente – o desaparecimento, fizeram circular pelo mundo outros arranjos, revelando uma presença negada. “Recollection” redimiui as telas, suportes mudos de uma apropriação indevida que contou com o apoio até de Chuck Norris. A tela e as paredes foram redimidas, mas não a pele humana. Como pode um cinema que já “libertou” as paredes, casas e telas (no sentido de uma reapropriação imagética), fazer “justiça cinemática” à pele?

Há, portanto, no contato da câmera com a pele, um ato de revelação, capaz de superar o desgaste do tempo produzindo uma proximidade. “*O cinema age, em primeiro lugar, na pele das coisas, na epiderme da realidade*”, diria Artaud.⁴³⁸ Este contraste de natureza temporal entre as superfícies também foi trabalhado por Suleiman desde seu primeiro filme, como parte de um dispositivo de liminaridade.

Tal uso subversivo e desconstrutivo de objetos, do discurso, da música icônica, de símbolos icônicos, como a bandeira israelense, está espalhado ao longo do filme como indicadores, sinais, como dispositivos de *liminaridade*.⁴³⁹

⁴³⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Casas*. Tradução de André Telles. Serrote: Uma Revista de Ensaios, Artes Visuais, Ideias e Literatura, São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013, p.109.

⁴³⁷ Usamos o conceito de linha no sentido que Jean Cocteau desenvolve. “O que é a linha? É a vida. Uma linha deve viver sobre cada ponto do seu percurso de tal maneira que a presença do artista se imponha mais do que a do modelo. [...] por linha, eu entendo a permanência da personalidade. [...] é ela que nos emociona quando um artista decide romper com o mundo visível e obriga suas formas a obedecer-lhe”. Cf. COCTEAU, Jean. *Da linha*. In *A dificuldade de ser*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 178-179.

⁴³⁸ CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p.57.

⁴³⁹ BRESHEET, Haim. *A Symphony of Absence: Borders and Liminality in Elia Suleiman's Chronicle of a Disappearance*. Framework: The Journal of Cinema and Media 43(2):71–84, 2002. Grifo próprio.

O tempo que gastamos para reconhecer a pele de seu pai no proêmio de “Crônica de um Desaparecimento”, faz lembrar o que Paulo Emilio Sales Gomes dizia de “nossa pouca intimidade cinematográfica com a cútis”, que tardou a ser notada pelo cinema.

É possível que durante muito tempo a pele não tenha passado, no cinema, de forma ou superfície branca. O lábio, a perna, o pescoço são valores com que o cinema sempre jogou, mas dentro de suas configurações próprias, sem dar à matéria-prima da cútis a oportunidade de se afirmar. A homogeneidade leitosa das maquilagens sufocou muitas virtualidades. [...] Quando a película colorida revelou implacavelmente as sardas de Katherine Hepburn, nunca, apesar do desgaste do tempo, esteve ela tão próxima de nós, isso porque pela primeira vez a sua pele apresentava-se nua.⁴⁴⁰

No filme “Porto da Memória”, há uma cena em Jaffa em que homens assistem o filme “Comando Delta”. O salão é amplo, com poucos móveis e paredes envidraçadas, permitindo a claridade. Em uma pequena tela de TV, Chuck Norris atira, explode coisas, há perseguição de carros... uma aceleração alucinante! Entre os homens no café, prevalece o marasmo absoluto. Presentes, apenas três pessoas que não trocam uma palavra. Há uma pequena churrasqueira, com pedaços de carvão e um ventilador direcionado para animar o fogo. Um homem alto anda de um lado para o outro, inquieto. Outro, com chapéu e aparência de um velho marinheiro, toma seu café. O homem inquieto, fumando, retira um pedaço de carvão da churrasqueira com um pegador, assopra-o até a brasa avermelhar e aproxima-o de seu pescoço. Por algum tempo, ele fica com aquele pedaço de carvão próximo à sua pele, esquentando-a, no limiar do contato. É neste momento, na iminência do contato entre pele e brasa, que sentimos a duração do tempo na imagem. Mas há um detalhe decisivo nesta cena: as imagens na tela revelam que Chuck Norris está atirando e explodindo as coisas... nas próprias ruas de Jaffa! Há, assim, uma dupla revelação nesta sequência. Em primeiro lugar, a cidade adquire seu duplo, Jaffa é agora uma abstração representacional de uma “típica cidade árabe”, considerado o fato de que, no filme em questão, a ação supostamente transcorre em Beirute. A segunda revelação é a de um dispositivo que também está presente nos filmes de Suleiman, a coexistência da pele e da tela *como marcador estético de duração e de contraste de temporalidades*. Ainda que o ritmo acelerado e a aventura estejam na tela, é a pele que sustenta o contato com o fogo, é a ela que nosso olhar obedece, pois a cena do carvão próximo ao pescoço, de toda a sequência, é a que permanece conosco.

⁴⁴⁰ SALES GOMES, Paulo Emilio. *A pele e a paz*. In Sales Gomes, Paulo Emilio. O cinema no século. edição dos textos e notas Carlos Augusto Calil e Adilson Mendes ; organização e prefácio Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 511.

Em outra cena do mesmo filme, uma mulher lava as mãos em uma pia branca. Não vemos seu rosto, apenas seus braços e suas mãos. No canto, uma toalha, alguns tubos de máquina de lavar. Um ato da maior banalidade. Plasticamente, os movimentos feitos pelas mãos, tal um prestidigitador, nos hipnotizam. Mas a sensação é que aquilo demora. Por que estamos vendo isso? Movimentos circulares de mãos encaixadas passam a impressão que o sabonete flutua e depois, as mãos e pulsos oferecidos para que a água escorra. A sequência de gestos simples, mas visualmente curiosos, nos convence que estamos diante de um ritual, um modo singular de fazer algo. Assim, quando Aljafari retém nossa atenção nesse gesto banal em mais de uma ocasião ao longo de um filme, pode-se reconhecer um recurso de estilo do diretor. Mas também pode ser compreendido como ato de registro de certo modo de fazer algo, uma *linha de diferenciação*, a produção do singular. Não há ato banal quando as coisas estão desaparecendo. E, mais uma vez, a pele.⁴⁴¹

Ainda que ambas sequências possam apontar para a atenção que Kamal Aljafari dedica à pele humana e ao seu contato com a água, criando um ato de singularização, e o fogo, reforçando a atmosfera de latência, sua preocupação epidérmica central é com a cidade. A trilogia de Jaffa revela as paredes da cidade, o tecido arquitetônico, curado na materialidade de uma destruição minuciosa e rejuvenescido artificialmente nos coevos empreendimentos de gentrificação.⁴⁴²

Esse entrecruzamento do tempo seria, portanto, o traço marcante da experiência dos próprios cineastas como autores e testemunhas da história, em narrativas que mantêm forçosamente esvaziado o lugar do herói trágico. Se, por um lado, não é possível identificar traços de heroísmo no cinema em questão, a forma como o desaparecimento da Palestina é tratada pelos dois autores torna pertinente a distinção entre o massacre tradicional e o genocídio, a partir das relações que cada um estabelece com a tragédia, com o gênero épico e com a presença do herói:

O massacre tradicional expõe a violência que implementa, para mostrar uma força vitoriosa, irresistível e produzir o terror [...]; ele exhibe os cadáveres do inimigo, os profana, os violenta, os recorta, faz pirâmides com os crânios etc [...]. O estilo épico convém assim perfeitamente ao massacre tradicional [...]. O genocida implementa [...] um horizonte referencial completamente outro: seu objetivo é tramar a desaparecimento de um corpo coletivo indesejável, parasitário ou supérfluo, mais do que o inimigo propriamente dito. Mesmo que, às vezes, aconteça de a guerra ser uma pré-condição ou, por assim dizer, o quadro no qual um

⁴⁴¹ O diretor disse que sua vontade era ter inserido o processo todo da tia lavando as mãos, que durava muito mais do que aquilo que vemos.

⁴⁴² Cf. WEIZMAN, Eyal. *The least of all possible evils. Humanitarian violence from Arendt to Gaza*. Londres/Nova Iorque: Verso, 2011.

genocídio toma corpo (aquele dos armênios, dos judeus...), ele não é redutível à figura da guerra. Ele não se apresenta como batalha, mas como uma operação. Se ele mobiliza as figuras da luta (racial, por exemplo) ou do combate, não é jamais em uma perspectiva tradicional de guerra: o genocídio não requer nem heroísmo, nem espírito de sacrifício, nem ódio – ele recusa a tonalidade épica.⁴⁴³

Eis por que o tema de uma violência que pretende tramar a desapareição de um corpo coletivo indesejável pode ser esclarecedor para lidarmos com o sentido que a catástrofe tem para os palestinos.⁴⁴⁴ Trata-se de um tempo próprio: o tempo processual, da lenta desagregação de um corpo coletivo que se direciona para o esquecimento e para a gestão deste “tempo essencialmente administrativo” do punitivismo contemporâneo.⁴⁴⁵

Neste sentido, este cinema palestino contemporâneo, ao tratar das ruínas da catástrofe, não se inscreve no “tempo trágico”, no tempo qualitativo, do herói, da ruptura e da “solidão glacial de si”, no sentido de uma experiência única de separação do cosmos natural, divino e humano.⁴⁴⁶ Os filmes aproximam-se mais de um tempo da repetição, da monotonia e do tédio.⁴⁴⁷ Mas esse tempo também contém a força capaz de destroçar a própria cronologia da evolução histórica e a formação dos inextricáveis “arabescos” temporais.⁴⁴⁸ Nos filmes citados, reconhece-se a explosão das três categorias do presente, o futuro e o passado, que se deslocam e entrelaçam até formarem “estranhas circunvoluções” porque

não somente o presente, o passado e o futuro do tempo “vazio”, do tempo vivido, do tempo presente à consciência se entrelaçam, mas este

⁴⁴³ BROSSAT, Alain e DÉOTTE, Jean-Louis (Orgs.). *L'époque de la disparition*. Politique et esthétique. Paris: L'Harmattan, 2000, p.53.

⁴⁴⁴ Há uma historiografia contemporânea devotada em tratar da questão da “limpeza étnica” na Palestina. É importante notar que a ideia de “tramar a desapareição de um corpo político indesejável” está explicitamente colocada no pensamento sionista e pode ser atualmente verificada por uma análise dos documentos históricos cujo acesso ficou restrito durante muitos anos. Cf. PAPPE, Ilan. *The Ethnic Cleansing of Palestine*. Oneworld Publications Limited, 2007; MASALHA, Nur. *Expulsión de los palestinos. El concepto de transferencia en el pensamiento político sionista 1882-1948*. Buenos Aires: Editorial Canaán, 2008.

⁴⁴⁵ Cf. ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

⁴⁴⁶ Cf. DOMENACH, Jean-Marie. *Le Retour du tragique*. Paris: Ed. Seuil, «La condition humaine», 1967.

⁴⁴⁷ A monotonia se relaciona também com um tempo cíclico e infernal, como “patologia da liberdade”, sendo uma “figura do tempo” que “não engendra qualquer ação”, apenas desespero, tristeza, frustração. A heteronomia apontada por Benjamin na relação com a mercadoria e o mundo capitalista, pode ser pensada, no caso palestino, em relação à economia política da expansão colonial israelense. Cf. MATOS, Olgária. *Aufklärung na Metrópole. Paris e a Via Láctea*. In BENJAMIN, Walter. Passagens. Posfácio à edição brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

⁴⁴⁸ Sobre este tópico convém retomar a diferença da concepção do tempo em Demócrito, o da interrupção e descontinuidade aleatória, e Heráclito, o continuum do devir. Cf. BAER, Ulrich. *Spectral Evidence. The photography of Trauma*. MIT Press, 2005.

primeiro entrelaçamento vai se misturar a um segundo entrelaçamento, aquele que forma presente, passado e futuro do tempo “pleno”⁴⁴⁹

Nos filmes de Suleiman e Aljafari, a História não se repete como tragédia, nem como farsa, mas como *catástrofe*, permitindo que as rugosidades do tempo histórico abram possibilidades de um pensamento do exílio perante os desafios da política contemporânea.⁴⁵⁰ Para podermos reconhecer uma estrutura comum entre as datas e as alegorias, devemos considerar que estas não são realizadas com o intuito de representar, significar ou produzir sentido ou conhecimento, mas sim de expor algo, de serem notadas, contempladas como um monumento em ruínas.⁴⁵¹

O evento se escreve instantaneamente, é uma inscrição, ele tatua o tempo de uma maneira inefável: não há história sem escrita. Todo evento deixa traço, marca, inscrição. Mas isso não quer dizer que todo evento dá lugar a uma comemoração solene, monumento oficial ou mesmo a uma lembrança coletiva. É justamente o inverso: toda lembrança coletiva, toda “memória voluntária”, é feita para se proteger dos choques que representam os eventos-projéteis-modernos. [...] Portanto, os eventos, de forma involuntária, se inscrevem (apesar de si) em uma memória e fazem data.⁴⁵²

3.3 Ruínas, arquivos e rastros

Como os fisionomistas antigos que reconheciam na expressão dos traços visíveis a alma inteligível e o *ethos* de cada um, 1948 marca o presente palestino como a expressão extrema da ferida sem catarse do presente, além de evidenciar que o modo específico com o qual determinada comunidade se apropria de uma data tanto pode ser uma forma de singularizar uma coletividade, como pode afirmar-se em um *devoir-rastro*: em um caso,

⁴⁴⁹ PROUST, Françoise. *L'Histoire à Contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*. Paris: Les éditions du Cerf, 1994, p.27.

⁴⁵⁰ Para compreendermos as relações entre tragédia, catástrofe e trauma nos filmes, é importante refletir sobre estes conceitos no âmbito da linguagem árabe, lembrando que Borges já observara, em seu conto de 1947 “A busca de Averróis”, que o filósofo árabe tinha dificuldade de traduzir tragédia e comédia quando trabalhava sobre Aristóteles, porque a língua árabe desconhecia essas palavras.

⁴⁵¹ PROUST, Françoise. *L'Histoire à Contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*. Paris: Les éditions du Cerf, 1994, p.24.

⁴⁵² Françoise Proust chama a atenção para a característica “anônima”, a “impessoalidade” das datas. Na ausência de referenciais que as indexem em uma realidade precisa e determinada, esses dados não significam nada. “Toda data é inanimada, letra morta. Toda data é um túmulo anônimo, um “monumento” dedicado ao desconhecido. Uma data é o mais singular dos traços de singularidade: nenhuma data se repete. A data é o nome próprio do evento histórico”. Cf. PROUST, Françoise. *L'Histoire à Contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*. Paris: Les éditions du Cerf, 1994, p.19-21.

transcendência da Nação, no outro, imanência do desaparecimento.⁴⁵³ Assim, nos filmes de Suleiman e Aljafari, os rastros não são uma herança com “testamento” ou filiação, mas o que se transmite como uma aliança, já que escombros amontoados são mudos, emudecidos.

A questão do rastro que não é filiação permite a problematização do tema do “arquivo”, que para os palestinos é essencial, dado que sua história moderna desde 1948 tem sido de apagamento e perda de documentos, materiais, filmes, registros oficiais, imagens. Por isso, a questão dos suportes materiais cinematográficos não é secundária para o cinema palestino. Um filme como “Recollection” pressupõe um modo muito particular de manipulação das imagens digitais, por meio de operações de apagamento, deslocamento, inversões e criação de *loopings* temporais. Aljafari identifica uma forma de poder na tecnologia digital e na relação com o arquivo que cria um discurso político a partir de um experimentalismo estético.

Não somente pela história do desaparecimento do acervo físico (com a perda do arquivo)⁴⁵⁴, mas também pela ampliação das possibilidades de reapropriação temporal e espacial por vias imagéticas, proporcionadas pela digitalização, a identidade palestina pode ser pensada à luz das transformações materiais da arte cinematográfica.

[...] Aljafari revela como o cinema e a tecnologia digital atualmente permitem o que é impossível, ou seja, imaginar uma narrativa diferente para Jaffa e recuperar a cidade como era antes da colonização. Ao se apropriar e manipular digitalmente os filmes existentes sobre a cidade, Aljafari é capaz de retomar os espaços e lugares urbanos há muito destruídos, desfazendo assim os efeitos devastadores da arquitetura de guerra israelense em Jaffa e sua população [...] afastando-se de uma narrativa centrada em sujeitos e focando-se, ao contrário, na *materialidade da cidade*, *Recollection* recorre a um novo registro para representar a história das catástrofes, e lida com a política de forma oblíqua.[...] baseado na apropriação de materiais fílmicos existentes e na subversão de sua narrativa e conteúdo semiótico para criar sua própria arte. [...] *Recollection* situa-se na intersecção da política, tecnologia e ética de produção de

⁴⁵³ “Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. [...] devir não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação; toda filiação seria imaginária. O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança”. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (Volume 4). Rio de Janeiro: Editora 34, 1997, pp. 18-19.

⁴⁵⁴ O relato do desaparecimento dos arquivos do cinema palestino é exposto por Gertz e Khleifi. GERTZ, Nurith, e KHLEIFI, George. *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Bloomington: University of Indiana Press, 2008. Uma boa reflexão sobre o tema do arquivo no cinema palestino pode ser encontrada em FOUREST, Laure. *Un cinema palestinien en “mal d’archive”*. *Ateliers d’anthropologie*. 36, 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ateliers/9053>.

mídias a fim de explorar o potencial subversivo de uma forma radical e alternativa de produção cultural.⁴⁵⁵

A produção das imagens digitais reforça também a problematização acerca da ideia de origem, apresentada anteriormente, na medida em que “a imagem digital é uma cópia visível do arquivo invisível da imagem, do dado invisível. Neste sentido, a imagem digital funciona com um ícone bizantino – como uma cópia visível de um Deus invisível”.⁴⁵⁶ Ao apresentar-se como expressão visível de um dado invisível, a condição da imagem digital mescla-se com os próprios dilemas de representação cinematográfica da Palestina, o que faz com que a escolha deste meio pelos cineastas contemporâneos contenha um significado que ultrapassa uma questão estilística. Se a imagem digital é sempre uma cópia, o ato de sua visualização surge sempre como um evento original, dado que se trata de uma cópia que não nos remete a um original visível, dado que não há uma origem possível de ser apreendida pelos sentidos (ao contrário do filme em celulóide).⁴⁵⁷

Se um original “analógico” é deslocado de um lugar para outro, permanece como parte de um mesmo espaço, de uma mesma topografia – o mesmo mundo visível. O original digital, por outro lado – o arquivo do dado digital – é deslocado por sua visualização do espaço de invisibilidade, do estatuto de “não-imagem” para o espaço de visibilidade, para o estatuto de “imagem”. Assim, nós temos aqui uma perda verdadeiramente significativa da aura – porque nada tem mais aura do que o Invisível. A visualização do Invisível é a forma mais radical de sua profanação. A visualização do dado digital é um sacrilégio – comparável à tentativa de visualizar ou retratar o Deus invisível do judaísmo ou islamismo.⁴⁵⁸

Assim, a ruína ao assumir a forma de imagens cinemáticas não se torna somente um marcador temporal ambíguo, ela é a própria materialização do paradoxo da presença de algo ausente que atesta a impossibilidade de recomposição de uma totalidade. Trata-se de uma conjunção temporal muito particular que perpassa a relação entre proximidade e distância⁴⁵⁹ e que nos remete à *Arkhé*, fundamental para pensarmos as questões do Arquivo

⁴⁵⁵ ATOUI, Farah. *Appropriate, Re-mix, Erase, Zoom-in: The Transformative Power of Film-Making in Kamal Aljafari's Recollection*. In *Offscreen. Kamal Aljafari Retrospective*. Vol.20, Issue 10. Disponível em <http://offscreen.com/view/transformative-power-in-recollection>. Outubro, 2016.

⁴⁵⁶ GROYS, Boris. *Art Power*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008, p.84.

⁴⁵⁷ Cf. AGAMBEM, Giorgio. *Profanações*. Tradutor: Silvino Assmann. São Paulo: Ed.Boitempo, 2007.

⁴⁵⁸ GROYS, Boris. *Art Power*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008, p.85.

⁴⁵⁹ A relação entre proximidade e distância nos aproxima das categorias de “Aura” e “Rastro”, que são compostos de elementos espaciais e temporais, conforme distinção estabelecida por Walter Benjamin. Enquanto a Aura é o aparecimento de uma distância por mais próximo que o objeto esteja, cujos principais elementos são a autenticidade e a unicidade, o Rastro é o aparecimento de uma proximidade por mais distante

e da Arqueologia no caso palestino. A *Arkhé* relaciona-se com as ruínas, como um “todo anterior às suas partes, singular na multiplicidade”, que pode ser medido, reencenado e alterado pela violência, “na mutação radical de integridades materiais existentes”.⁴⁶⁰ Com isso, a dificuldade de apreendermos o tempo a partir de uma concepção de fluxo linear sequencial no caso dos filmes estudados se deve à sobreposição de diferentes estratos de experiências, como a autobiografia, o *Sumud* e o exílio.⁴⁶¹

Em “Recollection”, o ato de reapropriação das imagens operado por Kamal Aljafari não se direciona somente para uma tentativa de reescrever uma narrativa sobre outra, tal qual um palimpsesto. Ao fazer explodir a própria narrativa, em uma coleção de imagens que precisam de uma mediação para adquirirem sentido (que o diretor só fornecerá no momento em que os créditos são exibidos), o diretor também explode o tempo do *Chronos*, fazendo com que a memória passe a percorrer as ruínas, os destroços, os resquícios de corpos em desaparecimento. É a memória que desenha o espaço, que se detém nos detalhes, com imperfeições e pequenos movimentos de repetição, deixando a vista obscurecida perante texturas e ruídos, fazendo com que a montagem do filme pudesse ser reconstituída de diferentes maneiras.

Guernica: Você pode nos dizer o que “enxergar profundamente” significa para você?

Kamal Aljafari: É um ato de passar tempo – filmar um lugar por um longo tempo para ser capaz de enxergá-lo. Novamente, eu acho que está relacionado com a memória. Você não consegue se lembrar rapidamente. Você precisa sentar e olhar. É isso que minha linguagem de câmera está fazendo. Está contemplando. Para os gregos, a poesia era a mãe de todas as musas. Eles acreditavam que a memória estava mais intimamente associada com a prática da poesia. A linguagem do filme é a única linguagem possível, aquela da permanência. Quando você escreve um poema, não há um roteiro. O filme foi feito do mesmo modo.⁴⁶²

É impossível escrever sobre as ruínas da Palestina e ignorar Gaza. Percorreremos então duas encruzadas, onde estão planejados encontros com um escritor e dois irmãos

que o objeto esteja (é sempre rastro de um rastro, como a ideia de Origem). Cf. BENJAMIN, Walter. *Fragmento M 16a 4. Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p.490.

⁴⁶⁰ FELDMAN, Allen. *Archives of the Insensible. Of War, Photopolitics and Dead Memory*. Chicago: University of Chicago, 2015, p. 15.

⁴⁶¹ Podemos verificar de que maneira os acordos de Oslo e o fracasso dos chamados “acordos de paz” impactam o horizonte de expectativas dos palestinos e como os efeitos de tais impactos reverberam sobre as temporalidades nas formas estéticas. Cf. KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução: Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Ed.PUC-Rio: Contraponto, 2006.

⁴⁶² ALJAFARI, Kamal. *Kamal Aljafari: Unfinished Balconies in the Sea*. Entrevista concedida a Nathalie Handal, publicada em 18 de fevereiro de 2016 na revista de arte e política “Guernica”. Disponível em <https://www.guernicamag.com/daily/kamal-aljafari-filming-ghosts-and-unfinished-balconies/>

gêmeos cineastas, a fim de perceber em suas ruínas outras reverberações temporais da catástrofe.

3.3.1 Primeira encruzilhada de Gaza: Kanafani e as ruínas da permanência

“Carta de Gaza”⁴⁶³ (1955) é um texto do escritor Ghassan Kanafani, nascido em Acre em 1936. Em 1948, ele e sua família tiveram que escapar para o exílio, inicialmente na Síria, onde ele cresceu, depois no Kuwait e no Líbano, onde foi assassinado pela Mossad em Beirute em 1972. Sua curta, mas prolífica, produção literária inclui contos, novelas, ensaios, um estudo sobre literatura sionista e outro sobre literatura palestina sob ocupação. Além de escritor, jornalista e editor, Kanafani era um militante político e se tornou em 1967 um membro da organização Frente Popular pela Libertação da Palestina (FPLP), da qual seria porta-voz. Quando escreveu “Carta de Gaza” Kanafani (com apenas vinte anos de idade) dedicou o texto à sua sobrinha Lamis Najem, que 16 anos mais tarde estaria sentada ao seu lado no carro no momento em que a bomba fatal explodiu, condenando ambos à morte em uma rua de Beirute.⁴⁶⁴

O texto, em forma de missiva, é parte de uma troca de correspondências entre dois amigos palestinos. Nele, um homem responde a um convite feito pelo amigo Mustafá para que ele fosse para os Estados Unidos, onde lhe aguardaria uma posição no Departamento de Engenharia Civil da Universidade da Califórnia. O autor da carta é um palestino de Gaza que busca explicar o porquê de sua decisão de permanecer em sua cidade natal, mesmo diante da insistência do amigo para que se unisse a ele em um local mais seguro e promissor. Escrito apenas sete anos após a *Nakba*, a carta é um documento literário significativo na forma como explora a dimensão filosófica que envolve a escolha daqueles que decidem permanecer em seus lugares de origem, a despeito de situações de violência extrema.

“Carta de Gaza” é a história de um retorno e da elaboração subjetiva da opção pela permanência, assombrada pelo desmoronamento de sonhos e pela memória do exílio. Na forma de um grande elogio à amizade, coloca em evidência o aprendizado contido naquilo que falta, o que podemos “aprender da perna de Nádia”, a resoluta dignidade de encontrar

⁴⁶³ KANAFANI, Ghassan. *Carta de Gaza*. O texto foi publicado em *Men in the Sun & other Palestinian Stories*. Traduzido do árabe por Hilary Kilpatrick. Tradução para o português de Leila Guenther. Lynne Rienner Publishers, 1999.

⁴⁶⁴ Kanafani foi assassinado em Beirute aos 36 anos, na companhia de sua sobrinha Lamis Najem, por uma bomba colocada em seu carro pela Mossad, polícia secreta israelense.

a experiência plena de sentido sobre o que é a “vida e o que vale a existência” em meio às ruínas. Ao descrever o período que passara no Kuwait, após deixar a Palestina, o narrador nos apresenta a um sentimento comum àqueles que partem de seus países em busca de meios financeiros de sustentar sua família, no “desejo ardente pelo fim do mês” em um “combate vomitado com o tempo”.

Minha vida lá era recoberta por uma cola, por uma vacuidade, como se eu fosse uma ostra pequena perdida numa solidão opressiva, vagarosamente lutando com um futuro tão escuro quanto o começo da noite, preso a uma rotina podre, num combate vomitado com o tempo. Tudo era quente e pegajoso. Havia uma incerteza em relação a toda minha vida e um desejo ardente pelo fim do mês.⁴⁶⁵

Face à notícia de que Gaza fora atacada com bombas e lança-chamas, o narrador exilado interpõe uma mescla de sentimentos contraditórios, um “laço mal definido”, de pertencimento (“nossa Gaza”) e repulsa, diante de sua dificuldade de vislumbrar um futuro consolador: “*eu odiava Gaza e seus habitantes. Tudo na cidade amputada me fazia lembrar de telas fracassadas pintadas em cinza por um homem doente. [...] Por que não deixamos para trás essas feridas e avançamos em direção a um futuro mais promissor que nos desse uma consolação profunda?*”. O espectro da *Nakba* ronda o texto, mesmo sem uma menção explícita, convertido em um sinestésico odor de derrota (“longe do cheiro ruim da derrota que enchera minhas narinas por sete anos”), que poderia ser aliviado em breve com a perspectiva do exílio definitivo nos Estados Unidos, terra “onde há verde, água e rostos amáveis”.

Mas, como elemento crucial do texto, há o retorno. O narrador retorna a Gaza para passar férias e a primeira impressão é a de um *começo* e de um reconhecimento.

Quando fui de férias em junho, reunindo todos meus pertences e ansiando pelo doce desembarque, o começo em direção a essas pequenas coisas que dão um belo e brilhante significado à vida, encontrei Gaza exatamente como tinha deixado, fechada como o revestimento interno de uma concha de caracol arremessada pelas ondas da praia visguenta e arenosa ao lado do matadouro. Essa Gaza estava mais apertada do que a mente de um adormecido nas dores de um terrível pesadelo, com suas ruas estreitas que tinham aquele cheiro peculiar, o cheiro da derrota e da pobreza, aquelas casas com suas sacadas salientes... esta Gaza!⁴⁶⁶

Ao retornar à casa de sua família, o narrador é informado do desejo de sua sobrinha Nádia, de 13 anos, de que ele a visite no hospital. Sem muitas informações, ele compra

⁴⁶⁵ KANAFANI, Ghassan. *Carta de Gaza*. O texto foi publicado em *Men in the Sun & other Palestinian Stories*. Traduzido do árabe por Hilary Kilpatrick. Tradução para o português de Leila Guenther. Lynne Rienner Publishers, 1999.

⁴⁶⁶ KANAFANI, Ghassan. *Carta de Gaza*. O texto foi publicado em *Men in the Sun & other Palestinian Stories*. Traduzido do árabe por Hilary Kilpatrick. Tradução para o português de Leila Guenther. Lynne Rienner Publishers, 1999.

meio quilo de maçãs e vai ao encontro de Nádía, em uma passagem inesquecível da literatura palestina moderna.

Entrei muito calmo no quarto branco. Crianças doentes têm algo de santidade, e mais ainda se a criança está doente por causa de feridas dolorosas e cruéis. Nádía estava deitada na cama, com as costas apoiadas num grande travesseiro sobre o qual seu cabelo se espalhava como um couro espesso. Havia um profundo silêncio nos seus olhos atentos e uma lágrima que não parava de brilhar nas profundezas de suas pupilas negras. Seu rosto estava calmo e parado mas eloquente como o rosto de um profeta torturado deve ser. Nádía ainda era uma criança, mas parecia mais que uma criança, muito mais, e mais velha do que uma criança, muito mais velha. “Nádía!” Eu não tinha ideia se falara aquilo ou se fora outra pessoa atrás de mim. Mas ela ergueu os olhos e eu os senti me dissolverem como a um cubo de açúcar que tivesse caído numa xícara de chá quente. Junto com seu sorriso fraco escutei sua voz. “Tio! Você veio mesmo do Kuwait?” Sua voz irrompeu da garganta, e ela se ergueu com ajuda das mãos e esticou seu pescoço em minha direção. Afaguei suas costas e me sentei perto dela. “Nádía! Eu lhe trouxe presentes do Kuwait, um monte de presentes. Vou esperar até que saia da cama, bem e totalmente curada, e você irá para minha casa para que eu lhe dê os presentes. Trouxe a calça vermelha que você me pediu na carta. Verdade, eu trouxe.”

Era uma mentira, nascida de uma situação tensa, mas ao pronúciá-la senti como se falasse a verdade pela primeira vez na vida. Nádía tremeu como se tivesse levado um choque e abaixou a cabeça num silêncio terrível. Senti suas lágrimas molhando as costas de minha mão. “Diga alguma coisa, Nádía! Você não quer a calça vermelha?” Ela sustentou o olhar para mim e fez como se fosse falar, mas então parou, rangeu os dentes e eu escutei novamente sua voz, vinda de longe.

“Tio!” Ela esticou as mãos, levantou a coberta com os dedos e apontou para a perna, amputada desde o alto da coxa.

Meu amigo... Que eu nunca me esqueça da perna de Nádía, amputada desde o alto da coxa. Não! E que eu nunca me esqueça da mágoa que havia esculpido seu rosto e se fundia para sempre em seus traços. Saí do hospital naquele dia, minha mão segurando com desdém silencioso o saco de maçãs que trouxera para dar à Nádía. O sol inflamado enchia as ruas com a cor do sangue. E Gaza estava completamente nova, Mustafá! Nem você nem eu nunca a vimos assim.⁴⁶⁷

Neste texto de Kanafani, a lembrança não é exclusivamente reminiscência que vem ao nosso socorro para que o luto possa ocorrer. Há um imperativo no ato de lembrar da perna de Nádía, é preciso que a amputação não seja esquecida, que o corte seja exposto para que se possa devidamente ver “Gaza completamente nova”: a perna de Nádía é símbolo e é começo. O que significa dizer isso?

A permanência é construída neste texto literário de Kanafani em proximidade com o símbolo (a perna de Nádía), a indivisibilidade entre dor pessoal e trauma coletivo. A

⁴⁶⁷ KANAFANI, Ghassan. *Carta de Gaza*. O texto foi publicado em *Men in the Sun & other Palestinian Stories*. Traduzido do árabe por Hilary Kilpatrick. Tradução para o português de Leila Guenther. Lynne Rienner Publishers, 1999.

opção pela carta, como forma para o texto, dá-nos uma incômoda condição de invadir indiscretamente a correspondência alheia. Estamos lendo algo que foi escrito para outra pessoa. Mas tal escolha se sustenta na relação que dá sentido à narrativa, ou seja, na possibilidade, desejo e frustração da promessa da experiência de mobilidade: a conversa entre aquele que partiu e o que decidiu ficar. Assim, o movimento decisivo da carta é o retorno do narrador a Gaza para passar férias, a experiência do retorno que, em contato com o símbolo, elabora o sentido de permanência. Mas a carta continha uma resposta ao convite feito pelo amigo, um gesto de recusa. Claramente, a carta se produz no entendimento de que havia uma possibilidade de mobilidade, na atitude de alguém que poderia sair e decide permanecer.⁴⁶⁸ Mas, ele vai além, intimando o amigo a buscar o “pequeno sentimento sombrio” que sentira ao deixar Gaza, permitindo que crescesse como um gigante dentro dele. “*Você deve procurá-lo para encontrar a si mesmo, aqui, entre os abomináveis escombros da derrota*”.

Essa Gaza onde tínhamos vivido e com cujo povo bondoso tínhamos passado sete anos de derrota era algo novo. Para mim parecia um começo. Não sei por que achei que aquilo fosse um começo. Imaginei que a rua principal por onde caminhava para voltar à casa fosse apenas o começo de uma longa, longa estrada conduzindo a Safad. Tudo nessa Gaza palpitava de uma tristeza que não se limitava à lamentação. Era um desafio; mais do que isso, era algo como a reivindicação de uma perna amputada!

Saí pelas ruas de Gaza, ruas inundadas pela luz ofuscante do sol. Elas me diziam que Nádía tinha perdido a perna quando se jogou sobre seus irmãos pequenos para protegê-los das bombas e chamas que aferraram suas garras à casa. Nádía poderia ter escapado, poderia ter fugido, salvado sua perna. Mas não o fez.

Por quê?

Não, meu amigo, não irei para Sacramento, e não me arrependo. Não, e nem terminarei o que começamos na infância. Esse sentimento sombrio que sentiu ao deixar Gaza, esse pequeno sentimento deve crescer feito um gigante dentro de você. Precisa se expandir, e você deve procurá-lo para encontrar a si mesmo, aqui, entre os abomináveis escombros da derrota.

Não irei até você. Mas você pode retornar! Volte, para aprender, com a perna amputada de Nádía no alto da coxa, o que é a vida e quanto vale a existência.

Volte, meu amigo! Estamos todos esperando você.⁴⁶⁹

É este ponto do texto de Kanafani que gostaríamos de destacar: as ruínas são, nesta passagem da carta, o ponto de “encontro consigo mesmo”, ou para colocarmos de outra

⁴⁶⁸ Importante fazer tal ressalva na medida em que esta opção não está colocada para a maioria dos palestinos.

⁴⁶⁹ KANAFANI, Ghassan. *Carta de Gaza*. O texto foi publicado em *Men in the Sun & other Palestinian Stories*. Traduzido do árabe por Hilary Kilpatrick. Tradução para o português de Leila Guenther. Lynne Rienner Publishers, 1999.

maneira, um espaço de produção de subjetividade.⁴⁷⁰ O palestino no exílio que convoca o outro amigo a unir-se a ele recebe como resposta um mapa, uma sugestão de trilha a ser seguida para a produção subjetiva em meio a ruínas. Chama a atenção que ele não apenas sugere que o amigo retorne à Palestina, mas que ele encontre em si o sentimento sombrio que sentiu ao deixar Gaza. A perna de Nádia se torna mais um símbolo e metáfora na literatura palestina, um topos para o qual confluem as ruínas de um lugar e a amputação corporal.

Interessa-nos, portanto, destacar neste texto de Kanafani a ideia da ruína como parte de um modo específico de produção subjetiva: a subjetividade que se elabora ao redor da ênfase na permanência⁴⁷¹. A dispersão espacial possui uma relação com a noção de um território em ruínas no caso dos palestinos, como tensão imanente entre os que partiram (pelas mais variadas razões) e os que permaneceram⁴⁷². Esta tensão será reposta, no caso dos palestinos, em cada data que marca um acontecimento histórico relevante, como a derrota de 1967 ou as Intifadas.

Passemos agora a outras ruínas, ainda no encalço dessa “eloquência do rosto de um profeta torturado”: as *ruínas do próprio cinema*.

3.3.2 A segunda encruzilhada de Gaza: Tarzan e Arab Nasser e as ruínas do cinema

As ruínas não são apenas das casas e edifícios. São ruínas dos espaços de projeção da imaginação e da memória. Assim acompanhamos Khalil Al-Mozayen e os gêmeos Tarzan Nasser e Arab Nasser no documentário “Gaza 36mm” (2012), percorrendo ruínas de salas de cinema em Gaza. Tarzan e Arab, dois irmãos gêmeos que atualmente têm destaque internacional como cineastas, nunca tinham visto um filme em uma sala de cinema, mas apesar disso, elaboravam cartazes para filmes imaginários usando os títulos

⁴⁷⁰ Não sugerimos nesta passagem a ideia de que subjetividade possa ser definida como um encontro consigo mesmo. É justamente o contrário. Pensamos a subjetividade sempre no registro do social e não como interioridade.

⁴⁷¹ “O modelo arqueológico ocupou Freud durante toda sua vida. Sua ideia do tempo, isto é, dos paradoxos e mal-estares da evolução, muitas vezes se deveu a este modelo[...]. Já em 1896, quando se tratava escavar as reminiscências de que “sofrem as históricas”, Freud imaginou-se num campo de ruínas, no processo de “remover escombros e, a partir dos restos visíveis, descobrir o que está enterrado”... Célebre página que se encerrou com uma citação profética: *saxa loquuntur [as pedras falam]*”. DIDI-HUBERMAN, Geroges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.284.

⁴⁷² Esta tensão tem aparecido com frequência no cinema árabe da última década, especialmente após os levantes da chamada “Primavera Árabe”. Filmes como o sírio “Silvered Water: a self-portrait of Syria” (2014), de Ossama Mohamad e Wiam Simav Bedirxan e “In the last days of the city” (2016) do egípcio Tamer el Said.

das operações israelenses de ataque aos palestinos. Quando adolescentes, disputavam para ver quem faltaria à escola para poder ver um filme na televisão. A temporalidade de “Gaza 36mm”, no contato entre as duas gerações, é a de uma ausência marcada pelas ruínas das salas. Tudo o que está ao seu redor torna-se matéria-prima do futuro trabalho dos dois.

No filme, Al-Mozayen e outros entrevistados descrevem a suntuosidade dos tempos áureos, contando que o cinema chegara em Gaza em 1944 e na década seguinte, já existiam por lá dez salas de cinema, sendo a maior o *Cinema el-Nasser*, com os filmes vindo de trem do Egito e os astros e estrelas cinematográficos passando pelo local. Fazendo referência ao cruzamento do regime de temporalidade e de visibilidade que o filme promove, é nítido o contraste com o que aparece em outro relato de Al-Mozayen, quando ele se lembra da ONU estendendo um pano no campo de refugiados de Rafah, onde ele cresceu, para a exibição de “filmes educativos”, que ensinavam, por exemplo, como escovar os dentes. A obra relata ainda a destruição das salas de cinema na Faixa de Gaza também associada à emergência de grupos islâmicos extremistas, que já em 1973 pregavam nas mesquitas contra o cinema.⁴⁷³

Mas há um elemento fundamental no filme que é a possibilidade de um cinema que se constrói sobre ruínas, do qual os irmãos Nasser são uma expressão viva. As imagens da câmera percorrendo as salas de cinema esvaziadas, destruídas, a sala de projeção, os rolos de filmes, os cartazes de filmes inexistentes. Os dois jovens de Gaza, sem terem nunca pisado em uma sala de cinema em funcionamento, têm uma relação com a imagem cinematográfica, com a disposição dos corpos, e isso chegou a eles pela televisão e pelos restos de fotogramas encontrados no que sobrou dos cinemas). É um dispositivo que também chama a atenção para a ideia de permanência. O uso dos nomes das operações israelenses, como “Wooden Leg” (figura 159), na produção dos posters fictícios é digna de nota.

⁴⁷³ MARKS, Laura. *Hanan al-Cinema. Affections for the moving image*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015, p. 198. A autora entende que o filme “Gaza 36mm” traz, em seu núcleo, justamente a questão do lugar do prazer em uma sociedade islâmica.

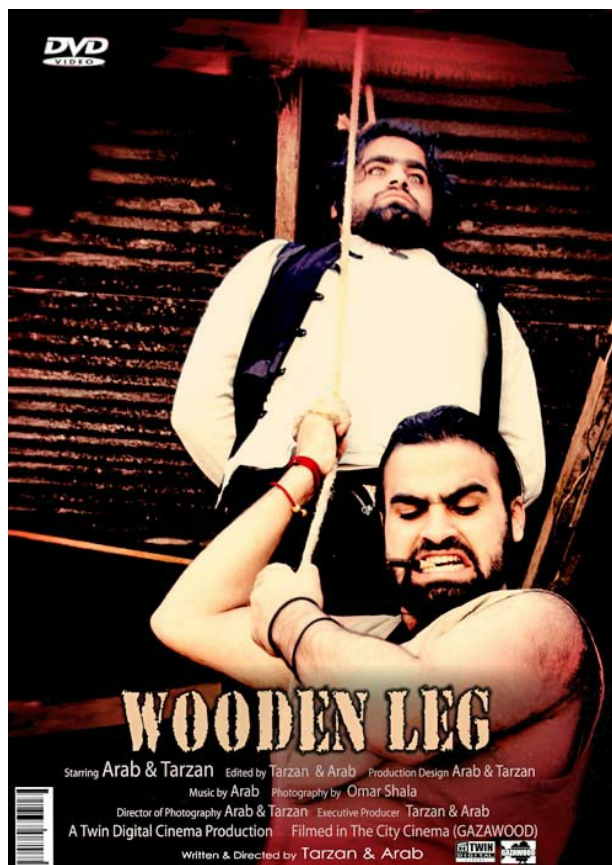


Figura 159. Cartaz fictício do filme "Wooden Leg". Obra de Tarzan e Arab Nasser.

Aqui, mais uma vez, tempo do mundo e ruínas de um projeto de país se encontram na conformação de um regime de visibilidade. Os artistas ficam conhecidos por seus cartazes, começam a realizar seus próprios filmes e passam a integrar um universo cinematográfico de festivais, mostras, premiações. Tarzan e Arab⁴⁷⁴ realizaram seu primeiro curta “Colorfoul Journey” com apoio da Fundação A.M. Qattan, pelo prêmio de “Jovem Artista do Ano”, que contou com grande suporte de Khalil Al-Mozayen. O segundo curta, chamado “Condom Lead” (2013) - surgido de uma ideia de Al-Mozayen - de 14 minutos e que concorreu em Cannes em 2013, é uma paródia da operação israelense “*Cast Lead*” (Chumbo Fundido) que, entre 27 de dezembro de 2008 e 18 de janeiro de 2009, matou 1391 palestinos na Faixa de Gaza, sendo que 454 destes eram mulheres e crianças.⁴⁷⁵ O curta se passa dentro de um apartamento, onde um casal com um bebê e em meio aos

⁴⁷⁴ Seus nomes de nascimento são Ahmed e Mohamed Abunasser, mas isso de fato não é importante, pois Tarzan e Arab construíram-se como um agenciamento de individuação, no qual a força criativa, desde o início da obra dos irmãos, é difícil de ser delineada fora da fusão entre os dois.

⁴⁷⁵ Dados obtidos da organização israelense B'tselem. The Israeli Information Center for Human Rights in the Occupied Territories. Fatalities during Operation Cast Lead. Disponível em: <https://www.btselem.org/statistics/fatalities/during-cast-lead/by-date-of-event>. Acesso em 21 de janeiro de 2019.

ataques israelenses, tentam manter um 'princípio de vida', um universo erótico, em meio a tanto Tanathos. Há elementos em comum com os dois filmes seguintes: cenas em que uma personagem se olha no espelho e se maquia ao som de destruição, os ruídos criando incessante tensão (a estática da televisão que sai do ar, o cronômetro do forno, os aviões e bombas sobrevoando) e relações amorosas que tentam produzir uma normalidade em meio ao caos. Em seu terceiro curta, "Apartamento 10/14" (2014) e o primeiro longa "Degradé" (2015), os diretores mantêm o sufocamento espacial de Gaza como elemento organizador da narrativa dos filmes e de sua atmosfera, utilizando de forma cuidadosa a edição de som para construir a sensação de iminência.

Em "Degradé", toda a história ocorre em um salão de cabelereira na Faixa de Gaza, em um ambiente com 13 mulheres, com marcadas diferenças etárias, religiosas, étnicas. Em comum, os sonhos e o esforço para produzir a normalidade em meio à catástrofe e à guerra. O contato com o exterior daquele microcosmos geralmente é feito de diálogos com maridos e namorados, pelos celulares. A televisão as situa no contexto político mais amplo: elas estão na Faixa de Gaza, grande prisão a céu aberto, um pequeno território palestino, cercado e sufocado pela ocupação israelense, o Hamas, os diversos grupos políticos (em uma cena, quando uma personagem com muita tosse, revela um problema de saúde que precisava ser tratado e diz que não consegue entrar em Israel, uma outra mulher começa a perguntar se os parentes dela estavam envolvidos em atividades políticas e chega a citar uns dez nomes de grupos palestinos diferentes). Em meio a paixões, frustrações, esperanças, colocam-se os desafios de lidar com o envelhecimento, com a beleza, com a família. A primeira parte do filme tem uma luminosidade amarelada, que destaca tons pastéis, conferindo leveza ao ambiente e aos diálogos que vão apresentando as personagens. As limitações de infraestrutura básica nos lembram o tempo todo que estamos na Faixa de Gaza. Falta luz e gasolina para os equipamentos. A proximidade excessiva cria aquela ambiguidade com a qual já estamos acostumados dos filmes de Suleiman: elas estão condenadas a estarem juntas, apesar de suas diferenças. Isso é parte dos conflitos e tensões que evidenciam que se trata um multifacetado conjunto de mulheres. No entanto, a solidariedade emerge, pois elas só podem contar umas com as outras. Neste pequeno ambiente, abafado, claustrofóbico e permeado de tensão, há a expectativa de um nascimento, de um matrimônio, do envelhecimento, da doença e da justiça divina. E há uma morte. Mas não há sangue. O que faz com que a cor vermelha seja proeminente nos batons, nas bocas. A cena em que a personagem interpretada pela atriz Hiam Abbass passa um batom vermelho, de cor intensa, olhando nervosa para o espelho enquanto ao fundo

temos o som de tiros é de uma potência política enorme (como o vermelho das flores no filme “Porto da Memória”). Aquelas mulheres não estão somente sobrevivendo. Há altivez, há o desejo pelo belo, há a luta contra a passagem do tempo. Mas na segunda parte do filme, há uma passagem dos tons pastéis, especialmente do azul e amarelo e da luminosidade suave, com o escurecimento do ambiente, até o momento em que a escuridão predomina completamente e um lampião se torna a única fonte de luz, agora avermelhada. Cresce a tensão e, como espectadores, sentimos que estamos sendo estrangulados, com o crescente som de tiros, de metralhadoras e a luta incessante da cabelereira para maquiar uma jovem que estava se preparando para seu casamento. Não há qualquer sentido de privacidade ou intimidade, elas acompanham com os olhares e ouvidos atentos as conversas e dramas das outras. O namorado de uma delas (interpretado pelo próprio Tarzan Nasser) aparentemente pertence a um grupo armado e mantém um leão (que fora roubado do zoológico de Gaza) deitado a seus pés, na porta do salão⁴⁷⁶. A maior força do filme está na mudança abrupta que ele provoca na experiência de quem está assistindo. Os primeiros 30 minutos podem nos fazer crer que estamos vendo uma comédia francesa contemporânea, com suas cores, estilizações, movimentos de câmera, um senso de humor leve. Mas subitamente o filme se volta ao espectador para não deixá-lo esquecer que ele está na Faixa de Gaza. E que não há saída. Os esforços para construir uma ideia de normalidade são heróicos, a partir deste momento. Com direção de arte e performances notáveis, em um jogo de espelhos, descobrimos um microcosmo composto por uma diversidade de tipos humanos dentro da evidente metáfora sugerida pelo filme.

Metáforas que, aliás, são centrais nos filmes dos irmãos Nasser. Tendo crescido e iniciado sua relação com as imagens e o cinema em Gaza, eles tiveram contato não apenas com os limites da sobrevivência e dignidade humana, mas com um dos locais mais metaforizados na linguagem política contemporânea: “Prisão a céu aberto”, “Terror”, “Resistência”, “Pobreza”, “Ocupação”, “Estado de Sítio”, “Trauma”, “Vida nua”, são apenas alguns dos sentidos atrelados a Gaza internacionalmente. “Quanto mais inacessível fisicamente Gaza se torna, talvez a forma mais fácil de aproximá-la – agarrá-la, humanizá-la, talvez até transformá-la – é por meio de metáforas.”⁴⁷⁷ Neste sentido, podemos pensar no emprego constante das metáforas nos filmes de Tarzan e Arab como um dispositivo de

⁴⁷⁶ Há uma longa discussão entre as mulheres sobre o leão, que também se torna uma metáfora. O “leão” é também uma forma de se referenciar a Ali, genro do profeta Maomé e fundador do xiísmo,

⁴⁷⁷ TAWIL-SOURI, Helga e MATAR, Dina. *Introduction*. In TAWIL-SOURI, Helga e MATAR, Dina (eds.). *Gaza as metaphor*. Londres: Hurst & Company, 2016, p.2.

atração (a exemplo do que sugerimos anteriormente com relação aos filmes de Suleiman) e portanto, de proximidade.

Em “Degradé”, o *mise-en-scène* vincula-se a uma dramaturgia muito particular na qual os diálogos, os gestos, as interpretações, os movimentos corporais denotam o esforço envolvido na tentativa de produzir o tempo normal como uma frágil casca que recobre a realidade. Por isso, a presença dos espelhos e das cenas em que mulheres se maquiam não são aleatórias nos filmes. O tempo da normalidade corre por sulcos mais previsíveis, menos caudalosos e torrenciais do que a vida em Gaza, símbolo do fracasso mundial, permite. O encontro de Gaza com o tempo do mundo é por intermédio da experiência do fracasso: o lugar é uma incômoda lembrança da persistência dos “lugares de concentração”⁴⁷⁸. “Gaza como metáfora”, esta ideia que poderia acompanhar os filmes dos irmãos Nasser é também título de um livro publicado em 2016 e que traz em sua introdução⁴⁷⁹ um trecho de Mahmoud Darwich sobre Gaza:

[Gaza] equivale a história de toda uma terra, porque é mais feia, empobrecida, miserável e degenerada aos olhos dos inimigos. Porque é a mais capaz, entre nós, de perturbar o humor do inimigo e seu conforto. Porque é seu pesadelo. Porque é laranjas minadas, crianças sem infância, velhos sem velhice e mulheres sem desejos. Por causa de tudo isso é a mais bela, mais pura e rica entre nós e a mais digna de amor.⁴⁸⁰

O filme “Raimbow” (2004) de Abdel Salam Shehade (nascido no campo de refugiados de Rafah, em Gaza, em 1961) documenta o cenário pós-devastação da invasão militar israelense em Gaza em 2004, em operação de mesmo nome (note-se o sadismo no nome “Arco-íris” de uma operação que deixou tantos mortos e feridos). O diretor mescla interrogações pessoais sobre o fazer cinematográfico a uma minuciosa movimentação da câmera pelos escombros onde mulheres buscam vestígios de algo que possa ter sobrevivido ao bombardeio.

Seria o esforço dos palestinos em lidar com os arquivos e com a memória, a transformação de destroços em ruínas? Uma tentativa de simbolizar restos da destruição?

A existência dos que permaneceram (em Gaza, Cisjordânia, Jerusalém e nos que territórios que ficaram dentro de Israel) é lembrança a perfurar diutunamente o projeto do exclusivismo judaico juridicamente estabelecido em critérios raciais. O cinema de Suleiman

⁴⁷⁸ AZOULAY, Ariella. *Concentration-Place*. In TAWIL-SOURI, Helga e MATAR, Dina (eds.). *Gaza as metaphor*. Londres: Hurst & Company, 2016, p.195.

⁴⁷⁹ TAWIL-SOURI, Helga e MATAR, Dina. *Introduction*. In TAWIL-SOURI, Helga e MATAR, Dina (eds.). *Gaza as metaphor*. Londres: Hurst & Company, 2016, p.1.

⁴⁸⁰ DARWICH, Mahmoud. *Silence for Gaza*. In TAWIL-SOURI, Helga e MATAR, Dina (eds.). *Gaza as metaphor*. Londres: Hurst & Company, 2016, p.1.

e Aljafari opera não somente no tempo que resta, mas no *espaço político que resta*. A força daqueles personagens é sombreada por uma altivez, que vai crescendo na construção dos personagens do primeiro ao terceiro filme da trilogia de Suleiman. As práticas políticas reunidas no conceito de *Sumud* parecem desfazer uma dualidade entre indivíduo e coletividade. A pluralidade de estratégias espontâneas necessárias à vida de precariedade material em um regime de poder militarizado atualiza o sentido do *Sumud*, de tal modo que essa altivez no gesto trivial é capaz de mostrar uma vida que não apenas *sobrevive*, nem apenas *resiste*, mas que é investida de um poder maior, de revelar a tragédia coletiva no traço autobiográfico, enquanto produz sentidos narrativos e linguagens cinematográficas muitos particulares.

Com os palestinos não há campos vazios, como uma iconografia do trauma sentido e acolhido pela comunidade internacional. As ruínas não são simbólicas, são da própria matéria, das casas, vilarejos, hospitais, creches, igrejas, centros culturais. Jenin, Gaza, Sabra e Shatila, as pessoas estão lá. A ausência de imagens destes lugares vazios nos filmes é uma forma de produzir visualmente a catástrofe, de lidar com o fato de que *isso ainda está acontecendo*, a tragédia que vai aninhando como duração.

Gaza nos faz ver Gaza por todos os lados. Ver a lógica que produz Gaza. E assim, mais uma vez, ao olharmos para a Palestina somos projetados no tempo do mundo. Mas o Rio de Janeiro não é Gaza (ainda que o pastor Crivella, poucos meses após ser eleito, retornando de sua viagem a Israel, tenha se orgulhado de sua descoberta de um novo paradigma de segurança pública: “o Rio de Janeiro deveria ser murado como Jerusalém!”).⁴⁸¹

É fácil despistar-se nos fragmentos aos quais temos acesso. Este é um grande mérito da forma como os dois diretores lidam com as ruínas e fragmentos: por mais que decomponham formas, silêncios e alegorias, não atestam a perda do sentido ou da lógica. Ao contrário, fazem desses fragmentos poderosos dispositivos de revelação e de expectativa. A afirmação de uma certa filosofia da história a ser depreendida dessas duas trilógias não é hipótese tímida. Como laboratório de modulações peculiares à produção de ruínas do capitalismo contemporâneo, a Palestina é exemplo de um desequilíbrio desmesurado de forças, mas o Acontecimento ronda os filmes, como um vulto que aguarda. Aproximemo-nos, então, desse tempo da espera.

⁴⁸¹ Crivella disse que Rio “deveria ser murado como Jerusalém”. <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/11/1835227-crivella-disse-que-rio-deveria-ser-murado-como-jerusalem.shtml>

CAPÍTULO 4. TEMPO DA ESPERA

Nossos atos são intervenções históricas. Invado tumbas do passado, marcando cada parede do caminho.⁴⁸²

Nos capítulos anteriores, buscamos demonstrar como os filmes distribuem esteticamente diversos marcadores de temporalidade que posicionam os palestinos em outro regime de visibilidade após os anos 1990. Neste capítulo final, reunimos alguns elementos que nos permitem caracterizar uma *filosofia da espera e da permanência* como uma abertura temporal a uma política capaz de atravessar a catástrofe, uma filosofia da história decantada na confluência do *Sabr* e do *Sumud*. Seguimos com nosso método inspirado no formato dos filmes estudados, estruturando nossa reflexão também nos movimentos próprios à maré, em avanços e recuos, escapando da expectativa de linearidade por um movimento pendular que faz reaparecerem constantemente os conceitos que nos acompanham desde o início da tese. Chegamos às ruínas do futuro e à temporalidade da espera, suscitada por elas.

4.1 A matéria da paciência

“*Esperar é a vida*”. Esta frase de Victor Hugo⁴⁸³ poderia sintetizar a situação dos palestinos desde 1948. A espera, como temática e construção narrativa no cinema palestino, conecta-se a um tempo que circunscreve o conceito de *awda* (retorno). A espera não é sinônimo de passividade, mas um jeito de instalar-se no tempo. O tempo cíclico marcado pela idéia de retorno é, nesta condição, componente deste regime de temporalidade próprio ao exílio, abarcando um campo mais amplo que o do desterro, pois opera nos filmes como metáfora apta a generalizar uma experiência que se torna um tropo para falarmos da própria humanidade. Dado que o exílio implica em “habitar um espaço sem lugar e um tempo atemporal, suspenso na espera do retorno”,⁴⁸⁴ os palestinos encontram-se em uma situação singular, devido ao fato de que, no caso deles, voltar não significa retornar à sua

⁴⁸² Frase retirada do filme “No futuro eles comeram da mais fina porcelana”, de Larissa Sansour (2015).

⁴⁸³ A frase “Esperar é a vida”, de Victor Hugo foi extraída da antologia “L’Autographe” (Paris, 1863) e foi usada por Walter Benjamin no livro das ‘Passagens’ como epígrafe do Arquivo D ‘O Tédio, Eterno Retorno’. BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Press. Cambridge, Massachusetts e Londres, Inglaterra: The Belknap Press of Harvard University, 1999.

⁴⁸⁴ MATOS, Olgária. *Exílios: a metafísica da saudade*. In AGUILLERA, Yanet. *Imagem e Exílio. Cinema e Arte na América Latina*. São Paulo: Discurso Editorial, 2015, p.30.

casa.⁴⁸⁵ Isso está ligado ao fato da experiência de desenraizamento palestino ter elaborado um sentido muito específico para o conceito de “Retorno” (*avda*), integrando-o a um vocabulário político próprio. Trata-se de uma condição especial pois, se por um lado o retorno está proibido, a permanência também é um problema.

Tão conveniente quanto o alerta sobre os riscos de que a metaforização do conceito de exílio possa se descolar de experiências históricas específicas, é o cuidado em evitar cair em determinismo que entenda as temporalidades do pertencimento apenas a partir da forma política moderna de nacionalismo,⁴⁸⁶ apontado por Edward Said como o par dialético essencialmente vinculado à idéia de exílio:

O jogo entre nacionalismo e exílio é como a dialética escravo e senhor para Hegel, opostos que se informam e constituem mutuamente. Todos nacionalismos no seu início surgem de uma condição de estranhamento. [...] Além da fronteira entre “nós” e “os de fora” está o perigoso território do não pertencimento. [...] Nacionalismos são sobre grupos, mas em um sentido muito preciso, o exílio é uma solidão vivenciada fora do grupo.⁴⁸⁷

O fracasso do processo de paz manteve os palestinos em uma situação de suspensão temporal, estruturada sobre divisões administrativas provisórias (que permanecem até hoje) dos Acordos de Oslo que deixaram os territórios palestinos fraturados e sob formas de controle de todas as dimensões de suas vidas. Essa nova geografia da ocupação territorial, assentada sobre a instabilidade da espera e oficializada pelo processo de Oslo, teve um impacto direto sobre suas relações tempo-espaciais, projetando-os em um *estado de perpétua emergência*, com dificuldades de manterem e preverem minimamente um futuro e uma infraestrutura política e econômica.⁴⁸⁸ Isso implica uma constituição singular do tempo histórico a partir do par espaço de experiência/horizonte de expectativa, proposto por Koselleck.

⁴⁸⁵Em sua reflexão sobre o desenraizamento, Edward Said constrói uma perspectiva que busca compreender o exílio como “irremediavelmente secular e insuportavelmente doloroso”, afastando-se de concepções religiosas e literárias. Cf. SAID, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard UP, 2000, p.545.

⁴⁸⁶ Não é objetivo do trabalho esgotar as formas pelas quais os palestinos vêm tentando produzir sua narrativa nacional. Não é essa, tampouco, a intenção dos cineastas atuais e particularmente dos dois que serão estudados. Interessa-nos, no entanto, as imagens de tempo que são capazes de se inserirem nesse campo de narrativas e de produções discursivas desestabilizando o ideal de Nação como totalidade fechada em si mesma.

⁴⁸⁷ SAID, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard UP, 2000, p.551-552.

⁴⁸⁸ LIONIS, Chrisoula. *Laughter in Occupied Palestine. Comedy and Identity in Art and Film*. London/NY: I.B. Tauris, 2016, p.129.

A produção de uma violência cotidiana a que são expostos os palestinos não seria, portanto, simplesmente um entre tantos conflitos geopolíticos do mundo, dado que a atualização da catástrofe é pressuposto das formas atuais de exercício de soberania pela gestão do espaço, sob a égide da “matriz punitiva da espera como disciplina social”, com seus *checkpoints* e humilhações.

É o que se passa nos territórios da Cisjordânia ocupada, para irmos direto ao mais hiperbólico paraíso punitivo contemporâneo, embora velho de quase meio século, ou mais, dependendo da periodização das sucessivas ondas que congelaram o tempo naquela descomunal zona de espera. A bem dizer, o povo da Palestina só chegou a constituir-se como povo-nação graças a um conflito que ao longo do tempo converteu-o em *comunidade de expectativa*. [...] Mas essa Grande Espera – que atravessou mais de uma idade histórica, da Era dos Impérios à Guerra Fria, na qual há quem reconheça o último Horizonte de Expectativa de nosso tempo – é o pano de fundo por trás da degradação, no qual devemos recortar os incontáveis fios de uma outra malha, tecida pelo tormento das pequenas esperas intermináveis num labirinto de filas e controles. Refiro-me à danação em vida que são os checkpoints estrategicamente distribuídos pelos territórios ocupados.⁴⁸⁹

Como uma “comunidade de expectativa” o povo da Palestina se torna um povo-nação, nos antecipa Paulo Arantes. No encontro da “Grande Espera” com as intermináveis esperas particulariza-se a experiência da relação com a espacialidade dos territórios ocupados e com o colonialismo de povoamento, no qual os checkpoints cumprem o papel de *marcadores tempo-espaciais de controle*. Pensando, na trilha de Koselleck, a experiência como o “*passado atual*”, onde acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados e a expectativa como o “*futuro presente*” voltado para o ainda-não, “toda experiência salta por cima dos tempos”, não criando continuidade no sentido de uma elaboração aditiva do passado”. É justamente a “tensão entre experiência e expectativa que, de uma forma sempre diferente, suscita novas soluções, fazendo surgir o tempo histórico”.⁴⁹⁰

Este “tempo histórico” ao qual Koselleck faz referência é também, e sobretudo, a temporalização da História. Neste sentido, os filmes analisados constituem leituras agudas do “novo tempo do mundo”⁴⁹¹ no qual populações são privadas de sua mobilidade, como

⁴⁸⁹ ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014, p.180.

⁴⁹⁰ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006, págs. 309-310.

⁴⁹¹ Cf. ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014, p.77. Falando sobre o “futuro inexperimentável”, aberto pela Revolução, para o qual convergem as esperanças utópicas e que a política continuamente tenta dominar, Paulo Arantes nos lembra que “A expressão Novo Tempo do Mundo que vem a ser um estado de perpetua emergência, quer dizer que o seu prazo de validade se encerrou, mas, de modo algum, que aquele horizonte de expectativa tenha desaparecido

consequência da lógica da guerra permanente e do capitalismo contemporâneo que, impulsionado pelas novas tecnologias, acelera incontrolavelmente o tempo, produzindo “zonas de espera”, espaços de paradoxal movimento imobilizador de populações liminares.

A Palestina seria um exemplo emblemático de um

sistema conceitual cujas propriedades têm sido usadas na compreensão de outros problemas geopolíticos. [...] porque os conflitos separados agora geralmente agrupados sob a manchete da “guerra contra o terror” são o pano de fundo da formação de complexas “ecologias institucionais” que permitem a troca de tecnologias, mecanismos, doutrinas e estratégias espaciais entre vários militares e as organizações que eles confrontam, assim como entre os domínios civil e militar.⁴⁹²

A fim de reconhecer nesta simultaneidade da constituição do povo da Palestina em um “povo-nação” e em “comunidade de expectativa” a especificidade do entroncamento – propriamente político - entre os regimes de temporalidade e de visibilidade, é necessário recordar que tal simultaneidade foi riscada nas entranhas da catástrofe, que não é apenas o processo que ocorre e se expande no tempo e no espaço, mas o *evento* – no sentido forte do termo – que *transforma* o tempo e o espaço, como esclarece o filósofo israelense Adi Ophir.

Catástrofes são desastres em grande escala que afetam multidões ou populações inteiras e deixam suas marcas no tempo e no espaço de muitas pessoas. O espaço é marcado pela desterritorialização de toda uma região e depois por uma reterritorialização de uma zona especial dentro dela, uma zona de desastre. Esta é a área em que antigas ordem se desfazem, expectativas normais perdem o sentido, a dimensão auto-evidente do cotidiano é perdida e onde, entre ruínas de todos os tipos, os sobreviventes experimental uma redução dramática de sua possibilidade de se mover e comunicar. O tempo é marcado por uma diferenciação clara e dolorosa entre um presente terrível e um passado relativamente pacífico, antes de tudo ter acontecido, e um futuro esperado, quando tudo cessará.[...] No entanto, não é apenas a experiência vivida que era ou seria radicalmente diferente antes ou depois do evento. A natureza do tempo em si mesma se transforma. Durações, sequências, repetições, os momentos vazios da espera, os intervalos entre um acontecimento e outro – tudo isso muda durante o tempo da catástrofe e será recuperado de forma gradual, talvez, quando uma nova normalidade se estabelecer. A ruptura no tempo vivido e no espaço experimentado não é meramente subjetiva. Tem uma dimensão objetiva, porque é a condição na qual muitos sobreviventes têm a experiência de seu tempo e espaço, e esta condição tem claras manifestações objetivas.⁴⁹³

do cenário, pelo contrário: anulando a distância histórica que o separava da experiência retida – não custa insistir – o futuro inexperimentável, irreconhecível como tal, infiltrou-se inteiramente no presente, prolongando-o indefinidamente como uma necessidade tão mais necessária por coincidir com um futuro que em princípio já chegou”.

⁴⁹² WEIZMAN, Eyal. *Hollow Land. Israel's Architecture of Occupation*. Londres: Verso, 2007, p.10.

⁴⁹³ OPHIR, Adi. *The politics of catastrophization: emergency and exception*. In FASSIN, Didier e PANDOLFI, Mariella. *Contemporary states of emergency. The politics of military and humanitarian interventions*. Nova Iorque: Zone Books, 2010, p.41.

Pretendemos com tal citação ressaltar que a característica cíclica da temporalidade dos filmes, já discutida nos capítulos anteriores, não está ancorada em uma tradição religiosa ou em uma concepção pré-moderna de tempo socialmente compartilhado que reproduz continuamente um passado ancestral. A circularidade temporal em Suleiman e Aljafari não é a negação, mas, inversamente, a *afirmação* da modernidade em seu excesso. A expulsão de cerca de 800.000 pessoas, como acontecimento do século XX não pode ser compreendida se desconsiderarmos a produção de uma ideologia moderna (o sionismo⁴⁹⁴) com objetivos articulados por um discurso absolutamente alinhado com a crença no progresso, no pioneirismo, na ciência e na construção de vínculos nacionais (comunidade política secularizada), pois o sionismo está relacionado à *transferência do tempo ocidental como progresso* para a sociedade palestina.

Adentrar o “tempo do outro” é, neste caso, permitir-se integrar na aceleração própria à modernização e à tecnologia. É emblemática desta disjunção a oposição entre aspectos da vida rural percebidos como “retrógrados” e o dinamismo de um povo que dava início à construção de uma sociedade onde já existia outra. Daí surge a necessidade de uma ideia legitimadora, como componente intelectual capaz de dignificar e acelerar o papel da força na conquista de um território, com argumentos extraídos da ciência, da moral, da ética e da filosofia em geral. Na transformação dos territórios “vagos e sem utilidade do mundo” em versões da sociedade metropolitana europeia, “tudo que sugerisse desperdício, desordem, recursos não contados, deveria ser transformado em produtividade, ordem, riqueza tributável, potencialmente desenvolvida”.⁴⁹⁵ Assim, o desterro,⁴⁹⁶ como marca do cinema palestino, vincula-se a diferentes modalidades temporais e diz respeito às “experiências originárias” e seus contágios culturais e históricos nos países em que se desenvolvem os filmes. A ênfase no pioneirismo tecnológico de Israel, sustentado até os dias atuais, está relacionada com este processo de transposição temporal que foi uma das

⁴⁹⁴ Vale notar que o sionismo também contempla um projeto de disputa por hegemonia cultural da minoria ashkenazi dentro do judaísmo, com o apagamento de outras narrativas de judeus não-europeus. Cf. SHOHAT, Ella. *Israeli Cinema. East/West and the Politics of Representation*. Londres: Tauris, 2010, p.257. Tradução própria.

⁴⁹⁵ Cf. SAID, Edward. *A questão da Palestina*. São Paulo: Editora UNESP, 2012, págs. 77 e 87. Tradução: Sônia Midori. Said enfatiza, no entanto, que a diferença do sionismo em relação a outras ideologias coloniais das potências europeias do século XIX é o fato de que os nativos do território não estavam incluídos na “redentora mission civilizatrice”, portanto “uma necessidade ideológica essencial para esse programa era conseguir legitimidade, era dar a ele uma arqueologia e uma teleologia que o envolvesse completamente e, em certo sentido, tornasse obsoleta a cultura nativa, que continuava firmemente encravada na Palestina”.

⁴⁹⁶ O conceito de desterro também pode ser compreendido à luz da idéia de “despauamento”. Cf. CARDOSO, Sérgio. *O olhar dos viajantes*. In Adauto Novaes (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

camadas da experiência do colonialismo europeu. A chegada do “tempo do mundo” à Palestina na forma da implantação de uma ordem estatal, introduziu um horizonte temporal próprio ao Estado-Nação moderno: o *controle do controle*, com todos seus instrumentos de juridificação e monopólio. O detalhe imprescindível é que é isso ocorreu em contexto de limpeza étnica.

No caso da temporalidade do Estado-Nação, o tempo é construído em termos de inovações que transformaram estados pré-modernos em modernos e incluíram o desenvolvimento de exércitos permanentes, diplomacia internacional de Estado e a burocratização intencional dos escritórios do poder de Estado. Também incluiu o papel do Estado e seu locus na formação e consolidação de identidades coletivas em termos de orientações nacionalistas que estão condensadas na idéia de cidadania territorial e transformação revolucionária da sociedade de cima para baixo. Todos esses desenvolvimentos indicam um horizonte temporal do Estado-Nação ao redor do *controle do controle*, ou seja, não apenas o desenvolvimento de instrumentos de controle do Estado-Nação – aparatos administrativos, território, identidade. Envolve, na realidade, o controle desses instrumentos pela crescente juridificação e monopólio. O controle do controle implica que as leis e processos são ativados para manter a ordem, para sancionar e fazer justiça, para manter fronteiras, listas de inclusão e exclusão, de nativos e forasteiros e para ir à Guerra. O controle do controle se move no tempo, para o futuro, para poder salvá-lo.⁴⁹⁷

Assim, transparece nos filmes de Kamal Aljafari e Elia Suleiman, a sensação da costura de um tempo próprio, cinematicamente tecendo a experiência palestina no quadro de um “tempo normal”, no arrastado contato com os interiores domésticos, o silêncio, o cotidiano e mesmo, no caso de Kamal especialmente, com o tédio. Faz sentido, nesta linha, pensarmos o tempo normal como uma construção que se relaciona com a suspensão temporal de fenômenos políticos, como a guerra, não só como “um conceito burguês, mas o fruto de uma manipulação burguesa do tempo”.⁴⁹⁸ O tempo é normal quando garante a “duração tranquila” à sociedade burguesa, diz Furio Jesi, em sua reflexão sobre o tema. Jesi descreve toda *revolta* como uma suspensão do tempo histórico, diferenciando-a da *revolução* que, por sua vez, designa

todo o complexo de ações de longo e curto prazo que são realizadas por quem é consciente de querer mudar no tempo histórico uma situação política, social, econômica, e elabora os próprios planos táticos e estratégicos considerando constantemente no tempo histórico as relações de causa e efeito, na mais longa perspectiva possível.⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ RUNDELL, John. *Temporal Horizons of Modernity and Modalities of waiting*. In HAGE, Ghassan. *Waiting*. Melbourne Academic Press, 2009, págs. 46-47.

⁴⁹⁸ JESI, FURIO. Spartakus. *Simbologia da Revolta*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p.81.

⁴⁹⁹ JESI, FURIO. Spartakus. *Simbologia da Revolta*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p.69.

A centralidade que os diretores concedem aos seus pais e ao ambiente doméstico em seus filmes ajuda a construir o tempo da normalidade. Neste caso, a sensação de duração estendida, gerada pelo tédio e melancolia das constantes repetições, ao invés de apresentar-se como resposta à suspensão temporal causada pela revolta (no caso palestino, a *Intifada*) - como sugere Jesi – introduz a normalização do tempo da catástrofe contínua e da violência em excesso: o presente que se afirma contra o desaparecimento.

Com isso, os filmes apontam para uma política que não está fixada à ideia de perda como um acontecimento situado no passado. Curiosa satisfação em perceber que a abertura de um espaço para que a política aconteça, uma política possível na catástrofe, vem justamente daqueles que não tem mais horizonte político e não tem Estado, daqueles cuja única possibilidade de existirem politicamente é por meio da invenção da ação coletiva contra um Estado, por fora do Estado.⁵⁰⁰ É nesta operação temporal, de elaboração de uma outra política e de uma outra ocupação do espaço pelos corpos, que os filmes nos provocam a pensarmos a relação com a modalidade de revolta particular à Intifada e a escolha de Suleiman de alguém capaz de figurar como sujeito de ruptura temporal: a mulher.

O tempo da espera nos filmes analisados afasta-se, portanto, de uma concepção da espera perversa, do tempo que prepara a destruição, como temporalidade da vingança, do ressentimento que não permite o movimento e a emancipação, diante do qual o tempo da espera sem horizonte de expectativa pode gerar uma degradação da idéia de futuro, como

⁵⁰⁰ A arquiteta palestina Sandi Hilal, do Coletivo DAAR (Decolonizing Architecture Art Residency) vem trabalhando com o tema dos campos de refugiados, na intersecção de suas formas arquitetônicas e de suas temporalidades. A provisoriidade, como traço temporal, ajuda a desenhar a espacialidade dos campos, os tipos de construções e, evidentemente, de laços sociais. O filme de Mahdi Fleifel, 'Um mundo que não é nosso' é especialmente digno de nota pela forma como, se utilizando do elemento autobiográfico, com narração em off em primeira pessoa, e da escolha de um protagonista que sintetiza o apagamento de horizontes utópicos de uma geração, suscita a particular espacialidade do campo, os becos, estreitas vielas, telhados, espaços comuns, mercados, entre outros. Sandi Hilal chamava a atenção para o fato de que o reconhecimento dos campos pela UNESCO implica o reconhecimento da condição ser-sem-Estado (statelessness), ou seja, como uma condição política de direitos fora do Estado. A cultura do exílio, ligada à experiências sem Estado que as pessoas experimentam há décadas. As formas arquitetônicas permitem-nos, assim, um contato com outros modos de existência, vividos há décadas por estas pessoas, que permitem imaginar perfis de comunidade política fora do Estado. A invenção moderna que associa nacionalidade e cidadania é desafiada pela busca de um outro patamar para a discussão da questão dos direitos. Ao lado da tensão entre público e privado, configura-se no rastro da experiência colonial israelense a dualidade temporal entre temporário/permanente. Os campos atravessaram sete décadas. Fora de uma política orientada ao futuro, em condições difíceis de sobrevivência, os personagens no filme de Mahdi Fleifel e em outros são expressões de força e resistência, contrariando a estereotipia direcionada à figura do refugiado, como alguém que apenas necessita de ajuda. Neste espaço aberto à produção de novos direitos a partir da dualidade temporal entre temporário e permanente, os campos são o espaço de mergulho no presente. A geração que testemunhou a vida fora dos campos ou a Nakba está morrendo. A memória das outras gerações já é uma memória dos campos. No rebaixamento de um horizonte de futuro, o que resta é presente e a tentativa de reconhecer que são sete décadas de vida naqueles espaços, prefiguram comunidades que compartilham (ou correm o risco de compartilhar) a condição ser-sem-Estado, como povos nativos das Américas e quilombolas.

“repetição mortífera”, já dizia Freud.⁵⁰¹ Quando o ato de conseguir comprar um presente e um bolo para sua filha se torna uma tarefa dificultada por acontecimentos excepcionais que perfazem o cotidiano (o banal tornado excepcional), a exemplo do filme “O aniversário de Laila” (2008) de Rashid Masharawi (nascido em Gaza, em 1962), o heroísmo individual é a própria existência. A zona da interminável espera é, portanto, ponto de inflexão de um modo particular de gestão do território (mediante a extirpação de direitos civis, sociais, políticos e econômicos) que se combina com a segunda “Grande Espera”: a espera histórica do Retorno.

Com isso, a sobreposição de camadas temporais, de cascas⁵⁰² que se tocam, também pode ser acompanhada no plano espacial, dado que a ocupação criou uma densidade populacional e condições de vida em meio à superlotação de pessoas, que obriga os refugiados palestinos a construírem uma estrutura sobre a outra, fazendo coincidir verticalidade espacial e circularidade temporal, como no filme “Estado-Nação” (2012), de Larissa Sansour, que apresenta um cenário futurista distópico organizado dentro de um arranha-céu, onde estaria tudo aquilo que sobrou da Palestina. Quando a câmara capta a lista dos andares do edifício, a ironia da cineasta é evidente, destacando por exemplo, um andar específico destinado ao “planejamento urbano verticalizado”.⁵⁰³

Talvez por isso, do ponto de vista da composição de seus longos planos, Suleiman demonstra um extremo cuidado com a disposição gráfica dos elementos visuais (vetores, linhas, ângulos) que concilia uma sensação de *lentidão*, assinalada pela permanência do olhar sobre pequenos acontecimentos cotidianos que se repetem, e uma força de *irrupção* que se instaura por elementos que, subitamente, desestabilizam o sentido das imagens. Na geometria imagética de Suleiman, há sempre a *potência do inesperado*, com o humor e o *nonsense* compondo, assim, uma espécie de “teatro do absurdo”, uma força de irrupção que age como fator de desestabilização de sentido. O limiar entre a esfera do possível e da fantasia é constantemente testada em seus filmes, tanto na caracterização dos personagens e configuração dos diálogos como na ocupação coreográfica dos espaços. Tanto a produção sonora dos filmes em Aljafari como a disposição coreográfica dos corpos em Suleiman são respostas estéticas ao estreitamento espacial e ao tempo da espera.

⁵⁰¹ FREUD, Sigmund. Obras completas de S. Freud. Tradução: Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1996. "Recordar, repetir e elaborar", v. XII, p.161-171(1914). "Além do princípio do prazer", v. XVIII, p.13-75 (1920).

⁵⁰² Para o conceito de cascas, cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. Serrote: Uma Revista de Ensaios, Artes Visuais, Idéias e Literatura, São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013.

⁵⁰³ Cf. WEIZMAN, Eyal. *Hollow Land. Israel's Architecture of Occupation*. Londres: Verso, 2007.

Na impossibilidade de recompor um sentido de contiguidade espacial, a fragmentação não é somente da narrativa, é a própria vida que passa nos interstícios de grandes eventos.⁵⁰⁴ Nesta realidade da existência intersticial, da criação de espaços de liminalidade, a idéia de movimento é fundamental para Suleiman. As coreografias corporais, mais do que reivindicação de um espaço fílmico, são uma resposta alegórica à dissociação entre a narrativa nacional palestina e a possibilidade de emancipação pela organização de ações políticas revolucionárias, posterior ao Processo de Oslo.⁵⁰⁵ A resposta de Aljafari passa pela disseminação de seus fantasmas, os *duplos da presença*, suas sombras e ruínas. Cada um dos cineastas, fazendo uso de estratégias diferentes, *desloca o tempo em meio à longa espera*, demonstrando assim há vida na espera, pois como “atitude e uma atividade do ser humano”, a espera é

um hábito entitativo e um movimento operativo de sua natureza primordial. Na espera se constitui e manifesta algo tão radicalmente definidor da realidade terrena do homem como é sua temporalidade e, para esperar, o indivíduo humano necessita fazer algo, operar.⁵⁰⁶

A intimidade do cotidiano é filha do tempo, e é nesta relação que os diretores apostam. A proximidade de um filho que observa o costume do pai ao deitar-se com o rádio ligado ouvindo certas músicas ou a de um sobrinho a notar intrigado a forma da tia lavar as mãos. Um aprendizado pela presença, a atenção sobre como as coisas são feitas. Esse é um aspecto dos filmes que deve ser mencionado: há algo, além da presença-ausente e da fantasmagoria, que contém um princípio de aprendizado político baseado na experiência. Cria-se o olhar pela presença na atenção aos detalhes. O que é capaz de produzir tal atitude diante das insignificâncias do dia a dia? Que política é essa? É uma possibilidade de um silêncio da intimidade como laço humano que se mantém atravessando a catástrofe.

A situação atual carrega uma noção de apocalipse moderno que exige ser retratada, não somente em escritos históricos, que são profusos, mas sobretudo na arte, na ficção e em outros ramos das artes: um *Guernica* palestino agora está atrasado. De que outra forma, se não pela literatura e pelos trabalhos de arte do período, pode a crise atual ser retratada para um mundo exterior envelopado, por mais de meio século, em racionalizações mitológicas artificiais? Uma sensação de destino obscuro

⁵⁰⁴ Sobre este tema vale explorar os fogos de artifício que aparecem mais de uma vez nos filmes de Suleiman.

⁵⁰⁵ Havia momentos alegóricos nos filmes produzidos no período do cinema revolucionário. Mas tratavam-se de coreografias diretamente relacionadas à crítica explícita ao imperialismo e à necessidade de luta. No filme “Off Frame”, de Mohanad Yaqubi, há uma cena recuperada de um filme daquele período em que crianças simulam o papel do Tio Sam e fazem uma pequena dramatização sobre a ação imperialista.

⁵⁰⁶ ENTRALGO, Pedro Lain. *La espera y la esperanza. Historia y teoría del esperar humano*. Madrid: Revista de Occidente, 1957, p.514.

sobrevoa o mundo do palestino, um sentimento de fim que bloqueia o horizonte mas é contrabalanceado por um sentido de começo profundamente arraigado na consciência humana do impossível. Ambos são forjados com tremendo sofrimento humano.⁵⁰⁷

Neste percurso, há um problema que foi se tornando cada vez mais claro: como representar a catástrofe? Não se trata de problema novo. Ao contrário, no campo estético e político este foi um dos grandes temas do século XX.⁵⁰⁸ A catástrofe deve ser representada? Seria possível? Representá-la, de algum modo, ajudaria a prevenir novas catástrofes? Com relação a esta última pergunta, é mais prudente que nos distanciemos com certo ceticismo. Nenhuma tentativa de representação das catástrofes no século XX foi capaz de evitar que outras acontecessem.

A questão da representação da catástrofe estava colocada para os cineastas que nos anos 1950 debatiam se haveria espaço imagético para Auschwitz. O cinema palestino parece partir de outro ponto: dado que a *Nakba* não foi sequer registrada pela consciência de nosso tempo, e dado que o fato catastrófico ainda não se encerrou, como podemos fazer sobreviver, mesmo que como ato cinematográfico, as pessoas, os lugares e as imagens?⁵⁰⁹ Esta é a questão que Kamal Aljafari diretamente aborda em seu terceiro filme, “Recollection”.

Na luta pela oportunidade de retomarem seu próprio tempo, espera e paciência são aliados vitais da arte palestina a partir de 1948. Na medida em que a espera cotidiana se mescla com a “Grande Espera” pelo retorno, os artistas palestinos passam a trabalhar sob o tempo do “*Sabr*”, a paciência, em uma outra relação com a eternidade e com o tempo infinito. O messias não virá, mas o “*Sumud*” segue como referencial de experiência, a fim de dominar a ausência temporal, transformando-a em uma expectativa urdida na duração da catástrofe.⁵¹⁰

A amputação temporal aparece materialmente para os palestinos na vivência da imprevisibilidade no conjunto das atividades cotidianas. Sem saber se conseguirão chegar aos lugares (e quanto tempo passarão diante de soldados e metralhadoras), quanto tempo levarão para chegar e se poderão retornar, os palestinos da Cisjordânia, de Gaza, de

⁵⁰⁷ JAYYUSI, Salma Khadra. *Modern Arab Fiction. An Anthology*. New York: Columbia University Press, 2005, p.29.

⁵⁰⁸ MONTEIRO, Lúcia Ramos. *Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho*. Ars. Ano 16. No. 33. Universidade de São Paulo, 2018, p.211. ROSSI, Paolo. *Naufrágios sem espectador. A ideia de progresso*. São Paulo; Ed. UNESP, 2000.

⁵⁰⁹ Cf. DABASHI, Hamid. *Dreams of a Nation. On Palestinian Cinema*. Nova Iorque: Verso, 2006.

⁵¹⁰ “Impaciência é o fracasso de quem deseja sair da ausência do tempo; paciência é a manobra que procurar dominar esta ausência transformando-a em outro tempo, mensurado de outra maneira”. Maurice Blanchot.

Jerusalém oriental encaram a efetivação dos mecanismos estratégicos de controle e expansão territorial do regime político israelense. Por este regime de poder, construído sobre mecanismos jurídicos e institucionais de segregação étnico-racial,⁵¹¹ que gere militarmente a mobilidade de uma população em territórios ocupados, os palestinos são empurrados a outro regime de temporalidade.

A ocupação territorial e o modelo colonial israelense não estão construídos apenas em um aparato militar, mas em um conjunto de procedimentos burocráticos, de perversas performances cotidianas, de papéis, aprovações, instrumentos meticulosos de gestão do movimento das pessoas. O desaparecimento tramado no dia a dia prevê, além da morte em larga escala e da amputação de corpos palestinos, este conjunto sofisticado de ferramentas militarizadas de gestão espacial.

[...] os checkpoints e o cercamento fazem a pilhagem do tempo. A terra pode eventualmente ser devolvida, mas as intermináveis esperas nos checkpoints, a espera inútil por uma autorização, as longas e exaustivas rotas de desvio, a renúncia de simplesmente se mover de um lugar para outro, tudo isso é tempo perdido que nunca poderá ser recuperado. Tempo é um recurso humano fundamental, seja usado para estudos, trabalho, passeios familiares, ócio voluntário ou viagens. A política de cercamento israelense rouba diariamente este recurso precioso de 3,5 milhões de seres humanos, de cada um individualmente e do coletivo como um todo. Junto com o tempo, eles também são roubados do direito de planejar suas vidas. Como você vai planejar se não sabe se esperará no checkpoint por uma hora ou quatro, se encontrará três checkpoints ou somente dois, se a autorização chegará ou não? Eles são roubados de seu direito à espontaneidade. Quem pode ousar fazer algo no impulso do momento, escalar colinas, visitar família em um vilarejo distante, assim de repente, quando no meio do caminho vai encontrar um ou dois checkpoints?⁵¹²

“Eles são roubados de seu direito à espontaneidade”. A frase de Amira Hass faz referência às limitações impostas aos palestinos pela coincidência entre expropriação territorial e temporal. Hass visa enfatizar, com esta colocação, a impossibilidade de se planejar algo quando se vive sob contexto de ocupação militar, pela perda de autonomia em relação à mobilidade. Algo que o John Berger classificou como uma “experiência claudicante de tempo” experimentada pelos palestinos⁵¹³. Curioso notar, no entanto, as formas pelas quais os palestinos buscam retomar, ou reinventar essa espontaneidade como

⁵¹¹ *Israel Passes Controversial Jewish Nation-state Bill After Stormy Debate* Cf. <https://www.haaretz.com/israel-news/israel-passes-controversial-nation-state-bill-1.6291048>

⁵¹² HASS, Amira. *Foreword*. In KESHET, Yehudit Kirstein. *Checkpoint Watch: Testimonies from Occupied Palestine*. Londres: Zed Books, 2006, p. XV.

⁵¹³ BERGER, John. *Landscapes. John Berger on Arts*. Londres: Verso, 2016, p.518 (versão Ibook).

parte de suas próprias formas de ação política em um aparente paradoxo: quanto mais afastados de instituições políticas soberanas e lideranças com legitimidade para unificar uma forma de mobilização entre os diversos grupos, mais a espontaneidade aparece como combustível de irrupções como a *Intifada*.

O estreitamento espacial das vidas que vão sendo empurradas cada vez mais na direção do desaparecimento faz, portanto, proliferar barreiras e muros que configuram uma relação muito particular com o tempo, por meio de formas sofisticadas de controle do corpo.

Numa escala inimaginável de requinte punitivo – em que se faz sofrer para humilhar, e vice-versa –, trata-se de uma inacreditável espacialização de todas as variações possíveis da disciplina da espera, uma quota de tempo morto extraída como um *surplus* de expropriação do tempo de vida de cada um dos ‘nativos’.⁵¹⁴

Um tempo morto, arrastado pelo punitivismo, é também um tempo de expectativas decrescentes, um “*tempo de todas as exceções*”, que produz um regime de poder necropolítico⁵¹⁵ contemporâneo com traços muito específicos, apto a meticulosamente sufocar a existência do Outro, situando, mais uma vez, a Palestina nas tensões da modernidade. Dado que “*quanto mais a vida é submetida a normas administrativas, mais as pessoas precisam aprender a esperar*”⁵¹⁶, a militarização de um território é um dos elementos centrais na produção do tempo da espera. Os recortes, cisões, bloqueios e imposições espaciais não se exprimem somente na generalização de um tempo inútil e esvaziado, mas também em uma transformação na relação com o tempo íntimo, subjetivo, como sugeriu Barthes:

se espero num guichê de banco, no embarque de um avião, estabeleço imediatamente uma relação agressiva com o empregado, a recepcionista, cuja indiferença revela e irrita minha dependência: de modo que se pode dizer que, **em todo lugar onde houver espera, há transferência:** dependo de uma presença que se divide, e custa a aparecer – como se fosse para derrubar meu desejo, desencorajar minha carência. **Fazer esperar: prerrogativa constante de todo poder, ‘passatempo milenar da humanidade.**⁵¹⁷

⁵¹⁴ ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014, p.181.

⁵¹⁵ MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

⁵¹⁶ BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Press. Cambridge, Massachusetts e Londres, Inglaterra: The Belknap Press of Harvard University, 1999. Fragmento D 10a, 2, p. 119.

⁵¹⁷ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: F.Alves, 1981. 2ª Ed, p. 96. Grifos próprios.

4.2 Volta sem Retorno

Os seis filmes partem de uma volta. Em “O telhado”, “Porto da Memória”, “Crônica de um Desaparecimento” e “Intervenção Divina” a volta dos cineastas à Palestina é o dispositivo para a organização das narrativas em seu caráter autobiográfico. “O que resta do tempo”, em sua primeira parte, é uma volta a 1948, uma volta a Nazaré durante o evento-*Nakba* e a segunda parte é a volta de Suleiman à Nazaré contemporânea. “Recollection” é uma volta a um arquivo de imagens, sendo assim uma volta ao próprio cinema, que opera a passagem do documento ao monumento.⁵¹⁸

[...] a era em que o cinema toma consciência dos seus poderes é também o tempo em que uma nova ciência histórica se afirma diante da história-crônica, a história dos “acontecimentos” que fazia a história dos personagens importantes com a ajuda de “documentos” dos seus secretários, arquivistas e embaixadores, em resumo, com os documentos dos funcionários desses personagens importantes. A essa história, feita com os vestígios que os homens de memória escolheram deixar, eles haviam contraposto uma história feita com os vestígios que ninguém havia escolhido como tais, com os testemunhos silenciosos da vida comum. Eles haviam contraposto ao documento, ao texto redigido deliberadamente para oficializar uma memória, o monumento, entendido no sentido primeiro do termo: o que conserva a memória pelo simples fato de existir, o que fala diretamente pelo simples fato de que aquilo não estava destinado a falar – a disposição de um território que dá testemunho da atividade passada dos homens melhor que qualquer cronologia dos seus atos [...] O monumento é aquilo que fala sem palavras, aquilo que nos educa sem a intenção de nos educar, *aquilo que carrega a memória pelo fato mesmo de só ter se preocupado com seu presente.*⁵¹⁹

Este é um ponto de encontro de Suleiman e Aljafari com a arte palestina moderna, com a poesia de Mahmoud Darwich, o conto “Retorno a Haifa” de Ghassan Kanafani, o romance “Eu vi Ramallah” de Mourid Barghouti e filmes como “Um mundo que não é nosso” de Mahdi Fleifel, “Sal do mar”, de Annemarie Jacir e “Off Frame: revolução até a vitória”, de Mohanad Yaqubi: em todos esses casos, a memória aparece só porque há uma preocupação com o presente (o filme “Off Frame”, depois de mostrar todos arquivos da revolução dos anos 60 e 70 termina com as crianças palestinas na escola, no presente). No trabalho desses autores, quando a narrativa ou os personagens voltam, várias temporalidades se cruzam e são projetadas por eles, fazendo com que a singularidade histórica dos palestinos, proibidos de retornarem à sua terra – malgrado as resoluções das

⁵¹⁸ Cf. RANCIERE, Jacques. *Figuras da história*. São Paulo: Ed. UNESP, 2018, pág. 24-28. Rancière propõe uma relação entre os conceitos de documento e monumento, dizendo que o cinema é a “arte imediatamente romântica”, na medida em que “realiza exatamente o conceito romântico da obra como igualdade entre processo consciente e inconsciente”.

⁵¹⁹ RANCIERE, Jacques. *Figuras da história*. São Paulo: Ed. UNESP, 2018, pág. 25-26. Grifo próprio.

Nações Unidas – converta-se em traço de uma estética que tem no exílio/refúgio uma condição estrutural de sua narrativa, que não cessa de produzir esses *monumentos* de que fala Rancière. Tal qual Ulisses no canto XIV da Odisséia, Salim (personagem do conto “Retorno a Haifa”, de Ghassan Kanafani) reconhece, mas não é reconhecido em seu retorno. Mas, se Homero organiza o canto como um discurso sobre acolhimento do estrangeiro e sobre hospitalidade,⁵²⁰ Kanafani apresenta-nos à dor própria à impossibilidade do retorno. Ainda que os filmes de Suleiman e Aljafari sejam organizados ao redor de voltas, insiste a atmosfera de estranhamento e distância. Quando chegam, os cineastas devem se esforçar para reconhecer um lugar que está permanentemente desaparecendo. Assim como o próprio Darwich atestara, os palestinos estão presos nesta volta sem retorno.

Assim, em todas essas obras citadas, cada volta é também *um movimento em direção às formas estéticas que viabilizam suas narrativas*: o cinema, a literatura, a poesia. Darwich faz do papel da poesia para a relação com o território não somente tema de seus poemas, mas de suas entrevistas e intervenções públicas. Trata-se de obras que lidam com a perda dando relevo aos dispositivos próprios à cada expressão artística, convertendo-os em seus próprios territórios. Se o cinema é para o cineasta palestino o seu território, como diz Aljafari, então ele demanda um tipo de afeto especial. É preciso conhecê-lo, respeitá-lo e amá-lo, expor este vínculo assim como o personagem de Ghassan Kanafani faz no início de “Homens ao Sol”, beijando a terra. Somos convidados a pensar na natureza da relação que povos sem Estado estabelecem com o cinema e com as artes. Para um cineasta, a forma mais fiel de lidar com o tema de permanência é deixar-nos com algo após a sessão. Uma sequência específica, uma imagem, uma cor, um som, uma certa forma de mexer nos cabelos, um olhar... um filme marcante produz o retorno como necessidade. Voltamos inúmeras vezes a frequentar os filmes que nos revelaram algo. Retornamos a um detalhe, em uma busca nostálgica de algo que, de alguma forma, permaneceu conosco.

Os seis filmes analisados nesta tese têm esta capacidade de produzir este retorno, por diferentes razões. Em “Recollection”, com o patamar de abolição mais radical da forma narrativa e com a mediação que o filme exige, há um retorno como tentativa de redução do estranhamento. Tentativas usualmente fracassadas, pois o filme segue causando estranhamento todas as vezes em que voltamos a ele, mesmo revelando cada vez mais, o que nos faz questionar se é, de fato, possível retornar verdadeiramente a um filme. Com isso, o encontro com o sentimento de perda é simultaneamente um achado, na medida em

⁵²⁰ MATOS, Olgária. *Exílios: a metafísica da saudade*. In AGUILLERA, Yanet. *Imagem e Exílio. Cinema e Arte na América Latina*. São Paulo: Discurso Editorial, 2015.

que os cineastas recortam, desestabilizam e fragmentam o espaço de tal maneira que provocam a pensar o tipo de relações de poder que são ativadas para dar algum sentido a um espaço marcado pelo desenraizamento e pelo desaparecimento. Já que estão operando justamente neste espaço que não lhes é acessível, os artistas permitem-se um grau de liberdade significativa do ponto de vista da invenção de uma linguagem.

A partir dos anos 1990, também desaparecia para os palestinos uma certa figuração da política, mais especificamente uma política projetada por um horizonte de futuro. A existência de um Estado soberano próprio, o reconhecimento da catástrofe e o direito de retorno aos palestinos espalhados pelo mundo eram três elementos de uma concepção política que impulsionara o movimento revolucionário de libertação nas décadas anteriores.

Neste contexto, os artistas seguiam trabalhando para abrir espaços que ao mesmo tempo em que exibissem sua produção, serviriam de reflexão para o sentido de nacionalidade palestina. Este é um ponto que não deve ser subestimado. A transformação da situação política e o novo regime de poder pós-Oslo sobre os territórios ocupados e a mudança no eixo da ação política organizada do movimento de resistência palestina foi fazendo com que o processo de elaboração da ideia de Palestina mantivesse em tração o processo de imaginação de uma comunidade política em devir. A imaginação desta comunidade e suas figurações nos permite acessar as práticas artísticas como um modo particular de subjetivação, tanto em relação ao espaço e ao tempo, quanto à forma de expor a política como “disrupção do que pode ser visto, ouvido e dito, isto é, como uma reconfiguração do sensível”.⁵²¹

A constatação segura sobre as últimas sete décadas da arte produzida por pessoas da Palestina é a *multiplicidade*, em termos de linguagens, materiais, temporalidades, estilos. Ainda que a Nakba como evento histórico apareça como aspecto incontornável da produção de uma esfera comum, trata-se de uma arte que não se dispõe apenas a lidar com a perda, mas também articula seu campo de produção estética às estratégias políticas de cada momento.

A resistência palestina desenvolverá a capacidade, ao largo de sua história, de conjugar três temporalidades: o passado conservado, fundamento da identidade presente; o presente que passa, fundamento da vontade de voltar à Palestina; o futuro revolucionário, fundamento de esperanças sociais que, enquanto o retorno não se consuma, não podem ocorrer senão em sociedades árabes. [...] mas essa gestão do passado não apazigua a angústia de terem se convertido em excluídos do tempo, de ter passado da visibilidade à invisibilidade. Então, para reintegrar o tempo da História, para voltarem a ser visíveis, não tanto entre os seus,

⁵²¹ RAHMAN, Najat. *In the Wake of the poetic. Palestinian artists after Darwich*. Nova Iorque: Syracuse University Press, 2015, p. 12.

mas para os demais, os palestinos esboçam uma nova relação com o presente e o futuro.⁵²²

Desta confluência entre suspensão temporal e redução territorial emerge um tempo-espço que buscará formas políticas e estéticas para resistir ao desaparecimento e à violência da ocupação, nas quais se afirma um retorno constante, progressivo, que também – mas não exclusivamente - inclui um retorno a si mesmo. Daí a importância da característica autobiográfica dos filmes, por sugerirem uma relação entre os esforços desses cineastas desenharem suas próprias histórias, reunindo reminiscências e recusando-se a oferecer uma narrativa cronológica fechada em nome de todo um povo. São filmes que projetam a potência da esperança em outros horizontes de ação pela desconstrução irônica dos estereótipos e pela reapropriação imagética que também recria o futuro por uma arqueologia da catástrofe e das ruínas do presente:

Uma das características mais proeminentes dos novos filmes é o esforço para ficar livre da fixação traumática que apresenta o passado como uma imagem escondida imersa na existência presente. Eles fazem isto ao substituir o tempo histórico pelo tempo pessoal, tanto aquele dos diretores, que buscam por uma forma cinematográfica de retratar o passado e o presente de seu próprio ângulo, ou aquele dos personagens vivendo sua vida mundana. [...] Assim, eles criam um *time span* diferente, uma duração da vida no presente, fora do qual é possível buscar e escavar um passado que ainda não se congelou, um passado que é gradualmente revelado no curso do processo de lembrança.⁵²³

Com efeito, a existência de uma territorialidade organizada sob a égide punitiva reforçada pelos acordos de Oslo⁵²⁴ inaugurou uma nova etapa no que concerne a um regime de *poder espacial* que também incidiu diretamente sobre o tempo da espera: a nova arquitetura da ocupação empenha-se em um movimento incessante que visa fazer com que o provisório se torne permanente.⁵²⁵ O fato de que a Autoridade Palestina compõe esta nova “ecologia institucional” estabelecida pelos Acordos de Oslo, na forma fictícia de “um

⁵²² SANBAR, Elias. *Figuras del Palestino. Identidad de los Orígenes, identidad en devenir*. Buenos Aires: Editorial Canaan, 2013, p.323-324.

⁵²³ GERTZ, Nurith, e KHLEIFI, George. *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Bloomington: University of Indiana Press, 2008, p. 136.

⁵²⁴ O conceito de “Tempo Suspenso” foi utilizado para intitular um filme palestino de 2013 composto por 9 curtas que têm como fio condutor os acordos de Oslo. O filme foi produzido pela Idioms Films, com uma convocatória aberta, para refletir sobre os vinte anos da assinatura dos Acordos de Oslo. Os cineastas que participam do filme são: Ahmed Abu Nasser, Mohammed Abu Nasser, Assem Nasser, Amin Nayfeh, Alaa Al Ali, Yazan Khalil, Asma Ghanem, Muhannad Salahat, Ayman Azraq, Mahdi Fleifel. O produtor do filme é Mohanad Yaqubi.

⁵²⁵ ABU-REMAILEH, Refqa. *Palestinian anti-narratives in the films of Elia Suleiman*. Arab Media & Society. Maio, 2008, p.14.

organismo virtual que não tem soberania, jurisdição nem controle definitivo” como uma “Autoridade que não tem autoridade real sobre nada”⁵²⁶ se expressa na produção artística palestina do período seguinte. O fracasso de Oslo, com as concessões feitas a Israel por Yasser Arafat em nome do povo palestino (sem a respectiva contrapartida) e a consequente redução do horizonte de expectativas e a destruição de qualquer esperança de um Estado soberano em um futuro imaginável, gera um momento da “tragédia em excesso” a partir do qual o humor é introduzido de forma sistemática na arte palestina e o cinema documental cede lugar à ficção.

O fracasso de Oslo é [...] um momento que pode retrospectivamente ser entendido como a tragédia em excesso. [...] A afinidade entre riso e lágrimas, ou humor e trauma, é característica do humor na arte e no cinema palestinos. [...] A geração responsável pela utilização do humor na arte e no cinema é aquela que cresceu durante a primeira Intifada.⁵²⁷

Os desdobramentos estéticos daquele período se manifestam também nas transformações simbólicas referentes à própria construção da identidade palestina, com o esvanecimento da imagem do *fedayeen* (os mártires, “lutadores da liberdade” palestinos) cuja expressão imagética conformara um vasto campo de uma iconografia revolucionária, especialmente nas décadas de 1960 e 1970.

O artista palestino *Amer Shomali* em sua obra “Between two Times”⁵²⁸ (que joga com o duplo sentido da palavra *Time* – como título da revista norte-americana e como momento histórico específico), expõe duas capas da revista *Time*, uma de 1968 e outra de 2002 (portanto, pós-Oslo) cujo contraste evidencia, na forma como sua expressão facial é retratada, o distanciamento entre a figura do guerrilheiro palestino associado à resistência e ao heroísmo e a figura do líder que condensava a derrota histórica e a humilhação (figuras 160 e 161). O artista joga com esta transição no sentido da imagem da liderança palestina ao reproduzir estas duas expressões faciais usando como suporte material o bordado palestino do *Kuffiyeh* (figuras 162 e 163), o lenço de algodão que se tornou um símbolo do movimento nacionalista palestino desde a revolta de 1936-1939 e foi internacionalmente reconhecido como parte das representações fotográficas de Yasser Arafat.

⁵²⁶KHALIDI, Rashid. *La identidade palestina. La construcción de una consciéncia nacional moderna*. Buenos Aires: Editorial Canaán, 2015, p.30.

⁵²⁷ LIONIS, Chrisoula. *Laughter in Occupied Palestine: Comedy and Identity in Art and Film*. I.B.Tauris & Co Ltd, 2016, p.75-76.

⁵²⁸ SHOMALI, Amer. *Between two times*. Disponível em <http://www.amershomali.info/between-two-times/>.



Figura 160. Yasser Arafat na capa da revista Time em 1968.



Figura 161. Yasser Arafat na capa da revista Time em 2002.

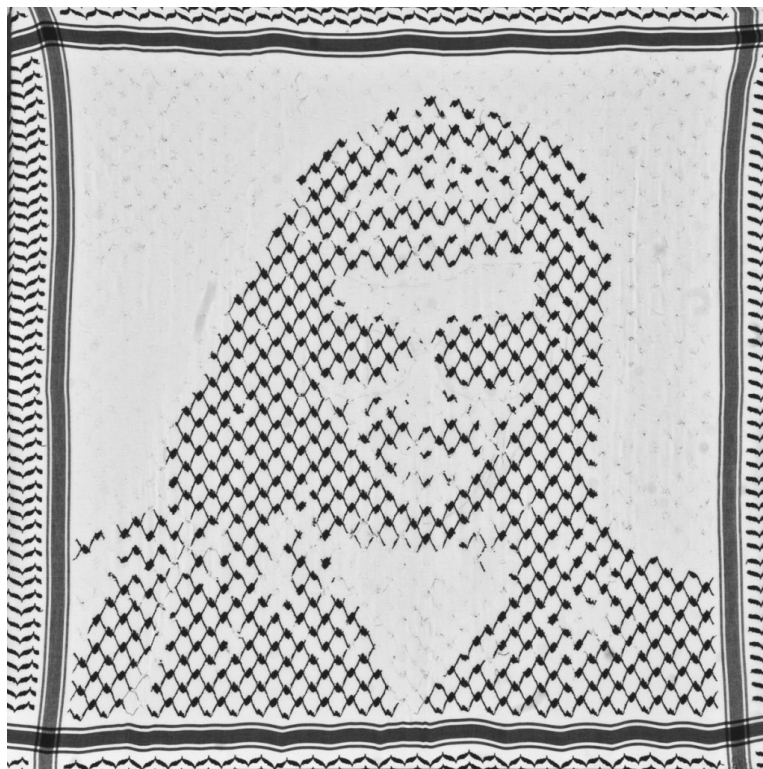


Figura 162. Arafat 1968, Kuffiyeh on canvas, 6 Editions, 100 x 100 cm, 2014.



Figura 163. Arafat 2002, Kuffiyeh on canvas, 6 Editions, 100 x 100 cm, 2014.

No filme “Intervenção Divina”, a sequência do balão vermelho com o rosto de Arafat é emblemática desta decepção atrelada a Oslo. A leveza do balão conduz à idéia de que a única coisa que teria ficado da criação da Autoridade Palestina (AP) para os palestinos seria uma caricatura de uma liderança evanescente, cujo rosto estampa um objeto que voa de forma (apenas aparentemente) desnorreada, por lugares importantes e em enquadramentos que lhe restituem, ironicamente, certa carga de simbolismo (como em Jerusalém) e até de sacralidade (figuras 164, 165, 166 e 167).⁵²⁹



Figura 164. “Intervenção Divina”. Elia Suleiman, 2002.

⁵²⁹ Sobre uma leitura crítica do papel da OLP e de Arafat, no contexto de combinação entre neoliberalismo e discurso nacionalista na Palestina pós-Oslo, cf. HADDAD, Toufic. *Palestine LTD. Neoliberalism and Nationalism in the Occupied Territories*. Londres/Nova Iorque: I.B. Tauris, 2016.

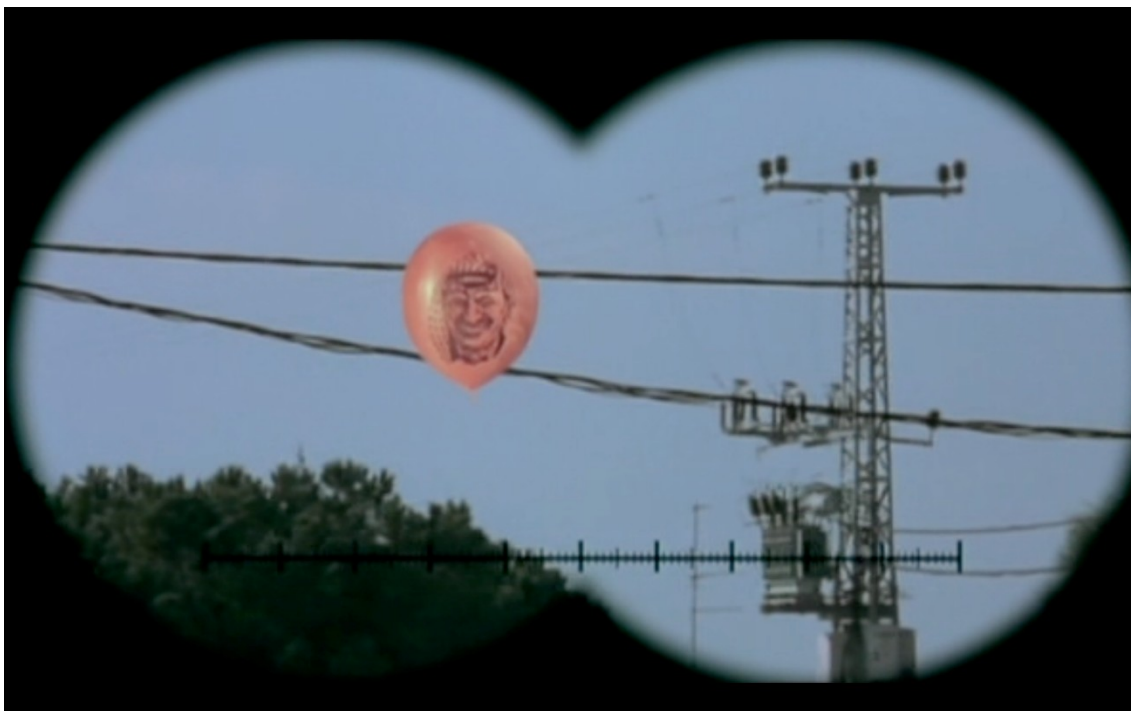


Figura 165. “Intervenção Divina”. Elia Suleiman, 2002.



Figura 166. “Intervenção Divina”. Elia Suleiman, 2002.



Figura 167. “Intervenção Divina”. Elia Suleiman, 2002.



Figura 168. Fachada da Igreja de Todas as Nações (Basilica da Agonia). Trabalho de Giulio Bargellini.



Figura 169. “Intervenção Divina”. Elia Suleiman, 2002.

Há um momento especial neste trajeto do balão que, salvo engano, parece ter passado despercebida à fortuna crítica dos filmes de Suleiman. Trata-se do exato instante em que o balão passa pela fachada da *Igreja de Todas as Nações*, também conhecida como *Basílica da Agonia*, no Monte das Oliveiras, onde, de acordo com a narrativa bíblica (Evangelho de Lucas 22, 39), Jesus teria orado antes de ser preso. O mosaico da fachada (figura 167), um trabalho de Giulio Bargellini, é uma representação estética em louvor a Cristo, como intermediador entre Deus e o Homem. O mosaico expõe a imagem de Cristo tendo ao seu lado esquerdo sábios lamentando seus limites, e ao seu lado direito, os simples e aflitos. De ambos os lados, pessoas ajoelhadas perante Jesus, que eleva as preces dos diferentes grupos sociais a Deus, ou seja, um Deus humano intermediador, aquele que se faz canal de comunicação entre os que sofrem e o poder sacralizado. Há logo abaixo do mosaico, uma inscrição em latim da Carta aos Hebreus (5:7) que reforça a ideia do papel de intermediação do Cristo que é ouvido pois entende o sentido da submissão: “Durante os seus dias de vida na terra, Jesus ofereceu orações e súplicas, em alta voz e com lágrimas, àquele que o podia salvar da morte, sendo ouvido por causa da sua *reverente submissão*”.

Percebe-se a sutileza no humor de Elia Suleiman ao posicionar a face caricaturizada de Arafat no local da face de Jesus no mosaico (figura 168) deslizando o sentido de simbolismo e sacralidade para uma ideia de submissão e agonia daquele que se está no lugar do intermediador. Isto denota também o sarcasmo na preocupação por parte dos

israelenses com um balão vermelho insignificante e que objetivamente não leva risco nenhuma à ocupação (na figura 165, o balão aparece em um enquadramento da vista de um binóculo de um soldado).

Cabe, portanto, pensar na articulação entre as diferentes expressões do *Sumud*, apresentadas por Elias Sanbar, como parte de uma estratégia política dos palestinos, que consiste em resistir no lugar, na Palestina, esperando aqueles que lutam pelo retorno. São estes, os refugiados, que imprimirão a relação de todos os palestinos com sua terra. Ou seja, a conformação da própria estratégia de diversificação de resistências *consolida as noções de exterior e interior*, fazendo surgir dois primados.

Primado da autoridade do exterior sobre a do interior e primado do território interior, Palestina, sobre o do exterior, o exílio. [...] Confinados à ausência absoluta, radicalmente excluídos da duração e do tempo histórico, mas encontrando sua força no predomínio que exercem no campo político, os refugiados imprimem sua marca sobre a percepção e o uso das durações de todos os palestinos, refugiados ou não.⁵³⁰

Sanbar insiste na combinação entre permanência e mobilidade como traço de uma estratégia política em ação no momento revolucionário. Sobre o movimento nacional se abateria um paradoxo temporal: ao mesmo tempo em que se tratava de um empreendimento revolucionário de libertação nacional feito de rupturas, eles lidavam com o peso de carregar sobre seus ombros um território a ser preservado, o que acabava implicando um congelamento das relações sociais anteriores, reproduzidas tal e qual. Como forma de escapar à “imobilidade que se faz portadora da desapareição” os palestinos se colocam – desde 1948 – em circulação permanente. Mover-se é seguir existindo na política, no espaço e no tempo.⁵³¹

No começo dos anos 1950, os primeiros funcionários da UNRWA, a agência da ONU encarregada dos palestinos refugiados, encontram um país em boa medida reconstituído em povoados, localidades e regiões homogêneas, e estabelecido ao lado da Palestina, nos primeiros acampamentos de tela instalados pelos distintos governos árabes. Conseguida a primeira preservação, a do reagrupamento dos membros da pátria no exílio, seguirá uma segunda, mais política, que aponta a reformar o corpo nacional. Desde 1956, se confundirá com a *Muqâwama*, a Resistência.⁵³²

⁵³⁰ SANBAR, Elias. *Figuras del Palestino. Identidad de los Orígenes, identidad en devenir*. Buenos Aires: Editorial Cnaan, 2013, p.320.

⁵³¹ SANBAR, Elias. *Figuras del Palestino. Identidad de los Orígenes, identidad en devenir*. Buenos Aires: Editorial Cnaan, 2013, p.321.

⁵³² SANBAR, Elias. *Figuras del Palestino. Identidad de los Orígenes, identidad en devenir*. Buenos Aires: Editorial Cnaan, 2013, p.321.

Sanbar compara a articulação da resistência palestina a uma “corrida de revezamento”, tendo o cuidado de diferenciá-la da guerrilha “feita de golpes e retiradas, concentração e dispersão de forças”. Ao lado desta estratégia, aparecem a *tawrīt* (implicar as forças árabes na luta) e o *tabkém* (a arbitragem, ou seja, impor um dano considerável que faça as outras potências colocarem Israel para negociar). Neste escopo, faz sentido a afirmação de David Theo Goldberg de que a “temporalidade provisória da palestinização é tomada tanto como uma dimensão ontológica quanto uma dimensão político-militar”.⁵³³

[...] a corrida de revezamento palestina, ditada pelas noções muito particulares de ausência e presença, de interior e exterior, de primeira linha e retaguarda, permite administrar o paradoxo fundamental de uma luta militar cuja sociedade protagônica - e não apenas os combatentes - está no exílio. [...] até a Intifada pelo menos, os palestinos lutam a partir de seus lugares de exílio, sem dispor nunca de base na retaguarda, de um território a ser resguardado. [...] Esta guerra de revezamento, um só corredor por vez, permite compreender porque a Intifada, que nasce impulsionada pelos ocupados do interior e pelo movimento do exterior, não aparece a não ser quando todas as fronteiras de recuo exterior ficam condenadas e a OLP é jogada ao mar em 1982, após o sítio israelense em Beirute.⁵³⁴

Retomamos aqui a idéia que guia a tese, de pensar o tempo estético na encruzilhada entre regimes de visibilidade e regimes de poder, considerando a memória e a autobiografia como dispositivos que expõem o modo de subjetivação mediado pela câmera.⁵³⁵ Não bastaria dizer que o dispositivo autobiográfico evoca uma comunidade, ultrapassando assim uma tradição do gênero, cunhada em um traço memorialista do individualismo burguês. Há mais do que isso, na forma como os diretores procedem em cada filme, em como moldam um material feito de rastros deixados por outros. Elia Suleiman, com os diários de seu pai e as cartas de sua mãe; Kamal Aljafari com arquivos de imagens (mesmo procedimento adotado por Mohanad Yaqubi).

Quando Aljafari afirma que está se reapropriando de seu próprio lugar, das imagens daquelas pessoas, daquelas esquinas e casas, nota-se como ele transporta a imagem para uma outra camada que não está apenas naquilo que vemos, ao mesmo tempo em que trabalha digitalmente sobre esses suportes imagéticos. Todo o processo de realização de “Recollection” é baseado no trabalho realizado nesta outra esfera, fora da tela, fora do quadro: é aí que reside o objeto da reivindicação de Aljafari. Ele antecipa a possibilidade

⁵³³ GOLDBERG, David Theo. *Racial Palestinization*. In LENTIN, Ronit (ed.) *Thinking Palestine*. Londres: Zed Books, 2008, p.42.

⁵³⁴ SANBAR, Elias. *Figuras del Palestino. Identidad de los Orígenes, identidad en devenir*. Buenos Aires: Editorial Canaan, 2013, p.333-335.

⁵³⁵ ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

que a restituição de um povo a seu território possa ser viabilizada tecnicamente, ao menos no campo visual. Mas, para tanto, é preciso escavar os arquivos do colonizador e permitir que os fantasmas vaguem e reconheçam os lugares. Não seria procedimento semelhante que dirige a iniciativa acadêmica dos novos historiadores israelenses, como Ilan Pappé?

O senso de vingança dos vivos é, de alguma forma, determinado e limitado; mesmo quando aparenta ser totalmente indiscriminado, geralmente poupa alguém: o filho de alguém, a mãe, ou o estranho. O senso de vingança daquele que morreu e voltou a viver é motivado, há uma demanda por uma retribuição específica, o que indica que o fantasma ainda pertence, ainda que de forma tênue, à vida, que ele não é completamente uma criatura da esfera dos mortos-vivos.⁵³⁶

O cineasta palestino formula essa experiência como uma busca, em um paralelo com aquela efetuada pelos escritores judeus que viveram a experiência do desterro do nazismo, o que aparece na comparação que Aljafar estabelece entre sua própria condição e a de Adorno.

Eu estou buscando o que parece ser meu país perdido, que se tornou uma busca pelo cinema. Adorno disse que para um homem que não tem mais um país, escrever se torna um lugar para viver. Eu diria que para um palestino o cinema é um país.⁵³⁷

A construção do território e do pertencimento imaginário é crítica do presente do progresso tecnológico e do processo acelerado (e contraditório) de ocidentalização que não constitui apenas uma mudança de escala, mas “uma nova estrutura e configuração do mundo”.⁵³⁸ Porque tecnologia e mercado se associam sob a hegemonia da técnica, proliferam imagens sob o signo do excesso, afirmando-se também no campo audiovisual, onde o cinema desempenha um papel político fundamental para um povo que atravessa o século XX pressionado pela necessidade de inscrever sua narrativa na História, transformando internamente as temporalidades que lhe são impróprias.

Assim, Suleiman e Aljafari expressam, em seus filmes, valores e dimensões existenciais ainda não disciplinados pela “colonização” do tempo globalizado. Isto implica o gesto benjaminiano de escovar a história a contrapelo, fazendo emergir resíduos

⁵³⁶ TOUFIC, Jalal. *The withdrawal of Tradition past a surpassing disaster*. Forthcoming Books, 2009, págs. 54-55.

⁵³⁷ HIMADA, Nasrin. *‘This Place They Dried from The Sea’: An Interview with Kamal Aljafari*. Montreal Serai, [Online]. Disponível em <http://montrealserai.com/2010/09/28/this-place-they-dried-from-the-sea-an-interview-with-kamal-aljafari/>. Acesso em: 07/01/14.

⁵³⁸ Cf. MARRAMAO, Giacomo. *The Passage West. Philosophy and Globalization*. Tradução Matteo Mandarinini. Nova Iorque/Londres: Verso, 2012, p.31-32. “As tendências da transformação e crise do ‘Político’ que são induzidas pela projeção da tecnologia em escala planetária – sob a pressão da massificação e ‘mobilização total’ – não constituem uma simples extensão do horizonte (uma mera “mudança de escala”) com respeito às fases precedentes da expansão colonial e internacionalização, industrialização e interdependência. Elas produzem, ao contrário, uma ‘mudança na ordem das coisas’, uma nova estrutura e configuração do mundo”.

encontrados na inversão do movimento de sulcar o tecido onde se espalham vencedores e vencidos.

Ao mesmo tempo em que há no cinema palestino a referência à catástrofe e à contínua produção de ruínas, o presente que acolhe esses fantasmas é o mesmo onde a técnica se direciona para a produção de um paradigma de máquina de destruição. A terra que esses fantasmas ficam rondando é a mesma do maquinário e das tecnologias de guerra exportadas, em particular, por Israel. Trata-se, com isso, de um tempo que não se limita mais a uma experiência específica de um povo, a uma temporalidade nacional e intelectual, mas às próprias condições tempo-espaciais compartilhadas por pessoas que globalmente vivem a experiência do desterro e da catástrofe.

Como fazer para que a vida eminente, sanguínea, palpitante, não seja propriedade exclusiva desse cadáver sagrado e consagrado pelo sofrimento, e, portanto, que não permaneça ali, enterrada, na estéril monumentalidade de uma lápide? Como fazer para que a vida não seja apenas, ao contrário, monopólio do estrelismo midiático, desse que através dos colóquios e mesas-redondas e debates e publicações, fala *sobre* a catástrofe, sua ou alheia, e que pretende, talvez, representá-la também para sua glória própria, narcísica, num estranho e duvidoso vampirismo? Como pode esse ser impalpável descolar-se tanto da pele azulada como da tela azulada, do opaco de um e do fosforescente do outro, do pesado e também do frívolo, do passado substantivo e igualmente do efêmero virtual, para poder, enfim, ganhar vida própria? Talvez minha questão só possa vir de uma geração que sucedeu ao Holocausto [...] ⁵³⁹

O desaparecimento de Ben Gurion logo no início de “Recollection” é crucial neste sentido, como uma afirmação do cineasta, que poderia ter optado por deixar esta cena em algum momento no meio ou no final do filme. Há, portanto, mesmo em meio ao fluxo solto de imagens conduzido pela memória em “Recollection”, um início e um final. O filme começa com o *desaparecimento* – da mulher que corre, em uma imagem belíssima, e de Ben Gurion – e termina com a *revelação*, com a presença das pessoas na tela: os palestinos no mercado na rua, os corpos, as cores. O cinema lida com a catástrofe de forma particular, pois o que o define como arte é também esta capacidade de se deslocar no tempo, avançando e recuando, em uma onipresença notada por Ismail Xavier.

A memória se relaciona com o passado; a expectativa e a imaginação com o futuro. Mas, na tentativa de perceber a situação, a mente não se interessa apenas pelo que aconteceu antes ou pode acontecer depois: ela também se ocupa dos acontecimentos que estão ocorrendo simultaneamente em outros lugares. O teatro está circunscrito aos acontecimentos que se desenrolam em apenas um lugar. A mente quer mais. A vida não avança numa única direção: as múltiplas correntes

⁵³⁹ PÁL PELBART, Peter. *Cinema e Holocausto*. NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). Catástrofe e Representação. Apresentação. São Paulo: Escuta, 2000.

paralelas e suas infinitas interligações constituem a verdadeira essência do entendimento. A tarefa de determinada arte pode ser forjar uma situação única que se desenvolve linearmente entre as paredes de um quarto; mas, mesmo assim, cada carta e cada telefonema recebidos neste quarto remetem o espectador a acontecimentos simultâneos em outros lugares. Toda essa trama corresponde a um desejo veemente do espírito – quanto mais ricos os contrastes, mais satisfação se pode extrair da presença simultânea em diversos ambientes. Só o cinema faculta tal onipresença.⁵⁴⁰

O ato de reapropriação efetuado por Aljafari no terceiro filme de sua trilogia e por Mohanad Yaqubi em “Off Frame” é também uma declaração de que o tempo do cineasta é um tempo político, daquele que pode se debruçar sobre o que o cinema já acumulou e dar novos sentidos a este corpo de imagens. Esta é uma preocupação de uma geração que se coloca a questão de como lidar com os arquivos. Os dois cineastas, assim como Azza el-Hassan (nascida em Amã em 1971) fizera antes deles em “Kings and extras: Digging for a Palestinian image” (2004), mergulham nos arquivos como quem se apossa de uma bússola temporal da catástrofe, criando, em sua prática de edição fílmica, diferentes possibilidades estéticas para uma arqueologia visual da *Nakba*. Não são apenas os dispositivos cinematográficos mobilizados pelos diretores que são distintos. Os arquivos sobre os quais eles trabalham divergem em relação a um ponto fundamental: enquanto Aljafari trabalha sobre imagens produzidas por israelenses e norte-americanos, Mohanad Yaqubi e Azza el-Hassan lidam com os filmes feitos pelos próprios palestinos, durante o período das organizações.⁵⁴¹ Por isso, ao final de sua trilogia, Kamal Aljafari coloca-se diante de imagens que se oferecem como *recusa da própria imagem*, aproximando-se assim de uma forma muito particular de enfrentar a representação trágica da limpeza étnica pela constatação de uma presença fantasmática que volta para reclamar sua casa.

4.2.1 O futuro na encruzilhada: o som e a matéria da catástrofe

“Quanto pouco tempo falta para o fim do futuro...”, já diria Fernando Pessoa, por intermédio de Ricardo Reis. Dado que a catástrofe guia o campo imagético imanente à produção cinematográfica palestina pós-1948, parece-nos pertinente a referência à metafísica proposta por Jean-Pierre Dupuy em sua defesa de um “catastrofismo racional ou

⁵⁴⁰ XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Antologia. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 38.

⁵⁴¹ As implicações de tais diferenças merecem ser aprofundadas em um trabalho voltado especificamente para este tema, orientado para uma reflexão sobre os diferentes tipos de arquivos e os desdobramentos políticos e estéticos do trabalho cinematográfico realizados sobre eles.

ilustrado” que retome o paradoxo da metafísica bergsoniana para destacar a viabilidade de que o possível vá se instalar no passado a todo momento. É justamente a inversão dessa temporalidade que está na base da proposta. Dupuy fala de um “tempo das catástrofes”, como essa temporalidade, de certa forma, *invertida*. “A catástrofe, como acontecimento só se torna possível “*possibilitando-se*”, “pois se é necessário *prevenir* a catástrofe, é preciso crer em sua possibilidade *antes* que ela ocorra”.⁵⁴²

Em “As duas fontes da moral e da religião”, Henri Bergson descreveu suas sensações em 4 de agosto de 1914, ao receber a notícia de que a Alemanha declarara guerra à França. Até aquela data, a guerra aparecia para Bergson como simultaneamente *provável* e *impossível*, uma situação paradoxal cujos desdobramentos filosóficos interessam a Dupuy. Segundo as palavras do próprio Bergson:

Que se possa inserir algo de real no passado e trabalhar assim recuando no tempo, é uma coisa que nunca aleguei. Mas que se possa assentar lá algo possível, ou melhor, que o possível vá se instalar lá ele próprio a todo momento, isso não é duvidoso. À medida que a realidade se cria, imprevisível e nova, sua imagem se reflete atrás dela no passado indefinido; é fato que ela foi, em qualquer tempo, possível; mas é nesse exato momento que ela *começa a ter sido sempre*, e eis por que eu dizia que sua possibilidade, que não precede sua realidade, a terá precedido uma vez surgida a realidade.⁵⁴³

Para desenvolver sua perspectiva que reclama uma outra atitude ética diante dos desastres da contemporaneidade, Dupuy propõe retirar a análise de riscos do campo atuarial e da hegemonia da economia e aproximá-lo de uma reflexão filosófica sobre o tempo, suficiente para embasar ações no presente, já que “o maior obstáculo de todos para que se dê um sobressalto ante as ameaças que pesam sobre o futuro da humanidade é de ordem conceitual”.⁵⁴⁴

Só há possibilidade na atualidade⁵⁴⁵ presente e futura, e essa atualidade é ela própria uma necessidade. Mais precisamente, antes que a catástrofe aconteça, ela pode não acontecer; é acontecendo que ela começa a ter

⁵⁴² DUPUY, Jean-Pierre. *O tempo das catástrofes. Quando o impossível é uma certeza*. São Paulo: É Realizações, 2011, págs. 22 e 107.

⁵⁴³ BERGSON, Henri. *Œuvres*. Édition du Centenaire. Paris: PUF, 1991, p. 1340 apud DUPUY, Jean-Pierre. *O tempo das catástrofes. Quando o impossível é uma certeza*. São Paulo: É Realizações, 2011, p.22. Grifo de Jean-Pierre Dupuy.

⁵⁴⁴ DUPUY, Jean-Pierre. *O tempo das catástrofes. Quando o impossível é uma certeza*. São Paulo: É Realizações, 2011, págs.107

⁵⁴⁵ Jean-Pierre Dupuy utiliza o conceito de atualidade (e o adjetivo atual) no sentido filosófico do que é ato em oposição ao que é só em potência.

sido sempre necessária, logo, que a não catástrofe que era possível, começa a sempre ter sido impossível.⁵⁴⁶

A operação temporal contida na proposta de Dupuy, quando ele sugere a necessidade de “se projetar na pós-catástrofe e em ver retrospectivamente nesta um acontecimento ao mesmo tempo necessário e improvável”⁵⁴⁷, aproxima-se diretamente de algumas projeções feitas pela arte palestina contemporânea, por Kamal Aljafari, em “Recollection” e especialmente por Larissa Sansour em “No futuro eles comeram da mais fina porcelana”. Aljafari se debruça sobre vestígios de um futuro já fixado como catástrofe. O que está em aberto é o passado. Seu trabalho segue uma trilha. Ele estava ciente de que no cinema norte-americano e israelense da segunda metade do século XX encontraria Jaffa, sua terra, como cenário. Uma das cidades mais importantes da Palestina, centro econômico produtor e exportador de laranjas,⁵⁴⁸ pano de fundo para Chuck Norris e comédias *Boureka*. O filme “Recollection” pode ser entendido, deste modo, como uma distopia futurista se pensarmos em seu formato. É um amargo sinal de alerta sobre a hipótese de um futuro em que os arquivos já não farão diferença, a não ser como reminiscência arqueológica de um povo que existiu em uma terra.⁵⁴⁹

Nesta arqueologia das imagens da catástrofe que se espalha no passado, presente e futuro, o trabalho de Aljafari sobre o arquivo cria um espaço tátil (háptico), do contato sensível com as superfícies, rugosidades, buracos e ferrugens. Em sua dimensão experimental, dificilmente posicionado na dualidade entre ficção e documentário, é um cinema que se debruça sobre os materiais com os quais as coisas são feitas, incluindo o próprio tempo e a memória. O desgaste do tempo (e no tempo) e a catástrofe surgem como duas temporalidades imanentes à suspensão do tempo de espera e insinuam, assim, uma atração cinemática específica entre personagens e objetos - como os edifícios que

⁵⁴⁶ DUPUY, Jean-Pierre. *O tempo das catástrofes. Quando o impossível é uma certeza*. São Paulo: É Realizações, 2011, págs.106-107.

⁵⁴⁷ Cf. DUPUY, Jean-Pierre. *O tempo das catástrofes. Quando o impossível é uma certeza*. São Paulo: É Realizações, 2011, p.22 e 107.

⁵⁴⁸ SANBAR, Elias. *Figuras del Palestino. Identidad de los Orígenes, identidad en devenir*. Buenos Aires: Editorial Canaan, 2013, p.100. A exportação regular de laranjas começa com a Guerra da Criméia, quando a produção passa de 20 milhões de frutas em 1856 a 33,3 milhões em 1873. “A partir de 1875, as laranjas da Palestina chegam à França, Alemanha, Áustria, Rússia e inclusive... à costa leste dos Estados Unidos [...] a quantidade de laranjas na Palestina quase quadruplicou entre 1850 e 1880.

⁵⁴⁹ Nesta perspectiva, o filme “No futuro eles comeram da mais fina porcelana” (2015) de Larissa Sansour pode ser lido como uma das mais recentes obras distópicas da arte palestina, mas ainda assim trata-se de uma distopia sem niilismo.

estão em vias de desaparecer - como parte de um inventário de sua própria cidade feito pelo cineasta:

Nasrin Himada: A arquitetura tem um papel significativo no filme *Porto da Memória*, especialmente no retorno recorrente ao prédio abandonado, aquele que você mostra no início e que voltando frequentemente, talvez mais umas duas vezes no filme. Você pode falar sobre o significado daquele prédio, sua relação com ele e como se manifesta no filme?

Kamal Aljafari: Estes edifícios que você vê em meus filmes estão sumindo. Eles estão sendo destruídos. E para mim eles são testemunhas de uma cidade que existiu. Jaffa não é mais uma cidade, são apenas algumas ruas ao sul de Tel Aviv, e meu desejo de capturar seu desaparecimento é, obviamente, muito forte, porque eu sei que amanhã não existirá. Então, isto se torna parte do meu papel como cineasta, capturar algo e guardar. Torna-se, neste sentido, um documento. O edifício fica ali no meio da rua. É uma testemunha de toda esta destruição, uma expressão do que estamos vivendo desde 1948 ou, na verdade, nos últimos 100 anos. Eu trato este lugar específico exatamente como trato meus personagens, e há uma atração cinemática entre eles, estes objetos e os personagens. E o filme é basicamente sobre lugar, ser excluído dele, sobre estar lá e não estar ao mesmo tempo. Eu sei que estes edifícios vão desaparecer da realidade, então pelo menos eu os terei em meus filmes.⁵⁵⁰

A questão do material é importante, portanto, na medida em que pulsa nos elementos orgânicos de composição das obras. Quando a obra é uma produção cinematográfica de lugares que estão desaparecendo e de populações que foram objeto de uma limpeza étnica, a dimensão material adquire a forma de um alerta de urgência. Por isso, as chaves de cristal de *Taysir Batniji* (nascido em Gaza em 1966), os cactos de *Rana Bishara* (nascida em Tarshiha, na Galiléia, em 1971) e a imensa onda marítima feita de arames farpados de *Abdul Rahman Katanani* (nascido no campo de refugiados de Sabra, em Beirute, em 1983) apontam para uma questão que vai além dos símbolos nacionais relacionados à perda e ao retorno (figura 170). A escolha dos materiais no caso da Palestina está relacionada, antes de qualquer coisa, a limites políticos reais (como por exemplo na proibição que os artistas palestinos tinham em relação à utilização das cores verde, vermelho). Os materiais utilizados também sinalizam para formas espaciais ligadas à sociabilidade entre palestinos (o cacto era utilizado como cerca entre as casas dos palestinos pré-*Nakba*; os materiais utilizados por Katanani remetem à temporalidade do provisório nos campos de Sabra e Shatila).

O uso que se faz dos materiais fica determinado por sua relação com a duração. Tendo escolhido habitar o tempo que separa a desapareição da reaparição, os Ausentes dão provas de uma conduta desorientadora cada

⁵⁵⁰ HIMADA, Nasrin. *This Place They Dried from The Sea: An Interview with Kamal Aljafari*. Montreal Serai, [Online]. Disponível em <http://montrealserai.com/2010/09/28/this-place-they-dried-from-the-sea-an-interview-with-kamal-aljafari/>. Acesso em: 07/1/14.

vez que utilizam as armas, as máquinas, os veículos à sua disposição. Postados nas fronteiras de sua pátria, onde o tempo não passa a não ser em termos de espera, perseguidos permanentemente pelo perigo de enraizar-se, de fixar-se – novamente e sempre a diferença entre a imobilidade do interior e a mobilidade do exterior – os refugiados desconfiam de tudo o que possa parecer-se, de perto ou de longe, com uma implantação.⁵⁵¹



Figura 170. “A onda”, Abdul Rahman Katanani.

Não se pode vivenciar o significado das restrições espaciais israelenses, as necessidades de vistos, identidades e autorizações, caso não sejamos palestinos, ou seja, haveria um resíduo intransferível nessa experiência. Assim como as catástrofes são singulares, ponto bem notado por Jean Luc-Nancy,⁵⁵² a experiência cotidiana de impor um regime segregacionista de espacialidade a um outro povo é reveladora de um traço fundamental da política contemporânea.⁵⁵³

⁵⁵¹ SANBAR, Elias. *Figuras del Palestino. Identidad de los Origenes, identidad en devenir*. Buenos Aires: Editorial Canaan, 2013, p.332.

⁵⁵² Cf. NANCY, Jean-Luc. *After Fukushima: the equivalence of catastrophes*. Fordhan University, 2015.

⁵⁵³ Portanto, há um problema que é a impossibilidade de entrarmos em contato com a experiência palestina e este é o limite dos filmes, não de sua potência estética, mas do fato de que neste contato entre o cinema e a

Em sua obra “*Suspended Time*” - Areia e Vidro/ 27 cm x 10 cm (2007), o artista *Taysir Batniji* oferece uma imagem potente, na qual ele opta pela inversão do eixo de uma ampulheta, posicionando-a horizontalmente, de modo que a areia não se mova. A ambiência dos filmes estudados, com seu infundável ciclo de pequenas repetições de ações banais e cotidianas em meio a um alongamento do presente, nos remete à obra de Batniji na medida em que dá corporeidade ao conceito do “tempo suspenso”, como um tempo fora do próprio tempo (figura 171), que se espalha sobre um espaço recortado pelo acontecimento trágico.

O presente palestino ocupa-se de si mesmo e é abastecido por seu momento, assim como por suas imediatas consequências, uma teimosa tragédia em sua contínua reiteração de suas versões particulares de tragédia. No ‘buraco’, o presente não é mais um balcão que circunda um tempo-espaço generativo de múltiplas narrativas do passado (o paraíso da Palestina, o lar dos limões e das muitas cores). [...] É, na realidade, o triunfo do ‘agora’ abstrato sobre a possibilidade temporal, e o congelamento do momento à beira da tragédia, enquanto espera pela resolução que (não) virá – ninguém sabe como ou quando chegará, ou se chegará, a exemplo do momento messiânico de Walter Benjamin, no qual a dialética congela enquanto esperamos pela salvação messiânica.⁵⁵⁴

representação da catástrofe, há sempre uma derrota. Os obstáculos militares e burocráticos para filmar, entrar, sair, se movimentar, deslocar equipamentos, conseguir recursos, viajar, conseguir exibir os filmes, sobreviver a tiros e humilhações e à sistemática desumanização que Israel traz em cada pequeno ato... são alguns dos dramas que compõem a tragédia palestina. Neste tópico, faz sentido a utilização da categoria de tragédia, que até o momento não havíamos elaborado para analisar este cinema. O trágico está na relação específica do povo da Palestina com aquele lugar. Todos os cineastas que já foram e que ainda vão filmar na Palestina, podem em algum momento sair daquele território e não pensar sobre ele por um instante. Menos os palestinos. A tragédia é que este sofrimento eles não conseguem compartilhar conosco. Mas, ao mesmo tempo, são visíveis os componentes globais da produção de Israel como máquina de produção da barbárie. Nesta encruza, habita a força material e metafórica de Israel como paradigma de gestão da destruição. A força material advém do fato de que as relações comerciais e a exportação de tecnologias militares é um componente importante das relações internacionais israelenses. A força metafórica está, entre outras coisas, no fato de uma ocupação do MTST no Brasil se chamar Nova Palestina. Se estamos perante um momento de encruzilhada civilizacional com a ascensão de setores de extrema direita que necessitam do controle da mesa de operações dos dividendos da barbárie, não estamos falando de qualquer lugar. O sionismo descola-se da Palestina e reaparece no discurso do atual governo brasileiro. Os elementos estão lá. A tragédia brasileira é diferente, com dinâmicas e temporalidades próprias a outras estratégias coloniais. Um filme como “*Jovens Infelizes ou um homem que grita não é um urso que dança*”, de Thiago Mendonça, também opera sobre uma relação que está presente nos filmes de Suleiman: as crônicas e ruínas da experiência política brasileira, assombradas pela suspensão temporal que gradualmente dissolvía um horizonte de expectativas (a cena de abertura do filme de Mendonça dá o tom, neste sentido).

⁵⁵⁴ GHANIN, Honaida. *The urgency of a New Beginning in Palestine: an Imagined Scenario by Mahmoud Darwish and Hannah Arendt*. College Literature, 38, 1, Inverno de 2011, p.77.



Figura 171. “*Suspended Time - Areia e Vidro*/ 27 cm x 10 cm”, Taysir Batniji, 2007.

No filme “O telhado”, Kamal Aljafari, falando sobre a experiência de seus pais de viver na casa que pertencia a outras pessoas, a partir da redistribuição de propriedades palestinas pelos sionistas em Jaffa logo após a *Nakba*, diz: “*Meus pais vivem no primeiro andar e o passado vive sobre eles*”.

Assim, os filmes trazem experiências do tempo nas quais a relação com o presente é sempre mediada por um horizonte de expectativas que foi se estreitando ao longo das últimas décadas como reflexo do estreitamento geográfico, que corresponde à diminuição do território da Palestina desde 1948 em um percurso marcado por datas que assumiram sua fisionomia na história do século XX, como 1948, 1967 e 1994.

Depois do deslocamento forçado, Suleiman pode ser interpretado como se estivesse dizendo que somente o que resta é o tempo – tempo, tão distinto de qualquer coisa que se assemelhe a fechamento e redenção pelo retorno físico, não importa a quanto tempo seja esperado. [...] o tempo que resta, não somente o tempo que passou – é tudo. Isto não é um reconhecimento da desesperança, na medida em que reconhecer a impossibilidade do retorno pode ser visto de outra forma, pelo menos na linguagem política palestina, como o certificado de uma inseparável derrota nacional e pessoal.⁵⁵⁵

Quando questionado pela escritora Nathalie Handal sobre o título do filme e sobre a possibilidade de o tempo estar acabando, em meio às revoluções egípcia e tunisiana das

⁵⁵⁵ HILL, Tom. *Staging the Sublimation of Cliché. Elia Suleiman's Silences in The Time That Remains*. Jerusalem Quarterly 48. Institute for Palestine Studies. Winter 2011. PP.78-90. P. 86.

chamadas Primaveras Árabes, Suleiman deixava claro que sua concepção de um “tempo que resta” estava impregnada de um sentido de urgência, com a expectativa de que um princípio de utopia introduzido pelos processos revolucionários em curso no mundo árabe, ainda em seus primeiros meses, pudesse “expandir a dimensão do tempo em que vivemos”.

Guernica: O título do filme questiona qual é o *Tempo que Resta* para palestinos, para israelenses? O tempo está acabando? O fim está próximo?

Elia Suleiman: O título é um sinal de alerta. Há pouco tempo que resta – o que podemos fazer para salvar aquilo que não parece ser salvável. Mas o que está acontecendo em Túnis e no Egito pode tornar mais elástico o tempo que resta. Não é mais uma visão de encurtamento. Estas revoluções podem ter inventado, em um dia, ou talvez ter expandido a dimensão do tempo no qual vivemos. Vivendo mais intensamente, mais amorosamente, com mais camaradagem, isso é, em si mesmo, resistência.⁵⁵⁶

Já ensaiando uma aproximação entre o cinema de Suleiman e Aljafari, Robert White⁵⁵⁷ insinua a pertinência de uma leitura benjaminiana do trabalho dos diretores como possibilidade de “localizar a Política no tempo”, uma “política do tempo ou mesmo o tempo *como* resistência”, dado que o conceito de “tempo messiânico” de Benjamin oferece a condição de interrupção radical do tempo cronológico - como tempo do progresso e dos vencedores - sustentando o passado como uma demanda do próprio presente. No cinema palestino, a memória - que para Walter Benjamin (1985, p. 210) é a “mais épica de todas as faculdades”⁵⁵⁸ - é mais do que uma temática, apresentando-se como uma das figuras centrais do próprio tempo. A memória é o plano primordial de tensão de um cinema que se faz como um “cinema de ecos”, de planos que nos remetem a uma demanda constante dirigida ao presente: um clamor pela representação daquilo que não pode ser esquecido⁵⁵⁹.

⁵⁵⁶ Entrevista concedida por Elia Suleiman à escritora Nathalie Handal, publicada em 1 de maio de 2011 na revista de arte e política *Guernica* com o título “*The other face of silence*”. Disponível em https://www.guernicamag.com/suleiman_5_1_11/

⁵⁵⁷ WHITE, Robert. *Messianic Time, Violence and Mourning in Palestinian Cinema*. Disponível em https://www.academia.edu/6515408/Resisting_The_Continuum_of_History_Messianic_Time_Violence_and_Mourning_in_Palestinian_Cinema. 2013, p.10.

⁵⁵⁸ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Vol.1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, p.210.

⁵⁵⁹ Aprofundaremos este tema, daquilo que deve “permanecer como inesquecível”, na perspectiva de uma reflexão sobre o tempo messiânico e sua presença nos títulos dos filmes de Elia Suleiman. Ao tratar do assunto, Agambem recupera o conceito de “exigência”, uma modalidade messiânica que, “de tão fundamental, coincide com a própria possibilidade da Filosofia”. Agambem cita o ensaio sobre o “Idiota” de Dostoevsky, onde Benjamin diz que “a vida do Príncipe Mishkin deve permanecer inesquecível, mesmo que ninguém se lembre” para explicar o conceito de exigência como “aquilo que não esquece e nem tenta exorcizar a contingência”. Cf. AGAMBEM, Giorgio. *The Time that Remains. A commentary on the Letter to the Romans*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

Destarte, a conversão da iconografia das lideranças políticas da OLP em objeto de humor e ironia, a exemplo do que Suleiman efetua em “Intervenção Divina”, dialoga também com a dissolução do tempo trágico na experiência histórica palestina e com a transformação da imagem do herói que, como Benjamin anunciara, possui na incomunicabilidade verbal um elemento central de sua grandeza, dado que “o conteúdo das ações heróicas pertence à comunidade, como a linguagem. Na medida em que a comunidade renega esse conteúdo, ele permanece mudo no herói”.⁵⁶⁰

É a força do laço que une a narrativa heróica à comunidade que condiciona o silêncio do herói, em sua ambiguidade de estar simultaneamente além e aquém de sua própria comunidade. Sendo o silêncio a única forma de linguagem que convém ao herói trágico, é relevante situar um espaço de resistência ao desaparecimento que se aninha na vida da comunidade e ao qual se deve dar a devida atenção: o *som*. De modo mais amplo, falta-nos uma escuta atenta da vida sob ocupação, de tudo aquilo que as vozes dizem, o que elas silenciam e dos sons que existem enquanto elas falam e calam. Uma das expressões formais da dificuldade de lidar com as consequências de um sentimento de derrota aparece na relação que os cineastas estabelecem com o silêncio. A preponderância do silêncio em boa parte do cinema palestino contemporâneo, e especialmente nos filmes de Suleiman e Aljafari, canaliza “um argumento mais amplo – mas inteiramente compatível – para a encenação de *silêncios eletivos como linguagem contemporânea da mimese palestina*: eletivo como algo oposto aos silêncios impostos, ou dizendo melhor, articulação *em termos políticos mais do que em termos estéticos*”⁵⁶¹. Em uma entrevista, Suleiman afirma o fato de que o silêncio reiterado pode ter um efeito desestabilizador para as estruturas de poder, que tentam te fazer falar, mesmo que seja à força, ao passo que “o silêncio não tem centro”,⁵⁶² pois convida o próprio espectador a dele participar.

O tempo suspenso pode proporcionar em alguns momentos uma distonia marcante entre o prolongamento da imagem no tempo e uma sonoridade sutil que confere um ritmo próprio ao silêncio, como é possível perceber nos filmes aqui estudados, que têm sido analisados sob o prisma de sua narrativa, das imagens e do seu lugar político, mas raramente a partir de seu som. No filme “Crônica de um Desaparecimento”, em meio a

⁵⁶⁰ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Ed.Brasiense, 1984, p.131.

⁵⁶¹ HILL, Tom. *Staging the Sublimation of Cliché. Elia Suleiman's Silences in The Time That Remains*. Jerusalem Quarterly 48. Institute for Palestine Studies. Winter 2011, p.80.

⁵⁶² Entrevista de Elia Suleiman com Amanda Palmer, “*The Fabulous Picture Show*”, Al Jazeera English, 14 de janeiro de 2010. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zH8sEJbatrw>.

diversas situações banais do cotidiano, duas irmãs preparam-se para sair, ecoando rumores de vidas alheias, um homem alimenta seus pássaros, outro joga gamão no computador enquanto fuma narguilé. Mas quando atentamos para os sons que permeiam essas sequências, percebemos uma marcação sonora do tempo, pequenas séries sonoras, como a água do narguilé ao ser tragado, que sustentam a ideia de ritmo e permanência. Em diversos momentos do filme, ouvimos sons de pássaros, mas nunca os vemos. A interação entre os fragmentos dos filmes pode se dar, portanto, na forma de uma permanência sonora, como na sequência de “O que resta do tempo” em que o canhão do tanque de guerra acompanha um morador de Ramallah, enquanto ele sai do portão de sua casa para jogar o lixo. O jovem fala ao telefone, combina os detalhes da noite de festa com os amigos e comenta sobre um lugar com um bom DJ. Todos os seus gestos e movimentos são acompanhados pelo canhão, com um som característico.

E.S. observa a cena atrás de um muro. O jovem ignora solenemente a presença do tanque de guerra apontando para sua cabeça, ele age como se aquilo simplesmente não estivesse lá, ou pior, como se estivesse em demasia.⁵⁶³ Ao final da cena, quando o jovem se retira, o canhão se volta lentamente para o lado em que E.S. está e, dado o posicionamento da câmera, ele fica diretamente apontado para o espectador. Subitamente, ouvimos o som ritmado de estampidos sequenciais, como tiros de canhão. O corte da cena nos revela que o som é, na verdade, a batida eletrônica de uma música e que estamos em uma discoteca em Ramallah, com o sugestivo nome “Stones” (figura 172).

⁵⁶³ Em uma entrevista de Suleiman, vemos que a cena que parece dadaísta, foi retirada e adaptada de relatos de palestinos que foram recolhidos pelo diretor.



Figura 172. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.

Nesta sequência, é a *permanência sonora* entre um signo de destruição e um signo de prazer que cria o vínculo onde se produz o sentido, ou ressignificação, de cada um deles, compondo a paisagem da vida sob ocupação. O elemento central neste caso é a aproximação entre a sonoridade de repetição mecânica da batida da música eletrônica, antecipada no fragmento anterior, e a de uma metralhadora: morte e vida, a rigidez militar e a indisciplina de corpos que dançam de forma solta em meio à catástrofe, em uma discoteca cujo nome remete ao maior símbolo da *Intifada*, as pedras. Enquanto tudo ocorre, as pessoas dançam em Ramallah. No interior de uma viatura na porta da discoteca, dois soldados israelenses dão as ordens sobre o toque de recolher. A voz robótica metalizada emitida pelo megafone policial, converte-se em elemento da música eletrônica, ornando perfeitamente com a batida e com o tempo da música, no compasso do movimento de cabeça com o qual o policial interage com o que se passa no interior daquele espaço. De tal modo, o trânsito entre os espaços e os grupos sociais se dá pelo tempo da música e pelo movimento que ele provoca. Em mais uma expressão do *Sumud*, som e a música são utilizados para expor brechas pelas quais ainda transcorre a vida e a celebração do presente, mesmo em meio à ocupação, a *festa na fresta*⁵⁶⁴.

⁵⁶⁴ A expressão “a festa na fresta” foi utilizada pelo historiador brasileiro Luiz Antônio Simas para fazer referência à importância dos traços da cultura popular brasileira, especialmente os de matriz africana, na produção de sociabilidades que conformem uma experiência emancipadora e complexa das cidades, como uma alegoria das resistências. Cf: SIMAS, Luiz Antônio. *Jogos: rápidas e desorganizadas observações* (2016).

Como parte desta constelação de fragmentos sonoros, os diretores se utilizam de músicas populares, que em alguns casos dialogam diretamente com os planos,⁵⁶⁵ em outros perguntam “por que não podemos ser amigos?” (Suleiman usa estas músicas em sequências geralmente filmadas dentro de um carro em movimento com o olhar sempre para o que está no exterior do veículo). É quando a câmera passeia livremente que estas músicas se apresentam, também com sentido irônico. Os dois diretores, em espaços de disputas e reapropriação simbólica, se utilizam de músicas populares nacionalistas israelenses, editando as imagens de tal forma que o conteúdo das canções acaba compondo o teatro do absurdo da atmosfera dos filmes: a dissolução da narrativa nacional e do mito de origem pelo humor e pelo encadeamento de imagens.⁵⁶⁶

O desenho de som em “Porto da Memória” e “Recollection” é um dos responsáveis pela temporalidade dos filmes. É a expressão de um tempo da maré, de explosões de mar furioso, remanso e mar noturno. Foi uma das preocupações explícitas do diretor e a única coisa produzida por ele em “Recollection”, entre a matéria-prima com a qual lidava para montar o filme. Se, nas palavras de Mahmoud Darwich, a “nostalgia é a voz do vento”,⁵⁶⁷ podemos dizer que Kamal Aljafari convoca-o a falar.

No filme “Recollection”, o diretor revelou seu cuidado com as escolhas técnicas para a gravação do áudio, com a preocupação de captar sons que estão além das paredes que vemos, ruídos de lugares inabitados, a rítmica da maré, que marcam o tempo tal qual um metrônomo de Jaffa.

Era importante para mim ouvir o som das paredes, a vida enterrada abaixo, dentro do mar. Nós gravamos à noite pois é neste momento em que os lugares se livram do presente e de seus ocupantes.⁵⁶⁸

Disponível em: <http://jornalggn.com.br/fora-pauta/jogos-rapidas-e-desorganizadas-observacoes>. O conceito também aparecia em VASCONCELOS, Gilberto. *Música popular. de olbo na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

⁵⁶⁵ Como a sequência do carro, em “Intervenção Divina”, com a música “I put a spell on you”, já analisada neste trabalho.

⁵⁶⁶ Podemos citar a sequência final do filme “Crônica de um Desaparecimento”, na qual a protagonista palestina, que fala hebraico fluentemente, em posse de um rádio de polícia, faz com que os policiais israelenses se desloquem freneticamente pela cidade de Jerusalém. Cf. CAMPBELL, Lindsay. *Chronicle of a Disappearance: The Scared and The Mundane*. In *Offscreen*. Vol.11, Issue 5, Maio de 2007.

⁵⁶⁷ DARWICH, Mahmoud. *Présente absence*. Traduzido do árabe por Farouk Mardan-Bey e Elias Sanbar. Paris: Actes Sud, 2016, p.97.

⁵⁶⁸ ALJAFARI, Kamal. *Kamal Aljafari: Unfinished Balconies in the Sea*. Entrevista concedida a Nathalie Handal, publicada em 18 de fevereiro de 2016 na revista de arte e política “Guernica”. Disponível em <https://www.guernicamag.com/daily/kamal-aljafari-filming-ghosts-and-unfinished-balconies/>

O som do mar tem papel essencial no filme, como o paradoxo vibrante do descontrole de uma fúria ritmada que abarca imagens de escombros, metaforizando a força daquilo que desfaz as coisas e expressa o infinito. Não é fortuito, logo, que a temporalidade do próprio filme inclua uma relação muito particular com o mar⁵⁶⁹, dado que ele é justamente uma possível saída da cidade. Implacável, o mar devolve os destroços de que os israelenses tentam se livrar, insistindo em presentificar fisicamente os restos, os resquícios da catástrofe. Uma arqueologia da cidade que, ao mesmo tempo, projeta os fantasmas do futuro no silêncio dos ausentes, no trato com as ruínas, considerando que “olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido.”⁵⁷⁰

Em uma cena do filme “O telhado”, Aljafari está falando com um amigo ao telefone e lhe pede que posicione o telefone perto das ondas, pois ele quer ouvi-las⁵⁷¹. A conversa continua e pela segunda vez, ele repete o pedido. Neste momento, o filme faz uma transição entre a conversa pelo telefone, na qual o amigo descrevia sua tentativa fracassada de entrar na Jordânia, pois fora acusado de estar planejando um ataque terrorista e detido por várias horas. Aljafari, por sua vez, diz que não pode ir aos países árabes pois seu passaporte é israelense e ele não possui um segundo passaporte. O diálogo marcado pelas restrições ao livre movimento enfrentadas pelos dois amigos contrasta com a imagem do mar que aparece na sequência e o elemento de transição é, justamente, o barulho das ondas (figura 173).

⁵⁶⁹ Isso está presente também em outros filmes de Kamal, como “O telhado”.

⁵⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Casas*. Tradução de André Telles. Serrote: Uma Revista de Ensaios, Artes Visuais, Idéias e Literatura, São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013, págs. 40-41.

⁵⁷¹ O fato da distinção entre ficção e documentário tornar-se irrelevante nos filmes de Aljafari apenas atesta a dificuldade que temos em categorizar grandes obras. Para os argumentos que desenvolvemos nesta tese, esta diferenciação não é fundamental.



Figura 173. “O telhado”. Kamal Aljafari, 2006.

O diretor constrói uma “memória das paredes”, enredado em uma lógica circular que tem como compasso o ritmo da maré. A preocupação com a gravação dos sons no interior das edificações, na tentativa de captar ecos de outros tempos históricos, converge com a ação do mar de devolver à costa os resquícios atirados pelos israelenses, como um passado que não cessa de intervir no presente.

A vida no interior. O som do oceano. Enquanto filmávamos, nós usamos microfones especiais que poderia gravar o som no interior das paredes. Era o eco daquilo que se pode ouvir do lado de fora, mas gravado do interior da parede. Também colocamos microfones na profundidade da água e no porto, para ouvir o som de lá. O som interior que geralmente não ouvimos. Era importante para mim ouvir o som das paredes, a vida enterrada embaixo, dentro do mar. O governo israelense e a municipalidade de Tel Aviv destruíram Jaffa. Eles jogaram as casas que eles destruíram no mar. Mas todos os anos, no inverno, quando o nível do mar sobe, ele devolve parte destas casas de volta às margens. A municipalidade de Tel Aviv as reúne, joga novamente no mar, mas as ruínas retornam. Todos os anos o mar as devolve.⁵⁷²

A relação entre o mar e as ruínas também é marcante no documentário “Rainbow” (2004) logo após a destruição causada pelo ataque em Gaza, na operação conhecida como “Arco-Íris”. O filme é um detalhado registro dos escombros, da descrição das mortes, de pessoas recolhendo seus objetos pessoais em meio ao cenário de destruição, intercalado

⁵⁷² Entrevista de Kamal Aljafari a Nathalie Handal. *Unfinished Balconies in the sea*. Guernica Magazine. 18 de fevereiro de 2016. Disponível em <https://www.guernicamag.com/kamal-aljafari-filming-ghosts-and-unfinished-balconies/>. Acesso em 5 de abril de 2016.

com imagens de tanques israelenses atirando sobre civis de Gaza. Em determinado momento, um homem sentado sobre uma pilha de ruínas discorre sobre a importância do mar para os palestinos, como um “espaço metafísico”, que mais oculta do que revela

Muitas pessoas escaparam pelo mar. As pessoas na Palestina têm uma longa relação com o mar. Desde o tempo dos fenícios até agora, a maioria de nossas viagens e migrações têm sido pelo mar. Quando deixamos Beirute nós não partimos por terra, apesar de Beirute estar rodeada por países árabes. Nós usamos o mar. O mar, como espaço metafísico, tem muito mais coisas desconhecidas do que conhecidas. [...] Quando você caminha, e não importa o quão determinados sejam seus passos, há sempre uma certa nebulosidade ao redor do futuro. O mar aparece claro, puro e belo, mas há muitos detalhes que você simplesmente não vê. Não é como o deserto que expõe as coisas, ou como a montanha; o mar sempre oculta muitas coisas.⁵⁷³

Assim, com a imagética do mar, a passagem da estética revolucionária centrada na figura do *fedayeen* (o mártir) e os símbolos de libertação encontra novas possibilidades visuais para aludir à liberdade.⁵⁷⁴ Para compreender melhor como as idéias de permanência e de retorno se articulam com as imagens, recorremos ao conceito de *Sumud* (firmeza/resistência), a resistência não-violenta que nos remete a formas secularizadas das temporalidades que têm seu marco referencial no pensamento islâmico.⁵⁷⁵ O termo, que se torna parte do vocabulário e do imaginário nacional palestino a partir dos anos 1960, pode ser traduzido como “firmeza” (no sentido de “resiliência”) e está ligado à determinação obstinada dos palestinos em permanecerem em suas terras.

A concepção palestina de tempo é, para muitos refugiados palestinos, em larga medida, inscrita em uma práxis islâmica como o tempo dos vencidos, mas também como a força contida no processo de construção do cotidiano. Inicialmente associado a um sentido de pertencimento nacional, o conceito de *Sumud* foi se articulando a diferentes discursos ao longo do século XX. Geralmente associado aos trabalhadores rurais palestinos e à persistente paciência do agricultor perante as adversidades da natureza,⁵⁷⁶ o conceito

⁵⁷³ SHEHADEH, Abdel Salam. Filme “Rainbow” (2004). 40 minutos. O filme foi feito após a invasão militar em Rafah, Gaza. As palavras da citação são pronunciadas por um homem sentado sobre um amontoado de ruínas de casas e pertences de palestinos que foram destruídos pelo exército de Israel.

⁵⁷⁴ Convém pensar nesta passagem da representação imagética do “tempo do herói” e de toda uma iconografia da luta política direta para imagens que deslizam outros significados de liberdade e resistência no contexto pós-Oslo, a fim de verificar de que formas a música, as artes plásticas e a poesia passaram pelo mesmo processo.

⁵⁷⁵ Cf. SCHIOCCHET, Leonardo. *Palestinian Sumud: steadfastness, ritual and time among palestinian refugees*. Birzeit University Working Paper Series. Ibrahim Abu-Lughod Institute of International Studies, 2011.

⁵⁷⁶ BUSHNAQ, Inea. FOLKLORE. In MATTAR, Philip. *Encyclopedia of the Palestinians*. Revised Edition. New York: Facts on File, Inc., 2005, págs166.

adquiriu, com a primeira *Intifada* e a aplicação das técnicas de resistência não-violenta, o significado de uma não-cooperação ativa com o ocupante. Atualmente, os múltiplos sentidos que a palavra desdobra incluem: construção da comunidade, responsabilidade pessoal pela construção de relações sociais, atos de enfrentamento ao exército israelense, a celebração explícita da vida e da dignidade humana.⁵⁷⁷ Logo, o entendimento das transformações às quais o conceito de *Sumud* esteve submetido nas últimas décadas é útil para a análise dos filmes em questão, visto que incide diretamente sobre a dissolução da dicotomia entre resistência ativa e resistência passiva, conferindo uma força política central aos atos triviais do cotidiano no contexto de ocupação e colonialismo.

O *Sumud* implica, portanto, mais do que a determinação de permanecer em sua terra e resistir à ocupação face à superioridade do poder israelense, apresentando-se como um valor social essencial para a produção da sociabilidade entre os palestinos e para a construção de sua narrativa como comunidade. Importa dizer, portanto, que o tempo do *Sumud* não é um tempo orientado para a dominação, mas tampouco é um tempo de resignação perante a perda, pois se trata de uma experiência temporal que oferece a possibilidade de investir na potência da memória como *afirmação política do presente*, em uma concepção mais inclusiva de resistência capaz de enfrentar o tempo da provisoriedade e da espera. Em entrevistas realizadas com palestinos na Cisjordânia, Alexandra Rijke e Toine Van Teeflen descortinaram outros sentidos para a palavra, associados à própria fruição da existência.

Enquanto o sofrimento tem sido sempre considerado como parte do *Sumud* e enquanto pessoas corajosas que enfrentam muito sofrimento em função de circunstâncias políticas são identificadas como típicas *samidin* (aquelas que vivenciam o *Sumud*), muitos de nossos entrevistados mencionaram o gozo da vida como parte intrínseca do *Sumud*. Eles não opõem sofrimento à alegria, mas entendem um sentido de alegria apesar e por causa do sofrimento (a sua superação) como uma forma de *Sumud*. Os belos momentos da vida e a alegria depositada nestes momentos adquirem significado pelos sacrifícios feitos. Não deixar que a ocupação mate a alegria de viver e a apreciação da beleza é uma ferramenta de resistência à ocupação israelense.⁵⁷⁸

Partindo desta concepção de uma resiliência que não nega o gozo da vida, é possível perceber que o estreitamento territorial e a suspensão temporal, sob a experiência

⁵⁷⁷ RIJKE, Alexandra e VAN TEEFLEN, Toine. *To exist is to resist: Sumud, heroism and the everyday*. Jerusalem Quartely, 59, 2014. Disponível em http://www.palestine-studies.org/sites/default/files/jq-articles/To%20Exist%20to%20Resist_JQ%2059.pdf.

⁵⁷⁸ RIJKE, Alexandra e VAN TEEFLEN, Toine. *To exist is to resist: Sumud, heroism and the everyday*. Jerusalem Quartely, 59, 2014. Disponível em http://www.palestine-studies.org/sites/default/files/jq-articles/To%20Exist%20to%20Resist_JQ%2059.pdf.

da ocupação, não se traduzem nos filmes de Suleiman e Aljafari em estreitamento existencial e negação do humor. Ao contrário. A resistência se reconfigura pois redefine a própria ideia de passividade como o tempo do *Sabr*, o tempo da paciência.

Logo, ao lado do *Sumud*, outro conceito que materializa a ideia de espera como perseverança e resistência é o *Sabr*. O *Sabr* (*Opuntia ficus indica*) é um tipo de cacto suculento, de coloração verde-acinzentada, comum na Palestina, cujos frutos amarelos-avermelhados contém espinhos em sua superfície.⁵⁷⁹ Como na Palestina não existiam cercas e muros separando as propriedades, as linhas divisórias costumavam ser demarcadas com estes cactos. Além disso, a palavra *Sabr* também significa *paciência* e é citada no Corão como um atributo essencial para os muçulmanos. A paciência deve ser valorizada como virtude na medida em que, segundo a religião islâmica, o tempo pertence a Deus. Suleiman preenche alguns de seus planos com imagens destes cactos. No filme “Intervenção Divina” podemos observar isso logo na primeira sequência, na qual um Papai Noel é perseguido por garotos e em “O que resta do tempo” na passagem do carro do Prefeito, em Nazaré em 1948 (figuras 174, 175, 176, 177 e 178).



Figura 174. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.

⁵⁷⁹ Os frutos do sabra são conhecidos como tabaibo, figo-da-Índia ou tuna.



Figura 175. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.



Figura 176. "Intervenção Divina". Elia Suleiman, 2002.



Figura 177. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.



Figura 178. "O que resta do tempo". Elia Suleiman, 2009.

Trata-se, portanto, de uma polissemia cujas dimensões filosóficas são significativas e que vem sendo usada por artistas contemporâneos palestinos como suporte material para várias obras.

É o caso da artista palestina *Rana Bishara*, nascida na vila de Tarsheeha na Galiléia (em 1971), que em sua obra lida diretamente com o tema da fragilidade e durabilidade dos materiais, pelo questionamento do tempo e da permanência. Seja por meio do contato entre cacto e chocolate, ou pela realização das “compotas” de cacto, a artista enfrenta a questão do limiar do desaparecimento. Em sua obra “Sabr”, um dos cactos que a artista apresenta possui uma ampulheta dentro de si, um tempo que se esvai envolto em uma estrutura forte, que suporta e resiste ao próprio tempo.⁵⁸⁰



Figura 179. Obra da artista Rana Bishara "A paciência", 2002.

⁵⁸⁰ Por sua característica material, de um exterior áspero e duro e um interior doce e macio, este cacto passou a ser metaforizado pelos israelenses (que se auto-intitulam ‘sabras’) como símbolo de nacionalidade, o que é considerado pelos palestinos como mais um ato de apropriação cultural e simbólica.



Figura 180. Obra da artista Rana Bishara, "A paciência", 2002.

Outro artista palestino contemporâneo que está usando o cacto como suporte para seus trabalhos é *Ahmad Yaseen*, de Asira ash-Shamaliya, que afirma suas obras como o resultado de um “olhar de pássaro”:

Eu não pinto mártires, nem pinto cenas ocorrendo no atual conflito entre israelenses e palestinos. Eu desenho elementos que providenciam também um sinal de esperança e não somente desespero. Hoje, o medo reina não somente entre meu povo, os palestinos, mas também entre israelenses. Ainda assim, o *artista deveria ter o olhar de um pássaro* e é isso que eu faço.⁵⁸¹

O “olhar do pássaro”, ao qual Ahmad Yassen faz referência, dependeria de um certo esquecimento próprio aos que sobrevoam a tragédia? Em qual temporalidade se projeta a esperança que ele diz buscar em suas obras?

Jean-Claude Carrière, roteirista de filmes como “O discreto charme da burguesia” (1972), “A bela da tarde” (1967) e “Este obscuro objeto de desejo” (1977), ao falar sobre cinema, diz que ainda não estamos acostumados com a noção de tempo, de fluxo de tempo. “Nada envelhece tão rápido quanto o futuro, pois o presente está sempre nos seus calcanhares”.⁵⁸² O futuro está fadado a envelhecer e no cinema isso ocorre aceleradamente,

⁵⁸¹YASSEN, Ahmad. Entrevista concedida ao Al-Monitor a Schlomi Eldar. Disponível em <http://www.al-monitor.com/pulse/originals/2016/03/cactus-painting-palestinian-suffering-hope-canvas-university.html>

⁵⁸² CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 133.

pela necessidade de assumir forma e substância visíveis. Esta melancolia que antecipa o envelhecimento de nossas projeções atuais é maior se consideramos que o passado também vai se expandir, pois a quantidade de filmes realizados é crescente,

criando uma situação tão complexa que todas as tentativas de simplificação serão bem-vindas. Simplificação e seleção. E a principal arma da seleção é o *esquecimento*, velho companheiro do tempo e carrasco impiedoso.



Figura 181. Obra do artista Ahmad Yaseen. Fonte: Al Monitor, 2016.



Figura 182. Obra do artista Ahmad Yaseen. Fonte: Al Monitor, 2016.



Figura 183. Obra do artista Ahmad Yaseen. Fonte: Al Monitor, 2016.

O esquecimento, “velho companheiro do tempo e carrasco impiedoso”. Por isso, Carrière sugere que não trabalhamos para o futuro, mas unicamente para o *esquecimento*.⁵⁸³ Escrevendo no começo dos anos 1990, o roteirista se referia mais especificamente às dinâmicas de aceleração no processo de recepção dos filmes, por parte do público e da crítica, conduzindo à noção de um sentido de urgência que permeia a prática cinematográfica. Mas naquele momento, em que as práticas digitais estavam em seu início e não eram tão acessíveis, ele reconhece que algo sobreviverá pois, na contramão do esquecimento,

a imagem-registro, a imagem-arquivo, a imagem-história, por muito tempo desprezada, agora dá sinais de maior durabilidade. A história vai precisar de nós. [...] Cada país, região, instituição e grande corporação criará seu próprio arquivo audiovisual. [...] Dentro de alguns anos no futuro, será obviamente muito difícil ensinar história sem recorrer ao cinema e às imagens de televisão.⁵⁸⁴

Por isso, parece-nos sugestivo lidar com as imagens-arquivo produzidas por Kamal Aljafari em sua relação com a fantasmagoria, como dispositivo estético de presença-ausente, como *encantamento*. O tema dos fantasmas em sua relação com casas, afinal, é questão de permanência. Na fantasmagoria de Kamal nós observamos a produção do espectro, uma morte sem morte: da morte-como-esquecimento passamos à morte-como-encantamento. Seu tio Salim se torna fantasma e caminha por Jaffa. As sequências de Salim nos dois primeiros filmes são dos momentos mais inesquecíveis da obra de Aljafari e fundamentais para a compreensão do cruzamento entre o regime de temporalidade e o regime de visibilidade que os filmes propõem. Salim e Jaffa, é neste par que Kamal sustentará os dois primeiros filmes: o homem e a cidade. Neste sentido, as próprias aparições do diretor perante as câmeras não são tão decisivas como as de Suleiman, pois é Salim que comporta o fardo de sua terra, como no quadro de Sliman Mansour.

Em “O telhado”, há cortes entre as imagens que chamam a atenção pela forma como constroem visualmente, a partir da composição dos quadros, do som e da montagem, uma perspectiva crítica ao progresso. Na primeira imagem nos deparamos com Salim sentado, tendo às suas costas carcaças de antigas embarcações (figura 184) nas quais se pode verificar imediatamente os sinais do tempo, do desgaste e da corrosão. Ele está no porto de Jaffa, olhando na direção do mar. Salim possui um amontoado de ruínas atrás de si e encara a maré, como se não pudesse virar o rosto. Enquanto observam o mar, o tio

⁵⁸³ CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 135.

⁵⁸⁴ CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 136.

conta a Kamal sobre a *Nakba* em Jaffa (figura 185) e a tentativa frustrada de seus avós de saírem da cidade e seu retorno (para uma casa que não lhes pertencia e lhes foi atribuída pelos judeus). A câmera percorre lentamente o cenário de ruínas, pedaços de cimento, restos de casas destruídas. Subitamente, além do mar, aparece uma imagem desconcertante: as novas construções israelenses de Tel Aviv, a “trilha do progresso” associado ao processo de especulação imobiliária, cujos efeitos devastadores serão mostrados pelo diretor ao longo do filme. Nesta sequência, que Aljafari usa para introduzir a cidade de Jaffa em seu filme, sobrepõem-se, de um lado, imagens de carcaças e ruínas e, de outro lado, a cidade moderna com suas altas edificações sustentadas em uma arquitetura em evidente descompasso com as paredes, fachadas e telhados que Aljafari prioriza em sua obra. A montagem das imagens é emblemática da confluência entre passado, presente e futuro, em uma perspectiva que consegue identificar a catástrofe como acontecimento permanente e a ideologia do progresso – componente da limpeza étnica perpetrada pelos judeus sionistas – como força de produção de ruínas que molda a relação com o lugar para aqueles que se viram obrigados a permanecer como ausentes (figura 186).



Figura 184. “O telhado”. Kamal Aljafari, 2006.



Figura 185. “O telhado”. Kamal Aljafari, 2006.



Figura 186. “O telhado”. Kamal Aljafari, 2006.

Reconhecer o sonoro e o imagético como arquivos da destruição e ousar enfrentar as ausências é, neste sentido, ação política contra o desaparecimento. Por terem sido destituídas de um espaço e tempo próprios, estas presenças-ausentes passam a habitar múltiplos planos temporais simultaneamente.

São essas vozes, como o coletivo “*Checkpoint 303*” (que já abriu concertos da banda britânica Massive Attack), com SCs (*sound cutters* ou *sound catchers*) palestino e tunisiano, misturando música eletrônica, experimental, com instrumentos e sonoridades orientais, que compõem novas formas de pensarmos o trabalho artístico contemporâneo sobre os arquivos palestinos. O coletivo produz registros audiovisuais, com edição de imagens conduzidas ao ritmo da globalizada música eletrônica. Mas a presença das microtonalidades na melodia, ou de uma cadência específica do *derbake*, faz confluir ritmos. Toda mixagem é encontro e possibilidade. A questão não é, portanto, o fato da mixagem em si, mas a especificidade, o que entra em contato e como. Isso não significa que exista uma fusão, cada elemento mantém-se soberano, mas é definido pelas relações que estabelece com os outros elementos. Na música “Em 1948”, o coletivo se une a *Jawaber Shofani*, uma sobrevivente do vilarejo Iqrit. O canto da testemunha da catástrofe se mescla ao ritmo de uma base eletrônica pontuada por sons de alaúde, escavando em meio às ruínas uma determinada forma de expressão artística que entra em agenciamento com a voz de um povo-em-devir. “Os arquivos de Iqrit”, título de um trabalho do Checkpoint 303, anuncia a mistura de vozes e arquivos sonoros, com as possibilidades de domínio do processo de edição e mixagem facilitadas pela tecnologia digital. A mesma tecnologia que permite as manipulações digitais que dão sustentação ao filme “Recollection”. Os artistas operaram sobre sons de canções tradicionais de região de Iqrit, localizada no norte da Galiléia, fronteira com o Líbano, que geralmente lamentam o próprio destino do vilarejo de cerca de 270 anos de idade, fundado por cristãos palestinos. Os habitantes de Iqrit foram expulsos pelos sionistas em 1948 com a promessa de que em poucas semanas poderiam retornar às suas casas. Eles nunca foram autorizados a retornar e quase todas as casas foram destruídas pelos israelenses em 1951. Sobraram apenas uma igreja e um cemitério, que se tornaram símbolos do vilarejo. Assim, o som da voz de um taxista reclamando no trânsito não é exatamente algo que imaginamos para meditar, mas a música “Road to Jerusalem” produz este efeito absolutamente inesperado, de um *transe em trânsito*, com um piano criando um clima de tensão, buzinas e o taxista que reclama. As vocalizações de lamento de uma sobrevivente da catástrofe se encontram com a voz de Edward Said, Che Guevara, Bob Marley, Eleanor Roosevelt na Declaração Universal de Direitos Humanos, Nelson Mandela, Albert Einstein... a mesma busca por atribuir sentido a arquivos e fragmentos, que são compreendidos nas relações que estabelecem entre si. Uma nova geração de artistas-ativistas como *Walaa Sbeit*, que integra o coletivo Checkpoint 303 e a banda 47Soul, decidiu retornar para morar em Iqrit, tendo sido presos pela polícia israelense em 2014,

enquanto tomavam café da manhã no espaço externo da igreja (a ruína do desaparecimento). O coletivo também se depara, portanto, com ruínas e fantasmas à solta em sua busca pela Palestina, mas ao invés de um afeto de melancolia, suas apresentações misturam a dança e um estado de *tarab*, um transe conduzido pela hipnótica confluência de sonoridades, ritmos, vozes e discursos políticos. Este é um momento prudente para reforçarmos: confluência, mas não fusão. Os elementos estão dispostos em sobreposição de camadas, mas podem ser distinguidos em sua singularidade. Traço, aliás, marcante da sociedade palestina até a catástrofe perpetrada por europeus e sionistas: uma sociedade marcada pela multiplicidade.

Checkpoint 303 e outras iniciativas semelhantes deveriam fazer parte de uma outra divisão de períodos na historiografia do audiovisual palestino. Após o quarto período com o qual Khleifi e Gertz encerram sua cronologia, adicionaríamos um quinto, e mais contemporâneo, no qual todos os períodos anteriores são acionados, coexistindo em tensão imanente: o arquivo, a propaganda, o silêncio, subjetividade, a biografia, o humor, a alegoria.

Dado que abrimos esta tese falando da importância que a poesia teve na história das artes na Palestina, encerremos também com a poesia, na quarta e última encruzilhada.

4.2.2 Quarta Encruzilhada: Kamal Aljafari e Fadwa Tuqan se encontram nas ruínas de Jaffa

A poetisa Fadwa Tuqan, nascida em Nablus em 1917, foi um dos mais importantes nomes na poesia palestina moderna. Em março de 1968, ela participou de um encontro em Haifa, onde conheceu Mahmoud Darwich e presenteou os poetas da resistência palestina com sua poesia “Nunca vou chorar”.

Nunca vou chorar

Perante as portas de Yafa, meus amores

E no caos das casas destruídas,

Entre os escombros e os espinhos,

Levantei e disse para os olbos:

Vamos chorar,

*Vamos chorar sobre as ruínas de quem a deixou e foram embora Chamando quem ela construiu,
e lamenta*

O coração está contrito, e perguntou à casa:

O que os dias fizeram contigo,

Onde estão os moradores daqui?
Chegaram a você após o abandono,
Chegaram a você notícias,
Aqui estavam,
Aqui sonharam,
Aqui desenham os projetos do próximo amanhecer
Onde está o sonho e o próximo e onde estão eles,
e onde eles estão
E não expressou os destroços da casa,
e não se expressou ali além das suas ausências,
E calou- se o silêncio e abandono
E ali estavam os corvos e os fantasmas
Estranho de face, de mão e de língua,
Pairando pelas extremidades,
Nela estendendo suas raízes,
E era quem mandava e proibia⁵⁸⁵
e era..... E era.....
E as tristezas sufocaram o coração
Amados meus
Enxaguei a cinza neblina das lágrimas dos cílios,
para encontrá-los e nos meus olhos brilho da fé e do amor,
Com vocês, com a terra, com o ser humano
Que vexame se eu venho ao encontro de vocês,
e meu cílio úmido tremendo,
e meu coração desesperado decepcionado
E aqui eu estou meus amados com vocês,
pra pedir uma brasa,
e levar uma gota de óleo de vocês,
Lampiões da noite para meu lampião
E aqui eu estou meus amados,
para suas mãos estendo a minha,

⁵⁸⁵ TUQAN, Fadwa. *Nunca vou chorar*. In ABU HEJLEH, Norma Ismail. *Fadwa Tuqan. A poetisa palestina*. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Árabes da Faculdade Filosofia e Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientador: Mamede Mustafa Jarouche. Tradução da poesia: Norma Ismail AbuHejleh. São Paulo: USP, 2013.

*e nas suas cabeças, coloco aqui a minha,
e erguendo junto a vocês, para o sol, a minha testa
E aqui estão vocês como as rochas das nossas fortes montanhas, como as flores da nossa linda
pátria
Mas, como a ferida vem a me esmagar?
E como o desespero a me estragar?
E como na frente de vocês posso chorar?
Juro, após esse dia nunca vou chorar!!!
Meus queridos o cavalo do povo excedeu o tropeço de ontem
E se vibrou o valente sacudindo por trás do rio
ouça-me,
o cavalo do povo aqui está relinchando confiante no seu desejo
E escapando do cerco do azar e da escuridão
e correndo para seu lugar no sol
E aquelas fileiras da cavalaria estão unidas
Abençoando-o e redimindo-o
e do dissolvido da granada e sangue dos corais deram-lhe de beber
e dando-lhe dos pedaços do seu corpo abundante alimento
e gritando com o livre cavalo: Ó cavalo do povo corre
pois você, o símbolo e a bandeira
e nos somos por trás o batalhão
E não voltará em nós a maré, a fervura, a raiva
e não aumentará a fadiga nas nossas testas no campo da batalha
e nunca vamos descansar, nunca
até expulsar os fantasmas e corvos, e os injustos
Meus amados lampiões da noite, meus irmãos
na ferida ó segredo da levedura, ó sementes de trigo
Morrer aqui para dar-nos
E dá-nos e dá-nos
Nos seus caminhos eu continuando
e plantando como vocês meus pés na minha pátria
e na minha terra
e planto meus olhos como vocês,
no caminho do relâmpago e sol.*

O objetivo de colocarmos a poesia completa na tese, apesar do tamanho, é por acreditarmos que existem ao menos duas interlocuções diretas entre “Nunca vou chorar” e a trilogia de Jaffa de Kamal Aljafari.

No poema coexistem dois movimentos; um primeiro, de mergulho no presente como reconhecimento e testemunho da catástrofe (movimento semelhante ao realizado pelo cineasta), e um segundo, da conversão da perda em indignação, decantada na metáfora revolucionária do ‘cavalo do povo’. O poema foi escrito no contexto da grande derrota na guerra de 1967. Na primeira parte do poema, percorremos um cenário familiar a Aljafari: as portas, paredes, casas, ruínas e fantasmas de Jaffa. A poetisa acabara de passar pela cidade e se deparara com escombros de casas destruídas alguns dias antes. É esta visão que impulsiona a vontade de chorar sobre as ruínas. “Onde estão os moradores daqui?”, pergunta-se, e nada se expressa ali “além de suas ausências/E calou-se o silêncio e o abandono/E ali estavam os corvos e os fantasmas”. A primeira parte do poema está organizada pelo olhar que contempla o desaparecimento, levanta-se para chorar, mas decide sublimar suas lágrimas em um respiro de inabalável esperança revolucionária no futuro, afinal, o público ao qual ela se dirigia era formado por artistas e militantes, pessoas que estavam envolvidas em um momento de formação de um movimento político de resistência e luta armada. Neste sentido, a dimensão testemunhal da primeira parte do poema nos faz pensar no fato de que na língua árabe o verbo “*shabida*”, que significa “ver” ou “testemunhar” provém da mesma raiz do substantivo “*shabaada*”, que pode ser traduzido como “martírio”, fazendo com que a diferença entre a testemunha que vê (*shahid*) e o mártir (*shabeed*) seja apenas de entonação da vogal.⁵⁸⁶

Neste mesmo encontro em Haifa, ela conhece pessoalmente Mahmoud Darwish, conforme nos relata.

A primeira parte da minha poesia “nunca vou chorar” é a colheita e o retorno da minha parada dolorosa na terra sagrada, entre os dois lados de Jerusalém, o ocidente e o oriente, e da minha parada em Yafa, entre os escombros das casas árabes e sua destruição alguns dias antes da minha visita a essa cidade. E meu primeiro encontro com Mahmoud Darwish, poeta dos poetas, foi a colheita e o retorno dessa primeira parte, e ele me disse: ‘Aqui estamos nos encontrando, Fadwa, e comecei a temer a chegada do dia em que nos visitarão Omm Kalthoum ou Nizar Qabbani!’. Percebi uma visível amargura nas palavras dele.⁵⁸⁷

⁵⁸⁶ BOULLATA, Kamal. *Palestinian Art: from 1850 to the Present*. London: Saqi, 2009, p.283.

⁵⁸⁷ Cf. ABU HEJLEH, Norma Ismail. *Fadwa Tuqan. A poetisa palestina*. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Árabes da Faculdade Filosofia e Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientador: Mamede Mustafa Jarouche. Tradução da poesia: Norma Ismail AbuHejleh. São Paulo: USP, 2013, p. 35.

O fato de que em 1968 Fadwa Tuqan caminhe sobre os escombros de casas destruídas de Jaffa e quatro décadas depois Kamal Aljafari também possa testemunhar a destruição, sendo capazes de produzir beleza em sua construção narrativa, é um indicativo poderosíssimo acerca da compreensão temporal da *Nakba como duração* e não como evento. É uma manifestação de um traço da arte e do pensamento palestino na modernidade, de imensa pertinência para a política contemporânea, para o qual pretendemos chamar a atenção ao longo da tese: *a produção de uma elaboração política e estética a partir das ruínas*. Mas, diferentemente da poesia de Tuqan, na trilogia de Jaffa o ‘cavalo do povo’ já partiu e os fantasmas permaneceram. Talvez nesta ausência possamos compreender a fala do diretor quando ele sugere que há uma “esperança” no final de “Recollection”.

Guernica: No final de “Recollection”, uma certa liberdade é projetada, imagens de pessoas. Você poderia falar sobre aquela cena?

Kamal Aljafari: Eu amo aquela cena porque é cheia de esperança. Aqueles fantasmas estão caminhando juntos, de mãos dadas. Eles estão cantando. É uma canção na quale les estão se declarando. Eles decidem caminhar e cantar e falar com o mundo. É uma marcha final onde estes fantasmas já não são mais fantasmas.⁵⁸⁸

O filme não termina com imagens de paredes, mas de pessoas. A câmera se aproxima para vermos um conjunto de pessoas em um tipo de feira ou mercado de rua, elas se movimentam, dobram tecidos. Mas não conseguimos ver seus rostos, a imagem está desfocada. A formulação do diretor na entrevista concedida a Nathalie Handal sugere que a esperança está em uma marcha na qual os fantasmas deixam de ser fantasmas. Há, no entanto, um último ato do diretor, absolutamente essencial para o filme, que é a sua longa descrição poética, conduzida pela memória, sobre aquelas pessoas e lugares, já na tela dos créditos finais. A possibilidade de narrar e de simbolizar, afinal, mantém-se. Tal qual na poesia de Fadwa Tuqan, Aljafari recusa as lágrimas. Como testemunha, o cineasta também direciona sua indagação à casa, “que fizeram contigo?”, e o silêncio também é sua resposta. Porém, na obra de Aljafari, a conversão das lágrimas em indignação, como ato que abre a possibilidade do político, está na forma, na retomada (no sentido pleno da palavra) da imagem.

A força do cinema de Aljafari parece se refletir justamente na intensidade com a qual desfaz a polaridade entre vitimização e heroísmo, sem precisar negar a derrota. A sensação de derrota é materializada nos objetos, nos muros, paredes, ruas. O interior dos

⁵⁸⁸ ALJAFARI, Kamal. *Kamal Aljafari: Unfinished Balconies in the Sea*. Entrevista concedida a Nathalie Handal, publicada em 18 de fevereiro de 2016 na revista de arte e política “Guernica”. Disponível em <https://www.guernicamag.com/daily/kamal-aljafari-filming-ghosts-and-unfinished-balconies/>

espaços aparenta ser silencioso e melancólico. Mas em meio a tantas demonstrações de corrosão temporal, as relações entre as pessoas revelam laços de profundo carinho, como pode ser percebido no cuidado da tia com a mãe idosa ou a conversa serena com a irmã sobre sua própria experiência em um presídio israelense, com a qual ele abre o filme “O telhado”.

Para pensar o desaparecimento, de um ponto de vista filosófico, seria importante cartografar o diagrama de forças implicadas nas ações político-históricas de ocultamento e fragmentação, a fim de averiguar até que ponto elas favorecem ou dificultam a inscrição da catástrofe como duração na virada do século XX para o XXI. O desaparecimento é sempre gradual, supõe um tempo do desgaste, mesmo quando se apresenta como evento extraordinário. “*O apocalipse nunca é um evento cataclísmico. Ele se desloca até você pouco a pouco. Desde que me lembro, é um tempo de desaparecimento. O luto é material e estético. Odores, sons, visões, o próprio sentido do movimento. Tudo acabou.*”, diz uma voz em *off*, no filme “No futuro eles comeram da mais fina porcelana”(2015), de Larissa Sansour, enquanto vemos um horizonte avermelhado em cenário de terra arrasada, um pós-futuro apocalíptico que, paradoxalmente, desmonta a lógica interna do mito nacionalista ao mesmo tempo em que projeta um povo como sujeito histórico.

O desaparecimento instantâneo ou é da esfera da teologia ou da técnica. Que tipo de poder é capaz de produzi-lo? Por isso, em um filme como “Recollection”, os movimentos de câmera são todos feitos em softwares. A técnica que vai recortar e direcionar nosso olhar pelas imagens das ruas e ruínas de Jaffa, não é a memória de um cineasta movido por nostalgia. São todas as memórias possíveis, as memórias e fantasmas de todos desaparecimentos catastróficos que são liberadas, mesmo não sendo nomeadas (como era frequente de acontecer no cinema palestino revolucionário, onde a tela estampava palavras como ‘Moçambique’, ‘África do Sul’, ‘Vietnã’, ‘Genocídio’, ou as máximas sionistas que negavam a existência do povo palestino). Sem recorrer ao texto explícito na tela, Kamal encontra sua matéria-prima de denúncia em uma estrutura poética. A palavra árabe “Beit” tanto pode significar “casa” como um verso de uma poesia. Tal espaço de duplicidade semântica adquire especial sentido nos filmes de Kamal. As casas são, de fato, como espaço e como tempo, os versos da estrutura poética erguida por Kamal. E, como diria Mahmoud Darwich, toda poesia é preocupada com o futuro, sendo, portanto, política.⁵⁸⁹

⁵⁸⁹ RAHMAN, Najat. *In the Wake of the poetic. Palestinian artists after Darwich*. Nova Iorque: Syracuse University Press, 2015.

Em uma fissura do projeto sionista, Aljafari descobre a possibilidade de recuperar sua cidade, retomar a sua imagem, “libertando o lugar, a própria imagem e estabelecendo uma justiça cinematográfica”.⁵⁹⁰ Ao permitir que o mar marque o ritmo de seus filmes, ele também desfaz a idéia de origem, desestabilizando a provisoriedade do tempo suspenso. As imagens de ondas se sucedem de maneira entrecortada, sobreposta, inter cruzada, como a sensação de algo interrompido. Subitamente, as cores dão lugar ao preto e branco. Mas, ao contrário de um signo de passagem temporal que remeta a uma anterioridade cronológica, vislumbra-se apenas mais uma camada de registro da temporalidade. A imagem do mar no cinema palestino é parte de uma iconografia de símbolos que aparecem com certa frequência, tal qual os pássaros, produzindo imagens-conceito atreladas ao sentimento de ocupação livre do espaço, de liberdade⁵⁹¹ com a imagem de ondas que vão se desfazendo ao mesmo tempo em que atuam no sumiço gradual das coisas.

O mar possui na Jaffa de Kamal Aljafari uma função paradoxal: ele é a própria fúria incontrollável da História. Providenciando o som e o tempo das imagens, o mar se assume como grande regulador de uma temporalidade que é, simultaneamente, cadenciada e intempestiva. A figura do rapaz com a motocicleta no filme “Porto da Memória” é uma das linhas de fuga que aponta para esta intempestividade. Não temos nenhuma informação sobre este personagem, que aparenta ser uma brecha para a irrupção do *pathos*, como na cena em que ele interrompe subitamente o veículo e começa a gritar, um contraste significativo em filmes que têm o silêncio como estratégia discursiva. É um grito desesperado, em um espaço vazio de outras pessoas, um grito solitário, entre a chegada e a saída, grito que não é o da morte, pois permite que se retome o caminho, como uma cisão que nos desloca para um lugar onde a palavra já não tem mais função. Na ausência da oralidade há o grito, o de lamentação e explosão, como um grito de ocupação do espaço sonoro, em meio a uma ocupação territorial. Há uma cena no final do filme na qual o mesmo personagem explode em uma gargalhada, um riso intenso e explosivo com músculos retorcidos e dentes à mostra, onde o mar e a escavadeira que se move ao fundo - voraz instrumento de preparação dos novos contornos da cidade - compõem uma imagem apta a condensar um sentido de História que perfura a narrativa do tempo como evolução linear teleologicamente orientada ao progresso. Um grito que não cessa de irromper há 71 anos.

⁵⁹⁰ Hamid Dabashi entrevista Kamal Aljafari. <https://www.youtube.com/watch?v=iMzZ9i0tJ38>

⁵⁹¹ A respeito deste tema vale citar o filme de Anne Marie Jacir intitulado *Salt of the Sea* (2008) e o filme de Mais Darwazah “*My love awaits me by the sea*” (2013).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS ou *caso não soubéssemos nada sobre a Palestina, que impacto as imagens de Suleiman e Aljafari teriam sobre nós?*

O cinema palestino nos convida a uma reflexão sobre o tempo, no intervalo criado entre o visível e o político, na busca pela vida-em-comum em meio à experiência da queda. São imagens em movimento que nos convocam a pensar o poder e a experiência de comunidade fora dos marcos do Estado, uma demanda que não é estranha à própria Filosofia Política.⁵⁹²

Os filmes estudados nesta tese compõem, em conjunto, indícios de uma *filosofia da espera e da permanência*, que nasce de uma relação particular com o espaço, tragicamente realizado como *território em ruínas*. Com desdobramentos importantes para os dilemas políticos da contemporaneidade, esta filosofia temporal emerge como parte de um campo de produção artística ligado à Palestina.

Nos filmes de Aljafari e Suleiman, a imagem cumpre o papel de afirmação daquilo que busca se emancipar de um tempo morto. Assim, ao evidenciar o fracasso do projeto sionista em apagar os vestígios da presença do povo nativo, faz-se do deslize do vencedor uma oportunidade para injetar potência política no gesto mais banal, na expectativa de que Horácio tenha se equivocado quando afirmou que “a tragédia desdenha o balbuciar de trivialidades”.⁵⁹³

Essa elaboração da política no tempo, mais do que a relação com a *Arkhé*, ancestralidade de um passado que não se desfaz - pois a catástrofe também é permanência - é a consciência da simultaneidade entre mortos, vivos e os que ainda nascerão. Deste compromisso temporal entre as gerações, em meio ao amontoado de ruínas, vem a capacidade de produção da beleza de composições pictóricas, de humor, de esquetes e cenas memoráveis. A produção da arte e da vida a partir de ruínas e fantasmas, como arquivos a serem explorados pelas gerações que virão, atestando a permanência de um povo que se fez na espera.

⁵⁹² Em uma entrevista presente no livro “*The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*” editado por Gregory Flaxman, Deleuze faz uma observação que nos permite pensar na relação entre o Cinema e a Filosofia: “O encontro entre duas disciplinas não ocorre quando uma começa a refletir sobre a outra, mas quando uma disciplina percebe que tem que resolver, por conta própria e com seus próprios meios, um problema similar àquele com o qual a outra se confronta.” Cf. FLAXMAN, Gregory (ed.). *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

⁵⁹³ EAGLETON, Terry. *Doce violência. A ideia do trágico*. São Paulo: UNESP, 2013.

Ao analisar o poema “As ruínas de Selinunte” (1957-58), de Murilo Mendes, Davi Arrigucci⁵⁹⁴ chamava a atenção para uma confluência entre ruína-catástrofe-obra como resultado de uma suspensão temporal que se expressa na própria estrutura do poema⁵⁹⁵ em que a obra passa a repercutir o estrondo da catástrofe, que a precipita em uma queda. Como efeito da suspensão temporal provocada, há uma “barreira ao entendimento” acompanhada de um “assombroso efeito de sugestão poética” (algo similar ao bloqueio da visão que identificamos nos filmes). Mas esta dificuldade de apreensão imediata da realidade (esta “barreira”) não se resume à suposta impossibilidade de representação do evento catastrófico. O que Arrigucci observa na poesia de Mendes é que a própria ruína é assumida como *forma* e, em tal condição, traz de volta a “memória do acontecimento”, recompondo o drama que permanece em aberto. Mas, onde aparentemente a catástrofe se eterniza como trauma fora do tempo próprio, surge uma abertura para *um novo tempo*.

De tal modo, resta saber se é possível superar a “barreira ao conhecimento” e ir além do assombro. Dito diretamente, o que resta de produção de um sentido com força suficiente para perfurar a suspensão temporal em meio à fragmentação da forma? Isso nos obriga a adicionar uma pergunta essencial: o que essas imagens seriam capazes de provocar em alguém que nunca tivesse ouvido falar da Palestina? Ainda que o absurdo dê o tom, em nenhum momento há a destruição total do sentido político nos filmes estudados. Ao lado da experimentação formal, que se expressa nas relações coreográficas, no humor, disposições corporais e temporalidade (no caso de Suleiman), ou no trabalho de

⁵⁹⁴ Há na leitura que Arrigucci realiza da poesia de Murilo Mendes, duas questões que são úteis para pensarmos o *corpus* de imagens que estudamos. Como princípio de método de análise estética, a relação entre a forma, na disposição plástica das palavras (onde ele assinala uma “turvação sintática” no poema de Mendes) que retarda o aparecimento da “unidade de sentido” em um movimento que é, fundamentalmente, *temporal*. Além do tema em comum (as ruínas e a catástrofe) interessa-nos a constatação de uma “direção rítmica do sentido”, um vínculo entre marcação temporal e unidade de significado. “O procedimento sintático que pára o tempo também recompõe o drama, traz de volta a memória do acontecimento, refaz a ação da catástrofe, eternizando-a pela paralisação em ato, encerrada e travada na linguagem que a espelha. [...] A paralisação do tempo sugerida pela construção poética na verdade representa a *abertura para um novo tempo*, que imita o tempo cíclico da natureza, dando forma a um conteúdo natural: o tempo do mito”. ARRIGUCCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas. A poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades, 1997, p.113. Grifo próprio.

⁵⁹⁵ “A percepção da unidade do sentido, é, pois, antecedida pelo impacto fragmentário dos blocos acumulados, formando-se uma convulsão estranha, porque paralisada em ato, como uma *barreira para o entendimento, mas com um assombroso efeito de sugestão poética*. O resultado, extraordinário, é de um acontecimento em câmara lenta ou num instantâneo fotográfico: drama petrificado, queda retida, ação que dura séculos, que se estira pela eternidade, compondo com a infinitude do céu. Com a precipitação travada da frase, caem eternamente as ruínas: a sugestão é a de *abolição do tempo, congelado no instante da queda*. A figura escultórica das ruínas – paralisada na dança rítmica das palavras – aponta metaforicamente para a parada do tempo, perpetuando a catástrofe. [...] As ruínas retêm a memória eterna da catástrofe e a exprimem na queda fixa. São a cicatriz deixada pela transitoriedade da História, como um sinal de destruição. São o tempo coagulado, a História desfeita em natureza”. ARRIGUCCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas. A poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades, 1997, p. 108. Grifo próprio.

decomposição da imagem (no caso de Aljafari), a narração insinua-se, mesmo em pedaços.⁵⁹⁶

Ainda que os filmes se beneficiem de (e no caso de “Recollection” até demande) mediação, não estamos lidando com obras que aboliram qualquer traço de um sentido lógico. Ao contrário, um dos traços mais marcantes desse cinema é a conversão constante de escombros (restos emudecidos da violência) em ruínas (narráveis). Ou seja, mesmo diante de um cenário de destruição, instala-se o *ato de significação*, pelo esforço narrativo.

Um certo princípio de racionalidade encantada parece subsistir, em meio à fragmentação.⁵⁹⁷ Nos seis filmes, a visualidade faz parte de um gesto de inscrição histórica pela maneira como singulariza cada uma daquelas existências, tornando-as - aos olhos do colonizador - a *vida que não pode ser esquecida* (pois mesmo para negá-la precisa-se atestar sua existência: presença-ausente).

Da busca por território e pela vida-em-comum, brota uma elaboração temporal da política em que as alegorias e fantasmagorias perfazem o elo entre o pessoal e o histórico, como possibilidade de manutenção de um algum resquício de equilíbrio no vórtice da tragédia (mesmo que seja o equilíbrio na composição plástica da imagem).⁵⁹⁸

Por isso, não é difícil pensarmos nesses filmes como *autobiografias poéticas*, no sentido dado por Antônio Cândido, na medida em que, “mesmo quando não acrescentam

⁵⁹⁶ Em “Recollection”, poderíamos considerar que a experiência fílmica nos afasta de um resquício narrativo. A mediação que o filme exige, no entanto, é entregue pelo diretor nos créditos finais. Aljafari poderia perfeitamente ter optado por não explicar nada nos créditos, recursar-se à poesia da memória que fecha o filme. Contudo, ele não abre mão de narrar, mesmo quando a experimentação atinge um estágio em que a montagem é organizada por reapropriações-intervenções em fluxo. Por isso, sustentamos que nos seis filmes algo persiste da narração, precisa persistir.

⁵⁹⁷ Falamos anteriormente do encantamento no sentido de Luis Antonio Simas (as encruzilhadas como potência de vida) e podemos pensá-lo à luz do tratamento dado ao tema por Michel Lowy, quando fala do marxismo gótico. Mas o mais instigante é pensar que cada gesto de encantamento tem suas próprias fontes e forças. “O conceito de ‘irracional’ está ausente tanto dos escritos de Walter Benjamin quanto daqueles de Breton: ele remete a uma visão racionalista do mundo herdada da filosofia das Luzes que nossos dois autores se propunham justamente a superar (no sentido da *Aufhebung* hegeliana). Por outro lado, o termo marxismo gótico é esclarecedor, com a condição de que esse adjetivo seja compreendido em sua acepção romântica: a fascinação pelo encantamento e pelo maravilhoso, assim como pelos aspectos ‘enfeitiçados’ das sociedades e das culturas pré-modernas. O roman noir inglês do século XVIII e alguns românticos alemães do século XIX são referências “góticas” que se encontram no coração da obra de Breton e de Benjamin”. Michel Lowy continua, “eu insisto em ‘profana’, pois nada é mais abominável para os surrealistas do que a religião em geral e a católica apóstolica romana em particular; Benjamin não se engana ao insistir na ‘revolta amarga e apaixonada contra o catolicismo a partir da qual Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire engendraram o surrealismo’ (Benjamin 1971, pp. 299-301). LOWY, Michel. *A Estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002, págs.41 e 42. Sobre o marxismo gótico, uma referência fundamental é o trabalho de Margareth Cohen. Cf. COHEN, Margareth. *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. University of Califórnia Press, 1995.

⁵⁹⁸ Mostramos na tese como os dois diretores buscam fazer isso em diversos momentos condicionado o autor a recorrer a outras formas de atribuir algum tipo de equilíbrio na estrutura, que retome algum grau de conexão com o real.

elementos imaginários à realidade, apresentam-na no todo ou em parte como se fosse produto da imaginação, graças a recursos expressivos próprios da ficção e da poesia, de maneira a efetuar uma alteração no seu objeto específico.”⁵⁹⁹ É um investimento no *tempo restante*⁶⁰⁰ por parte de um cinema que faz da *projeção de um povo na História* seu objetivo mais ousado. Porque o que está em jogo é o próprio ato de criação, o idealismo está afastado como princípio organizador dessas obras.

É deste lugar, dos que se recusam a sucumbir à catástrofe, e que permaneceram em seu *interior*, que eles revelam quanta vida e ação há na espera, no tempo do *Sabr*. Mesmo na derrota verifica-se um poder de encantamento do real que passa a ser também a base para uma reivindicação soberana que funda a possibilidade de direitos fora do marco colonial.⁶⁰¹

O que tentamos esquadrihar ao longo da tese foram componentes desse encantamento pela *imagem* e pelo *presente* neste cinema, uma atração dada pela permanência das crônicas da vida ao rés-do-chão em meio ao abismo. Não se trata de uma fé religiosa, mas de uma insistência em se afirmarem como sujeitos políticos. Em meio a armadilhas de humanitarismo de organizações internacionais, das tramas neoliberais, da prisão de líderes, das restrições para a formação de sociabilidades, os artistas da Palestina estão lidando com o tempo que resta, que é, paradoxalmente, um tempo que *ainda não chegou*, pois a política em questão extrapola a temporalidade da existência individual. Daqueles que vivem nos territórios ocupados, em Gaza e nos campos, o esforço exigido é maior, dadas as restrições e violências cotidianas. Não são forçados a elaborarem, como parte de seu fazer artístico, uma imagem estática do passado, mas não se recusam a gerar dispositivos sociais que produzam a experiência política coletiva em meio à catástrofe-como-continuidade.

⁵⁹⁹ CANDIDO, Antonio. *Poesia e ficção na autobiografia*. In A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo; Ed. Ática, 1989, p.51.

⁶⁰⁰ Cf. AGAMBEM, Giorgio. *O que resta de Auschwitz? O arquivo e a testemunha. Homo Sacer III*. São Paulo: Boitempo, 2008.

⁶⁰¹ Este mínimo de razoabilidade para lidar com uma questão que desafia constantemente os fatos e a realidade na forma como é difundida internacionalmente (o conceito de “pós-verdade” bem propalado nos últimos anos não é estranho aos palestinos há um longo tempo) convidaria também uma reflexão sobre a relação entre evento histórico e a produção estética. A derrota de 1967 foi o que possibilitou a passagem para uma forma de organização que abriu um espaço para a ação política. O cinema daquele momento estava refletindo isso. É onde o começo dispara a possibilidade de produção de soberania, de um poder específico, na ausência do Estado. Todo o processo dos acordos e negociações condensados em Oslo como expressão da razão pacificadora (crucial à minuciosa implementação de um regime de militarização dos espaços e um sistemático laboratório de experimentos em contenção e controle de mobilidade humana) impactaram de outra forma esta produção cinematográfica. O desaparecimento gradual do espaço mesclou-se ao esvanecimento de uma possibilidade de inventar e manter o horizonte temporal da ação política como promessa. A política instala-se, então, no presente e nos detalhes da existência, apenas para descobrir que aí sempre estiveram os fantasmas da tragédia e a limpeza étnica como latência.

Neste sentido, é inevitável lembramos da consideração de Edward Said sobre a história e a contemporaneidade palestina serem *cubistas*, dado que todos os planos, subitamente, invadem um ou outro campo, seja da cultura, política, formação ideológica, sistema de governo nacional.⁶⁰² Esta simultaneidade própria ao enredamento de todas as esferas da vida social se dá pela impossibilidade da auto-determinação que acarreta a negação da própria possibilidade da Política nos marcos de um Estado-nação moderno e soberano (não como um aspecto psicológico, mas histórico e material). “Um traço redentor do cubismo da vida palestina é o foco no objetivo de conquistar um lugar, um território, para se situar nacionalmente”.⁶⁰³ Curiosamente também, o cubismo é um movimento estético que quebrou regras sobre as formas de representar o corpo, abrindo novas possibilidades para pensarmos também o corpo nacional, em vertentes capazes de jogar com linhas de representação do corpo desmembrado. Esta multiplicidade de superfícies e angulações que se reúnem no olhar indica a dimensão temporal da experiência cubista. Em um texto publicado na *New Left Review* em 1967, com o título “O momento cubista”, John Berger dizia que os cubistas, ainda que em um breve momento, criaram a “possibilidade da arte revelar processos ao invés de entidades estáticas”. Para ele, a questão central do cubismo (que não buscava simplificar, mas chegar a uma imagem mais complexa da realidade) estava nas *interações* entre os objetos. Em um quadro cubista, as conexões estão dadas, são a própria matéria da qual o quadro é feito, seu *conteúdo*, onde o espectador tem que encontrar seu lugar “enquanto a complexidade das formas e a descontinuidade do espaço não o deixam esquecer que sua visão a partir daquele lugar está fadada a ser somente parcial”.⁶⁰⁴

Diante disso, cabe perguntar, perante a experiência histórica palestina, qual a potência e os limites de uma temporalidade baseada em memória e reminiscências? Quais veredas são abertas e quais os becos sem saída do dispositivo autobiográfico neste cinema? Por um lado, a potência se encontra com a necessidade da produção de vestígios, de fotografias e mesas de cozinha carregadas de significado. A política necessária para lidar com a ocupação exige um deslocamento do tempo. O tempo de uma vida, o tempo biográfico não comporta esta possibilidade, recolhendo-se em um messianismo sem

⁶⁰² SAID, Edward. *A questão da Palestina*. São Paulo: Editora UNESP, 2012, p. 142.

⁶⁰³ SAID, Edward. *A questão da Palestina*. São Paulo: Editora UNESP, 2012, p. 145. “[...] já que o tempo dificulta a diferenciação clara em relação ao passado, o presente é inteligível apenas como façanha.”

⁶⁰⁴ BERGER, John. *The moment of cubism*. *New Left Review* 42. Mar/abril 1967, p. 88.

messias, uma reconciliação entre passado, presente e futuro como temporalidades que se encontram, qual composição cubista.

Na teoria da tragédia de Benjamin, somos alertados que é das ruínas da história – e não daquilo que ela produz de forma imanente – que surge uma possibilidade de redenção. Terry Eagleton diz que o que acontece com a tragédia no século XX não é sua morte, mas sua transformação em modernismo, que confere vida nova ao impulso trágico pelo retorno da mitologia.⁶⁰⁵ A Nakba palestina é, sem dúvida, uma tragédia moderna “*tout court*”, onde a própria nação é um desses mitos na dialética entre uma modernidade trágica e uma modernidade progressista.

A elaboração dessa consciência trágica da política no tempo ganha potência na mesma medida em que a experiência colonial se reconfigura em modalidades de tempos lentos. Pequenas rupturas e repetições aparecem como feições da história, das tentativas de se fazer escuta de um grito e de um evento que *abre* a busca por um povo, ao invés de enclausurá-la. Na projeção da memória como redenção de um fantasma do imperialismo europeu e do holocausto nazista, a Palestina surge como o ‘que resta do tempo’ ou de *um certo* tempo. É, sem dúvidas, um olhar para a matéria das realizações humanas.

Também neste aspecto o regime de temporalidade estabelecido pelos dois diretores em suas trilogias contém o que poderíamos chamar de uma *filosofia da espera e da permanência (do Sabr e do Sumud)*, no seio da qual se retoma o projeto de um povo em um modo de existência que faz proliferar saberes necessários à invenção do olhar que possa lidar com as imagens de extermínio cotidiano.⁶⁰⁶

⁶⁰⁵ EAGLETON, Terry. *Doce violência. A ideia do trágico*. São Paulo: UNESP, 2013.

⁶⁰⁶ O que Suleiman oferece é uma cuidadosa construção de um modo de olhar. Ele recorta os espaços, posiciona a câmera, conduz a regência de movimentos coreográficos, compõe as cores, de tal forma que vai ficando mais clara sua intenção de criar uma maneira de configurar nosso campo de visão e de sustentar esse olhar. Sua opção por uma estética que vai se tornando gradualmente mais estilizada é parte disso, assim como a escolha do silêncio e das crônicas do cotidiano. Mas há algo que *não está* no campo de visão de Suleiman, mas que está acontecendo naquele momento com os palestinos, os ataques, as mortes, os corpos despedaçados, os destroços, as lágrimas de dor e indignação. O massacre no campo de Jenin, na Cisjordânia, ocorreu justamente em abril de 2002, no mesmo ano em que o filme “Intervenção Divina” foi lançado. Uma entrevista publicada na BBC com um major do exército britânico, David Holley, conselheiro da Anistia Internacional, que visitou o campo de Jenin logo após os eventos, merece ser lida por oferecer um bom retrato tanto da ação israelense quanto dos cuidados excessivos da comunidade internacional ao empregar o termo “massacre” naquela situação. Perguntado sobre o que viu e Jenin, Holley diz: “Há uma extensa área, de cerca de 20 quilômetros quadrados, que foi completamente destruída. O local parece um canteiro de obras ou o que restou de um terremoto. Não há casas, apenas entulho”. Quando a BBC questiona o porquê dele recusar utilizar a expressão “massacre”, ele diz que “massacre é uma palavra muito usada nesse tipo de situação e isso não ajuda em nada. O que nós temos são 54 corpos encontrados até agora, com possivelmente mais 20 ou 30 que não foram contabilizados, mas nós não podemos verificar esses números até que o local esteja inteiramente limpo.[...] Eu acho que Israel tem um ponto muito válido [ao se opor ao grupo de investigações da ONU]. O grupo formado pela ONU será composto por civis, o que eu acho que vai permitir apenas um ponto de vista do que aconteceu em Jenin.[...] Você precisa de uma perspectiva de um soldado para dizer que ocorreu uma batalha justa num ambiente urbano. Infelizmente, os soldados vão cometer

Não é, portanto, um cinema que apenas denuncia, mas que *revela pela repetição em variações imperceptíveis*.⁶⁰⁷ Na denúncia, há um fato original para o qual o autor se volta para apontá-lo ao público. A revelação carrega inegavelmente uma dimensão teológico-poética, relacionada ao ato de trazer à luz, de *marcar uma superfície*, de criar algo. Já no que diz respeito ao regime de visibilidade da experiência palestina o excesso do visível que além de não inscrever da catástrofe na história (que não se resume ao reconhecimento, mas à ação necessária para suspender as violações) enquadra aquela parte do mundo como portadora de um inevitável e excepcional sofrimento distante. O mundo se acostumou, pelos noticiários internacionais e agora pela internet, à presença de corpos sendo carregados, mães chorando, rostos crispados de indignação, cartazes com fotografias dos mártires em movimento por ruelas estreitas. O choro e a ritualização da morte, o luto no espaço público, a ideia de martírio: cenas da Palestina na tela global. Dizer que nos acostumamos com Gaza é, em si, um sinal de um estágio avançado de deterioração de qualquer faculdade humana hábil a lidar com o “sofrimento do outro” - como parte de uma certa “fadiga da compaixão”.⁶⁰⁸

Um dos componentes deste regime de visibilidade ao qual a Palestina está submetida é a exposição do interior das casas, uma violência que revela não apenas a obscenidade da esfera do íntimo em suas entranhas, mas a própria impossibilidade de compartilharmos - ou mesmo de entendermos plenamente – sua capacidade de resiliência perante a destruição. Descobrimos a dimensão intransferível do sentimento dos interiores das casas na experiência colonial. Os filmes nos guiam em uma busca desesperada, mas necessariamente delicada, por uma interioridade espacial possível⁶⁰⁹ que nos faz pensar no General Brigadeiro Aviv Kokhavi (que foi estudante de filosofia e arquitetura), comandante das unidades das Forças de Defesa de Israel (FDI) em Nablus em abril de 2002. Ele

enganos e jogarão uma granada de mão dentro da janela errada, mas isso é o que uma guerra é.”

⁶⁰⁷ Cf. SAID, Edward. *After the last sky. Palestinian lives*. Fotografias de Jean Mohr. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999, p.56-58. Edward Said diz que para os palestinos do interior (Min al-Dakhil) repetir é mais importante do que aquilo que se repete. “É como se a atividade de repetir nos prevenisse de sermos ignorados completamente. Esta compulsão em repetir pode ser, para Said, reconhecida no interior das casas de palestinos de todas as classes sociais, onde “sempre está faltando algo em virtude do excesso”, o que gera um deslocamento cômico.

⁶⁰⁸ MOELLER, Susan. *Compassion Fatigue: How the Media Sell Disease, Famine, War and Death*. Nova Iorque: Routledge, 1999.

⁶⁰⁹ Aqui a relação com o cinema brasileiro e latino-americano. A pobreza e a precariedade na construção das habitações em contexto urbano, a exposição das casas. Há um fragmento no filme “1,99” de Marcelo Masagão que há um homem sentado em sua cama e diversos turistas fotografando. O silêncio e o olhar do homem, também situam esta angústia pela impossibilidade do interior inviolável. Não somente nos cinemas, mas nos jornais, na mídia cotidiana, o interior das casas em favelas, comunidades é o da hiperexposição do interior das casas.

descreveu as manobras militares como “geometria inversa”, uma reorganização da sintaxe urbana por meio de uma série de ações microtáticas (que redefinem ideias de dentro e fora).⁶¹⁰ Eis a dinâmica da guerra urbana contemporânea, da arquitetura forense da destruição sistemática que envolve o controle pela compartimentação do território. Os soldados não usavam as ruas, avenidas, becos, vielas, quintais, estradas que constituem a sintaxe da cidade. Também não usavam portas e escadarias externas ou janelas. Eles moviam-se *através* das paredes, onde o próprio *movimento constituía o espaço*. Isso deve ser considerado ao interpretarmos o significado de uma reapropriação da espacialidade interior das casas nas duas trilógias face a esta reorganização da sintaxe na cidade militarizada.

No entanto, o fato de que esta reapropriação se dê quase exclusivamente no plano imagético (ou estético de forma mais geral) não é aleatório. É a inscrição de um universo visual, de cores, sons, que se projeta às futuras gerações, mas desprovida de uma melancolia reconfortada na passividade.

Destarte, uma forma de captar as transformações de horizonte político desse compromisso entre as gerações é a sensibilidade à presença de crianças nos filmes palestinos. Em “Eles não existem” (1974) de Mustapha Abu Ali, uma garota do campo de refugiados de Nabatiah, 70 km de Beirute, escreve uma carta a um guerrilheiro.

Querido irmão *fedayeen*, fiquei sabendo que os trabalhadores sociais estão recolhendo presentes dos campos para vocês, os lutadores. Eu sempre quis mandar um presente aos meus bravos irmãos. Eu sou Aida Al Shaikh e tenho 10 anos de idade, do campo de Nabatiah. Originalmente, somos da Palestina, de Cabri, no norte. Eu tenho cinco irmãos, o mais velho está estudando no Egito. Meu pai é carpinteiro. Estou te enviando um presente simples, uma toalha. Espero que você goste. Eu gostaria de poder mandar algo melhor, pois vocês merecem o melhor. Vocês se sacrificam pela Palestina.⁶¹¹

Vemos a imagem de Aida escrevendo a carta, com cenas intercaladas da vida no campo, outras crianças, mulheres preparando comida. Logo em sequência, estamos em um acampamento de treinamento dos *fedayeen*, na mata, onde um dos homens de barba, uniforme e *Keffiyeh* ao redor do pescoço lê a carta com a voz da garota em *off*. O recurso à correspondência utilizado por Abu Ali é um jeito de verificarmos como os filmes do período incidiam na produção de um povo desmembrado. A carta é o elo entre o campo de refugiados e o campo de treinamento, duas espacialidades articuladas pelo tempo da promessa. Ela fala de sua vida, de sua família, criando uma interlocução imaginada com o

⁶¹⁰ WEIZMAN, Eyal. *Lethal Theory*. *Log*, no. 7 (53-77), 2006, p. 53.

⁶¹¹ “Eles não existem”, Mustapha Abu Ali, 1974. Tradução própria.

receptor daquela carta.¹ A fé da criança no fedayeen se dá pelo reconhecimento do sacrifício.

Quatro décadas depois, no filme “No futuro eles comeram da mais fina porcelana” (2015) de Larissa Sansour, a presença de crianças se dá como vulto. Pela característica do diálogo que estrutura o filme, temos a sensação que estamos em uma sessão de análise. A personagem principal está em um cenário pós-catástrofe plantando evidências da existência de um povo para que seus descendentes, no futuro, possam reivindicar sua existência. Há uma mulher que faz perguntas (uma espécie de psiquiatra ou policial) e busca entender o comportamento da outra, que se auto-intitula uma “terrorista da narrativa”. A pessoa que conduz o interrogatório passa a questionar a personagem sobre a morte de sua irmã de nove anos. O filme adquire um caráter absolutamente sombrio, a fotografia, o desenho de som, a edição. Vemos duas meninas de olhos profundos e vazios de vida, em uma tela de fundo preto (figura 135). A fantasmagoria da imagem se sobrepõe ao diálogo, mas a personagem responde a todas as perguntas com serenidade, dando a impressão de que não se trata de trauma pessoal. A mulher que está sendo questionada desvia-se dizendo que “depois de um certo ponto, a morte não significa a perda de uma vida. Não é nem mesmo pessoal. *É o que somos como um todo que nos qualifica como alvos*”.

Esta fala sobre a morte da irmã acentua a percepção de um precipício muito particular aos grupos sociais submetidos ao genocídio ou limpeza étnica, “eles viram nela tudo e todos”, diz a personagem. O trauma não é apenas a morte não registrada, mas principalmente aquilo que ainda circunscreve as vítimas no presente. Enquanto Handala está de frente para o passado, como testemunha, a personagem de Larissa Sansour está de costas para o futuro, buscando não permanecer presa ao passado (a própria diretora afirma isso em intervenções públicas). Ali não há a necessidade de memórias, pois o próprio passado está presente como vulto, nos recortes e fotografias que a diretora insere. A criança-fantasma de Sansour é o registro de uma presença em um tempo que não é mais o tempo vivo, mas aquilo que desapareceu sem deixar uma marca de inteligibilidade. É preciso agir, afinal, é necessário que os mortos estejam em segurança.

Nestas diferentes inserções da criança (de Mustapha Abu Ali, Naji al-Ali e Larissa Sansour), há três linhas de temporalidades: *a espera no sacrifício*, *o testemunho* e *o trauma*. Queremos chamar a atenção para o fato de que não há nas três figurações temporais associadas às crianças que selecionamos a representação de uma projeção temporal associada ao futuro (construção reproduzida no senso comum e que enfraquece a realidade

das crianças como sujeitos políticos no presente).⁶¹² Trata-se da possibilidade de sugerir espacialidades e tempos outros nos quais a ação política de insubmissa reapropriação possa tomar lugar. Separa-se, nesta perspectiva, vulnerabilidade e fragilidade. Vulnerável está qualquer pessoa sem direito a se apropriar de seu próprio tempo e a manter sua casa, em contexto de institucionalizada segregação étnico-racial. Mas fragilidade não é o que os filmes demonstram. Ao contrário, há força suficiente para fazer as histórias proliferarem, uma rede de apoio entre vizinhos (mesmo com todas as tensões entre eles, sabem que compartilham a experiência da perda), expondo uma sociabilidade desprovida de distanciamento espacial, mesmo para os que não vivem no campo.

Há, por isso, a necessidade de se compreender melhor as dimensões comunicacionais e políticas sobre as quais se estruturam a produção e circulação de fotos e filmes sobre a Palestina atualmente nas redes sociais. A ascensão de figura de Ahed Tamimi, uma menina palestina filmada por câmeras de celular desde muito nova enfrentando soldados israelenses, é um exemplo da construção e circulação de imagens e da expectativa da projeção de novas lideranças palestinas. No vídeo que a “consagrou” e também lhe rendeu a prisão, ela estapeia a cara de um soldado. Os vídeos são sempre contundentes no contraste entre a imagem frágil da garota de punhos erguidos e os soldados com armamentos pesados encarando-a, hesitantes, em um desequilíbrio visual que evoca a ninja de Suleiman. Após sair da prisão, Tamimi passou a circular internacionalmente e foi convertida em símbolo de uma nova geração da resistência palestina.

Percebe-se, portanto, como a ocupação israelense, em seus elementos espaciais e temporais, forçou os palestinos a elaborações estéticas que circulam e fixam imagens no campo do imaginário global, não apenas como possibilidade de afirmar uma narrativa, silenciada peremptoriamente ao logo dos últimos 70 anos, mas como reconciliação com a história. É, neste sentido, que podemos enxergar a permanência do *Sumud* como abertura de uma política no presente e a paciência do *Sabr* como a esperança secularizada na redenção pelas ruínas, que rompa a catástrofe e assente, definitivamente, o luto no tempo. Enquanto isso, vivencia-se a circularidade infernal que segue remetendo a 1948, o retorno infinito à data que nos recorda da poesia “Uma aula de kamasutra” de Mahmoud Darwich, em seu tributo à espera como expressão de amor (relação com o tempo de um afeto que não se alinha com o final feliz hollywoodiano), de um amor que não se concretiza.

⁶¹² A passagem da carta de Aida para a criança-fantasma de Sansour seria digna de uma investigação à parte.

Estes cineastas palestinos não estão, com isso, “representando” a Palestina como abstração desejada. Eles *fazendo a Palestina*, produzindo materialmente um espaço e um nome que lhe corresponda, a própria construção das nações em seu aspecto alegórico, mas que não nega a barbárie. As duas trilogias não procuram esconder que são trabalhos ao redor da perda (tampouco os cineastas nas entrevistas o fazem), que se dispõem a colocar a memória em marcha contra o próprio tempo. Este é um elemento que conecta as seis obras, malgrado todas singularidades apresentadas na tese. Há uma elaboração específica em que a perda é acionada como possibilidade de discurso sobre os que permanecem, apesar de tudo.

Seria exagerado e injusto concluir uma reflexão sobre as obras apenas situando-as em um suposto horizonte pós-utópico em contraste com o cinema revolucionário que lhe antecedeu. Seria uma redução violenta dos argumentos que apresentamos em cerca de 400 páginas. O vocabulário visual desenvolvido pelos dois cineastas incrusta-se no imaginário global sobre a Palestina, fazendo convergir tempo estético e imagem cinematográfica na constituição de uma “semântica da ocupação”, com constelações de termos caros à resistência palestina⁶¹³ desenhando, em contato uns com os outros, significados diversos: imagens-*Ghurba* (estranhamento), imagens-*Sumud* (firmeza/resistência), imagens-*Sabr* (paciência) e imagens-*Awda* (retorno). Estas categorias também são o diapasão dos *mapas sonoros da ocupação*, dos tiros, motores, gritos, assim como dos silêncios alongados. É a partir da noção da “presença estética de uma ausência política”⁶¹⁴ que abordamos a singularidade deste cinema, que interroga a ideia de “origem” no que diz respeito à narrativa histórica do povo da Palestina. A ocupação do mundo pela Palestina se expressa como generalização da necropolítica e de deslocamentos que fazem proliferar múltiplos focos em que o poder soberano se constrói na gestão detalhada da morte em um lugar como Gaza ou na destruição de casas e expansão de assentamentos na Cisjordânia. Na percepção dos regimes políticos de controle territorial por forças militarizadas, vinculados a práticas racionalizadas de extermínio controlado, expõe-se a promessa do desenvolvimento, de fazer “*florescer os desertos*”.⁶¹⁵ A Palestina segue sendo o *excesso* que foi absorvido como normalidade. O silêncio sobre uma limpeza étnica realizada logo após a segunda guerra mundial é ensurdecedor, mas a elaboração legislativa assentada em parâmetros raciais que Israel

⁶¹³ SANBAR, Elias. *Dictionnaire Amoureux de la Palestine*. Paris: Plon, 2010.

⁶¹⁴ DABASHI, Hamid. *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*. Verso: Londres, 2006, p.11.

⁶¹⁵ “Desde o estabelecimento de Israel os sionistas usam a expressão de que eles fizeram ‘o deserto florescer’ para justificar o estabelecimento do Estado de Israel na Palestina em 1947 e 1948”. GEORGE, Alan. *Making the Desert Bloom. A Myth examined*. Institute for Palestine Studies. Vol. 8, 1978/79, p. 89.

aprovou nos últimos anos sinaliza a preocupação de que exista a lei. A *lei e a democracia* são componentes discursivos caros a Israel, perdê-los forçaria a uma mudança nos termos da discussão em direito internacional e especialmente de ética. É neste contexto que a produção de imagens continua sendo importante.

REFERÊNCIAS

ABU HEJLEH, Norma Ismail. *Fadwa Tuqan. A poetisa palestina*. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Árabes da Faculdade Filosofia e Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientador: Mamede Mustafa Jarouche. Tradução da poesia: Norma Ismail AbuHejleh. São Paulo: USP, 2013.

ABU-LUGHOD, Lila. *Return to Half-Ruins: Memory, Postmemory, and Living History in Palestine*. In *Nakba: Palestine, 1948, and the claims of memory*. New York: Columbia University Press, 2007.

ABU-REMAILEH, Refqa. *Palestinian anti-narratives in the films of Elia Suleiman*. Arab Media & Society. Maio, 2008.

_____. "The Kanafani Effect: Resistance and Counter-Narration in the films of Michel Khleifi and Elia Suleiman". *Middle East Journal of Culture and Communication*, Vol. 7, Issue 2 (Special Issue on Palestine and the Moving Image), 2014.

_____. *Narrating the negative space (Palestine)*. In Gugler, Josef. *Ten Arab Filmmakers. Political Dissent and Social Critique*. Indiana University Press, 2015.

AGAMBEM, Giorgio. *The Time that Remains. A commentary on the Letter to the Romans*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

_____. *O que resta de Auschwitz? O arquivo e a testemunha. Homo Sacer III*. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *O que é um povo?* In NEVES, José e DIAS, Bruno Peixe. *A política dos muitos. Povo, classes e multidão*. Lisboa: Tinta da China, 2011.

AGUILERA, Yanet. *Imagem e Exílio. Cinema e Arte na América Latina*. São Paulo: Discurso Editorial, 2015.

AHMAD, Aijaz. *A retórica da alteridade de Jameson e a "alegoria nacional"*. In *Linhagens do presente. Ensaios*. São Paulo: Boitempo, 2002

Al-ALI, Naji. *Quem é Handala?* Disponível em <http://www.handala.org/handala/index.html>

ALJAFARI, Kamal. *Kamal Aljafari: Unfinished Balconies in the Sea*. Entrevista concedida a Nathalie Handal, publicada em 18 de fevereiro de 2016 na revista de arte e política "Guernica". Disponível em <https://www.guernicamag.com/daily/kamal-aljafari-filming-ghosts-and-unfinished-balconies/>

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- ANDRADE, Pedro Henrique. *Nazaré, Beirute, Ceilândia. Um itinerário por imagens e sons do trauma*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. Orientado pela Profa. Dra. Consuelo Luz Lins. Rio de Janeiro, 2017.
- ANISHCHENKOVA, Valerie. *Autobiographical Identities in contemporary Arab culture*. Edimburgo: Edimburgh University Press, 2015.
- ANKORI, Gannit. *Palestinian Art*. London: Reaktion Books, 2006
- ANTONIUS, Soraya. *The Palestinian Cause in Cinema*. Review of the book “La Palestine et le Cinema” de Guy Hannebelle e Khemais Khayati. Journal of Palestine Studies. Vol.7, no.2. Inverno de 1978.
- ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas. A poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades, 1997.
- ASSIS, Machado de. *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática, 1994
- ATOUI, Farah. *Appropriate, Re-mix, Erase, Zoom-in: The Transformative Power of Film-Making in Kamal Aljafari's Recollection*. In Offscreen. Kamal Aljafari Retrospective. Vol.20, Issue 10. Disponível em <http://offscreen.com/view/transformative-power-in-recollection>. Outubro, 2016.
- AYYAD, Abdelaziz A.. *Arab Nationalism and the Palestinians: 1850-1939*. Palestinian Academic Society for the Study of International Affair (PASSIA): Jerusalém, 1999.
- AZOULAY, Ariella. *From Palestine to Israel. A photographic record of destruction and state formation. 1947-1950*. Londres: Pluto Press, 2011.
- _____. *Civil Imagination. A political ontology of photography*. Londres: Verso, 2015.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Traduções de Joaquim José Moura Ramos (et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAER, Ulrich. *Spectral Evidence. The photography of Trauma*. MIT Press, 2005.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (Volume 4). Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- BAHIA, Lucia Helena Fidelis. *Cegueira e Artes Visuais: paradoxos e implicações*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Santa Catarina. Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Florianópolis, 2016.

- BARAKAT, Taysir. *The Box*. In Tayseer Barakat. *The Spirit of Art and Poetry*. Disponível em www.tayseerbarakat.com/the-box/ . Acesso em 6 de janeiro de 2017.
- BARTHES, Roland. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira: 1984.
- _____. *Comment Vivre Ensemble*. Paris: Ed. PUF, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- _____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas I. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- _____. *Rua de Mão Única*. Obras Escolhidas II. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- _____. *The Arcades Project*. Press. Cambridge, Massachusetts e Londres, Inglaterra: The Belknap Press of Harvard University, 1999.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BENSAID, Daniel. *Marx, o intempestivo: grandezas e misérias de uma aventura crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BERGER, John. *The moment of cubism*. *New Left Review* 42. Mar/abril 1967.
- _____. *Landscapes. John Berger on Arts*. Londres: Verso, 2016
- BISSIO, Beatriz. *O conceito de poder em Ibn Khaldun*. Disponível no site do Instituto Brasileiro de Estudos Islâmicos. <https://ibeipr.com.br/wp-content/uploads/2018/02/poderibnkhaldun.pdf>
- BLOOM, Etan. *Arthur Ruppin and the production of the pre-israeli culture*. Leiden/Boston: Brill, 2011.
- BOULLATA, Kamal. *Palestinian Art: from 1850 to the Present*. London: Saqi, 2009.
- BRESHEET, Haim. *A Symphony of Absence: Borders and Liminality in Elia Suleiman's Chronicle of a Disappearance*. *Framework: The Journal of Cinema and Media* 43(2):71–84, 2002.
- BRESHEET, Haim. *A Chronicle of Disappearance: Elia Suleiman, Palestine 1996*. In DONMEZ-COLIN, Gönül (ed). *North African and Middle Eastern Cinema*. Londres: Wallflower Press, 2007. Pp. 169-180.
- BROSSAT, Alain e DÉOTTE, Jean-Louis (Orgs.). *L'époque de la disparition*. Politique et esthétique. Paris: L'Harmattan, 2000.
- CALVEIRO, Pilar. *Poder e Desaparecimento*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- CAMPBELL, Lindsay. *Chronicle of a Disappearance: The Scared and The Mundane*. In *Offscreen*. Vol.11, Issue 5, Maio de 2007.

- CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato. Antropologia e estética da iminência*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- CANDIDO, Antônio. *A vida ao rés-do-chão*. In “Para gostar de ler: crônicas.” Volume 5. São Paulo: Ática, 2003.
- _____. *Poesia e ficção na autobiografia*. In A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo; Ed. Ática, 1989.
- CARDOSO, Sérgio. *O olhar dos viajantes*. In Adauto Novaes (org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, grifos próprios e cf. BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In Adauto Novaes (org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995
- CASTELLO, José. *Crônica, um gênero brasileiro*. Suplemento Literário “O rascunho”. Curitiba: Setembro de 2007.
- CERQUEIRA, Luís. *O tempo na poesia augustana*. Cultura [Online], Vol. 23 | 2006, posto online no dia 25 Fevereiro 2014, consultado a 28 Fevereiro 2017.
- CLIFT, Sarah. *Committing the Future to Memory. History, Experience, Trauma*. New York: Fordham University Press, 2014.
- COCTEAU, Jean. *Da linba*. In A dificuldade de ser. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- COLI, Jorge. *Formas estéticas do discurso autoritário*. In NOAVES, Adauto (org.). O novo espírito utópico. Mutações. São Paulo: Ed.Sesc São Paulo, 2016.
- CRESSWELL, Tim. *On the move. Mobility in the modern western world*. Routledge, 2006.
- DABASHI, Hamid. *Dreams of a Nation: On Palestinian Cinema*. Verso: Londres, 2006.
- _____. *Kamal Aljafari: a Recollection*. IBRAAZ. Contemporary Visual Culture in North Africa and the Middle East. 20 de novembro de 2016. Disponível em <http://www.ibraaz.org/essays/168/>.
- DARWICH, Mahmoud. *La Palestine comme métaphore*. Entretiens. Paris: Actes Sud, 1997.
- _____. *Présente absence*. Traduzido do árabe por Farouk Mardan-Bey e Elias Sanbar. Paris: Actes Sud, 2016.
- DAVIS, Rochelle e WALSH, Dan. “*Visit Palestine*”: a brief study of Palestine Posters. Institute for Palestine Studies. Issue 61, 2015.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *The Grandeur of Yasser Arafat*. Traduzido por Timothy Murphy. Publicado em Revue d’études palestiniennes, Setembro de 1983. Disponível em

<https://radiatordeleuze.blogspot.com/2008/11/deleuze-on-palestiniansbourdieumerleau.html>. Acesso em 20 de janeiro de 2019. Tradução própria.

_____. *Controle e Devir*. Futur Antérieur, no.1, primavera de 1990. Entrevista concedida a Toni. In Conversações. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo. Uma impressão freudiana*. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. Serrote: Uma Revista de Ensaio, Artes Visuais, Ideias e Literatura, São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013.

_____, Georges. *Grisalva. Poeira e Poder do Tempo*. Lisboa: KKYM+IHA, 2014.

DOMENACH, Jean-Marie. *Le Retour du tragique*. Paris: Ed. Seuil, «La condition humaine», 1967.

DUPUY, Jean-Pierre. *Petite métaphysique des tsunamis*. Paris: Editions de Seuil, 2005.

EAGLETON, Terry. *Doce violência. A ideia do trágico*. São Paulo: Ed. UNESP, 2013

ERICKSON, Steve. *A Breakdown of Communication: Elia Suleiman talks about Divine Intervention*. 15 de janeiro de 2003. Indiewire. Disponível em <https://www.indiewire.com/2003/01/a-breakdown-of-communication-elia-suleiman-talks-about-divine-intervention-80022/>. Acesso em 23 de julho de 2019.

FELDMAN, Allen. *Archives of the Insensible. Of War, Photopolitics and Dead Memory*. Chicago: University of Chicago, 2015

FLAXMAN, Gregory (ed.). *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

FOUREST, Laure. *La Palestine comme écran, ou comment passer “de l’autre côté du miroir”*. *Le cinéma de Kamal Aljafari*. Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée [Online], 134 | Dezembro 2013. Disponível em <http://remmm.revues.org/8245>, p.3.

FOUREST, Laure. *Un cinema palestinien en “mal d’archive”*. *Ateliers d’anthropologie*. 36, 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ateliers/9053>.

FREUD, Sigmund. *O inquietante (Das Unheimliche)*. In FREUD, S. *Obras Completas*, Vol.14 (1917-1920). Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FURUHATA, Yuriko. *Returning to actuality: fúkeiron and the landscape film*. *Screen*, Volume 48, Issue 3, 1 de outubro de 2007.

GAUDREAU, André e MARION, Philippe. *The end of cinema? A medium in crisis in the digital age*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2015.

- GEORGE, Alain Fouad. *Midad. The Public and Intimate Lives of Arabic Calligraphy*. Dar El-Nimer for Arts and Culture. Beirute, Líbano, 2017.
- GEORGE, Alan. *Making the Desert Bloom. A Myth examined*. Institute for Palestine Studies. Vol. 8, 1978/79.
- GERTZ, Nurith, e KHLEIFI, George. *Palestinian cinema: Landscape, Trauma and Memory*, Bloomington: University of Indiana Press, 2008.
- GHANIN, Honaida. *The urgency of a New Beginning in Palestine: an Imagined Scenario by Mahmoud Darwich and Hannah Arendt*. *College Literature*, 38, 1, Inverno de 2011
- GINSBERG, Terry. *Visualizing the Palestinian Struggle. Towards a critical analytic of Palestine solidarity film*. Palgrave Macmillan, 2016.
- GROYS, Boris. *Art Power*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Depois de 1945. Latência como origem do presente*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- HADDAD, Toufic. *Palestine LTD. Neoliberalism and Nationalism in the Occupied Territories*. Londres/Nova Iorque: I.B. Tauris, 2016.
- HALL, Anna. *Palestinian Literature and Film in Postcolonial Feminist Perspective*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2012.
- HAMMER, Juliane. *Palestinians Born in Exile: Diáspora and the Search for a Homeland*. Austin: University of Texas Press, 2005.
- HARRISON, Olivia C.. *Consuming Palestine: Anticapitalism and Anticolonialism in Jean-Luc Godard's Ici et Ailleurs*. *Studies in French Cinema*, 2017.
- HENNEBELLE, Guy e KHAYATI, Khemais (orgs.). *La Palestine e le Cinema*. Paris: E.100, 1977.
- HENNEBELLE, Guy. *Arab Cinema*. MERIP Reports, No. 52. Nov., 1976.
- _____. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- HILAL, Sandi e PETTI, Alessandro. *Permanent Temporariness*. Art and Theory Publishing and The Royal Institute of Arts, 2018.
- HILL, Tom. *Staging the Sublimation of Cliché. Elia Suleiman's Silences in The Time That Remains*. *Jerusalem Quarterly* 48. Institute for Palestine Studies. Winter 2011.
- HILLAUER, Rebecca. *Encyclopedia of Arab Women Filmmakers*. Cairo: American University in Cairo Press, 2005.
- HIMADA, Nasrin. *This Place They Dried from The Sea: An Interview with Kamal Al Jafari*. Montreal Serai, [Online]. Disponível em <http://montrealserai.com/2010/09/28/this-place-they-dried-from-the-sea-an-interview-with-kamal-aljafari/> . Acesso em: 07/1/14.

- HOBSBAWN, Eric. *Nações e Nacionalismo desde 1780. Programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOCHBERG, Gil. 'From Cinematic Occupation' to 'Cinematic Justice'. *Third Text*. 31:4. 533-57, 2017.
- JAY, Martin. *Scopic Regimes of Modernity. Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- KARMY BOLTON, Rodrigo. Entrevista concedida a Miguel Carmona e Nicolás Slachevsky. Disponível em <https://ficcionalarazon.org/2016/01/04/entrevista-a-rodrigo-karmy-bolton-la-potencia-de-la-nakba-e-isis-como-vanguardia-del-capitalismo-contemporaneo/>. Acesso em 29 de maio de 2019.
- KASSIR, Samir. *Being Arab*. Londres: Verso, 2013.
- KHALIDI, Rashid. *La identidad palestina. La construcción de una consciencia nacional moderna*. Buenos Aires: Editorial Canaán, 2015.
- KHATIB, Lina. *Filming the Modern Middle East. Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*. Londres/Nova Iorque: Tauris, 2006.
- KIAROSTAMI, Abbas e NANCY, Jean-Luc. *Conversa entre Abbas Kiarostami e Jean-Luc Nancy*. In Catálogo da Mostra "Abbas Kiarostami: um filme, cem histórias." Fábio Savino e Maria Chiaretti (Orgs.). Centro Cultural Banco do Brasil, 2016
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução: Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Ed.PUC-Rio: Contraponto, 2006.
- LEFEBVRE, Henry. *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*. Paris: Ed. Syllepse, 1992.
- LEVINE, Mark. *Overthrowing Geography. Jaffa, Tel Aviv and the struggle for Palestine, 1880-1948*. University of California Press, 2005.
- LEVY, Gideon. *Twilight Zone/Social Studies Lesson*. [en línea], Haaretz, 31 de marzo de 2004, <<http://www.haaretz.com/twilight-zone-social-studies-lesson-1.118379>>.
- LIMBRICK, Peter. *From the interior: Space, Time and queer discursivity in Kamal Aljafari's "The Roof"*. In *The cinema of Me: the self and subjectivity in first person documentary*. LEBOW, Alisa (ed.). Columbia University Press, 2012.
- LIONIS, Chrisoula. *Laughter in Occupied Palestine: Comedy and Identity in Art and Film*. I.B.Tauris & Co Ltd, 2016.
- LLOYD, David. *Settler Colonialism and the State of Exception: The Example of Palestine/Israel*. *Settler Colonial Studies*, 2:1, 59-80, 2012.
- LOWY, Michel. *A Estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

- MAKDISI, Saree. *Palestine Inside Out. An everyday occupation*. Nova Iorque: W.W. Norton&Company, 2008.
- MAKHOUL, Bashir e HON, Gordon. *The origins of Palestinian art*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013.
- MARCUS, Amy Dockser. *Jerusalém 1913. The origins of the Arab-Israeli conflict*. Nova Iorque: Penguin Books, 2007.
- MARKS, Laura. *Hanan al-Cinema. Affections for the moving image*. Cambridge, Massachussets: MIT Press, 2015.
- MASALHA, Nur. *Expulsión de los palestinos. El concepto de transferencia en el pensamiento político sionista. 1882-1948*. Buenos Aires: Editorial Canaan, 2008.
- _____. *Palestine. A four thousand years history*. Londres: Zed Books, 2018.
- _____. *The concept of Palestine. The Conception of Palestine from the Late Bronze Age to the Modern Period*. In Journal of Holy Land and Palestine Studies. Volume 15, número 2. Novembro de 2016.
- MASSEY, Doreen. *For space*. Londres: Sage Publications, 2005.
- MATOS, Olgária. *Aufklärung na Metrópole. Paris e a Via Láctea*. In BENJAMIN, Walter. Passagens. Posfácio à edição brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- _____. *Benjaminianas. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Ed.UNESP, 2010.
- _____. *Exílios: a metafísica da saudade*. In AGUILLERA, Yanet. Imagem e Exílio. Cinema e Arte na América Latina. São Paulo: Discurso Editorial, 2015
- MATTAR, Philip. *Encyclopedia of the Palestinians*. Revised Edition. New York: Facts on File, Inc., 2005.
- MESTMAN, Mariano (org.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: ediciones Akal, 2016.
- MOELLER, Susan. *Compassion Fatigue: How the Media Sell Disease, Famine, War and Death*. Nova Iorque: Routledge, 1999.
- MOKDAD, Linda. *The Reluctance to Narrate: Elia Suleiman's Chronicle of Disappearance and Divine Intervention*. In KHATIB, Lina. Storytelling in World Cinema. Londres/Nova Iorque: Wallflower Press, 2012.
- MONTEIRO, Lúcia Ramos. *Diante da catástrofe. Imagem em movimento, imagem-apagamento e cemitério marinho*. Ars. Ano 16. No. 33. Universidade de São Paulo, 2018.
- NAFICY, Hamid. *Home, exile, homeland: film, media, and the politics of place*. Routledge, 1999.

- _____. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press, 2001.
- NANCY, Jean-Luc Nancy. *After Fukushima. The Equivalence of Catastrophes*. Nova Iorque: Fordhan University Press, 2014.
- NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e Representação*. Apresentação. São Paulo: Escuta, 2000.
- PADILHA, Laura Cavacante. *Dois olhares e uma guerra*. Revista Crítica de Ciências Sociais, 8, abril, 2004.
- PAPPÉ, Ilan. *História da Palestina Moderna. Uma história, dois povos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.
- _____. *A limpeza étnica da Palestina*. São Paulo: Sunderman, 2016.
- _____. *Israel's latest attempt to erase Palestine*. Eletronic Intifada. 25 de julho de 2019. Disponível em: <https://electronicintifada.net/content/israels-latest-attempt-erase-palestine/27941>.
- PROUST, Françoise. *L'Histoire à Contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*. Paris: Les editions du Cerf, 1994.
- RAHMAN, Najat. *In the Wake of the poetic. Palestinian artists after Darwish*. Nova Iorque: Syracuse University Press, 2015.
- RAZ-KRAKOTZKIN, Amnon. *Exile and Binationalism: From Gershom Scholem and Hannah Arendt to Edward Said and Mahmoud Darwish*. , de Amnon Raz-Krakotzkin. Carl Heinrich Becker Lecture der Fritz Thyssen Stiftung: EUME, 2011.
- REYNOLDS, Dwight F. (ed.). *Interpreting the Self: Autobiography in the Arabic Literary Tradition*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- RIJKE, Alexandra e VAN TEEFLEN, Toine. *To exist is to resist: Sumud, heroism and the everyday*. Jerusalem Quartely, 59, 2014. Disponível em http://www.palestine-studies.org/sites/default/files/jq-articles/To%20Exist%20to%20Resist_JQ%2059.pdf.
- ROCHA, Enrico. *Vizinhança*. In: RIBAS, C. Et al. (Eds.). Vocabulário político para processos estéticos. 2014. P. 316-319. Disponível em <http://vocabpol.cristinaribas.org/wp-content/uploads/2015/02/vocabpol-20150204.pdf>>. Acesso em 15 de janeiro de 2019.
- ROSA, Allan da. *Pedagogia, autonomia e mocambagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.
- ROSE, Nikolas. *Powers of Freedom. Reframing Political Thought*. Cambridge University Press, 1999.

- RUBENBERG, Cheryl A.. *The Civilian Infrastructure of the Palestine Liberation Organization: an analysis of the PLO in Lebanon until June 1982*. Journal of Palestine Studies, Vol.12, No.3 (Spring, 1983).
- SAID, Edward. *Permission to Narrate*. Journal of Palestine Studies 8(3): 27–48, 1984.
- _____. *Beginnings. Intention and Method*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.
- _____. *The Politics of Dispossession. The struggle for Palestinian Self-Determination. 1969-1994*. Nova Iorque: Pantheon Books, 1994.
- _____. *Peace and its discontents. Essays on Palestine in Middle East Peace Process*. New York: Vintage Books, 1996.
- _____. *After the last sky. Palestinian lives*. Fotografias de Jean Mohr. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999.
- _____. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard UP, 2000.
- _____. *Orientalismo. O Ocidente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *A questão da Palestina*. São Paulo: Ed.UNESP, 2012.
- _____. *A pena e a espada. Diálogos com Edward W. Said*. São Paulo: Ed. UNESP, 2013.
- SALES GOMES, Paulo Emilio. *A pele e a paz*. In Sales Gomes, Paulo Emilio. O cinema no século. Edição dos textos e notas Carlos Augusto Calil e Adilson Mendes; organização e prefácio Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SALOUL, Ihab. *Catastrophe and Exile in the Modern Palestinian Imagination: Telling Memories*. Palgrave Macmillan, 2012.
- SALTI, Rasha. *Of Dreamers, Ezzeddine Qalaq and Palestine's Revolutionary Posters*. Manifesta Journal 16, 2012.
- _____. *Palestine: territoire, mémoire, projections*. Marseilles: Éditions du Mucem, 2017.
- SANBAR, Elias. *Le bien des absents*. Paris: Babel-Actes Sud, 2001
- _____. *Dictionnaire Amoureux de la Palestine*. Paris: Plon, 2010.
- _____. *Figuras del palestino. Identidad de los Orígenes, identidade em devenir*. Traduzido por Alejandro Romero. Buenos Aires: Editorial Canaán, 2013.
- SANBAR, Elias e DELEUZE, Gilles. *The Indians of Palestine*. Libération, pgs.20-21. Maio (8-9), 1982.
- SCHEFER, Olivier e EGAÑA, Miguel. *Introduction. L'art et le temps des ruines*. In SCHEFER, Olivier e EGAÑA, Miguel. Esthétique des ruines. Poétique de la destruction (Orgs.). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015.

- SCHIOCCHET, Leonardo. *Palestinian Sumud: steadfastness, ritual and time among palestinian refugees*. Birzeit University Working Paper Series. Ibrahim Abu-Lughod Institute of International Studies, 2011.
- SHABOUT, Nada M.. *Modern Arab Art. Formation of Arab Aesthetics*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2007.
- SHAHEEN, Jack. *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*. Olive Branch, 2009.
- SHARABI, Hisham. *Palestine Guerrillas: their credibility and effectiveness*. Georgetown University, 1970
- SHARP, Jasper. *Historical Dictionary of Japanese Cinema*. Plymouth: Scarecrow Press, 2011.
- SHEHADEH, Raja. *Strangers in the house. Coming of age in occupied Palestine*. Londres: Profile Books, 2009.
- SHILLEH, Reem e YAQUBI, Mohanad. *Reflections on Palestinian Militant Cinema*. In Scotini, Marco e Galasso, Elisabetta (Eds.). *Politics of Memory. Documentary and Archive*. Berlin: Archive Books, 2017
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 2006.
- SHOHAT, Ella. *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*. Londres/Nova Iorque: I.B.TAURIS, 2010
- _____. *Wedding in Galilee*. Middle East Report, No.154, The Uprising: The next phase (Set-Out 1988).
- SILVEIRA, Paulo Henrique Fernandes. *Medicina da Alma: artes do viver e discursos terapêuticos*. Tese apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para a obtenção de título de Doutor em Filosofia, sob a orientação do prof. Dr. Bento Prado Júnior, 2005.
- SIMAS, Luiz Antonio e RUFINO, Luiz. *Fogo no mato. A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SULEIMAN, Elia e BOURLOND, Anne. *A Cinema of Nowhere*. Entrevista realizada por Anne Bourlond com o cineasta Elia Suleiman em Jerusalém em 1999. *Journal of Palestine Studies*. Vol.29. No.2. Inverno, 2000.
- SULEIMAN, Elia. *A cinema of nowhere*. Entrevista concedida a Anne Bourlond em Jerusalém em fevereiro e julho de 1999. *Journal of Palestine Studies*, volume 29, no. 2. Inverno de 2000.

_____. Entrevista concedida a Nathalie Handal. *The other face of silence*. Columbia University Center for Palestina Studies. Disponível em <http://www.palestine.me.columbia.edu/the-north/2016/6/14/elia-suleiman>. Acesso em dezembro de 2018.

TAMARI, Salim e HAMMAMI, Rema. Virtual Returns to Jaffa. *Journal of Palestine Studies*, 27, n. 4, verão de 1998.

TAMARI, Vladimir. *Remembering my friend Hani Jawhariyyeh*. *Jerusalém Quarterly*, n.67. Institute for Palestine Studies, Ramala, Palestina, 2016.

The Travel Film Archive. Disponível em < <http://www.travelfilmarchive.com/>>. Acesso em 12 de dezembro de 2016.

THORAVAL, Yves. *Les écrans du croissant fertile. Irak, Liban, Palestine, Syrie*. Paris: Éditions Séguier, 2003.

WADI, Shahd. *Corpos na trouxa: histórias-artísticas-de-vida de mulheres palestinianas no exílio*. Tese defendida na Universidade de Coimbra em 2013. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/24232/1/TESE-CORPO-SHAHD%20WADI.pdf>. Acesso em 19 de abril de 2019.

WEHR, Hans. *A Dictionary of Modern Written Arabic*. (Árabe-Inglês). Editado por J. Milton Cowan. Wiesbaden: Harrassowitz, 1979.

WEIZMAN, Eyal. *Lethal Theory*. *Log*, no. 7 (53-77), 2006.

_____. *Hollow Land. Israel's Architecture of Destruction*. Londres: Verso, 2007.

_____. *The least of all possible evils. Humanitarian violence from Arendt to Gaza*. Londres/Nova Iorque: Verso, 2011.

WHITE, Robert. *Messianic Time, Violence and Mourning in Palestinian Cinema*. Disponível em https://www.academia.edu/6515408/Resisting_The_Continuum_of_History_Messianic_Time_Violence_and_Mourning_in_Palestinian_Cinema. 2013.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WOOD, Leslie. *The miracle of the movies*. Londres: Burke Publishing, 1947.

XAVIER, Ismail. *Cinema: revelação e engano*. In NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. 2ª impressão, 2012.

YAQUB, Nadia. *Palestinian Cinema in the days of revolution*. Austin: University of Texas Press, 2018

_____. *Refracted Filmmaking in Muhammad Malas's "The Dream" and Kamal Aljafari's "The Roof"*. Middle East Journal of Culture and Communication 7. Leiden: Brill, 2014

YASSEN, Ahmad. Entrevista concedida ao Al-Monitor a Schlomi Eldar. Disponível em <http://www.al-monitor.com/pulse/originals/2016/03/cactus-painting-palestinian-suffering-hope-canvas-university.html>

YASSIN, Inass. *Projection: three cinemas in Ramallah & Al-Bireh*. Jerusalem Quartely (42). Editorial: Cinemas and Checkpoints. Insitute for Palestine Studies, 2010.

FILMOGRAFIA

ABU ALI, Mustafa. “No to a peaceful solution” (La lil-Hall al-Silmi). 26 min. Palestina: PFU, 1970 (trabalho coletivo supervisionado por Abu Ali).

_____. “With soul, with blood (Bi-al-Ruh, bi-al-Dam). 35min. Palestine:PFU, 1971.

_____. “They do not exist” (Laysa La-Hum Wujud). 25min. Palestina: PCI, 1974.

AKERMAN, Chantal. “Hotel Monterey”. 65min. França, 1973.

ALJAFARI, Kamal. “Visit Iraq”. 27min. Alemanha, 2003.

_____. “The Roof”. 62min. Alemanha, 2006.

_____. “Port of Memory”. 62min. Alemanha, França, Emirados Árabes Unidos e Palestina, 2010.

_____. “Recollection”. 70 min. Palestina, 2015.

ALSALAH, Razan. “Your Father Was Born 100 Years Old and So Was the Nakba”. 7 min. Palestina, 2017.

AL-ZUBEIDI, Kais. “Barbed-Wire Homeland”. Palestina, 1982.

_____. “Palestine: The Chronicle of a People”. Palestina, 1984.

ANTUNES, Juliana. “A baronesa”. 73min. Brasil, 2017.

BAKRI, Mohammad. “Jenin, Jenin”. 54min. Palestina, 2003.

CAMP. Direção de Shaina Anand com Ashok Sukumaran, Mahmoud Jiddah, Shereen Barakat e Mahasen Nasser-Eldin. “The neighbor before the house”. 60min. Palestina, 2009.

DARWAZAH, Mais. “My love awaits me by th sea”. 80min. Jordânia, Alemanha, Palestina, Qatar, 2013.

FLEIFEL, Mahdi. “A World not Ours”. 93min. Reino Unido, Líbano, Dinamarca, Emirados Árabes Unidos, 2012.

GODARD, Jean-Luc. “Notre musique”. 80min. França, Suíça, 2004.

_____. “Ici et ailleurs”. 53min. França, 1976.

GOLAN, Menachen. “The Delta Force”. 125min. EUA e Israel: Golan-Globus Productions, 1986.

JACIR, Annemarie. “Salt of the Sea”. 109min. Palestina, França, Espanha, Bélgica e Suíça, 2008.

_____. “When I saw you (Lamma shuftak)”. 98min. Palestina e Jordânia, 2012.

KHLEIFI, Michel. “Fertile Memory” (Al-Dhakhirah al-Khasibah). 99min. Bélgica, Holanda e Palestina, 1980.

MASHARAWI, Rashid. “Laila’s birthday”. 71min. Holanda, 2008.

- MENDONÇA, Thiago B.. “Jovens infelizes ou um homem que grita não é um urso que dança”. 127min. Brasil, 2016.
- MOZAYYEN, Kalil. “Gaza 36mm”. 48min. Palestina, 2012.
- NASSER, Tarzan e NASSER, Arab. “Degradé”. 85min. Palestina, França e Qatar, 2015.
- _____. “Condom Lead”. 15min. Palestina, 2013.
- OLCOTT, Sidney. “From the manger to the cross or Jesus of Nazareth”. 71 min. EUA, 1912.
- QISHTA, Fida. “Where should the birds fly?”. 58 min. Palestina, 2013.
- SANSOUR, Larissa. “A Space Exodus”. 5min. Palestina e Dinamarca, 2009.
- _____. “Nation Estate”. 9min. Palestina e Dinamarca, 2012.
- _____. “In the future they ate from the finest porcelain”. 29,5min. Palestina, Dinamarca, Reino Unido, Qatar, 2015.
- SHEHADEH, Abdelsalam. “Raimbow” (Qawz Qazah). 39 min. Palestina, 2004.
- SIVAN, Eyal. “Jaffa, the orange’s clockwork”. 89min. Israel, 2009.
- SULEIMAN, Elia. “Introduction to the end of an argument”. 45min. EUA, 1990.
- _____. “Chronicle of a Disappearance”. 88min. Palestina, Israel, França, Alemanha e Estados Unidos, 1996.
- _____. “Divine Intervention. A Chronicle of Love and Pain” (Yadon ilaheyya). 92min. França, Marrocos, Alemanha e Palestina, 2002.
- _____. “The time that remains”. 109 min. Reino Unido, França, Itália, Bélgica, Emirados Arabes Unidos, Palestina, 2009.
- _____. “Diary of a Begginer”. Parte do filme “7 dias en la Habana”. 129min. França, Cuba e Espanha, 2012.
- UCHÔA, Affonso. “A vizinhança do tigre”. 95min. Brasil, 2016.
- WAKAMATSU, Koji e MASAO, Adachi. “The Red Army/PFLP: Declaration of World War” (Sekigun/PFLP: sekai senso sengen). 71min. Japão: Wakamatsu Productions, 1971.
- YAQUBI, Mohanad. “Off Frame AKA Revolution Until Victory” (Kharij al-Itar: Thawrah Hatta al-Nasr). 62 min. Palestina, França, Qatar, Líbano, 2016.